

a e

Arte & Ensayos



a e

Arte & Ensaios

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Federal University of Rio de Janeiro

Apoio
Support



Arte & Ensaios

Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais - PPGAV/EBA/UFRJ

Apoio CNPq e Capes

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor: Roberto de Andrade Medronho

Decano do Centro de Letras e Artes: Afrânio Gonçalves Barbosa

Diretora da Escola de Belas Artes: Madalena Ribeiro Grimaldi

Coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais: Rogéria Moreira de Ipanema

Imagens moventes: arte, cinema, vídeo @2024 autores @2024

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais

Imagem da capa: Aline Motta. *A água é uma máquina do tempo #1*,
fotografia digital, 2024

Editoria

André Leal (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Dinah de Oliveira (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Livia Flores Lopes (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Conselho Editorial

Adele Nelson (University of Texas, Estados Unidos)

Jacques Leenhardt (École de Hautes Études en Sciences Sociales, França)

João Paulo Queiroz (Universidade de Lisboa, Portugal)

José Emilio Burucúa (Universidad Nacional de General San Martín, Argentina)

Maria Amélia Bulhões (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Maria Luisa Luz Tavora (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Michael Asbury (University of the Arts London, Reino Unido)

Paulo Venancio Filho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Pedro Pablo Gómez Moreno (Universidad Distrital Francisco José Caldas, Colômbia)

Ricardo Basbaum (Universidade Federal Fluminense, Brasil)

Roberto Conduru (Methodist University, Estados Unidos)

Sonia Gomes Pereira (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Sonia Salzstein (Universidade de São Paulo, Brasil)

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
(Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, Brasil)

Arte e Ensaios : Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro : PPGAV/EBA/UFRJ, vol. 30, n. 47, jan.-jun. 2024.

Semestral

Resumos em português e inglês

ISSN eletrônico: 2448-3338

Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/index>

Anual: 1994-2006

ISSN impresso: 1516-1692 (até 2016)

Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, vol. 1, n. 1, 1994 - .

1. Artes Visuais. 2. História e Crítica de Arte. 3. Imagem e Cultura. 4. Linguagens Visuais. 5. Poéticas Interdisciplinares. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Belas Artes. III. Título: Arte e Ensaios.

CDU: 7.01(05)

Comissão de Políticas Editoriais

Ana Cavalcanti (UFRJ)
Cezar Bartholomeu (UFRJ)
Elisa de Magalhães (UFRJ)
Felipe Scovino (UFRJ)
Ivair Reinaldim (UFRJ)
Maria Luisa Luz Tavora (UFRJ)
Paulo Venancio Filho (UFRJ)
Rogéria de Ipanema (UFRJ)
Ronald Duarte (UFRJ)
Tadeu Capistrano (UFRJ)
Tatiana da Costa Martins (UFRJ)

Avaliadores *ad hoc* (A&E n.47)

Aline Couri Fabião (UFRJ)
Aline Rayane de Souza Oliveira (UFRJ)
Ana Gusmão Mannarino (UFRJ)
Ana Hupe (UFRJ)
Analu Cunha (Uerj)
Angela Brandão (Unifesp)
Angela Donini (Unirio)
Angela Freire Prysthon (Ufpe)
Beatriz Basile da Silva Rauscher (UFU)
Beatriz Pimenta Velloso (UFRJ)
Bianca Tomaselli (Ufsc)
Cecília Cavalieri (UFRJ)
Celina Figueiredo Lage (Uemg)
Celina Sodré (UFF)
Cezar Bartholomeu (UFRJ)
Cláudia Oliveira (UFRJ)
Daniel Schenker (CAL)
Daniela Tavares Paoliello (Uerj)
Elisa de Souza Martinez (UnB)
Felipe Scovino (UFRJ)
Fernanda Albertoni (UFRJ)
Fernanda Pequeno (Uerj)
Fernando Gerheim (UFRJ)
Francini Barros Pontes (Ufpe)
Gabrielle Nascimento (Unicamp)
Gilson Motta (UFRJ)
Inês Araújo (Uerj)
João Gustavo Kienen (Ufam)
Julia Machado (UFRJ)
Julie Brasil (Unirio)
Luana Aguiar (UFRJ)
Lucas Parente (UFRJ)
Lucia Gouveia Pimentel (UFMG)
Luciano Vinhosa (UFF)
Luiz Cláudio da Costa (Uerj)
Marcela de Macedo Cavallini (UFRJ)
Maria Elisa de Magalhães (UFRJ)
Maria Teresa Ferreira Bastos (UFRJ)

Mario Cascardo (UFRJ)
Maurício Barros de Castro (Uerj)
Marta Luiza Strambi (Unicamp)
Mayana Martins Redin (UFMG)
Maykson Cardoso (UFRJ)
Meriney Horta (UFRJ)
Natália Quinderé (UFRJ)
Niura Aparecida Legramante Ribeiro (Ufrgs)
Paloma Oliveira de Carvalho Santos (Uerj)
Paola Barreto Leblanc (Ufba)
Patrícia Leal Azevedo Corrêa (UFRJ)
Paula Cristina Gomes do Amparo (UFRJ)
Paula Guerra (Universidade do Porto)
Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira (UFRGS)
Pedro Caetano Eboli Nogueira (Uerj)
Rafael Haddock-Lobo (UFRJ)
Raquel de Melo Versieux (UFRJ)
Renato Mendonça Barreto da Silva (UFRJ)
Samuel Abrantes (UFRJ)
Sílvia Barbosa Guimarães Borges (UFRJ)
Tatiana da Costa Martins (UFRJ)
Tales Frey (Universidade do Minho)
Yuri Firmeza (UFC)

Organização do dossiê *La vida obstinada de las imágenes. Experimentación y montage entre cine y artes visuales*

Giovanni Festa

Equipe de produção (PPGAV/EBA/UFRJ)

André Arçari
Antonio Layton
Claudia Bartoly
Cleiton Almeida
Cinthya Marques
Débora Poncio
Gabriela Massote Lima
Kika Motta
Marcos Dana
Natália Alvim Braz
Paulo Holanda

Equipe de Comunicação

Cleiton Almeida
Gabriela Oliveira

Editoração eletrônica

Suhelem de Moura Dias de Oliveira

Projeto gráfico e diagramação

Lu Martins

Revisão

Maria Helena Torres

Revisão dos textos em espanhol

Rodrigo Sebastián

Arte & Ensaios

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ
Rua Maurício Joppert da Silva, s/n - Cidade Universitária
Fundão - CEP 21941-972 - Rio de Janeiro - RJ - Brasil

<https://www.ppgav.eba.ufrj.br/>
<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae>
<https://revistas.ufrj.br/>
Contato: arte.ensaios@gmail.com

SUMÁRIO *SUMMARY*

EDITORIAL

6 **Imagens moventes: arte, cinema, vídeo**

Moving images: art, cinema, video

Livia Flores

ENTREVISTA | *INTERVIEW*

11 **Linhagem é linguagem: entrevista com Aline Motta**

Lineage is language: an interview with Aline Mott

Aline Motta, Livia Flores, Dinah de Oliveira, André Leal,

Bárbara Copque, Janaína Damaceno, Michelle Farias Sommer

ARTIGOS IMAGENS MOVENTES

43 **Zona cinza ou para além do cubo branco e da caixa preta**

Gray zone or beyond the white cube and the black box

Cássia Hosni

63 **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

82 **Da imagem da presença à presença da imagem: o tempo da videoperformance**

From the image of presence to the presence of the image: the time of video performance

Ricardo Maurício Gonzaga

107 **Para que a vida aconteça: dispositivo e performatividade em *Assíntotas***

For life to happen: device and performativity in Assíntotas

Franz Manata

120 **Cinema no infinitivo: de Lygia Clark a Adirley Queirós**

Cinema on infinitive: connexions between Lygia Clark and Adirley Queirós

Maria Bogado

145 **O filme Elena como cinebiografema a partir de áudio-cartas e vídeo-diários da personagem-título**

The film Elena as a cine-biographeme from the audio letters and video letters of the character title

Maruzia Dultra

162 **Tecer a fuga com os fios do corpo em dança**

Weaving fugitivity with the threads of the body in dance

Aline B. Portugal

185 **A imagem-movimento sob as visualidades carnavalescas de Paulo Barros**

The movement-image under Paulo Barros' carnival visualities

Leonardo Augusto de Jesus

210 **Cinema, tecnicidade e sacralidade: um panorama das moveções fronteiras entre arte, ciência e religião**

Cinema, technicity, and sacredness: an overview of the shifting boundaries between art, science, and religion

Márcio Barreto

DOSIER | DOSSIER

- 234 **La vida obstinada de las imágenes. Experimentación y montaje entre cine y artes visuales/ Presentación**
The obstinate life of images. Experimentation and montage between cinema and visual arts/ Presentation
Giovanni Festa
- 240 **El museo, el montaje, el misterio**
Museum, montage, mystery
Giovanni Festa
- 255 **El cine en el museo. Algunas ideas sobre la exposición Acción-Cine en Colombia en el Museo Nacional**
Cinema in the museum: some ideas about the exhibition Action-Cinema in Colombia at the National Museum
Mauricio Durán
- 268 **Imágenes percusivas: notas sobre el trabajo de Los Ingrávidos**
Percussive images: notes on the work of Los Ingrávidos
Eduardo A. Russo
- 287 **Pedro Manrique Figueroa y el domador del tigre**
Pedro Manrique Figueroa and the tiger tamer
Alessandra Merlo
- 299 **Notas sobre tendencias del audiovisual argentino contemporáneo en la obra de Andrés Denegri y Lucía Seles**
Notes on trends in contemporary Argentine audiovisual in the work of Andrés Denegri and Lucía Seles
Tamara Accorinti

ARTIGOS EM FLUXO CONTÍNUO

- 319 **O laço abstrato**
The abstract bond
Artur de Vargas Giorgi
- 332 **O não-objeto em Anish Kapoor: entre o visível e o invisível**
The non-object in Anish Kapoor: between the visible and the invisible
Lucas Procopio de Oliveira Tolotti
- 349 **Estudo da talha existente na capela da Ordem Terceira – convento de santo Antônio, em João Pessoa**
Study of the carving in the chapel of the Third Order, convent of santo Antônio in João Pessoa
Aziz José de Oliveira Pedrosa

TRADUÇÃO | TRANSLATION

- 372 **Hermenêutica de *Crapularity*: interpretação de pontos cegos da analítica, inteligência artificial, e outros produtores algorítmicos do presente pós-apocalíptico**
Crapularity Hermeneutics: Interpretation as the Blind Spot of Analytics, Artificial Intelligence, and Other Algorithmic Producers of the Postapocalyptic Present
Florian Cramer | Tradução de Beatriz Pimenta Velloso e Livia dos Santos
Revisão técnica de André Leal

Imagens moventes: arte, cinema, vídeo

Arte & Ensaios apresenta o número 47, correspondente à chamada pública Imagens moventes: arte, cinema, vídeo, publicada em outubro de 2023 como convite à escrita de artigos que abordassem relações entre arte e imagem técnica, com ênfase nas fricções e aberturas que o dispositivo cinematográfico vem produzindo no campo das artes visuais, desde sua irrupção há mais de século, quando este ainda se dizia belas artes. O câmbio de nomenclatura é sintomático da mudança de paradigma do belo para o visível, que se torna tanto mais espectral quanto enuncia a elisão das marcas da fatura manual pela mecanização geral, da qual as artes mecânicas são caso particular: a fotografia, o cinema, a impressão gráfica e sonora. O fascínio massivo suscitado pela fotografia, absorvido e potencializado pelo cinema, pavimenta a hegemonia desta poderosa forma de entretenimento coletivo e coletivizante por meio da convergência de técnicas, arquiteturas e discursos, interpelando arte e pensamento, corpo e história. Ao entrar em crise ocasionada por múltiplos fatores, ela cede espaço a tantas outras formas que reconhecemos existir antes e depois dela. Considerando os múltiplos entrelaçamentos que compõem esse vasto campo interdisciplinar, a tentação essencialista de delimitar o uso das rubricas cinema, vídeo e mesmo arte já não encontra pontos de apoio em um panorama de hibridizações cada vez mais intensas, embora continuem a ser importantes balizas para a reflexão.

O cinema não está nos aparelhos, nem nas salas escuras ou nas imagens projetadas; tampouco está nos corpos inertes e sonháticos, para usar a palavra de Marina Silva evocada pela artista Aline Motta na entrevista Linhagem é linguagem, quando se refere ao próprio estado de imaginação fabular e especulativo que lhe permite extrair da paisagem a sua volta camadas de tempo histórico que carregam o presente. Em seus trabalhos, as imagens são moventes porque *co-movem*, operando de forma sensível sobre arquivos da escravidão a partir de pesquisas históricas, genealógicas e familiares; e o são também porque transitam por diferentes meios e suportes, como o filme, o livro, a videoinstalação e a performance.

Trânsitos entre diferentes linguagens e suportes são evidenciados nos nove artigos relacionados à temática publicados nesta edição. Partindo do campo da história e da crítica de arte, percebemos prospecções conceituais que tecem tramas as mais diversas, a começar pela migração das imagens do cinema para as exposições de arte contemporânea que começa a ocorrer nos anos 1990, em artigo no qual Cássia Hosni apresenta a expressão zona cinza para falar de ocorrências intermediárias entre cubo branco e caixa preta. Ian Schuler, por sua vez, busca uma aproximação entre o gênero pictórico da natureza-morta e filmes de objetos ou elementos inanimados, tendo o espaço doméstico por elemento comum. Ricardo Maurício Gonzaga se detém sobre a videoperformance como categoria autônoma em relação à performance e seus registros audiovisuais a fim de discutir relações entre presença, imagem e o elemento temporal. Esses são aspectos igualmente presentes na análise desenvolvida por Franz Manata sobre *Assíntotas* (2014), experimento artístico de Anna Costa e Silva, que investe na performatividade e nas dimensões relacionais proporcionadas pelo uso do dispositivo cinematográfico. No artigo de Maria Bogado percebemos uma inflexão em direção ao campo do cinema quando a autora busca em proposições de Lygia Clark subsídios críticos para pensar processos inventivos que conectam arte e vida na cinematografia de Adirley Queirós. A mesma conexão – “vidarte”, na expressão de Maruzia Dultra – anima a autora a propor o termo cinebiografema, derivado da teoria literária barthesiana, em sua análise do filme *Elena* (2012), de Petra Costa, composto por áudio e videocartas trocadas entre a cineasta e sua irmã, personagem-título do filme. Aline Portugal propõe em seu artigo um olhar sobre a irrupção de sequências de dança performadas por corpos femininos racializados na cinematografia brasileira mais recente como “estratégia estético-narrativa” que visa à instauração de “práticas de liberdade” frente às opressões historicamente construídas. A seguir, o fluxo se inverte e são as imagens da indústria cinematográfica que se rebatem sobre os corpos dançantes do carnaval carioca nos desfiles das escolas de samba, em especial, os de Paulo Barros, objeto de análise de Leonardo Augusto de Jesus. Encerramos essa seção com o artigo de Márcio Barreto, que traça relações entre sacralidade e tecnicidade a partir de filmes que exploram vínculos com a transcendência mística e de autores como Bergson, Simondon, Tarkowski e Isaac Newton.

Se nesse conjunto de artigos as discussões em torno da performatividade suscitada pelo dispositivo cinematográfico parecem ganhar destaque, observamos outra abordagem nos cinco artigos de caráter ensaístico reunidos no dossiê *La vida obstinada de las imágenes: experimentación y montaje entre cine y artes visuales* pelo pesquisador italiano Giovanni Festa, atuante na pós-graduação em artes da Universidad Nacional de La Plata, Argentina.¹ O dossiê proporciona a esta edição uma abertura para visadas latino-americanas da temática arte e cinema, em especial, da Argentina e da Colômbia, publicadas aqui em espanhol.

Partindo da problematização da imagem como objeto intangível situado na “fronteira entre a existência física e mental, social e coletiva”, Giovanni Festa propõe a montagem como eixo operativo a partir do qual diferentes frentes experimentais se articulam: seja para tensionar em seu próprio artigo as relações entre museu e cinema, imagem e morte, a partir de uma constelação de autores e cineastas que vão de Bataille a Sokurov, passando por Godard e Raúl Ruiz, temática que reaparece no ensaio de Mauricio Durán, no qual o autor relaciona museu e panóptico, câmeras e armas, sob a perspectiva da violência política das lutas na Colômbia; seja como elemento percussivo constituinte da estética do transe adotada pelo coletivo mexicano Los Ingrávidos, que entrelaça ativismo político, revisitação das vanguardas e exploração artística de possibilidades midiáticas, na abordagem de Eduardo A. Russo; ou ainda, segundo Alessandra Merlo, perturbando radicalmente as categorias de real e ficcional, como ocorre no filme *Un tigre de papel* (2007), do cineasta Luís Ospina, por meio do qual se inventa um artista, Pedro Manrique Figueroa, precursor da colagem na Colômbia. Fechando o dossiê, Tamara Accorinti propõe um diálogo entre as obras do artista Andrés Denegri e da cineasta Lucía Seles, pensando o dispositivo cinematográfico no contexto argentino a partir da noção deleuziana de imagem-pensamento.

¹ O convite para organização do dossiê a Giovanni Festa, que receberemos em breve no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ como professor visitante com bolsa Capes-Print, assim como a proposição da temática desta edição se inserem no contexto da minha pesquisa de pós-doutorado realizada sob a supervisão do Prof. Eduardo A. Russo na Universidad Nacional de La Plata em 2023, igualmente fomentada pelo programa de internacionalização da Capes, ao qual agradecemos.

Entre as quase 40 submissões selecionadas por meio de avaliação cega por pares, além dos nove artigos já mencionados relacionados à temática, publicamos três em fluxo contínuo que abordam questões caras aos estudos de história da arte, como a pesquisa de Artur de Vargas Giorgi sobre as vertentes abstracionistas e concretas no Brasil e na Argentina dos anos 1950 e seu nexos com uma concepção simbólica e universal de arte; a análise de Lucas Tolotti sobre as obras intituladas *Non-object (Black)*, de Anish Kapoor, tendidas entre a matéria e sua ausência; e os estudos de Aziz Pedrosa sobre a talha setecentista existente no convento de santo Antônio, em João Pessoa.

Por último, Beatriz Pimenta Velloso e Livia dos Santos propõem a tradução para o português do texto de Florian Cramer, originalmente publicado em inglês em 2018. Em *Hermenêutica de Crapularity: interpretação de pontos cegos da analítica, inteligência artificial e outros produtores algorítmicos do presente pós-apocalíptico*, o autor problematiza o uso da inteligência artificial a partir das canções de contar (*counting songs*) criadas pelo Fluxus nos anos 1960.

Agradecemos a todos os autores e autoras que nos confiaram seus escritos e aos 60 pareceristas que se mobilizaram a elaborar valiosas recomendações, contribuindo dessa forma para garantir a qualidade dos trabalhos publicados. Agradecemos de coração à equipe de produção composta por estudantes do PPGAV-UFRJ e às profissionais responsáveis por revisão, *design* e editoração eletrônica a dedicação e parceria. E com muita alegria anunciamos a bem-vinda participação do pesquisador André Leal, pós-doutorando do PPGAV-EBA-UFRJ, como coeditor da revista, junto a Dinah de Oliveira e a mim, Livia Flores.

Desejamos boas leituras!

Livia Flores

Editoria Arte & Ensaios

André Leal, Dinah de Oliveira, Livia Flores

Como citar:

FLORES, Livia. *Imagens moventes: arte, cinema, vídeo*. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30, n. 47, p. 6-9, jan.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.1>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

Linhagem é linguagem: entrevista com Aline Motta

Lineage is language: an interview with Aline Motta

Aline Motta

Livia Flores, Dinah de Oliveira, André Leal, Bárbara Copque,
Janaína Damaceno, Michelle Farias Sommer¹

Resumo

Nesta entrevista realizada via Zoom em 11 de abril de 2024, a artista Aline Motta reflete sobre sua trajetória e comenta elementos centrais de sua poética. Permeada pela pesquisa histórica, genealógica e familiar, sua prática artística experimenta formas de fabulação crítica, revelando a historicidade de lugares específicos e uma pluralidade de vozes ancestrais que se manifestam por meio de suportes e linguagens tão diversos como a fotografia, a performance, o livro, o vídeo e a videoinstalação.

Palavras-chave

Arquivos da escravidão. Fabulação crítica.
Ficção especulativa. Ancestralidade afro-brasileira.

Abstract

In this interview conducted via Zoom on 11 April 2024, artist Aline Motta reflects on her career and discusses central elements of her poetics. Her artistic practice, interwoven with historical, genealogical, and familial research, experiments with forms of critical fabulation, revealing the historicity of specific places and a plurality of ancestral voices that manifest through diverse mediums and languages such as photography, performance, books, video, and video installation.

Keywords

*Slavery archives. Critical fabulation.
Speculative fiction. Afro-Brazilian ancestry.*

¹ Bárbara Copque é fotógrafa e professora adjunta do Departamento de Formação de Professores da Uerj. Janaína Damaceno é professora da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense (FEBF/Uerj) e atua no Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT/ UFF). Michelle Farias Sommer é pesquisadora, escritora e professora adjunta do Instituto de Artes da Uerj. Dinah de Oliveira e Livia Flores são professoras do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais-EBA-UFRJ e editoras de *Arte&Ensaios*. André Leal é pós-doutorando no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais-EBA-UFRJ e editor de *Arte&Ensaios*. A entrevista foi transcrita por Cleiton Almeida, Claudia Bartoly, Débora Poncio e Gabriela Massote, e editada por Livia Flores, com a colaboração de Antonio Layton.

Livia Flores / Começamos pelos agradecimentos a Aline Motta, artista, poeta e – podemos dizer assim? – cineasta. Agradecemos igualmente às interlocutoras convidadas, Bárbara Copque, Janaína Damasceno e Michelle Farias Sommer, e aos coeditores, André Leal e Dinah de Oliveira. É um prazer e uma honra receber vocês para esta conversa, que abre a edição dedicada a imagens e movimento com o título “Imagens moventes: arte, cinema, vídeo”. Por imagens moventes, entendemos algo mais do que o puro movimento das imagens. Interessa-nos seu potencial de mobilização, de “co-moção”, de mover junto, como se as imagens, atravessando nossos corpos, nos convidassem a sutis deslocamentos. No caso do trabalho de Aline, ele me parece mover as placas tectônicas sobre as quais assentamos nossa frágil, escamoteada – mentirosa mesmo, porque baseada no mito da democracia racial – constituição coletiva. Assim, por mais sutis que sejam, quase imperceptíveis, são movimentos transformadores. E isso é algo que me parece emblemático no trabalho de Aline e que nos motivou o convite. Dando a partida, a primeira pergunta é sobre como se dá seu trânsito do campo da comunicação e do cinema para a arte, entendendo que, além de complementares, eles são tão contíguos, que muitas vezes não se distinguem. Podem, entretanto, ter endereçamentos, intenções e interesses um tanto diversos entre si. Você se forma em comunicação social pela UFRJ aos 21 anos e aos 30 em cinema, pela New School University de Nova York. Como se dá a passagem para o circuito de arte?

Aline Motta / Boa tarde a todos, todas, todes! Eu estou bem contente com esse grupo. É uma honra, tomara que eu consiga dar algumas respostas. Se deixar, eu não paro de falar. De fato, eu me formei no distante ano de 1995 – vou fazer 50 anos em dezembro, então é uma trajetória atribulada, em que aconteceu bastante coisa, incluída essa grande virada. Foi aos 42 anos que eu realmente passei a me dedicar exclusivamente às artes visuais, só que com todas as outras disciplinas também envolvidas. Porque eu cheguei nesse campo já com diversas experiências de pesquisa; então o trabalho chegou maduro não só pela idade. Acho que por isso o trabalho tem tanta nuance, é complexo e vai se desdobrando em tantos campos. Vejo, com muita alegria, jovens artistas e o campo totalmente transformado nestes últimos oito anos. Acho que 2017 ou 2018 foi um ponto de virada, talvez por “Histórias Afro-Atlânticas”, uma grande exposição que teve reverberação mundial. E nós, na periferia das artes visuais

aquí no Brasil, tão ilhados! Foi uma grande alegria! Não que nós não tivéssemos tido outras exposições tão importantes quanto, mas essa foi um marco para a arte afro-brasileira, que contextualizou historicamente tantos artistas e trouxe outros que estavam no início de suas pesquisas, artistas como eu, que já tinham uma pesquisa, mas não eram tão conhecidos. Falando sobre a minha graduação na UFRJ, foram quatro anos saindo de Niterói, pegando as barcas todos os dias, indo para a Praia Vermelha e voltando. Assim que eu terminei a graduação, passei os primeiros seis meses de 1996 na Alemanha, depois voltei e comecei a trabalhar, pegando a barca ainda durante dois anos, até que me mudei para o Rio. Eu gosto de contar isso, porque essas experiências da baía de Guanabara, da ponte Rio-Niterói, foram vivências muito intensas. Não à toa, os primeiros trabalhos remetem todos à ideia de ponte, de atravessar essas águas diariamente por conta da faculdade que escolhi, porque eu achava que era a coisa mais criativa que eu podia fazer na época, em 1992. Fiz vestibular em 1991, um momento de transição política no Brasil. Tivemos o governo Collor, com as canetadas que vemos acontecer repetidamente, vimos o fim do Ministério da Cultura, o fim da Embrafilme. Então, mesmo nascendo numa cidade que tinha uma universidade federal e um curso pioneiro de cinema [UFF], na época, eu não tive coragem de prestar vestibular, por uma questão de viabilidade mesmo. É uma coisa que pesa na escolha do vestibular e até hoje é assim: preciso escolher uma coisa que vai me sustentar, que vai dar algum dinheiro. Então eu escolhi uma graduação com habilitação em publicidade, porque achava uma coisa criativa, que tinha a ver com imagem, em que eu poderia transbordar essa vocação de unir texto e imagem. Foi bastante equivocado achar que a publicidade poderia me dar isso, mas com 17 anos é o mais longe que você consegue ir, ou, pelo menos, era o horizonte que eu tinha naquele momento. Nada contra publicidade, mas é bem triste quando vemos a história do Brasil interligada com a própria história e as escolhas que você faz com base no contexto econômico e no contexto de sua família. No contexto da minha família, o que fazia sentido era ir para o outro lado da ponte e fazer faculdade, sendo que eu nunca trabalhei numa agência de publicidade. Naquela época, a Faculdade de Comunicação tinha aulas também no IFCS [Instituto de Filosofia e Ciências Sociais], e é tão interessante que meu último trabalho, *A água é uma máquina do tempo*, mostre exatamente a praça onde fica o IFCS, porque ali está a igreja de São Francisco de Paula, onde minha

tataravó teve missa de primeiro mês de falecimento. Nesse plano, juntando muitas coisas diferentes, juntando o falecimento da minha tataravó, da Ambrosina, existe um percurso que fiz com drone, que era o percurso que eu fazia do IFCS para a Escola de Música, onde estudei quatro anos de canto coral. E a igreja onde foi a missa de terceiro mês, é a que fica em frente à Escola de Música, a Lapa do Desterro, uma igreja antiquíssima, histórica. São interessantes esses percursos; estou falando de Niterói, do Centro do Rio, da Praia Vermelha, e do meu percurso dentro da UFRJ, com todas essas localizações. Daí eu escrevi esta frase: os lugares sabem, mas as pessoas não. O que quer dizer isso? Nos anos 1990, eu não fazia ideia de que eu tinha parentes que tinham vivido no Centro do Rio de Janeiro, que tinham feito esses percursos pela cidade. Então, foi bastante intenso percorrer com meu corpo durante décadas um lugar, mas não saber que a história da família está ligada tão intrinsecamente a ele. Não é uma coisa abstrata. São lugares específicos, não é qualquer um. Minha pesquisa talvez tenha mobilizado tantas pessoas porque vai em coisas muito específicas. Estou falando em minha tataravó – ela tem um nome e tem sua história ali na cidade. Isto faz a diferença: a junção dessa pesquisa histórico-genealógico-familiar; os relatos orais, que são também muito importantes; as fotografias, junto com uma história da cidade e com a história de um país.

Dinah de Oliveira / Escutando você, parece ter seu corpo e também um corpo para além do seu, fantasmático, olhando seu trabalho, que estava gestando de modo sensível essa sua passagem. A Livia coloca essa palavra: “como se dá a passagem para o circuito de arte?” Então você falou: tem esse corpo aí. Você acha que isso é um modo de se pensar?

AM / Eu adoro esta palavra da Marina [Silva]: sonhática. Certamente naquele balanço do mar eu estava gestando esse projeto artístico, e ele queria nascer, mas ele não sabia como, aí demorou um tempo. Foi uma gestação bastante longa, mas quando veio, veio com muita força e muita vida, porque já estava carregando muitas outras com ele. E veio forte. Ele vingou mesmo! Essa ideia de trânsito, de passagem, é muito interessante, essa máquina do tempo que pega todas as coisas e expele um fruto, que pode ser um livro, uma performance, pode ser esta fala nossa aqui. Esta conversa também é uma performance, é um trabalho artístico, um jeito de colocar e organizar muitas coisas.

Figuras 1 e 2

Se o mar tivesse varandas,
2017, videoinstalação em
2 canais, série de fotografias,
acervo Aline Motta



Eu queria fazer a transposição dessa historiografia para um trabalho de arte. Seja filme, livro, instalação, roupa, figurino. Figurinos são também muito importantes, porque têm uma ideia – talvez esta não seja a melhor palavra – totalizante, no sentido de que, não satisfeita só em escrever o roteiro ou o livro, eu também quero fazer todos os objetos, as roupas, eu quero atuar, ler, quero fazer todas as coisas ao mesmo tempo! Tem uma ideia de arte total aí, que não é uma boa palavra porque entramos em uns probleminhas bem essencializantes, e, na verdade, o trabalho tem essa multiplicidade para que tenha nuança e não para que seja total. Por isso, talvez eu precise encontrar outra palavra para falar uma ideia de arte que abarque todas essas coisas de criação. Um exemplo: a máscara africana, tão explorada no mercado artístico mundial. Só que quando pensamos a máscara, a máscara é a roupa inteira, é o figurino inteiro: é sapato, luva, a parte da cabeça, é tudo. É a dança que dança essa vestimenta. Isso é a máscara: a máscara é tudo. Ela não é só a parte da cabeça. É um pensamento que vai nesse sentido de festa. Uma celebração tem comida, tem dança, tem performance, tem teatro, tem drama – tem muito drama! – tem discussão, tem dissenso, tem muita coisa numa festa. O trabalho vai em tantas direções porque ele não tem tantas certezas e porque ele acha que tem que ter muita coisa para dar conta dessa experiência: minha, da minha família, de um contexto coletivo.

Bárbara Copque / Aline deixa minha cabeça sempre borbulhando. Aliás, meu corpo todo! Eu estou com o coração a mil, porque, você sabe, eu fico sempre muito emocionada. Em aula, quando os alunos perguntam sobre a experiência da universidade, eu falo que a minha está relacionada a repertórios. Eu venho de uma família como a sua, oralizada, em que a palavra é uma coisa muito forte. Eu penso o seu trabalho muito ligado à questão da linguagem. Você já disse que é uma tentativa de pensar uma linguagem diaspórica comum. Nisso eu me identifico muito. Você traz para mim os repertórios. Coisas que eu entendia, vivia, mas não compreendia e não tinha palavra. Isso é muito importante para mim. Vocês estavam falando de passagem, mas para mim, é mais atravessamento que passagem. Você traz água e não tenho como não pensar na importância da água na minha família também. Eu sou canceriana, então é água hiperlinkada. Vou lá na questão do dispositivo, porque a linguagem e a palavra são dispositivos. E o que você traz são outros dispositivos para se pensar. Estou lendo agora Christina

Sharpe, *No vestígio*, e tem um momento em que ela diz – o que me incomoda um pouco – que o passado sempre tenta definir a gente. Eu percebo que você também trabalha com essa questão. Ainda é complicado pensar a palavra “vestígios”, mas você trabalha com o passado de outra forma. Você vai lá na sua avó, ou na minha avó, porque você fala na sua, e eu vejo e sinto a minha também. Sentir é outra palavra que você traz. Seu trabalho traz também uma dimensão da destruição. Destruição porque a água deixa de ser essa que nós comumente entendemos, para ir, por exemplo, para a água de Oxum. Eu sou candomblecista Iorubá, mas temos quase a mesma relação com a água. O espelho de Oxum é um espelho d’água que não é virado para si, é virado para o outro. Na verdade, esse virado para o outro também é memória. Eu queria que você falasse se estamos nos banhando na mesma água, água entendida como processo de criação.

AM / Tem vários pontos que eu poderia puxar. Primeiro, a questão da água como veículo de transporte. O que movimenta essa máquina do tempo – a máquina Kalunga – é a máquina que vê o invisível, e suas lentes são lentes de água. A pergunta era sempre: que evocação é possível fazer a partir dessas águas? Das águas da baía que historicamente teve tantas guerras, da história pregressa do Rio de Janeiro antes da chegada dos franceses e dos portugueses, com todo o contexto indígena – agora estou bastante contente de saber que tem um sítio arqueológico em Itaipu, minha cidade, onde estão encontrando sambaquis. Ali já é o oceano, mas são as mesmas águas daquele território indígena primeiro, que sempre será indígena. Tem essa coisa de anterioridade e de honra à anterioridade. A água como testemunho, como arquivo. Que arquivo é possível desdobrar pela máquina do tempo? Que pode ser essa barca, passando de lá para cá, mas também os carros passando por cima da baía de Guanabara, as pessoas em barcos a vela fazendo seus esportes náuticos, os pescadores, pode ser muita coisa que está ali navegando e servindo de veículo de transporte. Há então a questão de a água ser memória e não uma coisa abstrata. Existe um contexto espiritual, não há dúvida, mas há também um contexto da fisicalidade, dos diferentes estados da água: vapor, gelo. E nem sempre é uma flutuação. Podemos nos afogar. Então há um sentido também de perigo, de respeito e de entendimento do fluxo que vai e vem.



Figuras 3 e 4
(Outros) Fundamentos,
2017-2019, vídeo, 15'48",
série de fotografias,
acervo Aline Motta



Eu poderia falar muitas coisas sobre esse contato direto com a água e o que essa água me deu, mas você estava falando de família. Uma coisa que eu acho muito importante e que eu consegui sintetizar pelo estudo de provérbios, que têm formulações tão cotidianas, tão fáceis de memorizar, porque os provérbios são tecnologias de transporte de conhecimento ao longo do tempo, como tábuas de memórias. Eu criei um que é “Linhagem é linguagem”. E construí um dispositivo proverbial fácil de memorizar, em que a linguagem se deu pela própria linhagem, ou seja, pelas histórias que minha avó e minha mãe me contaram. Minha tia, que é uma grande memorialista, foi quem me contou a maioria dessas histórias. Contou, por exemplo, que Ambrosina tinha morrido de susto. Ou seja, ela deu forma literária a essa vivência familiar, eu não precisei inventar uma coisa tão fantasmática, tão sonhática; ela mesma já criou em forma literária a experiência de um falecimento. Ela me disse que essa tia-bisavó Nicaldes tinha tomado um grande susto e que faleceu por alguns minutos. Quando voltou, a vida já não era mais a mesma. São maneiras de contar que têm formas proverbiais e formas literárias, formas talvez afro-brasileiras, formas africanas de fábula, em que a história é contada e são esses vestígios, são esses fragmentos, a partir dos quais se cria uma forma artística que é lacunar, que, ao mesmo tempo, abrem para muitas possibilidades.

Quando você ouve “linhagem é linguagem”, a cabeça explode: “meu Deus! O que ela quis dizer com isso? É a linhagem da minha própria família? Ou uma linhagem coletiva? É linguagem? Então o dispositivo que vamos usar é o texto escrito? O que é linguagem? É uma coreografia?”. Talvez seja uma “coreografia impossível”, um nome bem feliz para uma exposição, porque essas trajetórias – não só a minha, mas a de tantas outras pessoas, de pessoas indígenas e de pessoas negras – são coreografias impossíveis. É uma coreografia que, aos 42 anos, você dá um giro e vê: “Nossa! Agora todo mundo está me vendo como artista!”. Então eu não era artista antes? O que aconteceu nessa coreografia? Talvez eu tenha feito um passo mais ousado. Ou as condições econômicas para fazer esse giro. Um giro mesmo, um capital de giro. Foi um capital de giro que aconteceu, e eu dei essa pirueta: – “Olha só que incrível! Agora todos podem admirar”. E fruir e também se engajar nos seus próprios giros. É o que eu chamei de plurivozes ancestrais. São várias pessoas falando. Só que, a cada vez, um grupo de pessoas vai ao centro. Sai desse coro no qual sempre estive invisibilizado, marginalizado, e vai até o centro da cena e começa a falar e contar suas histórias.



Figura 5

Pontes sobre abismos, 2017,
videoinstalação em 3 canais,
08'28", série de fotografias,
acervo Aline Motta

Janaína Damaceno / Assim como você normalmente fazia durante as suas *lives* na pandemia, eu vou abrir o livro de provérbios de Mãe Stella de Oxóssi para iniciar o nosso diálogo: “Provérbio 20: O homem trabalhador raramente se torna infeliz ou necessitado”. E a Mãe Stella comenta: “atuar, produzir e criar é remédio para todos os males.” Incrível que venha um provérbio como esse para você! Nos leva a pensar sobre o caráter da cura daqueles que vêm se dedicando à produção artística! Fiquei pensando nesse contexto da criação e do que você tem falado da água como grande arquivo dos lugares, do que os lugares sabem e guardam, mas que muitas vezes são desconhecidos para nós. Não sei se todos aqui conhecem o LiDAR, que é um *scanner* de mapeamento geológico usado na arqueologia, que vai passando pela terra e percebendo as camadas, descobrindo, por exemplo, que, na Guatemala há civilizações embaixo da terra que sequer conhecíamos. Aí pensei: a Aline é um LiDAR. Eu sempre pensei num LiDAR que conseguisse captar os rastros fantasmagóricos de cada pessoa nas cidades, que pudesse captar o momento em que ela estava lá, aqui, no futuro ou no passado. Estou falando que você é um LiDAR por dois motivos. Temos a Aline artista e uma Aline das ideias, que é filósofa. Temos falado muito pouco da sua parte filósofa: de alguém que tem criado sistematicamente conceitos sobre memória e sobre tempo. Então, você instaura a ideia de “memória como proteção”, dando um novo sentido ontológico à memória. Você é um LiDAR que constrói por meio de suas obras um espaço da memória, em que vamos vendo onde estávamos e nem sabíamos. As ruas sabiam, como você acabou de falar, as águas como máquinas do tempo sabiam, mas as pessoas não. Eu queria que você falasse como alguém que vem construindo um arcabouço de pensamento que vai tornar possível que entendamos melhor quais sejam os significados de se deslocar pela memória e sobre a criação de um acervo emocional. Quais são as emoções arquivadas que temos para dialogar com um mundo que está tentando nos engolir o tempo todo?

AM / Eu acho que uma grande iluminação vem a partir de conversas como essa. Eu fiz muitas *lives*, na pandemia principalmente, hoje continuo fazendo, mas menos. Começou então a surgir uma espécie de sistematização do que eu estava falando, porque as pessoas perguntavam sobre a questão do arquivo, da água, da umbigada. Comecei a falar da epistemologia da umbigada por conta do círculo, das formas circulares, que estão em todos os trabalhos. Tem a coisa da roda também, e na umbigada, o umbigo é muito importante para os Bakongo e

para tantos outros povos banto, de Congo-Angola, iorubás – sem querer opor nossas culturas afro-brasileiras. Se fala tanto do orí, mas o orí não é só a cabeça, é uma coisa como a máscara. Traduzimos orí do nosso jeito, com a falibilidade da língua portuguesa colonizada, e só conseguimos dizer “cabeça”. Mas, quando eles estão dizendo orí, estão dizendo muita coisa. E quando falamos em umbigo, não estamos falando só dessa parte do corpo; estamos falando do cordão umbilical e do gesto de projetar o umbigo para o centro da roda ou em direção a alguma pessoa. Isso é um convite. Essa epistemologia da umbigada – que eu ainda preciso desenvolver, porque só escrevi um parágrafo que está no ensaio *A água é uma máquina do tempo*² – esse gesto é um convite à participação.

Voltando à questão da comunicação, muitas pessoas falam: “Eu entendo que você fez comunicação social, porque há uma vontade muito grande de difusão dessas ideias e de disseminação do trabalho”. Para a comunicação, o meio não está só no museu, na instituição de arte, que é um pensamento das artes visuais. Para que você tenha visibilidade, para ter uma carreira, para ser um agente entre críticos, curadores, público, todas essas instâncias, você precisa da legitimação do espaço. Se seu trabalho chegou no MoMA é porque alguém chancelou: mas quem foi que chancelou? A comunicação não tem todas essas instâncias; a comunicação quer comunicar, e ela quer comunicar para o maior número de pessoas. Talvez alguma coisa venha daí e não só da minha personalidade, de querer ser uma grande divulgadora, que é como eu me sinto em relação a esses temas que partem para tantas disciplinas, para a antropologia, sociologia, arqueologia – estávamos falando de escavação. Entrar nos documentos, sejam eles físicos ou orais, de uma história que foi contada, é escavar um arquivo, é cavar essas histórias.

Sabemos que, no Rio de Janeiro e em muitas outras cidades, existe esse sentido de ruína, de uma coisa por cima da outra, e quando você vê, tem um VLT passando, tem uma máquina em movimento – um trem – que não faz barulho. Eu nunca vou esquecer do barulho da barca quando atraca. Eu quero colocar isso no filme, mas ainda não consegui. Faz um barulho que é uma coisa de louco: o atrito da água com a madeira e com essa embarcação que tem duas mil pessoas dentro produz um estalo sônico, um estalo de muita coisa acontecendo. Isso

² *A água é uma máquina do tempo*. *Revista E-lyra – Rede Internacional Lyraempoetics* (2022). Disponível em: <https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/422/457>.



Figura 6

Filha natural, 2018-2019,
instalação fotográfica,
publicação, 40 páginas,
17 x 25cm, série de
fotografias, performance,
vídeo, 15'52", acervo
Aline Motta

Figuras 7 e 8

Filha natural, 2018-2019,
instalação fotográfica,
publicação, 40 páginas,
17 x 25cm, série de
fotografias, performance,
vídeo, 15'52", acervo
Aline Motta



tudo foi informando também a minha prática artística. Mas onde que eu estava mesmo nessa máquina do tempo? Estava falando de arquivo! Essa questão para mim é muito importante, e eu queria deixar isso gravado. A questão da criticidade em torno do material de arquivo, que Saidiya Hartman desenvolveu tão bem, a fabulação crítica. Ela chamou de fabulação, mas não é uma fabulação no sentido apenas do inventar. É o inventar a partir dos inventários, de coisas tangíveis. Ela é crítica porque desconfiamos dos arquivos oficiais, porque eles passam pelo crivo de quem escreveu. Quem deu conta de dizer do que aquela pessoa morreu? Muitas vezes foi um padre ou as pessoas que estavam ali. Mas qual é o contexto desse arquivo?

Uma coisa eu queria dizer quando Bárbara estava falando de destruição: eu queria destruir simbolicamente um mito. O mito que eu queria demolir é a queima dos arquivos do Rui Barbosa. Possivelmente, fui uma disseminadora desse mito, porque até então eu não tinha realmente feito pesquisa nos arquivos. Só que a partir do momento em que uma pessoa tem tempo, dinheiro e paciência – as três coisas que pessoas negras normalmente não têm, paciência então, está faltando, enquanto o tempo é escasso e o dinheiro também – esse mito já teria sido desfeito, porque essa é mais uma lei que não foi cumprida. Eu queria que vocês me dissessem qual lei no Brasil foi cumprida? Vemos que as leis até existem. A nossa constituição mais recente tem parágrafos incríveis, de modo a criar o país que queremos para todos, mas a letra ali é uma letra morta. Ela nem é fantasmática, é morta mesmo, porque não é aplicada, ela é desaplicada. Essa do Rui Barbosa foi mais uma que não foi cumprida. É só ir lá no Iphan de Vassouras que você vai ver que os inventários não foram queimados, eles estão lá. O que quer dizer então arquivo da escravidão? É só o papel? Não, não é. Por isso falávamos de arquivo emocional das famílias, que é um arquivo geracional, da minha mãe, da minha avó, da minha bisavó, tataravó... Nós, como pessoas, digamos, espiritualizadas, temos acesso a outros arquivos por meio de outras tecnologias, incluindo o transe mediúnico, o transe do candomblé, e outras formas de acessar o arquivo emocional que está em nós, no nosso DNA. Isso nos foi passado, é o embrião que já existia na barriga da minha avó, isso é provado cientificamente, ou seja, não é uma abstração espiritual ou uma crença. É uma coisa real. Que experiências eu estava vivendo ali há duas gerações e o que disso foi transmitido para mim hoje?

Mas eu queria voltar ao Rui Barbosa porque eu tenho visto iniciativas muito boas que gostaria de visibilizar. Eu vi que lá em Araraquara, cidade do interior de São Paulo, conseguiram, mediante uma liminar na Justiça, que o cartório da cidade disponibilizasse os inventários, que foram transformados em um livro. Esse livro de Araraquara está contando a história da cidade por esses arquivos. E que leitura podemos ter deles? Se o cartório não estava disponibilizando ou se a pessoa ia lá e dizia que não poderia mostrar ou teria que pagar para ver esses arquivos, isso é contra a lei; são arquivos públicos! Mesmo que eles sejam arquivos de um cartório – e nós sabemos como são os cartórios no Brasil – são arquivos públicos, então isso é o arquivo da escravidão também! O Flávio Gomes, por exemplo, que é um grande historiador, profissional, conseguiu encontrar documentos da própria família, e não só da família dele. Eu vi o Nei Lopes falando outro dia que o Flávio Gomes achou o batismo do avô ou do pai, algo assim, que estava na Praça Tiradentes. Existiam informações ali que o Nei Lopes nem sabia, por exemplo, que ele tinha duas irmãs, o avô ou pai – desculpem, façam um *fact check* dessa informação que é muito importante. Mas o Nei Lopes, que é talvez um dos nossos maiores pesquisadores, ele próprio não sabia da sua história familiar. Eu achei tão bonito quando ele falou que na certidão estava escrito “artista”. Isso é muito interessante, porque o que queria dizer “artista” naquela época? Eu tenho um bisavô, o avô do meu pai, cuja certidão também diz “artista”. Eu perguntei para o meu pai: “mas qual era a profissão dele?”. E meu pai falou: “ele fazia sapatos”. Então um artesão era um artista! É interessante ver como vão mudando as coisas, o que quer dizer ser artista no final do século 19 e o que quer dizer ser artista hoje. A máquina do tempo vai atuando e mudando o significado das coisas, mas talvez só fosse possível na época ser esse tipo de artista, o que fazia sapatos. E que tipo de artista eu posso ser hoje? É muito interessante fazer esses *links*.

Outra coisa: é possível – de novo, tendo tempo, dinheiro e paciência – que uma pessoa negra faça essa pesquisa? O que eu posso dizer da minha experiência é que fui bastante fundo nisso e tive ajuda de genealogistas, de pessoas especializadas que me ajudaram muito, mas nem foi tão difícil como as pessoas acham que é. Eu posso contar três exemplos de amigas próximas que encontraram documentação sem sair de casa. Elas, *online*, conseguiram ir a algumas gerações nas suas famílias, nas cidades de Rio Claro, no interior de São Paulo, Campos



Figura 9

Filha natural, 2018-2019,
instalação fotográfica,
publicação, 40 páginas,
17 x 25cm, série de
fotografias, performance,
vídeo, 15'52", acervo
Aline Motta

dos Goytacazes, no Rio de Janeiro, e São Francisco do Conde, na Bahia. São amigas muito próximas com quem eu consegui avançar algumas gerações, sabendo nome e cidades, procurando documento por documento. Isso trouxe um entendimento maior, porque – voltando ao que Janaína estava falando – é um entendimento intelectual dessas gerações, mas tem um sentido de cura também, de você saber mais desses nomes. Eles querem ser nomeados, essas pessoas querem que nós digamos o nome delas e tudo vem do encontro com essa documentação. E ainda assim – só para completar –, mesmo que não encontremos a documentação de um parente específico, só passar por aquelas histórias, por menção àquelas outras pessoas, já conseguimos fazer um contexto e entender mais sobre as escolhas de sobrevivência dos antepassados. Por exemplo: em *Filha Natural*, estou pesquisando sobre a Francisca, que foi escravizada no Vale do Paraíba, em Vassouras. Eu não tive a certeza de ter encontrado a documentação dela, mas isso não impediu que o trabalho fosse feito. O trabalho continua fluando, ele nunca pisa solo firme, pois é feito de suposições de quem seria Francisca e o que teria ocorrido na Fazenda de Ubá, onde uma Francisca foi escravizada na metade do século 19. Isso é o que eu acho que se encaixa na tal da fabulação crítica: mesmo que não se encontre aquela Francisca, poderia ser ela. E o que aconteceu, como foi, o que tem de iconografia disso, o que tem de imagem disso, o que é possível fazer com isso? Este é o convite que eu faço à umbigada da pesquisa genealógica, à pesquisa familiar, de busca pelos antepassados e suas histórias.

BC / Eu acho que você dá uma umbigada na gente neste momento (risos). Você abre uma possibilidade quando traz a Francisca, e aí entra o que a Janaína falou: uma questão epistemológica.

JD / Eu queria fazer só um comentário sobre a umbigada, só para eu não perder esse assunto. Fiquei pensando que a umbigada é uma tecnologia de vida, de construção de vida, porque faz parte de um cerimonial de fertilidade. É tão incrível isso, porque estamos falando do povo banto, da cosmologia banto, da filosofia banto e da vida banto no Brasil, que é muito diferente da matriz iorubá. Então pensar que o Rio de Janeiro banto, esse Rio de Janeiro das periferias, se construiu também por meio da umbigada.

BC / Temos umbigada no Recôncavo!

JD / Também! É uma tecnologia de vida mesmo. Falamos muito em necropolítica, mas você está construindo uma tecnologia de vida.

Michelle Farias Sommer / Eu tinha um roteiro, mas agora não tenho mais (risos). Vou contextualizar aqui de forma subjetiva – porque estou bastante emocionada com este encontro hoje – que o meu primeiro encontro com o trabalho da Aline nasce junto com o nascimento da minha filha: lá, mergulhada na nascente maternidade, com a água, com o umbigo, com essa convocação para a instauração de um outro léxico para pensar a produção de narrativas de mundos a ser contados, em emaranhados de histórias das avós, histórias das mães, histórias das filhas. Que outras linguagens são possíveis para contação de histórias e invenção de outros mundos possíveis? Recito como mantra – “Linhagem é linguagem”, penso em “epistemologia da umbigada” e, ao ingressar como professora no Iart/Uerj no final de 2022, sinto-me convocada a pensar, de forma radical, outras pedagogias conectadas à vida em um momento pós-pandêmico. Movida por um não saber, proponho a leitura do ensaio *A água é uma máquina do tempo* (2022), em uma roda aberta às descobertas das referências citadas ali, para pensar com Tiganá Santana sobre “inventar um inventário”, discutir a partir de Saidiya Hartman as fabulações críticas, as possibilidades e as impossibilidades de contação de histórias, produzir narrativas a partir de si. Pensando a partir desses eventos, entre tantas perguntas que eu gostaria de fazer, volto-me ao umbigo, essa marca no nosso corpo da ligação com a mãe, que conecta um mundo interior ao mundo exterior, o chamado para um saber do corpo. É a “epistemologia da umbigada” que leva a pensar a filha como ancestral da mãe, o tempo espiralar que evoca, no filme homônimo – “Estou grávida da minha mãe, chegou a minha vez de te carregar na barriga”. Então, pergunto: como a contação de histórias se deu na sua vida, na sua formação, na conexão entre visualidade/oralidade/textualidade? E como isso implica a materialização da sua prática que se dá em uma diversidade de formatos – ensaio, filmes, fotografias, performances, livros etc.?

AM / Obrigada, muito obrigada mesmo. A experiência de ter nomeado esses intelectuais no meu ensaio – por enquanto o único que escrevi; espero ter tempo de escrever outros – foi muito consciente; colocar Tiganá, colocar um pesquisador angolano que fala sobre provérbios, o Abreu Paxé, que tem uma tese de doutorado que é uma loucura! (risos). Eu coloquei só um parágrafo, e a cabeça já vai para todos os lugares! Existe um efeito de dispositivo de linguagem que ele trabalha ali, que é um pensamento muito denso, mas não é hermético,

abre para todas essas possibilidades. Tem coisas interessantes nesse ensaio, que é como dar forma a essas expressões. Eu tinha alguma documentação, algumas fotografias, tinha o que a minha tia me contou, as experiências que estavam dentro de mim, mas como dar forma a isso? Eu começo falando primeiro de uma mancha, mas, de repente, você vê que não é mais uma mancha porque tem agora contornos definidos. Foi o que eu comecei a fazer: comecei a dar contorno às coisas, a organizar, a colocar uma coisa aqui, e aí depois vem outra, e outra, fui formando frases. Só que no cinema, como formamos frases? Possuímos um repertório imagético, e eu fui condensando esse repertório imagético em *frames* únicos. Por isso às vezes ele é tão complexo, porque, naquela cena, eu empilhei um monte de coisa. Eu empilhei mesmo! Eu não fundi, eu não fiz um amálgama, eu fiz uma sobreposição dessas imagens. Por isso, se você for parando cada *frame* – pode ser qualquer um dos trabalhos – e tirar uma fotografia daquele instante, você vai ver várias camadas temporais. Eu fui empilhando a fotografia que veio do álbum de família, com a paisagem de Serra Leoa, com as pessoas que estavam lá em volta. Impossível, que elas não entrassem no quadro. Eu sou sempre muito cuidadosa, eu vim do cinema, então eu sei exatamente o valor de uma pessoa em cena, e que isso deve ser remunerado e como é remunerado. Sabemos de questões éticas desse pacto de confiança que é criado muitas vezes no documentário, mas também na ficção, entre os atores, entre os *performers* ou entre os “personagens” que estão em um documentário de não ficção. O que é não ficção? Aí já começa a entrar em uma questão altamente problemática de quem tem o poder de estar com a câmera e retratar as pessoas ou usá-las como marionetes para um pensamento que é do cineasta ou do documentarista. Nós entramos em questões muito sérias quando fazemos um giro e quem está fotografando é família da pessoa que está em frente à câmera. Eu me dei conta disso quando fui viajar com meu pai e fizemos umas imagens. Se eu não estou com a câmera, quem está com a câmera? Meu pai! Uma pessoa da minha família, ou seja, estamos em um outro jogo de cena. Quando essas pessoas não são da sua família de sangue, elas podem ser da sua família estendida, por questões de afinidade, intelectuais: aí já entramos em outro tipo de conceito de filiação. Por isso os trabalhos comunicam tanto, porque existe esse pacto. Ele pode ser explícito ou estar implícito ali, mostrando que aquelas pessoas têm muita intimidade, e que por isso o trabalho é desse jeito, ainda que essa intimidade tenha

tido formada ali. Nas imagens em Serra Leoa, por exemplo, as pessoas estavam extremamente curiosas de saber quem são aquelas pessoas negras que estão ali retratadas. “Quem são, e por quê? O que você veio fazer aqui?” Eram muitas perguntas! Quando eu começava a colocar aqueles panos na água, com aquelas pessoas, isso criava um engajamento natural.



Figura 10
(Outros) Fundamentos,
2017-2019, vídeo, 15'48",
série de fotografias,
acervo Aline Motta

Quando eu fui fazer essas mesmas ações, que chamo de ações performáticas, fosse na cachoeira no litoral aqui em São Paulo, fosse lá em Vassouras, em Itaperuna, não tinha ninguém. E não tinha ninguém porque eu tive um cuidado muito grande de que essas pessoas não estivessem em quadro, aleatoriamente. Foi tão interessante quando isso foi desmontado em um contexto impossível de não ter aquele tipo de interação, que eu acho, particularmente, que foi respeitosa em tantos níveis. Isso conecta na parte implícita de como foi aquele encontro. Muitas vezes um encontro, por exemplo, na Nigéria, começa em uma espécie de atrito ou incompreensão, de me chamarem de *oimbo*. Como assim? Estão me chamando de *oimbo*, *oimbo*, que quer dizer branco! Como assim?! (risos) Uma incompreensão muito grande! Assim são nesses atritos da diáspora em que temos nossas ilusões, nessa coisa da revolta da questão da mãe, da mãe África. Você vai ouvir: “mas você demorou muito, você está muito branca agora, não te reconhecemos mais. Por que você voltou?”. É interessante que esse abraço nem sempre é tão amistoso. É, às vezes, um abraço cheio de dúvida e de desconfiança também, por conta de processos históricos muito violentos.

Eu sempre penso no Congo – a nossa cultura afro-brasileira é Congo-Angola. A capoeira, o samba, o maracatu, o maculelê, todas essas coisas são Congo-Angola. Muito respeito aos Iorubá e à cultura maravilhosa e muito exuberante dos orixás, mas a gente sabe que a nossa base é certamente Congo-Angola. Quando eu vejo a situação do Congo atual, imagino o que foi a retirada desses milhares, milhões de pessoas e por que eles [congoleses] estão nessa situação hoje. Tudo bem, muitas coisas aconteceram depois do período da escravização e do colonialismo, mas quando olhamos o Congo de hoje, precisamos pensar na diáspora, que saiu, que foi retirada, forçosamente retirada e as consequências disso para hoje.

Na verdade, eu não queria ter falado nada disso (risos). Eu estava falando da questão da forma e da mancha que começa a ter contorno. E isso de carregar a própria mãe dentro da sua barriga, ou seja, dar contorno a esse embrião. Existe aí uma troca de papéis e também um dispositivo muito interessante da linguagem cinematográfica – o plano e o contraplano. Toda hora eu trabalho com isso nos filmes: quem olha e quem é olhado. Essas pessoas vão se invertendo porque o cinema permite isso, e eu digo: “por que desse encantamento com o cinema?”. Eu poderia ter escolhido outras formas de expressão artística, mas por que o cinema me capturou e me captura tanto? Acho que é minha maior forma de expressão ou com que as pessoas se identificam mais: os filmes e os vídeos. Eu

digo que minha primeira experiência de cinema foi o meu próprio nascimento, porque você está naquele escuro, e quando você nasce, é todo mundo muito grande e todo mundo meio embaçado. Você não entende muito bem o que está acontecendo, você ouve e respira pela primeira vez e são aquelas caras enormes, porque você é um bebê. É exatamente o cinema, ou pelo menos o cinema que eu vivi. Eu acho que as gerações de hoje talvez tenham outra experiência com imagem, mas, para mim, era estar naquela sala escura e ver aqueles *closes* gigantes, aqueles enquadramentos que não fazem parte da realidade. Ninguém é tão grande assim, mas o cinema vai recortando, enquadrando. É uma experiência assim que é ser bebê, é um modo também de enxergar, e eu acho que é para isso que eu sempre volto. A trilha dos meus filmes tem muitos sussurros, respiros, um certo cantarolar de coisas que eu acho que era o que eu ouvia quando estava na barriga, porque minha mãe cantava muito e tinha sempre música em casa, então eu imagino que esses ruídos meio abafados eu acabei transportando para essa experiência cinematográfica, esses recortes, esse escuro e, de repente, uma luz que estoura. O espelho refletindo, estourando as imagens. É um pouco isso: experiências muito viscerais.

Figuras 11 e 12
Pontes sobre abismos,
2017, videoinstalação em
3 canais, 08'28", série
de fotografias, acervo
Aline Motta





André Leal / Fico também emocionado pensando em minhas próprias linhagens, nas histórias do meu avô, um artista negro do começo do século 20, com uma história difícil de acessar pela falta de registros. Mas em relação a essa aderência ao cinema que você acabou de mencionar, algo que eu estava pensando é a questão da multiplicidade de meios e linguagens que vão surgindo na sua produção. Eu penso em *A água é uma máquina do tempo* e nas diversas formalizações e linguagens que ela tem: vira livro, filme e é uma série fotográfica também. Seus trabalhos, de modo geral, acabam se tornando séries e se tornam também performances. Retomo então a introdução da Livia, quando diz que você é “poeta, artista e cineasta” e incluiria também a performance da leitura, que traz a questão da tradição oral. Assim, há uma insistência na performance. Trago aqui um fragmento do seu ensaio *A água é uma máquina do tempo*: “a performance de uma avó é uma performance coletiva de todas as avós, é a performance de toda uma linhagem de mulheres que se manifestam em multimeios e multidireções, atuando e enfrentando várias camadas afetivas, por vezes traumáticas, são plurivozes ancestrais”. Se você puder falar um pouco dessa dimensão dos multimeios, das multidireções para o campo da arte, das linguagens artísticas.



Figura 13

Contar o tempo, performance
(registro: Carine Wallauer /
Lucas Lima), Centro Universi-
tário Mariantonia USP,
São Paulo, mar. 2022,
<https://alinemotta.com>

AM / *A água é uma máquina do tempo* teve várias etapas. É um esforço de grande persistência, porque – eu gosto de falar isso – eu poderia ter desistido em muitos momentos. É impressionante como esse trabalho foi feito de tentar os mesmos procedimentos, ou, pelo menos, tentar realizar aquela ideia, e errar uma vez, duas, três, cinco, dez vezes até conseguir mais ou menos o que eu queria fazer. Acho que até Janaína estava nessa fala, sobre os processos de repetição, de fazer uma coisa uma vez e dar errado, fazer outra vez e dar errado. Mas o que significa “dar errado”? No meu caso, eu tinha prazos a cumprir e demandas várias, e isso afetava muito o processo, o que deixa você desconfiando um pouco: “Ai, meu Deus, então não era para fazer desse jeito, é para desistir disso? Que caminho eu devo seguir?”. Falando da multilinguagem, dos multimeios, esse projeto surgiu do texto, que era uma coisa nova até então. Das outras vezes, eu criei as imagens, ou seja, eu tinha feito os *stills* – vamos dizer assim – tinha produzido algumas imagens em movimento, e quando fui passar para o cinema, juntei [essas imagens] e fiz uma narração depois. A voz em *off* é muito presente nos trabalhos, exatamente porque não existe a questão da encenação, não tem atores que estão dando texto, como é comum na ficção ou na reencenação de docudramas. Então eu tinha que criar uma narração, só que essa narração foi criada *a posteriori*, depois do processo de criação das imagens. Em *A água é uma máquina do tempo* foi diferente; eu estava fazendo um curso de escrita na época e comecei a criar fragmentos. A partir deles fui criando as imagens ao longo de muito tempo. Quando escrevi os fragmentos, escrevi para que fossem lidos em voz alta, então já existia um deslocamento em relação ao texto, ao papel, ao livro, porque ele ia ser performado, ia ter uma fala, cadência, ritmo, e eu já fui treinando um pouco isso. Ou seja, se algo não ia bem no texto, se o ritmo não estava indo bem, isso poderia ser alterado e trocado; eu estava experimentando o texto. Esse tipo de processo vem da tradição da poesia, desde o início em todas as culturas, a própria recitação de poesia como forma de memorização, como apresentação em praça pública, como habilidade de oradores.

Então havia a ideia de que o texto ia ser lido – não só isso, claro! Eu queria que também saísse o livro, isso não há dúvida, eu queria a fisicalidade do livro e que ele se tornasse também veículo de difusão do trabalho. Porque uma coisa é quem entra na instituição para ver o vídeo ou quem foi no festival de cinema em que foi exibido. Esses são públicos muito restritos. Outra coisa é o público do livro, da literatura. Quanto custa um livro? Eu ainda acho que custa caro, mas ele é acessível. Eu fiz uma concessão no sentido de sair como livro de poemas³ mas eu não tratei aqueles textos como poesia, ou seja, eu não tratei como versificação, eu tratei como mancha na página. Você vê que os parágrafos têm o mesmo tamanho, como um quadradinho. Não tem o pensamento de que é um verso. Tanto é que, na versão publicada agora na Argentina, em espanhol, o livro está em outro tamanho, logo em outra versificação. Se alguém achava que aquilo era verso, agora ferrou, porque foi para outro tamanho de página e virou outra coisa. Ou seja, não tem pausa ali. São fragmentos textuais que o mercado editorial não sabe como lidar e chama de poesia porque tem que encaixar em alguma coisa. É interessante também falar de linguagem, de dispositivo de linguagem, e por que o texto é tão sintético. Eu falei ele em algumas performances, antes de virar texto, fiz pelo menos duas apresentações de performance antes de o livro ser publicado. Trabalhei esses textos por um ano na oficina de escrita, um tempo relativamente longo. Depois teve a bolsa ZUM, em que precisei entregar um protoprojeto do livro. *A água é uma máquina do tempo* tinha até outro nome na época, *Jogo da memória*. Quando o livro foi lançado, eu fiz várias outras [performances] até o vídeo, que é um vídeo de meia hora hoje, mas acho que vai se tornar um longa em algum momento, porque eu só filmei 40% do livro. Se em meia hora o pessoal já está “ai, meu Deus do céu, não aguento assistir isso, é muito pesado”, imagina com mais 40 minutos disso! Não, gente, vai ser legal, vai ser bom, vai dar certo, fiquem comigo, no caminho eu te explico. Mas o que eu queria dizer sobre linguagem é que eu cortei tanto texto que a versão dele em espanhol é maior, porque o tradutor saiu colocando quem estava falando, quem estava dizendo. Ele saiu completando, porque falou: “assim não dá para entender”. É muito interessante isso: o português, por mais que meus erros gramaticais tenham ficado evidentes na hora da revisão – eu achava até então que escrevia bem. Quando voltou o texto cheio de marcações vermelhas, eu falei “caramba! Acho que está ruim aqui, acho que eu ainda não estou muito boa na sintaxe, na

³ *A água é uma máquina do tempo* (Círculo de Poemas). São Paulo: Editora Fósforo/Luna Parque, 2022.

regência dos verbos, tem uma coisa meio esquisita”. É isso: o português que é falado, o português que é escrito, e nós com essa dificuldade. Você imagina uma pessoa que não passou pela escola, faculdade, [a dificuldade que ela teria] para escrever um livro. Esses grandes gargalos que temos no mercado editorial. Por que temos uns pouquíssimos escolhidos que têm seus livros publicados e por que temos a maioria da população e produtos de literatura que não são considerados prontos para publicação? Você precisa se encaixar de alguma forma para ser publicado, revisado. O que é o português falado e se existe esse português brasileiro? Para mim, existe. Daqui a pouco, ele vai virar só brasileiro. Espero que se distancie cada vez mais, que consigamos abarcar outras formas desse falar e desse escrever. Mas eu estava dizendo que a versão em espanhol ficou maior exatamente por sínteses que eu fiz com muita consciência em português, mas quando elas chegam para outras línguas, essas têm suas próprias necessidades e aí fazemos concessões também para que o texto continue deixando a margem. Por que eu fui cortando tanta coisa e ele ficou tão sintético que parece que é poesia? Porque o texto vai lá no provérbio, vai nessa coisa de abrir, porque quanto menos elementos, mais possibilidade de imaginação naquele texto. Existe um jogo ali que está sendo interessante nessa fricção com outras línguas. O texto foi traduzido para o inglês, espero que seja lançado, e agora está sendo traduzido para o francês, o que me dá muita alegria também. Esse esforço de comunicação, para mim, é essencial. Nunca quis que ele ficasse só para mim – não por uma vaidade, mas por uma imaginação política de que esse tipo de abordagem, tão pessoal e tão íntima, pudesse chegar em outros contextos também. Eu acho que é isso a sua pergunta. Não sei se estou respondendo, porque agora só temos dois minutos. Pelo menos cada um fez uma pergunta, já estão na vantagem, porque tem coisa que eu fico falando três horas seguidas.

DO / Também tenho uma pergunta que acaba chegando no fluxo daquilo que vem sendo dito. Estou pensando em algo que se aproxima de uma questão que Michelle Sommer trouxe. Sou professora e, entre os vários elementos do seu trabalho que me tocaram muito – fora o fato de que, na semana passada, eu me vi enviando para minha neta este trecho que o André Leal acabou de citar –, eu me pergunto se, no seu trabalho, a prática de fabulação crítica pode ser vista como uma estratégia para consolidar a especulação ao modo de uma inflexão no campo do pensamento e do ensino da arte. Uma grande inspiração para mim é o seu trabalho *Escravos de Jó*, o modo como você opera ali a linguagem da especulação e esse processo imaginativo de criação de mundos.

ela não compreende o casamento interracial dos pais, os episódios de racismo, por que fica esbarrando nas coisas na casa, por que a casa é tão pequena, por que existem todos esses conflitos que não são falados. A dificuldade de fazer uma ponte com essa mulher que é a minha mãe, todos esses embates tão comuns entre mãe e filha. Não sou eu com quase 50 anos que estou escrevendo esse texto. Quem está escrevendo é a criança. Então eu consigo imaginar, mas a partir do que eu senti. Será que aconteceu aquilo mesmo? Foi daquele jeito? Será que é verdade? Será que essa mãe era tão exigente assim? Existe, então, uma construção, uma criação de mundo, que é revivido e criado, mas ele não é um mundo de verdade. Nós não voltamos a 1979, com minha mãe assistindo ao seriado *Raíces*. Mas a partir do momento em que eu falo no seriado *Raíces* – que se tornou um grande assunto na Argentina agora, estou com essa experiência muito recente – toda hora é alguma experiência assim com a qual as pessoas se conectam e se emocionam muito. Muitas pessoas me lembraram quando elas o assistiram e o impacto que foi esse seriado que trata de origens. Por que isso impacta tanto na Argentina? São essas vozes que estão querendo falar que a Argentina é negra, que tem o tango, a milonga, o malembe, todas essas coisas que são afro-argentinas, que são Congo-Angola. A partir do momento que surge o seriado *Raíces*, a pessoa que nessa geração é branca, por que está se lembrando disso? Por que marcou tanto? Coisas ali estão mexendo muito, de maneira sensível, nesse imaginário de negritude, de origem, de um lugar comum, de experiências compartilhadas, dos limites que temos, já que temos a questão fenotípica que se impõe. É muito interessante ter um nome – ficção especulativa – para falar dessas experiências que foram vividas, sim. Só que como a realidade não dá conta, precisamos da literatura, das artes visuais, do cinema, para dar conta de algo que não está nas palavras, porque nós ainda não temos palavras para dizer.


Como citar:

MOTTA, Aline; FLORES, Livia; DE OLIVEIRA, Dinah; LEAL, André; COPQUE, Bárbara; DAMACENO, Janaína; SOMMER, Michelle Farias. Linhagem é linguagem: entrevista com Aline Motta. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 47, p. 11-41, jan.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.2>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

Zona cinza ou para além do cubo branco e da caixa preta

Gray zone or beyond the white cube and the black box

Cássia Hosni

 0000-0002-9908-3349
cassiath@gmail.com

Resumo

O crescente aumento de instalações de imagem em movimento nos ambientes expositivos no início dos anos 2000 trouxe a discussão da migração das imagens do cinema para a arte contemporânea, que ocorreu, principalmente, por seu viés econômico. Além dos conceitos de cubo branco e caixa preta, instâncias controladoras e disciplinadoras dos corpos, o artigo apresenta a expressão zona cinza, como lugar de conflito, confluência e assentamento de questões do audiovisual em exposições, em especial, as de grande formato e temporárias, como as bienais.

Palavras-chave

Zona cinza. Instalação de imagem em movimento. Audiovisual.
Bienal de São Paulo. Biennale di Venezia.

Abstract

The growing increase in moving image installations within exhibition spaces since the early 2000s brought discussion on the migration from cinema to contemporary art, which occurred mainly due to its economic bias. In addition to the concepts of white cube and black box, categories that suggest control and disciplinatio

Keywords

*Gray zone. Moving image installation. Audiovisual.
Bienal de São Paulo. Biennale di Venezia.*

O conceito de cubo branco, *white cube* – como são chamados os espaços expositivos em que se busca neutralidade em relação a qualquer interferência externa –, foi referenciado amplamente desde sua criação por Brian O’Doherty em 1976. Para O’Doherty, o cubo branco problematiza um modo de exposição associado aos valores da galeria modernista do século 20, isolando a obra de arte em tempo e espaço próprios, tornando-a, assim, peça atemporal e sacralizada. Nesse templo que é o espaço expositivo, evita-se qualquer aspecto externo mundano, como a presença da arquitetura e do corpo do espectador.

Escritos inicialmente em formato de ensaios na revista *Artforum* entre as décadas de 1970 e 1980, os textos estão compilados no livro *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte* (O’Doherty, 2002). Forjado em um momento específico da história da arte, o conceito do cubo branco se alastrou como sinônimo de um conceito higienista e excludente. Atualmente, quando os museus buscam cada vez mais se aproximar do público por meio de estratégias expográficas e/ou divulgação nas redes sociais, podemos pensar com ressalvas quais desdobramentos teve o conceito inicial de cubo branco.

Em *The white global cube*, Elena Filipovic (2014) apresenta as bienais como um grande cubo branco global, uniformizador dos modos de exibição. Convém, porém, destacar que as bienais como exposições de grande escala temporárias fogem completamente ao modelo da galeria modernista do século 20. Extensas no número de artistas e de obras, as bienais de arte estão mais próximas do modelo e estrutura das feiras, por conta da heterogeneidade de público e das relações entre o local e o global que são alimentadas.

A expressão caixa preta, *black box*, possui diversos significados, dependendo do campo semântico de pertencimento. Uma primeira referência faz menção ao teatro experimental, ao qual se atrelou durante a década de 1960, quando as paredes pintadas de preto e a iluminação simples faziam prevalecer a relação de proximidade entre os atores e o público, tornando a peça – geralmente pequenas produções – mais intimista. Uma segunda referência à caixa-preta é de caráter técnico, aludindo às caixas dos aviões, que carregam informações de *input/output*, só acessáveis em uma dada circunstância. É no funcionamento desse aparelho que o filósofo Vilém Flusser (2018), no livro *A filosofia da caixa preta*, se inspira para a reflexão sobre os modos de produção da imagem a partir da indústria fotográfica. Já a terceira referência, diz respeito ao uso expográfico de uma

sala fechada, geralmente pintada de preto, construída nas exposições de arte contemporânea. O espaço, ao realizar o controle de luz e som, pressupõe que a imagem projetada seja exibida com certo isolamento em relação às outras obras da exposição e remete às salas de cinema, porém sem certas características do dispositivo cinematográfico, como a predeterminação dos horários das sessões.

Em todas as referências, vale dizer que a caixa preta é vista como um lugar escuro, como uma caverna que permite a imersão do espectador, seja mediante um conteúdo narrativo ou não. O controle da iluminação no espaço, para que a atenção seja direcionada a um foco de luz, permite que a visão do espectador se concentre na tela, evitando as possíveis distrações do entorno.

Diante do dispositivo-cinema, grande referencial para pensar a migração das imagens do cinema para a arte contemporânea, são válidas algumas considerações. Em 1975, Roland Barthes escreve *En sortant du cinema*, um texto para falar desse sentimento de imersão do cinema, e do ritual próprio que o envolve, desde o momento em que se tem acesso à grande sala com fileiras de poltronas confortáveis até a saída. Barthes (1975) diz que, após o período de imersão, saímos da sala por vezes reflexivos e, quem sabe, em busca de um café para melhor digerir as imagens. O corpo vai aos poucos retomando a consciência, pois ele se encontra como um gato adormecido, um pouco desarticulado. Ao narrar o estado letárgico de um espectador que sai do cinema, ele descreve a fascinação pela escuridão e a sua proximidade com a hipnose, que nos torna facilmente atraídos pelas imagens e sons cinematográficos, nos deixando grudados àquela forma de representação. Para ele, essa *situação cinema*, que nos traga para dentro da tela, fazendo-nos perder qualquer elo com o mundo real, precisa ser vista com cuidado. Para sair dessa hipnose, ele diz, deveríamos ter dois corpos, um que olha narcisisticamente a tela e nela se perde, e um corpo perverso que percebe o entorno, a entrada, a saída, a massa de outros corpos que também estão na sala de cinema. Mais que um posicionamento crítico do espectador, um distanciamento amoroso seria o ideal.

Ao falar sobre aquilo que é externo ao conteúdo fílmico, o ensaio de Barthes chama a atenção ao dar ênfase a outros aspectos, como o inebriamento dos sentidos após a imersão fílmica. Ele igualmente destaca a distinção entre um corpo que mergulha na narrativa fílmica clássica e outro que está atento ao seu redor. Afetivamente distante, o corpo, segundo ele, tem em sua percepção os aspectos arquitetônicos da sala, elementos que o posicionam no

tempo presente. Escrito no meio da década de 1970, o texto barthesiano foi produzido em um momento no qual havia grande profusão de correntes teóricas do dispositivo cinematográfico influenciadas pela psicanálise e pelo marxismo.

Nos escritos de artistas do período, *A cinematic utopia*, de Robert Smithson (1971), fala da experiência de um espectador imobilizado, que se deixa “derreter” na cadeira, de onde ele não distingue mais se o filme é bom ou ruim, apenas engole esse grande borrão de imagens composto de luz e sombras. O artista diz: “a trilha sonora zumbe por meio do torpor. As palavras caem nessa languidez como pesos de chumbo. Esse repouso na consciência provocaria uma abstração tépida. Isso poderia aumentar a percepção da gravidade”¹ (p. 53).

Mais do que ser um texto crítico a uma atitude passiva do espectador, Claire Bishop (2018) nos lembra que as palavras do artista podem ser lidas como um estudo sobre a entropia. O conceito que faz referência à grandeza física da termodinâmica, na qual a energia dos corpos passa por um grau de aleatoriedade, é um dos temas que tanto fascinou Smithson. Nesse inebriamento e desorganização dos sentidos, o artista diz que o olhar rasteja pela tela, como uma tartaruga no deserto, o que pode possibilitar o ato ou a reflexão criadora que vislumbra, por exemplo, futuros projetos artísticos.

Para ele, o cinema é o lugar onde o corpo repousa e se deixa envolver por um mundo de imagens em movimento até a indistinção, onde as barreiras entre percepção individual e o que é visto na tela são dissolvidas por um momento. O cinema é o lugar no qual o corpo descansa, com as pernas em repouso, cujas regras de funcionamento são bem definidas.

Invisibilidade aparente

Como dispositivo cujas regras são bem estabelecidas, *Invisible Cinema*, projetado por Peter Kubelka e construído por Giorgio Cavaglieri, tinha como proposta apagar qualquer vestígio da arquitetura cinematográfica, mas teve como efeito justamente o contrário. Construído em 1970 para a exibição dos filmes do Anthology Film Archives, o lugar era uma grande caixa preta. O assento do

¹ Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros, a tradução é minha. No original: *Sound tracks would hum through the torpor. Words would drop through this languor like so many lead weights. This dozing consciousness would bring about a tepid abstraction. It would increase the gravity of perception.*

espectador era semelhante a uma cabine particular, cobrindo-lhe todo o corpo, sendo que havia divisórias entre os espectadores, de modo a se evitar qualquer distração e interação entre as pessoas. Junto à arquitetura, um código restrito de conduta dos espectadores permitia a entrada apenas no início da projeção. Para Kubelka, o cinema era o lugar apenas para as imagens, os sons e nada mais, uma perfeita máquina de visualização. Ele diz:

Dei a esse conceito de cinema o nome de “Cinema Invisível”, para enfatizar o fato de que um cinema ideal não deve ser sentido, não deve conduzir à sua própria vida; ele praticamente não deveria estar lá. O cinema construído para o Anthology Film Archives era comparativamente pequeno em tamanho, acomodando menos de cem pessoas. O teto, as paredes e os assentos eram todos revestidos de veludo preto; o chão estava coberto com carpete preto. As portas e tudo o mais foram pintados de preto. Em toda a sala, apenas a tela em si não estava completamente preta. Consequentemente, a tela e o filme projetado na tela eram os únicos pontos visuais de referência. Em um cinema, não se deve estar atento ao espaço arquitetônico, para que o filme possa ditar completamente a sensação de espaço. Devido à escuridão da sala, não há nenhum reflexo no fundo da tela² (Sitney, 2005, p. 103).

Como espaço inicial do Anthology Film Archive, o cinema projetado por Kubelka funcionou até 1974, quando, por problemas financeiros, mudou para outra sede. Relatos recuperados por Sky Sitney (2005) notam que os assentos não funcionavam bem para todos os corpos, seja pela altura ou pela extensão da perna de cada pessoa. Havia também problemas com o ar-condicionado, que não permitia que o ar circulasse, já que, isolados em células, cada espectador formava uma massa de calor que não se dissipava. Além dos aspectos físicos da

² No original: *I gave this concept of cinema the name “Invisible Cinema” to underline the fact that an ideal cinema should not be at all felt, should not lead its own life; it should practically not be there. The cinema as built for Anthology Film Archives was comparatively small in size, seating less than one hundred people. Ceiling, walls, seats were all covered with black velvet; the floor was covered with black carpeting. Doors and everything else were painted black. In the whole room, only the screen itself was not completely black. Consequently, the screen and the film projected on the screen were the only visual points of reference. In a cinema, one shouldn’t be aware of the architectural space, so that the film can completely dictate the sensation of space. Due to the blackness of the room, there is no back reflection whatsoever on the screen.*

sala de cinema, Stanley Eichelbaum afirma, em conversa com Jonas Mekas, que todos os filmes eram exibidos no seu formato original, sem legendas, para não se alterarem a forma e o ritmo do filme, de modo a se respeitar o cineasta como artista. Dada a austeridade da estrutura do espaço, os integrantes do Anthology Film Archive não estavam interessados no público, mas no filme como arte (Sitney, 2005).

Oposto ao desejo de invisibilidade cinematográfica, a exibição inaugural de *Sleep*, primeiro filme de Andy Warhol, de 1963-1964, teve cinco horas e 21 minutos de duração. Realizado em 16mm, silencioso e em p&b, vê-se, ao longo do tempo, o registro do sono de John Giorno, namorado de Warhol quando o filme foi realizado. Em uma época na qual o cinema comercial fazia uso das mais inovadoras técnicas de som e imagem, nesse filme não há nada que assinale grandes ações dramáticas. Trata-se de um evento ordinário: um homem que dorme. Andrew Uroskie (2014) analisa que, no período em que Warhol exibiu o filme em uma grande sala de cinema em Los Angeles, houve demonstrações de violência e revolta, como se as pessoas tivessem sido enganadas por não ter sido entretidas, imersas em outra realidade. Na ocasião, em carta a Jonas Mekas, o gerente do cinema, Mike Getz, afirma que a sessão foi acompanhada por 500 pessoas, sendo que uma pequena multidão ameaçou um motim caso não houvesse o ressarcimento do valor do ingresso. Curiosamente, ele diz, no fim do filme ainda estavam presentes 50 pessoas na plateia (p. 46).

Warhol, que tinha uma relação controversa com Hollywood, não se afetou e realizou, posteriormente, estratégia parecida em *Empire*, de 1965, filme que novamente reproduz a longa duração, ao registrar o edifício Empire State Building por mais de oito horas. Uroskie destaca que não se trata de o filme ser apenas conceitual, mas de ele transformar radicalmente os protocolos de exibição e a relação com o espectador. Ele nota que, para o público solidário, a exibição de *Sleep* tornou-se um evento social, em que se saía da sessão, conversava-se no lobby do cinema e, depois, voltava-se para a sala. Sobre a experiência do público, Warhol (apud Uroskie, 2014, p. 48) diz: “Normalmente, quando você vai ao cinema, você se senta em um mundo fantasioso, mas quando você vê algo que o perturba, você se envolve mais com as pessoas próximas a você”.³

³ No original: *Usually, when you go to the movies, you sit in a fantasy world, but when you see something that disturbs you, you get more involved with the people next to you.*

Nesse sentido, a experiência warholiana dialoga com o que vimos anteriormente como corpo perverso, mencionado por Barthes, àquele que observa a sala de cinema e não se deixa engolir pela massa de imagens e sons. Um modo de percepção fílmica que não está concentrado apenas no conteúdo da tela, mas também na recepção e nos possíveis desdobramentos entre os espectadores.

A longa duração fílmica, a falta de narrativa e o modo ou a atitude *sui generis* dos espectadores frente àquelas imagens em movimento são fontes de inspiração frequentes para uma geração de cineastas e artistas experimentais do período. Pelo fato de Warhol ser uma figura que apreciava estar sob os holofotes, *Sleep* tem um apelo de cultura de massa, diferente de iniciativas que centravam as exposições privadas em galerias ou nas casas dos artistas.

Assim, observa-se que tanto os modos restritivos do cinema de Kubelka, como a ênfase na longa duração do filme de Warhol evidenciam os aspectos que fogem ao dispositivo como experiência previsível para o espectador: no desejo de invisibilidade do dispositivo, o espectador sentia-o em seu desconforto; e na vontade de ser entretido pelas imagens, outros aspectos do cinema chamavam a atenção.

Destaca-se que, embora a caixa preta ainda seja o lugar a ser almejado, a migração das imagens, em um contexto do final dos anos 1990 e início dos 2000, ocorre principalmente por razões econômicas. Esse trânsito, que ficou conhecido como a “passagem do cubo branco para a caixa preta”, trouxe novas questões, principalmente com a adesão dos artistas à tecnologia digital.

Via de mão dupla

Quando falamos da migração das imagens em movimento para espaços de arte contemporânea a partir dos anos 1990, a questão econômica é um dos principais alicerces. Para Thomas Elsaesser (2018, p. 43), o fenômeno nesse período precisa ser visto com desconfiança:

Até então, todos esses museus tinham se recusado a dar ao cinema um espaço de arte apropriado ou tinham concedido a ele apenas uma sala de projeção no piso inferior ou no subsolo. A pergunta resultante era se, naquele momento, o mundo da arte estava celebrando o cinema para enterrá-lo [...], ou o celebrava a título de uma oferta de aquisição de controle hostil amigável? Será que o cinema, em sua agonia, estava

pronto para um *upgrade* cultural, com o compromisso de que os museus, sobretudo os de arte contemporânea, adquirissem como ativos futuros o apelo do grande público pelo cinema e a extraordinária memória cultural representada por sua história de cem anos?

No questionamento de Elsaesser, uma das colocações chama a atenção: é como se o meio artístico fosse, até então, contrário à ideia do cinema, sendo que, na maior parte das vezes, ocorreu de o cinema ser um produto cultural distinto, exibido no formato de mostra em seu próprio dispositivo. O problema parece surgir justamente quando os lugares, antes bem delimitados, passam a se sobrepor, gerando um abalo sísmico nas estruturas.

O cinema passa por diferentes conjunturas histórico-sociais, e a questão econômica é abordada por autores como Erika Balsom (2013) e Volker Pantenburg (2010), que entendem ser o aspecto financeiro uma das vias de acesso para a compreensão da confluência entre o cinema e a arte contemporânea a partir da década de 1990.

Pantenburg sugere uma sistematização de três formas de intersecção entre cinema e arte. A primeira faz parte de uma “teoria da emancipação do cinema”, na qual é disseminada a ideia do museu como um local de liberdade em relação ao dispositivo-cinema. Esse modelo opera com a dicotomia que estabelece ilusão e passividade para o cinema *versus* quebra de ilusão e atividade para o museu, perpetuando a separação entre cinema e arte contemporânea. Essa oposição entre atividade e passividade também é abordada por autores como Chrissie Iles (2001) e Dominique Païni (2008).

Já a segunda forma corresponde ao modelo da “teoria da fusão”, que incorpora o cinema à história da arte, tendo como exemplo as exposições no Pompidou, tais como *Le mouvement des images*, de 2006, em que muitas das obras audiovisuais passam a ter um desdobramento a partir da curadoria. Realizado a partir de uma nova organização de obras já existentes, muitas já conhecidas do público, “esse modelo tem algumas vantagens, diante do pano de fundo de um termo mais geral e diante da união de diversas disciplinas dos Estudos Culturais” (Pantenburg, 2010, p. 169). E, enfim, a última forma de intersecção, Pantenburg denomina “teoria da canibalização”, que parte da ideia de que as relações culturais não são feitas com fins pedagógicos ou pontos em comum, havendo disputa por recursos financeiros e fama. Nesse aspecto, a figura do curador tem grande importância na circulação entre os eventos.

Embora, como dito pelo autor, as relações não possam ser resumidas a um ou outro modelo simplificado, essas três formas ajudam a entender que o aspecto econômico é parte integrante do debate entre os dois dispositivos. Um caso conhecido e bem-sucedido no trânsito entre as áreas é o do cineasta Harun Farocki, que passa da direção de documentários às instalações nos museus.

No início dos anos 1990, diz Pantenburg, os atrativos financeiros da arte contemporânea eram grandes e aglutinavam outras áreas, incluídas as que se destinavam às investigações das ciências sociais. É nessa área que Farocki continua seus trabalhos audiovisuais, assim se posicionando: “Perguntam-me com frequência por que ‘abandono’ o cinema para adentrar o espaço da arte, e minha resposta só pode ser a de que não tenho outra escolha” (Pantenburg, 2010, p. 162).

No caso de Farocki, não se trata de simples transposição entre os meios, pois, quando ele passa a exibir suas obras no espaço expositivo, toda a sua experiência anterior no cinema e na televisão é absorvida em sua prática. A instalação *A saída dos operários da fábrica em 11 décadas*, exibida pela primeira vez em 1995, é obra na qual ele articula a espacialização das imagens em movimento e investiga as relações de trabalho ao longo do tempo. Produzida com material de arquivo, no primeiro televisor vê-se *La sortie des usines Lumière* (1895), uma das primeiras imagens do cinematógrafo dos irmãos Lumière. Seguindo o percurso, outros televisores mostram cenas equivalentes de outros filmes/vídeos, como *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, *O deserto vermelho*, (1964) de Antonioni, apresentando-se, por fim, *Dançando no escuro* (2000), de Lars von Trier. *A saída* de Farocki faz lembrar a autorreferência da linguagem cinematográfica, um tributo comum que os cineastas realizam aos mestres do passado. Colabora o fato de as cenas dos filmes serem de curta duração e o espectador caminhar ao longo do corredor luminoso de televisores. O percurso de observação da esquerda para a direita, tal como na escrita ocidental, forma um conjunto de imagens cronológicas das relações de trabalho representadas ao longo das décadas. Segundo Pantenburg (2010, p. 174), a obra sugere uma sala de edição, um arquivo aberto, em que o visitante pode pensar o seu próprio trajeto.

A forma de intercâmbio entre o cinema e a arte contemporânea, como já mencionado a partir do questionamento de Elsaesser, é tratada por Erika Balsom (2013), que discorre sobre a via de mão dupla e sobre o interesse econômico

entre as duas instituições. *Grosso modo*, ela argumenta que o cinema, depois de tantas crises tecnológicas com a entrada do vídeo e o esvaziamento das salas de exibição, precisava se reinventar. Deslocar seu sentido, associado à cultura de massa, para algo mais “seleto”, como a arte contemporânea, poderia ser promissor para sua sobrevivência. Já para a arte contemporânea, os novos museus, criados por arquitetos célebres, o crescimento de novas bienais no mundo e a apresentação de uma linguagem mais familiar para o público, como a memória cultural do cinema, poderiam aumentar a bilheteria das exposições. Com um pensamento próximo ao modelo “canibalizador” de Pantenburg, Balsom traz à luz uma discussão em sintonia com o modelo neoliberal da cultura.

Segundo ela, um dos primeiros cineastas a ter seu papel transposto para os museus, ainda nos anos 1990, foi Alfred Hitchcock. Nas exposições, a cenografia, documentos como os roteiros, além dos objetos que estiveram presentes nos filmes, convidam os espectadores a visitar a atmosfera cinematográfica, além de sugerir algo a mais – as conexões entre o cineasta e a história da arte. Hitchcock, como cineasta conhecido pela maior parte do público, traz bilheteria para o museu, enquanto o cinema passa a ter existência tal qual à de um mausoléu, atemporal na “majestuosidade” do cubo branco (Balsom, 2013).

Tanto o modo de Pantenburg quanto a via de mão dupla econômica de Balsom abordam o sentido financeiro que o cinema atrela à arte contemporânea. Se para alguns artistas, como Farocki, é uma opção viável para continuar a produzir, para as instituições passa a ser um lugar de disputa. Além dos aspectos econômicos, a migração do cinema para a arte contemporânea é uma das consequências da era digital, que pode ser considerada uma das últimas transformações de impacto no cinema.

Além disso, paralelamente à crise do dispositivo-cinema e a sua reinvenção no espaço expositivo, há a valorização do vídeo digital. Balsom argumenta que, no mercado de arte, ele passa a ser mais considerado a partir dos anos 1990, e são quatro os fatores que permitem sua viabilidade, até como item colecionável. O primeiro aspecto é econômico e diz respeito ao fato de o vídeo oferecer pouco risco financeiro ao ser incorporado e exibido nas galerias. O segundo se refere à consolidação do vídeo na história da arte, pois, desde as experiências pioneiras dos anos 1970, ele finalmente acumula um tipo de historicidade estética. O terceiro relaciona-se à questão da originalidade e emerge com o nasci-

mento da internet e da digitalização, que permitem o aumento da qualidade do vídeo, os diferentes formatos técnicos, além da queda do preço dos equipamentos. Segundo a autora, esse ponto em que os valores são colocados em xeque se compara à crise da reprodutibilidade no final do século 19. A videoprojeção acaba por afirmar seu lugar, ao preencher, a custo relativamente baixo, a monumentalidade dos espaços das galerias de arte e dos grandes museus que surgem no período. Diferente do monitor alocado no canto da sala, a videoprojeção se consolida nas instituições e nas exposições de grande formato (Balsom, 2015).

Nesse sentido, os fatores econômicos, estéticos e técnicos favorecem a proliferação do vídeo, em seu formato de exibição com projetores no espaço expositivo. Ressalta-se a importância de considerar aspectos como a lógica expográfica e os modos como o espectador percebe a obra, a partir da intenção do artista. Sabe-se que a massiva entrada da imagem projetada nos museus é heterogênea por natureza, fazendo convergir, no ambiente expositivo, diferentes trajetórias de artistas e cineastas.

Em relação à forma de exibição da obra para o espectador, talvez o consenso seja de que ambos os modelos, o cubo branco e a caixa preta, procuram maneira de controlar, indicar certa percepção para quem vê. Claire Bishop (2018, p. 30-31) argumenta que os dois modos correspondem ao modelo burguês disciplinador de monitoramento:

Tanto o cubo branco quanto a caixa preta são estruturas supostamente neutras que orientam e hierarquizam a atenção e, portanto, constroem objetos de visualização. Ambos se baseiam em convenções comportamentais tácitas e estabelecidas há muito tempo: tanto em ambientes de caixa preta quanto do cubo branco, as interrupções tendem a ser auditivas em vez de ópticas – tossir, sussurrar, comer ou falar muito alto.⁴

Nos lugares de exibição, salvo exceções, o corpo ou a interação entre os próprios espectadores voltam a ser uma possível medida de incômodo no

⁴ No original: *Both the white cube and the black box are purportedly neutral frames that steer and hierarchize attention, and thus construct viewing subjects. Both are founded on long-established, unspoken behavioral conventions: in both black box and white cube environments, disruptions tend to be auditory rather than optical – coughing, rustling, eating, or talking too loud.*

espaço. Se, na galeria modernista, qualquer conversa ou ruído poderia interromper o momento sublime diante da arte, o mesmo ocorre com o barulho, por exemplo, da embalagem da bala, que parece estalar no ouvido daquele que está no escuro, sentado na cadeira ao lado.

Não à toa, em exposições que concentram um número elevado de obras audiovisuais, o componente sonoro que vaza é um dos elementos que mais aborrecem os artistas, a equipe curatorial e os espectadores. Ainda que remeta às características do cinema – a sala escura com seu fecho de luz projetado sobre uma parede ou outra superfície, como uma tela suspensa –, o espaço expositivo não possui a mesma competência técnica do dispositivo-cinema.

Por conta disso, o fato de o ambiente expositivo ter uma série de especificidades diferentes das salas de cinema permite criar a nomenclatura zona cinza, voltada especificamente para refletir sobre as instalações de imagem em movimento no ambiente expositivo, levando em consideração o papel do espectador.

O termo é uma alternativa à expressão “passagem do cubo branco para a caixa preta”, em referência à entrada de instalações audiovisuais em museus, galerias e bienais de arte contemporânea, e mensura-se seu uso para o período a partir do início dos anos 2000. Como observado, durante a primeira década do milênio, o cinema e a arte contemporânea travaram uma série de embates, mas a partir de 2010 emergem outras questões, considerando os aspectos expográficos e curatoriais.

Nesse sentido, convém analisar quatro momentos em que a zona cinza esteve presente, em obras que apresentaram alguma tensão ou assentamento em sua relação com a expografia, a curadoria e o espectador.

Zona cinza

Em uma escala de pigmentos, o branco é a ausência de cor, o que significa que, quando uma fonte luminosa incide sobre esta essa superfície, tudo é refletido. O preto, por sua vez, está localizado do lado oposto ao branco e é constituído da sobreposição de várias tonalidades, uma mistura densa de cores que absorve a luz. No centro dessa escala, o cinza se constitui tanto da cor que nada retém quanto daquela que se concentra, em um modo de existência simultânea.

Considerando-se que o cinza se localiza no meio da escala cromática, evita-se qualquer forma de oposição. Do ponto de vista pictórico, Paul Klee (2015, p. 150) lhe dá o nome de ponto cinza, um lugar intermediário em que tanto a cor branca quanto a preta estão presentes:

Se o expressarmos em termos do perceptível (como se estivéssemos fazendo um balanço do caos), chegamos ao conceito cinza, ao ponto fatal entre o vir a ser e o falecer: o ponto cinza. O ponto é cinza porque não é branco nem preto ou porque é branco e preto ao mesmo tempo. É cinza porque não está nem para cima nem para baixo ou porque está tanto para cima quanto para baixo. É cinza porque não é nem quente nem frio; é cinza porque é um ponto não dimensional, um ponto entre as dimensões.⁵

Klee fornece um ponto de vista da pintura, mas a percepção de um modo intermediário, que evita oposições, tem sido constantemente mencionada no campo da arte contemporânea. Víctor Hermann Pena (2020) utiliza o conceito de zona cinza para analisar os modos de percepção diante da catástrofe. O termo é utilizado como fronteira entre o legal e o ilegal, interesse e contingência, diante das tragédias ambientais que ocorreram nas cidades de Brumadinho e Mariana.

Zona cinza também é o conceito utilizado por Claire Bishop (2018) para analisar a mudança do caráter transgressor da performance e da dança nos espaços expositivos de arte contemporânea. Bishop diz que a entrada das artes performativas nos museus pode ser vista não apenas como um modo de atrair o público, mas como consequência direta da mudança do cubo branco para a caixa preta, principalmente em seu sentido cênico, numa tentativa de criar um dispositivo híbrido. Para ela, a zona cinzenta é “um aparato no qual as convenções comportamentais ainda não foram estabelecidas e estão abertas a negociação” (p. 38). Bishop diz que no museu é possível estabelecer uma forma de atenção quando o espectador fotografa um *performer* durante a apresentação e posta o registro nas redes sociais. Essa relação híbrida entre a ação real e os dispositivos

⁵ No original: *If we express it in terms of the perceptible (as though drawing up a balance sheet of chaos), we arrive at the concept grey, at the fateful point between coming-into-being and passing-away: the grey point. The point is grey because it is neither white nor black or because it is white and black at the same time. It is grey because it is neither up nor down or because it is both up and down. It is grey because it is neither hot nor cold; it is grey because it is a non-dimensional point, a point between the dimensions.*

móveis gera uma virtualização da percepção, em que a interface tecnológica cria um espaço de mediação.

Nesse sentido, a zona cinza proposta neste artigo é inspirada tanto em Klee, na ideia de coexistência cromática, como em Bishop, no sentido da influência do dispositivo. Destaca-se que, embora o termo já tenha aparecido em outras referências bibliográficas, neste artigo trata-se de outro contexto, pois considera as instalações de imagem em movimento e a necessidade de atualização frente às obras que surgem principalmente após 2010. Nota-se que a manifestação pode ocorrer por razões curatoriais e/ou pelas proposições dos artistas, que vão pensar em formas de diálogo da arquitetura do espaço expositivo com o espectador.

Na edição da 58ª Biennale di Venezia, em 2019, intitulada *May you live in interesting times*, o curador Ralph Rugoff dispôs as obras *Spectra III* (2019), de Ryoji Ikeda, e *Chimera* (2019), de Haris Epaminonda, uma em seguida à outra. O espectador que entrava no pavilhão principal, o Giardini, tinha o contato com um corredor extremamente luminoso da instalação de Ikeda. A textura lisa, disposta em todas as superfícies, refletia a estridência das luzes fluorescentes, criando um impacto sensorial logo na entrada. Ao sair do corredor, o trajeto convidava a uma pequena sala escura, fechada com a grossa cortina isoladora de luminosidade e som. Uma projeção exibia o filme em super-8, *Chimera*, de Epaminonda, em que são mostradas imagens de fragmentos de mar e estátuas gregas, sugerindo uma viagem intimista, háptica, por meio da granulação da película.

O percurso entre as duas instalações possibilitava criar uma sensação de choque, da máxima luminosidade para a escuridão. A adaptação dos olhos não era instantânea, e era comum tropeçar nos bancos da sala, tornando, para muitos, quase urgente a ação de ligar a lanterna do celular. Nota-se que essa zona cinza, realizada pela escolha curatorial, não era, por vezes, bem recebida. Observava-se que, após o impacto sinestésico, eram poucos os espectadores que ficavam para assistir ao filme de 32 minutos de Epaminonda.

Um caso mais bem sucedido entre o diálogo curatorial e o artístico ocorreu na 32ª Bienal de São Paulo, intitulada *Incerteza viva*, com curadoria de Jochen Volz. A instalação *Everything and more* (2015), de Rachel Rose, apresentava as imagens de um astronauta a caminho do espaço em um centro de treinamento, assim como detalhes hiper-realistas de formas orgânicas que se sobrepunham, aproximavam-se e se distanciavam, em montagem que remetia a uma viagem sensorial.



Figura 1
Rachel Rose, *Everything and more*, 2015, videoinstalação,
32ª Bienal de São Paulo
(Foto: Pedro Ivo Trasferetti /
Fundação Bienal de São Paulo.
Fonte: Arquivo Histórico
Wanda Svevo/AHWS)

A imagem era projetada em uma grande tela translúcida que ocupava toda a altura do pé-direito, em frente ao vidro do pavilhão, enquanto ao fundo via-se o parque do Ibirapuera. No caso dessa instalação, dependendo da luminosidade do dia, era possível ver com maior ou menor intensidade as folhagens das árvores, o que tornava a experiência de assistir às imagens em um dia nublado totalmente diferente daquela de vê-las sentado sobre o carpete ao sol da manhã. A instalação de Rose, que prefere trabalhar com a luz natural e não em lugares fechados, conseguia grande impacto ao unir as características próprias da imagem em movimento com a arquitetura do prédio.

Nessa perspectiva, independente do momento do vídeo em que o espectador chegasse, era como se ele fosse fisgado pelas imagens, acomodando-se sobre o carpete cinza da sala. Era recorrente a presença de pessoas assistindo ao vídeo deitadas, mexendo no celular, em uma forma de atenção/distração muito próxima da relação com a televisão. Essa sala, zona acarpetada, localizada ao lado da rampa, também oferecia um descanso para quem fosse percorrer a extensão do último andar do pavilhão. Ao não remeter o trabalho a uma sala escura, observa-se que a obra ganhava em receptividade, principalmente para os espectadores que visualizavam a tela em dias de luminosidades distintas.

Assim, a instalação permitia certo acolhimento audiovisual no espaço expositivo. Disposta no último andar do pavilhão da Bienal, a grande escala da projeção, em sua relação opacidade/transparência, permitia um assentamento diante da possível saturação da mostra.

Um terceiro exemplo, no nosso breve recorte, destaca uma obra da 34ª Bienal de São Paulo, intitulada *Faz escuro*, mas eu canto, com curadoria de Jacopo Crivelli Visconti. *Circulação*, de Daniel de Paula, disposta no primeiro pavimento, foi chamada pelo artista de videonegociação, iniciada em 2019 e ainda em processo. As imagens eram registros de drones de inspeções de empresas, que foram apropriadas e exibidas em painéis fragmentados de Led. A forma escultórica e luminosa, com as imagens aéreas ligadas à extração de recursos naturais, chamava a atenção, sobretudo, do espectador que transitava entre os pavilhões. Por ser um trabalho silencioso, adaptava-se à paisagem e podia ser visualizado com outras obras ao redor, apresentando permeabilidade diante do contexto expositivo.

Figura 2
Daniel de Paula, *Circulação*,
2019, videonegociação, 34ª
Bienal de São Paulo
(Fonte: Arquivo pessoal)



Por fim, *Swinguerra* (2019), de Barbara Wagner e Benjamin de Burca, foi apresentada na representação nacional do Brasil, na 58ª Biennale di Venezia, sob a curadoria de Gabriel Pérez-Barreiro. A videoinstalação exibia o ensaio e a dança performados por diferentes jovens da periferia de Recife. Por meio da música contagiante de ritmos como o brega, o *funk*, o pagode e outros do universo *pop*, as coreografias eram mostradas em solos, duo ou coletivamente, simulando uma competição entre os diferentes grupos.

Para o espectador que entrava no pavilhão, existia a opção de ir para um dos lados da sala, ambos mostrando uma projeção. Seguindo para direita ou para a esquerda, a escolha dialogava com o conteúdo do vídeo projetado, sendo possível sentar-se na “arquibancada” para assistir à apresentação.

Figura 3
Barbara Wagner e Benjamin de Burca, *Swinguerra*, 2019, videoinstalação, 58ª Biennale di Venezia (Fonte: Arquivo pessoal)



Danilo Baraúna (2022) destaca que além de direcionar a atenção para um dos lados, o espectador também poderia seguir em frente, em direção à saída, caso daqueles que estavam apenas de passagem. Para ele, a videoinstalação vista por meio da fenomenologia *queer*, permite criar uma “proximidade distante” ou uma “distância aproximada”, que causa um sentido de desorientação. Essa percepção ocorre quando há certa familiaridade da língua materna, dos gestos expressos no vídeo, da música que embala o corpo, mas que não condiz com a experiência de afastamento de outros espectadores presentes na exposição.

Vivenciadas por Baraúna, as ideias de distância e proximidade se encontram e coexistem. Nesse sentido, mesmo em contextos diferentes, a experiência diante da obra de imagem em movimento recorda o “afetivamente distante” já citado no ensaio de Barthes. Em ambos os casos, o posicionamento do espectador faz com que ele esteja centrado no momento presente, atento tanto ao conteúdo audiovisual como a seu entorno.

Considerações finais

Os quatro exemplos abordados buscaram indicar momentos que pensam as especificidades de cada uma das instalações de imagem em movimento na zona cinza. No primeiro caso, o percurso entre os trabalhos de Ikeda/Epaminondas sugere que a mudança abrupta de luminosidade leva a uma situação conflituosa para o espectador, prejudicando principalmente a apreensão da obra. Já as videoinstalações de Rachel Rose e Daniel de Paula convergem para maior permeabilidade com a arquitetura do pavilhão da Bienal de São Paulo. Destaca-se o fato de *Circulação* ser uma grande tela brilhante “solta” no espaço e integrada ao entorno, evitando qualquer conflito sonoro, uma das problemáticas das exposições em grande formato. Em *Swinguerra*, considera-se que além do conteúdo imagético-sonoro, a obra abre o diálogo para a percepção de novas sensibilidades emergentes, que se desdobram inevitavelmente nas escolhas expográficas.

No passado, a menção da passagem do “cubo branco para a caixa preta”, assim como toda a movimentação econômica e tecnológica, foi determinante para a consolidação da imagem em movimento nas exposições de arte. Hoje, podemos dizer que a atualização da discussão é encaminhada para a zona cinza, em que não há mais necessidade de um vocabulário que oponha, restrinja ou denote se o pertencimento é do cinema ou da arte contemporânea. Como vimos

com Klee, o cinza é habitado concomitantemente pelas cores branca e preta, e, em nosso contexto, os embates do cubo branco e da caixa preta resultam na maturidade vista na zona cinza.

Na terceira década dos anos 2000, a predominância de instalações de imagem em movimento em bienais já é algo estável, porém, ainda passível de problemas expográficos e curatoriais. Pela variedade e quantidade de público, as bienais favorecem diferentes maneiras de se posicionar como espectador diante das obras. Nessa relação, há, por vezes, o desafio da permanecer um mínimo de tempo defronte da videoinstalação, para que a pessoa possa estabelecer um vínculo de comunicação e afetividade. Longe de criar uma forma de controle, as obras abordadas pelo viés da zona cinza permitem mais flexibilidade e porosidade diante do contexto expositivo, seja pelo conteúdo audiovisual, arquitetônico ou pela interação com outros corpos presentes no espaço.

Cássia Hosni é doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Foi bolsista Fapesp, com Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior na Università Iuav di Venezia e no Archivio Storico delle Arti Contemporanee, da Biennale di Venezia. É bacharel em artes visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, e mestra em multimeios pela Universidade Estadual de Campinas. Atualmente realiza pesquisa de pós-doutorado no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Referências

- BALSOM, Erika. *Editioning the moving image: old problems and new possibilities*. [Barcelona, s.n.], 2015. 1 video (54 min). Publicado pelo canal Loop Barcelona. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gOVyIwIVpY&t=1367s>. Acesso em 10 fev. 2024.
- BALSOM, Erika. *Exhibiting cinema in contemporary art*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.
- BARAÚNA, Danilo Nazareno Azevedo. Besideness: distance and proximity as queer disorientation to inhabit projective moving image installations. *Frames Cinema Journal*, v. 20, p. 37-66, 2022.
- BARTHES, Roland. En sortant du cinema. *Communications: Psychanalyse et Cinéma*, n. 23, p. 104-107, 1975. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1353. Acesso em 5 ago. 2020.

- BISHOP, Claire. Black box, white cube, gray zone: dance exhibitions and audience attention. Project MUSE. *TDR: The Drama Review*, Baltimore, v. 62, n. 2, p. 22-42, 2018.
- ELSAESSER, Thomas. *Cinema como arqueologia das mídias*. São Paulo: Edições Sesc-São Paulo, 2018.
- FILIPOVIC, Elena. The global white cube. *On Curating: Politics of Display*, Zürich, n. 22, p. 45-60, 2014.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia*. São Paulo: É Realizações Editora, 2018.
- ILES, Chrissie (org.). *Into the light: the projected image in American art 1964-1977*. New York: Whitney Museum, 2001.
- KLEE, Paul. *Paul Klee*. New York: Parkstone International, 2015.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PAÏNI, Dominique. Reflexões sobre o “cinema exposto”. In: MACIEL, Katia (org.). *Cinema sim*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.
- PANTENBURG, Volker. Sobre o passado do cinema no presente da arte – instalações de Harun Farocki. In: MOURÃO, Maria Dora G.; BORGES, Cristian; MOURÃO, Patrícia (orgs.). *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.
- PENA, Victor Hermann Mendes. Zona cinza: como perceber a catástrofe? Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2020.
- SMITHSON, Robert. A cinematic utopia. *Artforum*, New York, v. 26, p. 53-55, 1971.
- SITNEY, Sky. The search for the invisible cinema. *Grey Room*, n. 19, 2005.
- UROSKIE, Andrew. *Between the black box and the white cube: expanded cinema and postwar art*. Chicago/London: University of Chicago Press, 2014.

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

Como citar:

HOSNI, Cássia. Zona cinza ou para além do cubo branco e da caixa preta. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 47, p. 43-62, jan.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.3>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

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.*

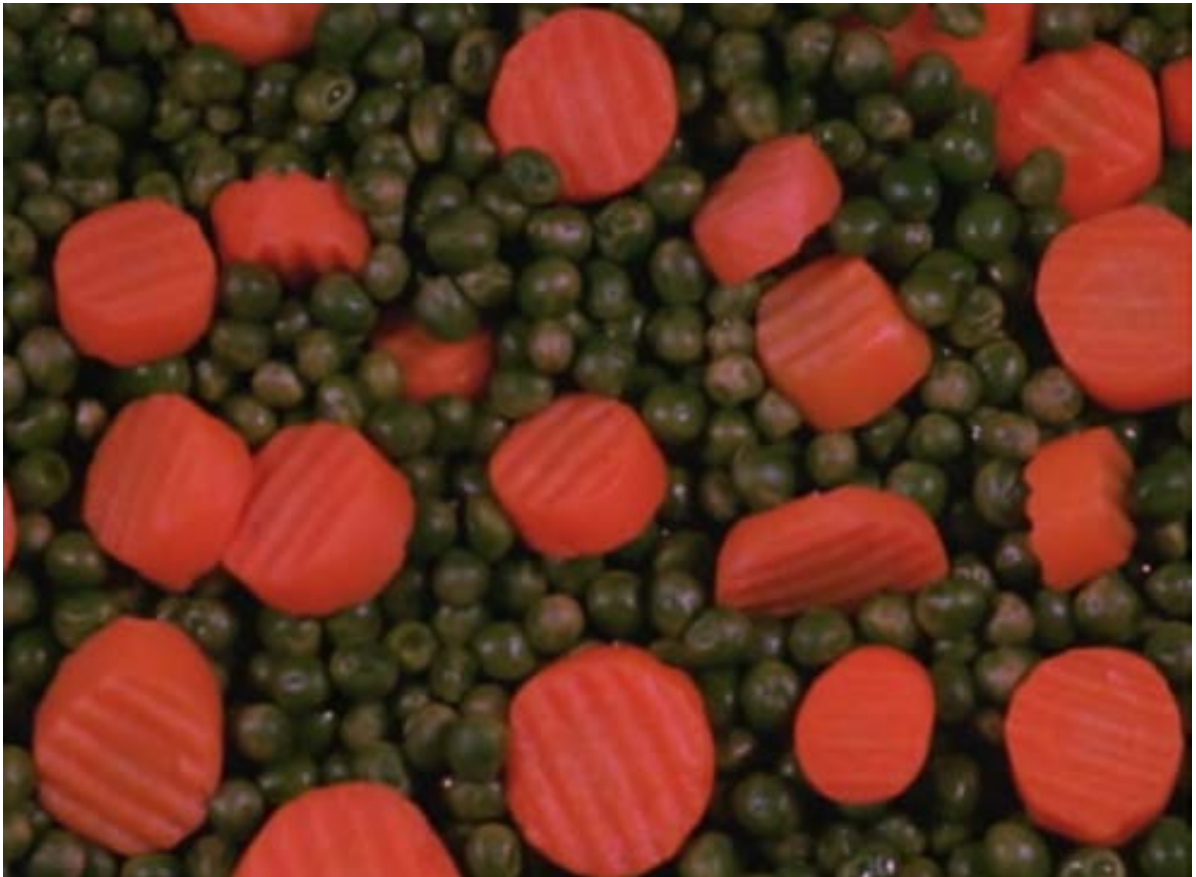
⁸ No original: *But that very word – from the Latin “amateur” – “lover” means one who does something for the love of the thing rather than for economic reasons or necessity. [...] use your freedom to experiment with visual ideas; your mistakes will not get you fired. [...] Physical freedom includes time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

Da imagem da presença à presença da imagem: o tempo da videoperformance

*From the image of presence to the presence of the image:
the time of video performance*

Ricardo Maurício Gonzaga

 0000-0002-6112-0124
ricmauz@gmail.com

Resumo

O artigo aborda características da videoperformance como categoria autônoma da prática artística, suas diferenças em relação à própria performance e a seus registros em vídeo. Analisa também o que ela tem em comum e o que a distingue da minimal arte, na perspectiva de suas temporalidades específicas e processos opostos respectivos de abstração e literalização. Finalmente, apresenta um recorte crítico da obra de alguns artistas, de modo a exemplificar a forma que adquirem alguns conceitos ao ser enfrentados na prática das poéticas autorais.

Palavras-chave

Performance. Videoperformance. Imagens técnicas.
Temporalidade. Minimal arte.

Abstract

The article addresses characteristics of video performance as an autonomous category of artistic practice, its differences in relation to the performance itself and its video recordings. It also analyzes what it has in common and what distinguishes it from minimal art, from the perspective of its specific temporalities and respective opposing processes of abstraction and literalization. Finally, it presents a critical view of the work of some artists, to exemplify the form that some concepts acquire when faced in the practice of authorial poetics.

Keywords

Performance. Video performance. Technical images.
Temporality. Minimal art.

Uma arte da presença. Assim se conceitua em geral a performance, meio que tem como suporte o próprio corpo do/da artista. Uma arte transitória, definida por sua impermanência no tempo e no espaço, a performance existe no tempo de sua própria duração. Inversamente ao que acontece em processos de criação em pintura, escultura, fotografia ou vídeos – meios geradores de objetos que testemunham e concentram em si todos os gestos e decisões que levaram a sua realização –, finalizado o momento de apresentação da performance, restarão no máximo resíduos materiais que podem operar apenas como documentos de sua realização.

Por isso mesmo, para que o trabalho não se perca de todo, os artistas performáticos providenciam a documentação do momento da ação em vídeos e fotografias, um modo de garantir ao menos a memória do acontecimento. Essas imagens técnicas vão funcionar, no entanto, dentro desses limites, como meros documentos da realização num certo “aqui e agora” do ato performático. Muitos críticos desconsideram, portanto, tais registros como arte, relegando-os a essa condição de documentos – em oposição a monumentos, segundo a definição de Erwin Panofsky (1979, p. 29). Ou seja, em relação a uma performance, quem viu viu, quem não viu terá apenas uma pálida ideia do que ela foi, ao visualizar as imagens filmadas ou fotografadas.

Essa definição, no entanto, esbarra num fator significativo: a própria reprodução serializada da imagem do mundo pelas imagens técnicas, inaugurada pela invenção da fotografia, alterou por completo nosso regime de percepção do real, em função basicamente da predominância da percepção visual como dispositivo de interação com a realidade sobre os demais sentidos.

A invenção da fotografia viria a modificar de tal modo nossa relação com o mundo, que o filósofo Vilém Flusser (1996) a define como evento que inaugura novo período na história da cultura ocidental – pós-histórico –, em que passa a haver predomínio das imagens como meio de interação com o mundo, em detrimento dos textos escritos, hegemônicos na fase anterior, histórica.

Nesta situação, em que estamos imersos há algumas gerações – já agora a receber os efeitos da terceira onda das imagens técnicas, que opera sob a égide paradigmática das imagens virtuais –, vivemos cotidianamente mergulhados num turbilhão de imagens que, à mesma medida que aproxima pessoas e lugares – e tempos – distantes, tende a contribuir para afastar os próximos. Empenhamos tanto tempo e energia em atualizações a partir de dados – imagens e textos – a

que temos acesso por meio das redes sociais e ferramentas de pesquisa a distância, via internet, que os momentos de convivência no aqui e agora factual se tornam inapelável e inexoravelmente esvaziados e desvalorizados.

Ora, não por acaso, o momento inicial de eclosão da arte da performance, a década de 1960, viu igualmente impor-se com vigor o paradigma fotográfico nas artes que, também sintomaticamente, passaram a deixar de ser denominadas plásticas para ser referidas como visuais. Por um lado, com a pop arte, o paradigma fotográfico, que vinha sendo gestado à sombra desde a invenção da fotografia, influenciando nessa trajetória vigorosamente sobre os rumos da própria concepção e prática da pintura por seus agentes – os pintores –, desde o impressionismo, emerge com força total, de modo a apresentar ao mundo uma arte que correspondia a essa nova percepção, de uma geração que já nascera e crescera – a de Robert Rauschenberg e Jasper Johns, nos EUA, por exemplo, já ativos na década anterior, de 1950 – imersa cotidianamente no contato indireto com o real duplicado por suas cópias em imagens fotográficas.

Como reação, parte da geração seguinte vai optar por uma literalização radical, mais do que como suporte da obra de arte, de sua realidade material, por meio da afirmação da realidade do próprio corpo como espécie de estação final, em regime de apresentação, aqui e agora, numa tentativa de suspensão de quaisquer operações de representação.

Ironicamente, o mesmo período testemunharia a popularização dos aparelhos de captação de imagens videográficas, que vieram a ser de imediato utilizados entusiasticamente por vários jovens artistas, assim que se tornaram acessíveis e disponíveis,

Por um lado, temos então uma afirmação literalista da presença do corpo humano, a recusar qualquer meio de sua representação. Por outro, em sentido contrário, (mais) um triunfo das imagens técnicas, paradigmáticas de uma nova sensibilidade, contemporânea, a disponibilizar para os artistas nova ferramenta de mediação e expressão da experiência de mundo.

A videoperformance

No encontro das águas, a videoperformance. Nem performance, propriamente dita, nem estritamente videoarte, essa nova categoria, consciente da duplicação do mundo pela imagem, vai operar neste lugar híbrido entre estas

duas presenças, a definida pelo aqui e agora da fenomenologia clássica e esta nova, em que opera a noção de cópia, de simulacro: a presença pela imagem, presença de uma ausência.

Agora não se trata mais de se restringir a registrar em vídeo – ou em fotografia¹ – uma performance que aconteceu em determinado momento num local específico, mas de conceber uma ação em função de seu resultado neste novo meio, a imagem videográfica.

Temporalidade da performance, da videoperformance, da fotoperformance

Se uma imagem fotográfica diz “isto foi” (*ça y est*), como sugere Roland Barthes (1984, p. 115), poderíamos dizer em relação ao vídeo em seu aspecto documental: “isto estava sendo (ou ocorrendo)”. Do pretérito perfeito a esse outro tempo verbal, um passado contínuo, por definição, se inclui, por meio de uma sequência de imagens em continuidade, uma duração que se estende no tempo, que se refere midiaticamente a outra ocorrida no espaço real, e que proporciona possibilidades de utilização pelos artistas de fatores naturalmente mais familiares ao campo da música, da dança e do teatro, artes que se desenvolvem no tempo, e lidam, portanto, com elementos tais como ritmo, pausas, repetições e variantes expressivas, além do próprio tempo de duração em si.

Assim, se a temporalidade da fotografia tem necessariamente algo de artificial em sua interrupção do movimento do mundo pela sua captação como imagem – constituindo-se como dispositivo cultural concebido a partir da construção da noção de enquadramento em pintura ao longo de séculos da história da arte, que preparou o terreno para a fotografia –, a temporalidade do vídeo, ainda que igualmente submissa aos procedimentos idênticos de enquadramento característicos de ambas as câmeras, proveniente de sua genealogia comum,

¹ A fotoperformance é, evidentemente, a outra possibilidade específica similar, categoria que lida com a imagem fotográfica em lugar da videográfica, com finalidades e resultados afins aos da videoperformance e, naturalmente, com características específicas próprias ao meio, a fotografia. Por razões históricas evidentes – a precedência da invenção e disponibilização de câmeras fotográficas – precede a videoperformance, sendo possível talvez arriscar situar seu momento inaugural no trabalho *Rrose Sélavy alias Marcel Duchamp*, fotografia de Man Ray, de 1921.

traz para o campo das artes plásticas um fator novo, a elas estranho: o recurso à narrativa, até então, por definição, exclusivo da música, da dança e da literatura (Lessing, 1998, p. 190).²

A temporalidade do vídeo

Em *Imagem – cognição, semiótica, mídia*, Lúcia Santaella e Winfried Nöth (1999, p. 157) propõem “a existência de três paradigmas no processo evolutivo de produção da imagem: o paradigma pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico”. O primeiro nomearia todas as imagens artesanais, o segundo as imagens “produzidas por conexão dinâmica e captação física de fragmentos do mundo visível” e o terceiro “as imagens sintéticas ou infográficas, inteiramente calculadas por computação” (p. 157).

Segundo os autores, o critério que norteia essa divisão é, “por assim dizer, materialista” (Santaella, Nöth, 1999, p. 162), com base, antes de tudo, nos modos de produção das imagens. É notável que os dois últimos paradigmas propostos se circunscrevem ambos à fase “pós-histórica” da cultura do Ocidente, segundo a definição de Flusser, uma vez que ambos foram inaugurados pelo advento das imagens técnicas. Entretanto, parece possível introduzir, para o que interessa aqui, uma subdivisão do segundo paradigma, o fotográfico, em dois subparadigmas: o próprio fotográfico, ou da imagem instantânea, e o videográfico, ou da “imagem-movimento” (Deleuze, 1985).

O critério que fundamenta essa divisão vincula-se às alterações dos modos de percepção temporais introduzidas por uma e outra das mídias – fotografia e vídeo, que, por sua vez, distinguem-se também, quanto a esse aspecto, ainda de modo mais radical, das produzidas pelas tecnologias digitais.

Circunscritos ao âmbito de interesse deste texto, que tem como objeto a videoperformance, cabe a restrição ao segundo elemento da divisão, o que diz respeito à imagem-movimento, o subparadigma videográfico ou cinematográfico.

² Para Lessing (1998, p. 190), “a pintura, devido aos seus signos ou ao meio da sua imitação que ela só pode conectar no espaço, deve renunciar totalmente ao tempo”, enquanto, caberia à poesia lidar com ações, “cujas diferentes partes acontecem uma após a outra na sequência temporal”.

Fotografia, vídeo, arte pós-moderna

A fotografia apresenta-se para vários teóricos do pós-modernismo como a mídia que define paradigmaticamente o modo como operam os objetos de arte em sintonia com as alterações perceptivas vigentes. Em *Photography after art photography*, Abigail Solomon-Godeau (1984), por exemplo, afirma que a ela caberia cobrir todas as questões pós-modernas características, definidas pelas análises de seus principais autores, tais como autoria, subjetividade, singularidade, assim como questões relativas ao simulacro e à perspectiva social e sexual do sujeito, configurando-se assim como “um termo crucial no pós-modernismo”³ (p. 80).

Diversa, no entanto, é a apreciação de Fredric Jameson (2002) quanto à estipulação da mídia referencial paradigmática desse período. Em sua análise do que considera um processo inexorável de reificação do signo, ele observa que essa

força da reificação [...] tampouco para aí: em outro estágio, potencializada, [...] a reificação penetra o próprio signo e separa o significante do significado. Agora a referência e a realidade desaparecem de vez, e o próprio conteúdo, o significado, é problematizado. Resta-nos o puro jogo aleatório dos significantes que nós chamamos de pós-modernismo (Jameson, 2002, p. 118).

Neste momento estaríamos, segundo ele, na vigência da predominância do modo perceptivo que tem o vídeo como referência paradigmática, revelador de “um processo histórico tendencial, através do qual a referência é sistematicamente processada, desmantelada, textualizada e volatilizada” (Jameson, 2002, p. 118).

Fotografia ou vídeo? Talvez tenhamos aí não duas posições antitéticas inconciliáveis, nem mesmo a anterioridade de uma camada histórico-geológica paradigmática sobre a outra, mas possivelmente dois momentos sequenciais – que se ordenariam, apenas para efeito de análise teórica, a partir de uma anterioridade histórica: a da fotografia. Pois, se teoricamente essa ordem cronológica pode

³ Nessa e nas demais citações de textos em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *a crucial term in postmodernism*.

ser mantida, na prática o que ocorre de fato é uma justaposição desses campos paradigmáticos na paisagem cultural desse período ainda bastante indefinido, até mesmo pela impossibilidade de um mínimo de distanciamento, que é o pós-modernismo. Assim, as lógicas paradigmáticas da fotografia e do vídeo, como etapas da lógica do simulacro, coabitam um horizonte cultural, o pós-histórico, complementando-se.

Como a fotografia, o vídeo também estabelece uma dupla fratura, de tempo e espaço, em relação ao real, mas, no caso da captação videográfica, a imagem capturada, mesmo que seja de uma situação estática, pressupõe, como vimos, a continuidade de sua duração temporal.

Temos, portanto, duas mídias que se dirigem a duas modalidades temporalmente distintas de nossa percepção (partindo de dois modos de nossa compreensão relativa à temporalidade); o dado novo introduzido pela imagem-movimento (cinematográfica, videográfica) em relação à imagem instantânea (fotográfica) é o da extensão temporal, suficiente para determinar uma alteração paradigmática que se verifica no nível da recepção.

Presentidades: o caso Fried x Morris

Não por mera coincidência, mas como sintoma da força de atração à órbita desse subparadigma (videográfico), tem início em 1967, com a publicação do artigo de Michael Fried (2002) *Art and objecthood*, uma polêmica que, com intervalo de mais de dez anos, encontraria em *The present tense of space*, do artista Robert Morris (2006), uma resposta àquele primeiro texto.

As posições divergentes dos dois autores, que se referiam em última instância à apreciação crítica do minimalismo – contra e pró, respectivamente –, baseavam-se ambas em acepções diversas de um mesmo conceito – o de ‘presentidade’ (*‘presentness’*)⁴ – e vão servir aqui para elaborar melhor essa distinção temporal entre esses dois subparadigmas.

Em seu texto, Morris (2006), estrategicamente, se apropria desse conceito temporal, o de “presentidade”, com o qual Fried operara, e propõe outra definição

⁴ A tradução do termo “*presentness*” – um neologismo também em inglês – como “presentidade”, segue a de Milton Machado para o termo (Fried, 2002).

para ele, de acordo com as características próprias de um “novo espaço” específico – espaços de tipo-verbal (*verb-type spaces*⁵) – que seria, segundo ele, característico de trabalhos que não caberiam nos limites – greenberguianos – da definição de arte de Fried. Esta – que basearia sua crítica à minimal arte – definia o modo como a obra se apresentava a partir de uma certa ‘presentidade’ característica, que se manifestaria como instantaneidade permanentemente renovada, por meio da qual a percepção continuada do objeto de arte remeteria continuamente ao momento primeiro em que o trabalho teria sido percebido em sua totalidade, num perpétuo retorno a uma situação definida por um primeiro “aqui e agora”. Ora, como sabemos, tal noção de “instante” é cultural e foi se impondo historicamente pela própria prática da pintura.

Em complemento à afirmação da necessidade de um “aqui e agora” essencial à existência da obra de arte, Michael Fried (2002) aponta o teatro como principal rival de todas as artes, que, naquele momento, para manter sua autonomia estariam se vendo obrigadas a se definir contra uma certa “teatralidade” contaminante. Por outro lado, o cinema, supostamente protegido por suas características específicas, permaneceria intocado por essa contaminação, “perniciosa”, já que, segundo ele: “o teatro é hoje a negação da arte” (p. 134).

Ora, esse juízo mostra sua vulnerabilidade ao subestimar a introdução, justamente pelo cinema, do elemento novo responsável pela alteração paradigmático-perceptiva: a dimensão temporal da imagem-movimento.

Equívoco compreensível: o elemento pelo qual a realidade do teatro e a do cinema se diferenciam é justamente o *hic et nunc* da percepção da realidade una, pré-fotográfica, que caracteriza aquele e não este, situando o primeiro no âmbito do paradigma pré-fotográfico e o segundo no do fotográfico.

Há aí uma tentativa evidente de manutenção da discussão sobre a realidade da arte (e do mundo) nos termos de um possível retorno a certa concepção da realidade, numa tentativa supostamente passível de restabelecer a unidade indivisível entre mundo e consciência. Essa posição encontra ressonância, por exemplo, no comentário de Richard Serra referente à “verdadeira realidade” da *Spiral Jetty*, de Robert Smithson. Para Serra (apud Tiberghien, 1995), “trabalhos

⁵ A expressão “espaços de tipo-verbal” converge para a análise anterior que aponta para o aspecto temporal das gravações em vídeo como sendo da ordem da imagem-movimento.

em paisagens remotas envolvem uma contradição que nunca fui capaz de resolver”⁶. Segundo ele,

o que a maioria das pessoas conhece de *Spiral Jetty* de Smithson, por exemplo, é uma imagem tirada de um helicóptero. Quando se vê realmente o trabalho, ele não tem nada daquele aspecto puramente gráfico, mas quase ninguém realmente o viu. De fato, ele submergiu logo após ter sido completado⁷ (Serra apud Tiberghien, 1995).

Parece viável supor que a “dificuldade” de Serra deriva da perspectiva moderna de percepção que procura, ainda ‘salvar’ o objeto de arte para um ‘aqui e agora’ possível nos termos da percepção como definido pelas bases teóricas fornecidas pela fenomenologia clássica.

No entanto, quando se *está lá*, na *Spiral Jetty*, não se “vê realmente o trabalho” de uma vez por todas como propõe o modelo de presentidade de Fried, mas experimenta-se uma situação de “se estar vendo” o trabalho à medida do desenvolvimento espaçotemporal do percurso por ele, nele.

Ora, entre as artes que se caracterizam por um desenvolvimento no tempo e no espaço é no teatro (além da dança) que se dá uma situação de presença “aqui e agora”, a presença física do/a ator/atriz (ou da/o bailarina/o) em cena, o que explica à alusão de Fried à influência do teatro.

Ao incluir essa nova possibilidade, Robert Morris contrapõe então à definição de Fried a de presentidade como extensão temporal, em acepção diretamente vinculada à duração de uma experiência estética de fruição do trabalho de arte por um “eu” determinado. De fato, segundo a conceituação do filósofo Martin Heidegger (2002, p. 19),

não apenas o “durante” se dá num lapso de tempo, mas junto com a estrutura de possibilidade de datação, todo “agora”, “então” e “outrora” possuem sempre uma dimensão variável quanto à envergadura do lapso: “agora” na pausa, na refeição, à tarde, no verão.

⁶ No original: *Works in remote landscapes involve a contradiction that I have never been able to solve.*

⁷ No original: *What most people know of Smithson’s Spiral Jetty, for example, is an image shot from a helicopter. When you actually see the work, it has none of that purely graphic aspect, but almost no one has actually seen it. In fact, it was submerged shortly after it was completed.*

“O que desejo juntar para o meu modelo de ‘presentidade’”, enuncia Morris (2006, p. 404), “é a inseparabilidade íntima da experiência do espaço físico e daquela de um presente continuamente imediato”. Corroborando o enunciado de Morris, lembremos que, para Heidegger (2002),

a espacialidade específica da pre-sença (*Dasein*)⁸ deve-se fundar na temporalidade. [...] Enquanto ocorrências psíquicas, as representações empíricas do que é simplesmente dado “no espaço” transcorrem “no tempo” e assim o “físico” também se dá, de forma mediada, “no tempo”.

Assim, Robert Morris, um artista que transitou da minimal para a land arte, passando pela performance, pela arte conceitual e pela fotoperformance, admite a instantaneidade da hipótese de Fried, mas intenta superá-la também na prática de seu trabalho e o faz recorrendo à fenomenologia de Husserl⁹: num primeiro instante, o objeto em sua “forma unitária”, na (pretensa/moderna) neutralidade de seus conteúdos formais mínimos, proposital e cuidadosamente definida, deve ser apreendido num relance, instantaneamente (percepção gestáltica); valoriza-se, em seguida, um espaço fundamental para sua percepção, em função de sua relação contextual com todos os elementos com que o artista conscientemente opera numa concepção totalizante do campo da percepção estética e, fundamentalmente, da experiência do deslocamento físico do espectador por meio desse *continuum* espaçotemporal.

Nessa situação, o espectador assume agora um novo papel, operante na recepção: o de agente fundamental dessa experiência estética requalificada nos termos dessa nova noção de presentidade. Como aponta Sylvia Martin, “as obras instalativas percorriáveis exigem de agora em diante um receptor ativamente

⁸ O termo pre-sença (*Dasein*) refere-se ao modo de ser do ente que somos (Heidegger, 2002).

⁹ A influência da fenomenologia de Husserl sobre a fase minimalista do trabalho de Morris é perceptível tanto no aspecto prático quanto no teórico. Para confirmar isso basta que comparemos seus textos e trabalhos à citação de Umberto Eco (1968, p. 58): “Há em Husserl vivíssima, a noção de um objeto que é forma acabada, individuável como tal e contudo ‘aberta’: “O cubo, por exemplo deixa aberta uma variedade de determinações pelos lados que não são atualmente vistos, entretanto é apreendido exatamente *como um cubo*, especificamente como colorido, áspero, etc., mesmo antes de explicitações ulteriores e cada determinação em que ele é apreendido, deixa sempre abertas outras tantas determinações particulares.”

envolvido no processo de compreensão, ou seja, psíquica e fisicamente”¹⁰ (Martin, Grosenick, s.d., p. 16).

Podemos, portanto, concluir que a temporalidade da experiência proposta por Morris parte da instantaneidade fotográfica de Fried para, a seguir, se desdobrar de acordo com outro modo temporal – e espacial – o da imagem-movimento.

O desejo de conciliar a introdução desse novo modo temporal com a tradição, ainda que “ampliada”,¹¹ da escultura moderna é denotado pelo próprio Morris (1968), em texto anterior, no qual ele se refere a seus trabalhos iniciais, nos termos de uma “nova escultura”, em oposição, por exemplo, ao corte estabelecido pela definição de outro artista minimalista, Donald Judd (1968), relativa a seus próprios trabalhos: “objetos específicos”. Morris operava assim a partir de uma herança não figurativa em arte, amalgamando a temporalidade característica de um paradigma indicial (cinematográfico, videográfico) a uma tradição formal abstrata.

Essa hipótese pode ser reforçada se levarmos em conta seu nítido engajamento formal à linhagem da escultura construtivista. Tratava-se para ele ainda de resolver – com a presença e na materialidade das “formas unitárias” (Morris, 2006) daqueles objetos neutros, “no interior do cubo branco” (O’Doherty, 2002), nos termos, portanto, da herança modernista – o problema, paradoxal, de sua própria desmaterialização, nas coordenadas da percepção em contínuo deslocamento da experiência da sequência de imagens na perspectiva de um olhar em movimento. Ou seja, conciliar a realidade da presença do signo reificado com sua realidade fluida como imagem, numa passagem da verdade inerente à coisa em si à verdade pragmaticamente explicitada “para mim” no fluxo da percepção.

Tal tentativa não era, todavia, como não poderia ser, radicalmente nova, surgida de imediato como realidade absolutamente inédita e desprovida de referências. Ela se apresenta, ao contrário, como mais um momento híbrido em que a assimilação de um fator radicalmente novo, no caso a temporalidade midiática da imagem-movimento, só poderia se dar em fusão com uma prática anterior habitual, qual seja, aqui, a deambulação pelo espaço em torno de uma

¹⁰ No original: *Les oeuvres installatives parcourables exigent désormais un récepteur qui s’investisse activement dans le processus de compréhension, c’est-à-dire à la fois psychiquement et physiquement.*

¹¹ A expressão faz referência ao conceito de Rosalind Krauss (1984).

escultura. Na perspectiva de uma leitura ontológica do ser da arte, ela se fundamenta na possibilidade já aberta pela realidade espacial e temporal da escultura barroca. Esta, por sua vez, deriva diretamente da temporalidade originária do olhar de um corpo em movimento, ou seja, do existencial constitutivo do “já-ser-em-um-mundo”, para usar um termo da fenomenologia de Heidegger (2002).

O próprio Morris menciona alguns antecedentes na história da arte que lidaram com essa noção espacial que agrega o elemento temporal e o deslocamento do corpo à experiência de fruição do trabalho. Ele cita especificamente dois trabalhos de Michelangelo: a Capela Médici e a Biblioteca Laurenciana, nos quais os elementos esculpidos (da primeira) e os arquitetônicos (da segunda) desempenham um importante papel na constituição de uma tensão espacial, funcionando “como massas carregadas com energia cinética potencial, querendo escorregar para o espaço”. Morris (2006, p. 407) comenta que, nessa interação espacial, as esculturas da Capela Médici estabelecem uma espécie de campo de força e “participam da articulação de um todo espacial particularmente carregado” (p. 408). Já na Biblioteca Laurenciana são os elementos arquitetônicos que substituem as esculturas exercendo função semelhante: “o espaço se torna ‘escultural’ em função de os detalhes arquitetônicos serem superenfaturados, tragados para o espaço como objetos” (p. 408). Gilles Tiberghien (2000, p. 169) menciona a crítica de Michael Fried a um suposto antropomorfismo das instalações minimalistas para aceitá-la, depurando-a, no entanto, de sua carga depreciativa, já que, segundo ele, “a relação que temos com eles [os objetos] – sem considerar sua dimensão na escala do corpo humano – é comparável àquela que podemos ter com uma pessoa”, o que indicaria que tais presenças – dos objetos minimalistas no espaço da instalação – simulariam relações interpessoais, analogamente ao que Morris percebera na Capela Médici e, num maior grau de abstração, na Biblioteca Laurenciana.

Apesar de considerar esse efeito plástico característico principalmente desses espaços maneiristas, Morris menciona que poderia citar exemplares da arquitetura barroca também como precursores desse tipo de espaço – a Colunada de São Pedro em Roma, de Bernini, por exemplo. Ele observa que

as preocupações do novo trabalho em questão aqui – a coexistência do trabalho e do espaço do observador, as múltiplas vistas [...], os usos de

distâncias e de espaços contínuos profundos, as explorações de novas relações com a natureza, a importância do tempo e a suposição dos aspectos subjetivos da percepção – também descrevem as preocupações do Barroco (Morris, 2006, p. 416).

O que o leva a concluir que grande parte daqueles trabalhos que ele vinha analisando “havia se deslocado até certo ponto na direção de uma sensibilidade e uma experiência barroca, sem acompanhar, em sua maior parte, o tipo de imagens do Barroco” (Morris, 2006, p. 416).

De fato, contrariamente à escultura do Renascimento – o *David*, de Michelangelo, por exemplo, que privilegiava um ponto de vista ideal de onde se daria sua melhor visão –, uma escultura barroca, *O rapto de Prosérpina* (1621-1622), de Lorenzo Bernini, por exemplo – já se dirigia prototípica e parcialmente a essa outra temporalidade do olhar ao contar com o deslocamento em torno do objeto para sua plena apreensão.

O resgate dessas possibilidades pela minimal reflete uma reaproximação da arte ao deslocamento espaçotemporal do sujeito no mundo não apenas influenciada pela temporalidade própria ao paradigma videográfico, mas também pelo novo papel no jogo – alegorista – da formação de sentido atribuído ao público na recepção (Buchloch, 2000).

Poderíamos supor, então, sem mais entraves, ser a experiência de presentidade proposta por Morris consistente, quanto aos modos de percepção espaço-temporais com o “fluxo total” do paradigma videográfico, enquanto a de Fried permaneceria ligada à noção de instante fotográfico? Sim e não: se de fato uma analogia entre as temporalidades do vídeo, do pensamento – e do sonho – é possível, assim como entre estas e a de um olhar em trânsito, faz-se necessário, no entanto, apontar a diferença que se estabelece entre esta e as primeiras, diferença fundamental, determinada tanto pela consciência da realidade física do mundo quanto por nossa própria materialidade corporal autoconsciente.

Essa diferença é o fator determinante do hibridismo da tentativa de Morris: o novo modo temporal é introduzido numa proposição espacialmente conservadora, ainda nos termos de um ‘aqui e agora’, que dão lugar – e tempo – a outros ‘aquis e agoras’ sucessivos.

Notável sob esse aspecto é a observação de Morris relativa ao fato de não haver, naquele momento, meios de reprodução disponíveis para documentar

aquele tipo de trabalho: hoje qualquer artista que trabalhe com instalações – assim como os artistas performáticos – usará uma câmara de vídeo para as registrar; o que, inevitavelmente, se perde nessa passagem é a singularidade espacial própria à situação, perda por sinal expressiva das diferenças relativas às espacialidades da visão do corpo em movimento e da visão da sequência de imagens videográficas. A conclusão parece evidente: se é verdade, por um lado, como quer Morris (2006, p. 404), que “o espaço real não é experimentado a não ser em tempo real”, por outro, o tempo real pode se dar a perceber na ausência da espacialidade do real.

Nessa segunda situação, o “olho” do espectador, incorpóreo, que definia o lugar tradicional da contemplação, e que teria dado lugar ao “olhar” de um observador convidado a participar da fruição estética a partir de sua plena corporalidade (Crary, 2012, p. 15), retoma sua hegemonia perdida. Ora, essa definição serve para distinguir entre dois tipos de modalidades da temporalidade característica do subparadigma videográfico, marcada pela duração temporal, que se diferenciam precisamente pelo aspecto da corporalidade: o vídeo e a instalação. No vídeo ocorre o predomínio do olho do observador, enquanto a instalação conta com o corpo/olhar do espectador, presente no espaço real em que transcorre a experiência. Isso vale, então, também, para a outra oposição, que encontra equivalências nítidas com o par anterior: a videoperformance e a performance.

O que nos leva a invocar mais uma vez a analogia entre as temporalidades mentais, visuais e deambulatórias mencionadas. O próprio Morris (2006, p. 409) oferece subsídios à resolução do problema ao observar que

o espaço mental tem um traço espantoso que não é compartilhado com o espaço presente [actual]: não existe como espaço. Não tem nenhuma dimensão ou localização. Trata-se de uma das duas principais analogias da consciência com o mundo, mas [...] não tem nenhuma localização, exceto *no tempo* (grifo nosso).

Morris acrescenta que o “espaço mental não se localiza no corpo. No entanto sem ele não há consciência. Como menciona,

Julian Jaynes sugere que o espaço mental é a metáfora-análoga fundamental do mundo e que apenas com o desenvolvimento linguístico de

certos termos para a interioridade espacial, por volta do segundo milênio a.C., se pode considerar o início da consciência subjetiva como tal (Morris, 2006, p. 403).

O primeiro desdobramento, responsável pela criação da “consciência subjetiva”, deriva, de acordo com Jaynes, do desenvolvimento linguístico que propicia o desdobramento do real em real e imaginário. Ora, nos termos de Heidegger, poderíamos dizer que esse primeiro momento de autoconsciência se dá a partir da compreensão, que se abre ao próprio ser-aí, da natureza temporal de seu próprio ser, produzindo a interpretação e o discurso decorrentes. Dessa compreensão originária derivam todos os modos de combinações simbióticas do dispositivo temporal-verbal-imagético envolvidos nos processos de construção da significância.¹²

Enfrentando esse aspecto do problema, Robert Morris contrapôs à atemporalidade da experiência do ‘aqui e agora’ perpétuo da instantaneidade friediana, que pressupunha um sujeito unificado, um modelo de experiência que lidaria com papéis desdobrados do eu. Para tanto se apoiou no conceito proposto por George Herbert Mead (apud Morris, 2006, p. 403, 404) de desdobramento do eu em “eu” (“I”) e “mim” (“me”), que, resumidamente, estabelece ser a experiência do real vivida em duas instâncias: na primeira, a experiência, colada ao tempo de sua realização, é vivenciada pelo “eu”; na segunda, a que foi vivida por “mim”, será reconstituída por meio dos processos da memória.

Para Morris, o passado emerge à memória geralmente como imagem fotográfica. A experiência do presente, no entanto, se daria em termos de uma sucessão de imagens no *continuum* espaçotemporal na relação direta e inseparável da experiência corpórea do ser em movimento. Conciliando essa afirmação com os termos de Mead, poderíamos supor, que a imagem da experiência do “eu” seria temporalmente da ordem da imagem-movimento – do vídeo, da película cinematográfica – ao passo que a do “mim” seria da ordem da fotografia. É preciso, no entanto, ressaltar, que, na continuidade dessa experiência

¹² A este respeito, Jonathan Crary (1988, p. 49) observa que Richard Rorty apontou Locke e Descartes como as figuras-chave que conceberam “a mente humana como ‘um espaço interior em que tanto as dores quanto as ideias claras e distintas passam em revista por um Olho interior’”.

desdobrada, o “eu” – em desdobramento ontológico-temporal – irá progressivamente dando lugar a vários “mins” sequenciais, de modo que a instantaneidade do “eu” opera sempre no limite de sua própria dissolução, atraída pela força gravitacional dos próximos “eus”.

Como não há experiência sem memória, a presentidade concebida como instantaneidade de Fried inclui, portanto, necessariamente, a de Morris, ou seja, a que se dá como experiência no presente contínuo. Essa relação é análoga à que ocorre, no nível do signo cinematográfico, entre a fotografia (o fotograma) e a sequência fílmica no cinema.

No âmbito factual da experiência de fruição de trabalhos minimalistas e de outros característicos desses *verb-type spaces* – os da land arte, por exemplo –, a diferença se situa fundamentalmente na alteração efetuada pela experiência de deslocamento real, físico do “eu” no ato da percepção que produz novas perspectivas na sequência continuamente renovada de imagens. No caso de Fried, a presentidade também se renova – como poderia deixar de fazê-lo? Mas aqui isso ocorre ao modo da repetição continuada de uma mesma imagem, de tipo fotográfico, que se rerepresentaria num processo ansioso de reiteração de um ‘aqui e agora’ sempre revivido e remetido ao “eu”, que quer se fundir assim a todos os “mins”, ignorando o fato – heraclítico – de sua simultânea e inapelável separação deles.

Quanto à noção de presentidade proposta por Morris, o “eu”, no intervalo da experiência do “corpo vidente e visível” (Merleau-Ponty, 2004, p. 18) em movimento, encadeia as imagens num processo em que, num efeito dominó, tanto diversos “eus” darão lugar a outros, passando a ser “mins”, quanto, simultânea e equivalentemente, “imagens-que-percebo” se renovarão continuamente passando a ser “imagens-que-percebi”. Apenas, para Fried, não caberia à arte cobrir tal campo ampliado de possibilidades perceptivas. É significativo recordar sob esse aspecto, como o faz Thierry de Duve (2003, p. 103), que “por volta de 1970, Clement Greenberg e Michael Fried eram os últimos críticos de arte a sustentar a ideia de que nenhuma arte significativa poderia ser realizada se se situasse no espaço entre seus meios específicos”.

Ao buscar resolver, por meio da temporalidade da experiência de deslocamento físico pelo espaço real, o problema da introdução de um novo paradigma temporal, os trabalhos minimalistas punham em movimento um processo de

exteriorização dos conteúdos da arte e de aproximação com o mundo, que não se deteria mais aí. De fato, transbordando o “cubo branco”, a instalação minimalista ganharia o exterior na land arte, na qual o retorno do enfrentamento de questões relativas à noção de simulacro submeteria essa experiência espaçotemporal à sua fratura definitiva em realidades desdobradas no mundo. Pois é exatamente por meio do retorno da reprodução fotográfica da imagem do mundo, o dado abstraído por Morris e pelos demais minimalistas, que a impossibilidade de completo retorno ao *hic et nunc* se evidenciaria plenamente, sobretudo por meio dos conceitos de Robert Smithson (1996) de *site specific* e *non-site*.

Paralelamente, os primeiros *happenings*, por sua vez, contaminavam o ambiente asséptico e purificado da herança racionalista moderna, invadindo-o com situações e ações aleatórias plenas de “mundanidade”.

Do corpo do espectador ao do artista, também a performance vem então assumir seu papel na contribuição a esse processo de literalização do paradigma da continuidade temporal no aqui e agora do real. Se a minimal arte opera sua ativação em termos espaciais, vale dizer, arquetonicamente, a performance atuará literalizando o elemento figurativo, configurado plenamente pela presença do artista, em substituição à pressuposta e necessária (às instalações minimalistas) presença do público. Ambas, minimal e performance, têm em comum com o paradigma videográfico seu aspecto de continuidade temporal. A distingui-las da videoarte – e da videoperformance –, a presença física do/da artista, a ela necessária.

Coerente com esse impulso, tanto a experiência do deslocamento do corpo-olho pelo espaço quanto a do sujeito em sua fisicalidade autoral constituir-se-iam como momentos literais de transição para a incorporação do paradigma da imagem-movimento ao campo da arte. Introduzida assim a possibilidade desse novo modo temporal, ela logo se desdobraria: por um lado, como vimos, ganharia o mundo com a land arte, por outro, com o vídeo, abstrairia mais uma vez a realidade física do corpo e do mundo, em um novo retorno à predominância do binômio “olho/observador” sobre o “olhar/espectador”, conforme exposto.

Neste ponto, e fechando o círculo da análise, cabe mencionar outra distinção temporal relativa a diferenças de tempos verbais situadas na ponta da recepção pública, a que distingue as temporalidades do registro de performance

em vídeo e da videoperformance. Se é própria à primeira uma temporalidade que pode ser expressa pela forma verbal “isto-estava-ocorrendo” – um passado contínuo, como vimos –, na videoperformance, com a desvalorização do momento da gravação em função da concentração no significante da apresentação futura, podemos dizer “isto-está-acontecendo”, para mim, em tempo real, neste aqui e agora que se renova a qualquer momento em que assisto a sua exibição.

Se, como vimos, a conceituação da noção de “presentidade” por Morris se aplica a um aqui e agora em uma situação de espacialidade – a que caracteriza as instalações minimalistas – em que a experiência mergulha num tempo presente contínuo – no vídeo e na videoperformance avançamos para a temporalidade de um novo presente contínuo, o do momento – qualquer momento – de sua exibição.

E aqui vale mencionar outra característica própria – e constitutiva – da videoperformance (e da fotoperformance): ela prescinde de outra presença, no momento de sua realização, qual seja a do público, ao contrário da performance, que precisa dele para existir. No momento da captação da performance pela câmera, o/a artista pode estar completamente sozinho/a e, mesmo que haja alguém presente além de uma equipe técnica – também prescindível –, esse público não se configura como o de uma performance presencial: não é para ele que o/a artista performa, mas para o resultado filmado (ou fotografado).

Artistas da videoperformance: um recorte

Naturalmente, foram os próprios artistas da performance os pioneiros da videoperformance, dedicando-se simultaneamente e, com poucas exceções, não exclusivamente, aos dois meios.

A seleção seguinte, um recorte em vastíssimo universo, visa apresentar exemplos pontuais de artistas que realizaram videoperformances dando preferência aos pioneiros e a trabalhos que possam ser relacionados com os conceitos analisados.

Apesar de realizados para um público presente, alguns trabalhos iniciais de Marina Abramovic, gravados em vídeo com o quadro fechado sobre a ação da artista, adequam-se perfeitamente à noção de videoperformance. É notável que tal característica dependa muitas vezes apenas da opção de enquadramento

que, nesses casos, ao evitar mostrar o público, leva o resultado a adquirir a condição de atemporalidade característica da videoperformance; ela passa a parecer acontecer no aqui e agora da imagem videográfica e não no lugar em que foi gravada quando de fato aconteceu, e que registra.

Bruce Nauman foi um dos primeiros artistas a trabalhar especificamente com videoperformance. Em *Dance or exercise on the perimeter of a square (Square dance)*¹³ (1967-1968, 8'36"), talvez seu trabalho mais conhecido daquele primeiro período, uma câmera fixa grava a ação mecânica do artista que, ao ritmo do som que remete ao de um metrônomo, alterna passos da esquerda para a direita e de volta, e da metade para as esquinas de cada um dos lados de um quadrado toscamente delineado no piso do ateliê, que aparece em seu estado normal de uso, com coisas displicentemente largadas no chão, sem que haja preocupação com a produção de uma imagem limpa, asséptica no resultado na fita de vídeo. A opção denota a decisão de apresentar a ação como parte de um processo de trabalho do artista em sua prática cotidiana. As limitações físicas do corpo de Nauman, que implicam dificuldades na continuação repetitiva do movimento, gerando erros no ritmo das passadas da "dança", qual um metrônomo humano defeituoso, são também constitutivas da forma assumida pelo trabalho, que, por um lado, num plano vulgar, remete a uma paródia de lições de dança, por outro, pode sugerir referência ao célebre desenho *Homem vitruviano* (1490), de Leonardo da Vinci, atualizando suas questões relativas à noção antropocêntrica do ser humano como medida de todas as coisas ao trazê-las para um plano trivial, o da vida contemporânea, no qual o artista parece ter a intenção de incluir sua prática.

Por sua vez, em seus primeiros trabalhos, Dan Graham, desloca a figura do artista de objeto da ação para sujeito dela, em performances com câmeras de vídeo. A câmera – por vezes mais de uma – é utilizada pelo próprio artista e/ou por convidados/as, que assim operam investigações espaciais voltadas para a relação dos corpos com o lugar da performance e/ou com os/as outros/as participantes do trabalho. Esse deslocamento parece encontrar equivalente em outro, historicamente anterior, que envolve a distinção entre dois movimentos do início do século 20, o cubismo analítico e o futurismo italiano, ambos interessados

¹³ Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/xol3si>. Acesso em 23 fev. 2024.

na representação do movimento – neste, do objeto, naquele, do sujeito – no espaço real. Não por acaso, os trabalhos posteriores de Graham inclinaram-se para resultados que poderiam ser denominados uma quase arquitetura.

Por vezes, pode ocorrer certa “contaminação” do resultado do trabalho como videoperformance. Esse aspecto pode decorrer de uma presença residual de pensamentos próprios ao cinema, deslocando, em regime de representação, a ação performática gravada – ou filmada – para o campo da ficção. Em *Passagens #1* (1974, 8’58”), por exemplo, de Anna Bela Geiger,¹⁴ pioneira do meio no Brasil, essa condição algo híbrida parece gerar uma alteração crescente desse tipo na medida da continuidade de sua apresentação. O vídeo, que mostra a artista subindo continuamente degraus de escadas, tem em sua primeira parte, realizada pela montagem de fragmentos que se repetem em ciclos, seu momento mais próximo da noção de videoperformance. Realizado em película fílmica, com câmera do cineasta Jon Tob Azulay,¹⁵ a segunda parte, a partir do início de seu terceiro minuto, deve provavelmente à formação desse colaborador a guinada na direção da órbita de atração do cinema: as variações de tomadas dos planos-sequência, que levam em seguida a artista a subir a mesma escada em direções variadas – de diagonais alternadas, por exemplo – ou entre planos mais fechados e outros mais abertos, conduzem à percepção do resultado como trechos de um filme. Nessa situação, a artista passa a ser percebida como personagem, em regime de representação, ao contrário do que acontece no início. Curiosamente, quanto mais as características específicas dos locais filmados se impõem – o que vai se acentuando mais e mais em direção ao final – mais a obra se afasta da noção de videoperformance e mais se acentua o caráter de cinema. A explicação é simples: em sua especificidade paulatinamente impositiva, a espacialidade local define um lugar específico situado temporalmente num passado (outrora) – aquele em que foi filmada a performance – que se impõe – representado em sua referencialidade impositiva – ao resultado do “agora” literal do momento da exibição.

Esse problema aparece também em outras obras muito interessantes – e que nem por isso deixam de o ser. Um dos mais conhecidos trabalhos de Rebecca

¹⁴ Disponível em: <https://vimeo.com/114812789>. Acesso em 5 fev. 2024.

¹⁵ Este é o verdadeiro nome do cineasta, que aparece nos créditos do filme como Ton Job Azulay.

Horn, *Einhorn*¹⁶ (1973, 3'27") – que gerou peças notáveis de fotoperformance –, apresenta a artista andando com um costume estranho, algo futurístico, que deixa seus seios descobertos, especialmente produzido para o trabalho. A artista – e aqui quase chego a dizer atriz – anda a princípio em direção à câmera por uma alameda cujas árvores laterais produzem zonas de sombra e de luz que desmaterializam sua figura para rematerializá-la em seguida aos olhos do espectador, num efeito fascinante. Videoperformance ou cinema? O limite parece não ser transposto, em parte porque, sabiamente, a artista controla a exposição de sua imagem que apenas se insinua. A dúvida, no entanto, deixa de existir nos planos seguintes quando Horn cruza um campo de trigo abrindo caminho com os braços para prosseguir em seu percurso. Cinema agora: aqui o tom de ficção se impõe e passamos a parecer acompanhar um trecho – inicial talvez – de um filme de ficção científica que a misteriosa personagem parece protagonizar.

É notável que outros trabalhos de Horn, tais como *Exercise 3: Twinkling*¹⁷ (1974, 2'53"), no qual ela também se vale de utensílios esdrúxulos – aqui varas que se projetam dos dedos como próteses ou unhas e que riscam as paredes de um aposento vazio –, se adequem perfeitamente à categoria da videoperformance, devido provavelmente à repetição literal da ação ou à própria neutralidade da situação local.

Quanto à literalidade da ação como componente constitutivo fundamental à videoperformance, tem-se um exemplo pioneiro em *Blindfold catching*¹⁸ (1970, 2'46"), de Vito Acconci, que, de olhos vendados, se submete como alvo a uma

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ekmovwo0e2A>. Acesso em 20 fev. 2024.

¹⁷ Disponível em: https://www.google.com/search?q=rebecca+horn+twinkling+exercise+3&sca_esv=d20e253f7d2c7101&rlz=1C1FCXM_pt-PTBR987BR987&biw=1366&bih=607&tbm=vid&sxsrf=ACQVn09h1AedHgi0VUjw0Xv1Z5QEjX9VjA%3A1710090128366&ei=kOfTzbXdfZHW1sQP5YaqaAo&udm=&ved=0ahUKewi15YmVluqEAxURq5UCHWWDCqIQ4dUDCA0&uact=5&oq=rebecca+horn+twinkling+exercise+3&gs_lp=Eg1nd3Mtd2l6LXZpZGVvIiFyZWJlY2NhIGhvcM4gdHdpbmtsaW5nIGV4ZXJjaXNIID-NI6swBUOgNWOOGAXABeACQAQCYAfWBoAGPLKoBBjAuNi4yMbgBA8gBAPgBAZgCB6ACqgvCAGUQABIA-BMICBhAAGBYHsICCBAAAGBYHhgKwgIKEAAYgAQYigUYQ8ICBxAGIAEGBPCAggQABgWGB4YE5gDAIggAZIHBTauMy40oAe1Jw&scclient=gws-wiz-video#fpstate=ive&vld=cid:6e0fd6d9,vid:00uNnmAudmk,st:0. Acesso em 3 mar. 2024.

¹⁸ Disponível em: https://www.google.com/search?sca_esv=d20e253f7d2c7101&rlz=1C1FCXM_pt-PTBR987BR987&sxsrf=ACQVn0-MLJxOJsEf87IPS2AQkGbZUdHEMw:1710089551050&q=vi-to+acconci+blindfold+catching&tbm=vid&source=lnms&sa=X&ved=2ahUKewiTpuWBIoQEAxUqppU-CHcpNACMQ0pQJegQIDRAB&biw=1366&bih=607&dpr=1#fpstate=ive&vld=cid:87ae7be8,vid:EX6f_8FzZns,st:0. Acesso em 18 fev. 2024.

série de tiros de balas de borracha, dos quais tenta, inutilmente, se defender. O resultado, angustiante para o observador, expressa a vulnerabilidade do indivíduo numa metáfora literalista das pressões a que o submetem uma sociedade e um ambiente hostil, o marcado pelas tensões da vida contemporânea.

Literalidade da ação que a brasileira Lia Chaia evoca de forma constitutiva em *Desenho corpo*¹⁹ (2001, 51'), ao vincular a duração de seu vídeo à outra, do tempo de utilização de uma caneta esferográfica, com a qual escreve sem interrupção uma linha contínua sobe a própria pele, até que a tinta se esgote. A ação – e o vídeo – termina com o fim da carga de tinta. Assim, o passado contínuo da ação – “estou me desenhando” – coincide com a temporalidade da exibição da videoperformance “você me vê enquanto estou me desenhando”, evitando-se a percepção da ruptura temporal, já que a ação se presentifica continuamente em imagens a cada nova exibição. Além da expectativa natural gerada pela superposição dessas duas durações, a real e a midiática (mental para o observador), o trabalho aproxima a (vídeo)performance do desenho, em coerência com os processos de literalização do corpo da artista como suporte do processo de criação. Início, meio e fim; nascimento, vida e morte: duração, também existencial, em outra chave, metafórica, de leitura para o trabalho.

Em outra chave, técnica, os efeitos de manipulação da imagem videográfica proporcionam outras possibilidades temporais. Peter Campus, outro pioneiro do campo, em um dos segmentos de *Três transições*²⁰ (1973, 4'57"), com o recurso ao procedimento Blue box, que permite modificar partes de uma imagem eletrônica (Martin, Grosenick, s.d.), “apaga” a imagem da própria face e, ao fazê-lo, faz aparecer fragmentos de outra imagem dela, que se superpõem parcialmente à primeira; as temporalidades próprias a cada uma das captações se confundem, anulando-se mutuamente assim em direção a certo grau de atemporalidade, na qual a única realidade temporal confiável passa a ser a do aqui e agora da exibição.

Também em *I'm not the girl who misses much*²¹ (1986, 5'), um dos primeiros trabalhos de Pipiloti Rist, a imagem da artista com os seios nus e o som de sua

¹⁹ Disponível em: <https://liachaia.com/filter/trabalhos/DESENHO-CORPO>. Acesso em 2 mar. 2024.

²⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=4bYijVp2v-g>. Acesso em 1º/3/2024.

²¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hjvWXiUp1hI>. Acesso em 3/3/2024.

voz são convulsionados por distorções eletrônicas da imagem, o que produz um efeito de sua desmaterialização, gerando conseqüentemente o fascínio de um signifiante que se descola assim de seu próprio referente; o/a observador/a se vê como que mesmerizado pela presentidade contínua daquela imagem de um avatar incorpóreo.

Em outro trabalho emblemático, *Ever is over all*²² (1997, 4'33), Pipiloti Rist se vale de uma relação de apropriação intertextualista, ao modo de paródia, ao fazer referência a uma modalidade midiática bem conhecida do público: o videoclipe. Vemos uma moça – a própria artista – andando por uma calçada tendo uma música minimalista como trilha sonora. Com um vestido esvoaçante, calçando sapatos vermelhos, ela caminha, alegre, com um bastão em uma das mãos, aparentemente um ramo de planta. Há carros estacionados ao lado da calçada e, subitamente, sem perder a alegria, a mulher passa a usar o bastão – que se revela subitamente maciço – para quebrar sistematicamente as janelas dos automóveis. Pessoas que passam – e até uma oficial de polícia, que lhe bate continência – parecem se divertir com a atitude da mulher e não interrompem seu percurso, sem nem mesmo dar atenção aos eventos. Aqui o caráter ficcional, de representação cinematográfica, já é elidido e esvaziado de pronto por meio do recurso à citação de uma linguagem trivial. Imagens de imagens, a desmaterialização da cena e das personagens se impõe naturalmente, de modo a ressaltar a diferença que instaura o trabalho.

Conclusão

Do registro de performances às videoperformances, os artistas passam de uma arte da presença literal à literalidade da presença da imagem. Da temporalidade de uma ação contínua concluída no passado para o presente contínuo do tempo real da exibição da imagem em vídeo, uma nova ampliação de possibilidades para o campo da arte.

²² Disponível https://www.google.com/search?q=pipiloti+rist+ever+is+over+all&rlz=1C1FCXM_pt-PTBR987BR987&oq=piploti+rist&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUqCQgCEAAyDRiABDiGCAaQRrg5MgkIA-RAuGAOYgAQyCQgCEAAyDRiABDiJCAMQABgNGIAEMggIBBAAGBYHjiICAUQABgWGB4yCAgGE-AAYFhgeMggIBxAAGBYHjiICAQABgWGB7SAQg3OTk0ajBqNKgCALACAA&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:ac31b9e3,vid:WoFWW4AVoKM,st:0 Acesso em 6 mar. 2024.

Ricardo Maurício Gonzaga é artista plástico e performático, escritor e professor titular do Departamento de Artes Visuais e professor efetivo do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem mestrado e doutorado pelo PPGAV da UFRJ e pós-doutorado pela Universidade Federal Fluminense.

Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BUCHLOCH, Benjamin. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, ano VII, n. 7, 2000.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CRARY, Jonathan. Modernizing vision. In: FOSTER, Hal. *Vision and visibility*. Seattle: Dia Art Foundation/Bay Press, 1988.
- DE DUVE, Thierry. Quando a forma se transformou em atitude – e além. *Arte & Ensaios*, ano X, n. 10, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- FLUSSER, Vilém. Texto/Imagem enquanto dinâmica do Ocidente. *Cadernos RioArte*, ano II, n. 5, 1996.
- FRIED, Michael. Arte e objetividade. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, ano IX, n. 9, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2002.
- JUDD, Donald. Specific objects. *Arts Yearbook*, n. 8, 1968.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Gávea*, Rio de Janeiro, n. 1, 1984.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura*. São Paulo: Iluminuras/ Secretaria de Estado da Cultura, 1998.
- MARTIN, Sylvia; GROSENICK, Uta. *Art Vidéo*. Köln/London/Los Angeles/Paris/Tokio: Taschen, s. d.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia. *Escritos de artistas: anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MORRIS, Robert. *Notes on sculpture*. In: BATTCKOCK, Gregory. *Minimal art, a critical anthology*. New York: Dutton, 1968.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem, cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SMITHSON, Robert. Unpublished writings. In: FLAM, Jack (ed.). *The collected writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. Photography after art photography. In: WALLIS, Brian (org.). *Art after modernism: rethinking representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984.

TIBERGHEN, Gilles A. A arte da natureza. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, ano VII, n. 7, 2000.

TIBERGHEN, Gilles. *Land art*. New York: Princeton Architectural Press, 1995.

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


Como citar:

GONZAGA, Ricardo Maurício. Da imagem da presença à presença da imagem: o tempo da videoperformance. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 47, p. 82-106, jan.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.5>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Para que a vida aconteça: dispositivo e performatividade em *Assíntotas*

For life to happen: device and performativity in Assíntotas

Franz Manata

 0000-0002-4851-1550
franzmanata@ufrj.br

Resumo

O texto apresenta um experimento artístico de Anna Costa e Silva, que evoca um termo da geometria analítica – assíntotas – para falar sobre reverberações entre existências distintas, que saltam das telas para nos transformar em agente e testemunha do tempo. Apoiado nos conceitos de performatividade, dispositivo-cinema, instauração e dimensão relacional, analiso um tipo de trabalho que se coloca como um local de manobras, um portal gerador de atividades, que se relaciona com o aqui e agora, para que as coisas aconteçam – a experiência de si. Uma dinâmica entre a obra, o corpo e o pensamento, que exige uma participação física e mental. O que pretendo demonstrar é que a artista vem realizando trabalhos que se utilizam dos processos comunicativos, para estabelecer relações em processos de sociabilização que buscam a formação de sujeitos, laços e identidades, a partir da investigação de diferentes formas de interação humana, mostrando que o que ela faz é se colocar no centro do problema e nos convidar para vivências que envolvem intimidade e estranheza, que, por consequência, abrem espaço para que a vida aconteça.

Palavras-chave

Dispositivo-cinema. Transcinema.
Performatividade. Arte contemporânea.

Abstract

The text presents an artistic experiment by Anna Costa e Silva, which evokes a term from analytical geometry – asymptotes – to talk about reverberations between different existences, which leap across the screen to transform us into agents and witnesses of time. Supported by the concepts of performativity, device-cinema, establishment and relational dimension, I seek to analyze a type of work that is conceived as a place for maneuvers, a portal that generates activities, which relates to the here-and-now, so that things happen – the experience itself. A type of work that creates a dynamic between itself, the body and thought, which requires physical and mental participation. What I intend to demonstrate is that the artist has been carrying out work that uses communicative processes to establish relationships in modes of socialization that seek to form subjects, bonds and identities, based on the investigation of different forms of human interaction, showing that what she does is place herself at the center of the problem and invite us into experiences that involve intimacy and strangeness, which, consequently, open space for life to happen.

Keywords

*Device-cinema. Transcinema.
Performativity. Contemporary art.*

Lucas está num quarto. Ele não sai de lá. Maria está em outro quarto. Ela sai e vive normalmente, mas só a vemos dentro de seu quarto. Os dois personagens se comunicam por “cartas” na forma de projeções. Os atores recebem o texto em partes (apenas o que irão interpretar em seguida). Filma-se um personagem e, em seguida, o resultado é projetado no quarto ao lado (Silva, *Assíntotas*).

Esse roteiro – ou dispositivo, como a artista prefere nomear – é o mote usado por Anna Costa e Silva para um experimento que combina narrativa cinematográfica, literatura, performance e instalação. Nesse trabalho, Anna evoca um termo da geometria analítica para falar sobre reverberações entre existências distintas que se encontram, porém jamais se tocam.

Segundo Anna, *Assíntotas* (2014) nasce do desejo de investigar os processos solitários e da “vontade de criar algo para ser vivido por mim, pelos atores e pela equipe, num espaço e num tempo”, como forma de se perguntar “sobre nossa condição no mundo, os mecanismos que criamos para lidar com a solidão, o outro, a angústia, o ego, a autocrítica e a arte no meio disso tudo”.¹

Figura 1

Anna Costa e Silva, *Assíntotas*, dimensões variadas, detalhe da instalação realizada na Caixa Cultural, Rio de Janeiro em 2014 (foto do autor, acervo da artista)



¹ Informações enviadas pela artista via e-mail, em março de 2014, por ocasião de minha contribuição como curador em exposição no Centro Cultural da Caixa.

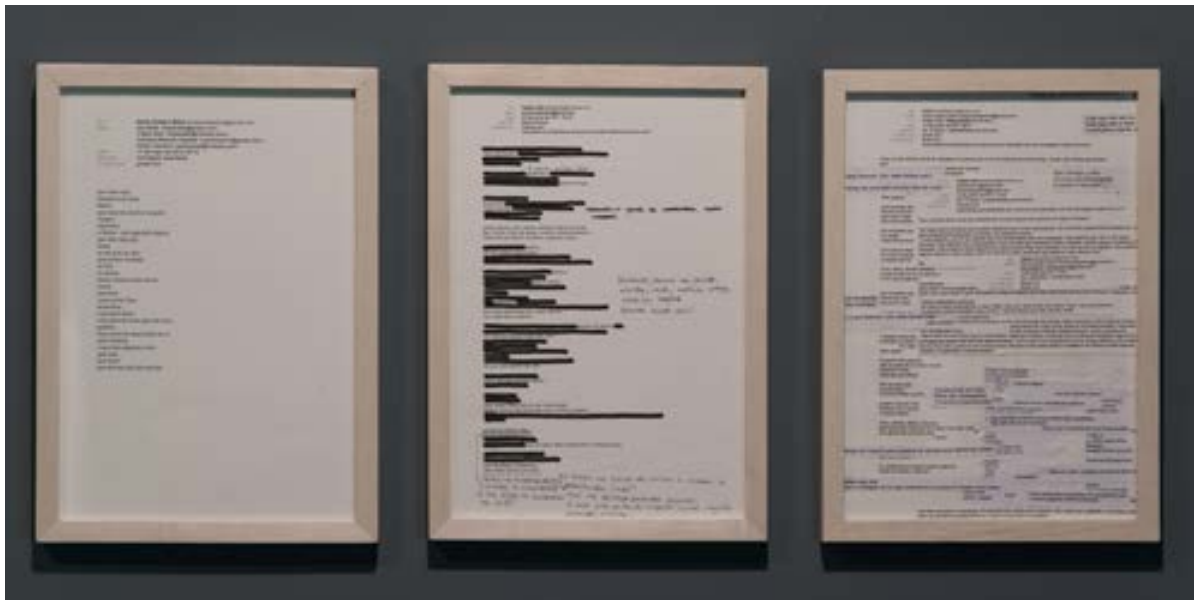
O filme apresenta dois jovens atores interpretando artistas que, trancados em seus mundos, comunicam-se por meio de projeções de videocartas. Sem ter acesso ao texto acabado – mesmo porque ele não existe – cada carta é recebida, discutida com a artista e filmada em tempo real. Os atores, como personagens, têm a liberdade para responder – ou não – às videocartas com os textos sugeridos, levando a narrativa para outros caminhos. Todo o processo é documentado e se mistura com a ficção.

Escrito por Anna Costa e Silva, Pedro Carneiro e Beatriz Gregório, esse roteiro funciona como um pretexto para que algo aconteça. Durante três meses, eles trocaram cartas que foram enviadas por e-mail, uns para os outros, muitas delas transformadas ou cortadas do roteiro.

A experiência que deu origem ao trabalho *Assíntotas* aconteceu durante uma semana, em um apartamento no Rio de Janeiro, em que dois atores passavam pelo menos 12 horas por dia, cada um em seu quarto cenográfico. “A minha ideia foi criar um espaço para perguntas, apresentar meus textos, a vivência de cada ator, a relação que foi sendo construída entre os dois, as projeções, a exaustão e o desconforto, e principalmente os espaços entre tudo isso”, conta a artista. Para que as coisas aconteçam, a experiência em si, Anna Costa e Silva vai acionar o repertório da performatividade e o cinema como dispositivo.

Figura 2

Anna Costa e Silva, *Assíntotas*, dimensões variadas, parte da correspondência trocada durante o processo de realização do trabalho, apresentado na Caixa Cultural, no Rio de Janeiro em 2014 (foto do autor, acervo da artista)



Segundo Katia Maciel (2020, p. 60), em *A ideia de cinema na arte contemporânea brasileira*,

ao implicar os atores na construção dos seus personagens, a artista inclui toda a estrutura de captura de imagens – e sua projeção – como parte dos dispositivos da obra. A forma tríptico das imagens em movimento amplia a solidão das falas em desencontro.

É o que a autora chama de transcinema, que, “por incluir o espectador como parte ativa do dispositivo, conjuga a lógica do teatro, a arquitetura da instalação e o texto como discurso poético que insiste no escuro do quarto, do filme e da sala de exposição” (Maciel, 2009, p. 61).

Assíntotas teve sua primeira exibição na Visual Arts Gallery, em Nova York, e conquistou o prêmio Edward Zutrau Memorial Award for Fine Arts da School of Visual Arts. Foi apresentada como uma videoinstalação de 45 minutos em um espaço com três paredes de cinco metros em forma de “U”. Nas laterais, vemos os universos do homem e da mulher, que se “olham”. No meio – ao mesmo tempo, interseção e divisor – nasce a tensão entre as duas narrativas por meio das videoprojeções trocadas pelos dois. O espectador fica sentado entre as telas, imerso nessa relação. Na instalação construída para a Caixa Cultural, em 2014, que teve minha curadoria, parte considerável da cenografia do filme (notas, cartas, mobiliários, objetos, fotos, *stills* etc.) salta da tela e passa a habitar esse mesmo espaço, transformando-nos em agente e testemunha do tempo.

Não se trata aqui da forma-cinema que, segundo André Parente (2007, p. 4), “é apenas uma forma particular de cinema que se tornou hegemônica, um modelo estético determinado histórica, econômica e socialmente”. E nem necessariamente do chamado cinema de exposições, expressão criada “por Jean Christophe Rouyoux, posteriormente utilizada por Raymond Bellour e Dominique Paini, Philippe Dubois e outros para se referir ao cinema dentro dos museus e galerias de arte” (Carvalho, 2020, p. 57). O que Anna faz é misturar tudo isso – cinema, vídeo, instalação, performance, objetos, textos etc. Ela propõe o que Philippe Dubois (2003) chamou de movimentos improváveis em seu texto publicado no catálogo da exposição de mesmo nome, realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro, em 2003. O trabalho se aproxima também da estética do instante, outro conceito também proposto pelo autor ao articular à efemeridade visual.



Figura 3
Anna Costa e Silva, *Assíntotas*,
dimensões variadas, parte
da instalação apresentada
na Caixa Cultural, no Rio de
Janeiro, em 2014 (foto do
autor, acervo da artista)

O que de fato esses dispositivos híbridos reivindicam é o lugar do espectador. E para promover esse encontro – o objetivo primevo do trabalho –, Anna opera a linguagem do cinema e da arte contemporânea simultaneamente.

No campo do cinema, ela aciona o que Deleuze (1990) chamou de dois regimes de imagem: um primeiro associado ao fluxo encadeado de ações, ligado ao cinema clássico narrativo, e um segundo regime que surge no pós-guerra, o da imagem-tempo, fragmentado. Ao comentar a taxonomia proposta por Deleuze, Victa de Carvalho (2020, p. 53) afirma algo que se aplica a *Assíntotas*, pois se trata de um trabalho “composto de sensações óticas e sonoras puras, evidenciadas a partir de movimentos aberrantes, capazes de tornar visível o tempo, este como duração e, com isso, de provocar o pensamento”. Para Victa,

A ênfase na síntese dos intervalos e na ilusão do movimento está, segundo Deleuze, atrelada a uma noção equivocada de tempo, de um tempo que é submetido ao movimento e que não se dá conta do que é

essencial na imagem cinematográfica. Trata-se, porém, no cinema [e, portanto, na instalação de Anna], de um tempo que se desdobra a cada instante em um presente e passado, ou que desdobra o presente em duas direções: uma se lançando ao futuro e a outra recaindo sobre o passado, de um tempo que não é cronológico, mas cindido, simultâneo, assim como a descrição bergsoniana, o tempo como duração. O tempo se apresenta como coexistência, não como sucessão, o passado tornando-se contemporâneo do presente que ele foi (Carvalho, 2020, p. 52).

No campo da arte contemporânea, Anna aciona dois dispositivos fundamentais: a dimensão instaurativa, no sentido atribuído por Lisette Lagnado (1997) que, ao analisar a junção de performance e instalação na obra de Tunga, afirma que o artista instaura mundos. Segundo a autora, trata-se de uma

Ideia tributária de Lygia Clark e Hélio Oiticica (1937-1980), para quem a obra era uma experiência que envolvia a percepção sensorial do corpo do Outro no ambiente. Introduzido por Tunga, o conceito de “instauração” chega com a força de uma nova ordem poética. De caráter heterogêneo, serve de matriz para fábulas míticas (pode inserir textos literários). A obra se desencadeia a partir de um movimento que se enreda numa psicótica repetição. [...] Se a instauração remete ao “happening”, ela se diferencia na mudança da estrutura bilateral artista-meio (Lagnado, 1997).

Na instauração, o sentido irrompe de um rasto, excesso, sobra de um acontecimento, que surge a partir do acaso controlado da criação. Como bem lembra, instaurar evoca um estado à deriva por parte dos participantes. Trata-se de uma prática artística que não é centrada na produção de objetos e coisas, mesmo que eles apareçam como veículos.

Propondo uma experiência de modo não interpretativo, a artista muda do eixo estético para o ético e, assim, desloca as questões para o campo das relações sociais. Como já disse em outro ensaio, “o importante nesse jogo é a troca pessoal entre os envolvidos, o engrandecimento que se dá pela alteridade. O ‘resultado’, além do divertimento, é a produção de presença” (Manata, 2020, p. 529).

Um segundo aspecto deriva diretamente do primeiro: a dimensão relacional no sentido atribuído por Nicolas Bourriaud (2009) em *Pós-produção...*, que considera a forma enredo um modo de utilização do mundo. Ao questionar as

noções de ficção e informação, a artista as redistribui do “ponto de vista social” (p. 50), colocando o espectador para circular entre os signos e, assim, diante do processo de reconstituição de sua própria vida. Para o autor, “o prefixo ‘pós’ não indica nenhuma negação, nenhuma superação, mas designa uma zona de atividades, uma atitude” (p. 14).

O problema não está na forma cinema ou na transfiguração de algum elemento bruto. O que Anna faz é utilizar o dado, proposto como relação entre partes. Assim, sua obra não se coloca como término do “processo criativo” (um “produto acabado” pronto para ser contemplado), mas como “um local de manobras, um portal, um gerador de atividades” (Bourriaud, 2009, p. 16). Para o crítico,

Nessa nova forma cultural que pode ser designada como cultura do uso ou cultura da atividade, a obra de arte funciona como o término provisório de uma rede de elementos interconectados, como uma narrativa que prolonga e reinterpreta as narrativas anteriores [...] Essa cultura do uso implica uma profunda transformação no estatuto da obra de arte. Ultrapassando seu papel tradicional como receptáculo da visão do artista, agora ela funciona como um agente ativo, uma distribuição, um enredo resumido, uma grade que dispõe de autonomia e materialidade em diversos graus (Bourriaud, 2009, p. 16-17).

Trata-se, portanto, de um trabalho de arte performativo que se relaciona com o aqui e agora sem ser performance, em que os signos podem produzir realidades, coisas que são feitas a partir das palavras, tal como descrito por Dorothea von Hantelmann (2014) em *The experiential turn*. Segundo a autora, a noção de performativo

aponta para uma mudança da condição da obra de arte que retrata e representa para os efeitos e experiências que ela produz. [...] Sua dimensão produtora de realidade [...] [o] impacto e efeito que a arte traz tanto situacionalmente – isto é, em um determinado contexto espacial e discursivo – quanto relacionalmente, isto é, em relação a um espectador ou um público. O que a noção de performativo em relação à arte realmente aponta é uma mudança do que uma obra de arte retrata e representa para os efeitos e experiências que ela produz. [...] Em princípio, o performativo desencadeia uma mudança metodológica na

forma como olhamos para *qualquer* obra de arte e em sua maneira de produzir significado, pois engaja o visitante em uma experiência comunicativa, intersubjetiva² (Hantelmann, 2014).

Hantelmann, porém, ressalta que performativo é um termo teórico usado por alguns filósofos linguísticos para uma rubrica-chave dentro do discurso da arte e da estética contemporâneas. Tal uso seria problemático, pois não há arte performativa, visto que não há arte não performativa. E, seria tautológico falar em linguagem performativa, uma vez que

Faz pouco sentido falar de uma obra de arte performativa porque toda obra de arte tem uma dimensão produtora de realidade. [...] Qualquer obra de arte visual que se relacione com um aqui e agora e, portanto, de uma forma ou de outra se refere à ideia de performance sem ser uma performance, é chamada de arte performativa³ (Hantelmann, 2014).

Antonio Fatorelli (2013), que está interessado nas alterações provocadas pela tecnologia nos domínios do espectador e da imagem, através das novas dinâmicas entre a obra, o corpo e o pensamento, que exigem cada vez mais uma participação física e mental, ao mesmo tempo que expandem suas habilidades perceptivas e cognitivas, em *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*, vai afirmar que essa abordagem propicia o

abandono dos discursos e das práticas instituídas sobre as antinomias entre o puro e o impuro, o tempo vetorial e o tempo intensivo, o instantâneo e a duração, o espaço geográfico e o espaço efetivo da experiência [...] Prevalece a proposição de que certos dispositivos híbridos da arte estruturam-se segundo uma lógica disjuntiva, em estreita relação de correspondência com certas imagens do tempo, uma vez considerado de modo independente das variáveis espaciais (Fatorelli, 2013, p. 9, 11).

² Nessa e nas demais citações de textos em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *points to a change in the condition of the work of art that it portrays and represents to the effects and experiences that it produces. [...] Its reality-producing dimension [...] [the] impact and effect that art brings both situationally – that is, in a given spatial and discursive context – and relationally, that is, in relation to a spectator or an audience. What the notion of performative in relation to art actually points to is a change than a work of art portrays and represents the effects and experiences it produces. [...] In principle, the performative triggers a methodological change in the way we look at any work of art and in its way of producing meaning, as it engages the visitor in a communicative, intersubjective experience.*

³ No original: *It makes little sense to talk about a performative work of art because every work of art has a reality-producing dimension. [...] Any work of visual art that relates to a here and now and therefore in one way or another refers to the idea of performance without being a performance, is called performative art.*

Nesses termos, podemos dizer que a artista propõe um jogo entre visibilidades e subjetividades, como indicado por Michel Foucault (1997). Isso porque aciona diferentes dispositivos em um sistema de relações que pode ser estabelecido entre diferentes elementos como técnicas, discursos, instituições, proposições filosóficas. Mas “são determinantes na produção de efeitos específicos que se estendem aos discursos, às imagens, aos corpos, aos pensamentos e aos afetos” (p. 64).

São existências que se encontram (atores, artista e público), porém jamais se tocam, por ser mediadas por dispositivos que compõem o sistema de relações. O que temos aqui é um jogo aberto, em que a artista inventa estruturas e estabelece processos para que realidade e ficção encontrem experiências pessoais, numa infinita busca por si mesmo. O que nos coloca para pensar sobre solidão, angústia, a possibilidade (ou não) de um encontro, a ideia da verdade, a criação de mundos...

Isso é algo que Anna Costa e Silva tenta resolver também em outros trabalhos, como *Ofereço companhia* (2016-2017). Nesse, a partir de anúncios na internet e nos classificados de um jornal de circulação aberta, a artista oferece um serviço sem finalidade ou envolvimento de dinheiro, cujo único propósito é disponibilizar companhia. Dessa forma, ela se coloca disponível para acompanhar qualquer pessoa em qualquer atividade. O fato curioso é que grande parte dos participantes eram desconhecidos que solicitaram a companhia para as mais diversas ações, alcançando um público inesperado.

Como ressaltou o crítico e curador Bernardo Mosqueira (2017), eram as mais diversas demandas: “rasgar cartas e contas antigas, cuidar de um bebê recém-nascido, ajudar a organizar os cômodos de uma casa após o término de um relacionamento e conversar sobre vida e impermanência num cemitério”. O trabalho foi documentado por vestígios: os anúncios nos jornais e mídias sociais; a agenda da artista nos 21 dias com todos os encontros solicitados; os e-mails e mensagens que recebeu a partir do anúncio; a disponibilização para o público de uma foto por encontro em monóculos com as histórias íntimas e reflexões que ouviu nos encontros.

O que Anna vem fazendo é realizar trabalhos que se utilizam dos dispositivos-cinema e dos processos comunicativos para estabelecer relações em um processo de sociabilização que buscam a formação de sujeitos, laços e identidades. Segundo Mosqueira (2017),

São trabalhos, portanto, que se realizam na dimensão da ética, por meio de operações que nos levam a questionar os valores basais de nossas formas de ser e de nos relacionar. Vivemos atualmente um tempo crítico para a cultura ocidental, quando observamos hesitantes o vácuo deixado pela inadequação e falência de alguns dos principais fundamentos da modernidade. Experimentamos diariamente a urgência de desenvolvermos o que estará no lugar, por exemplo, do individualismo, da racionalidade, da identidade, do utilitarismo, da predominância da dimensão econômica e da noção de futuro com progresso. Se percebermos os princípios humanistas em xeque e a crueldade ameaçando se tornar conduta hegemônica, é fundamental que estejamos ativamente criativos na intenção de preencher o vazio de valores. São férteis e generosas as iniciativas, como nos trabalhos de Anna, que criam situações extraordinárias que nos estimulam a criação de novas formas agir, com novos valores, no tempo presente. É quando entendemos que a transgressão ética criativa (não perversa) do artista tem importante função social de expandir ou desfazer limitações.

Figura 4
Anna Costa e Silva, *Ofereço companhia* (ação / modo de viver), instalação com dimensões variadas, 2016-2017 (registro da artista)



Sabemos que a preocupação com os efeitos de uma obra de arte sobre o espectador e com a situação em que ela ocorre tornou-se, de fato, uma característica dominante da arte contemporânea desde os anos 1960. No que se convencionou chamar de virada experiencial, expressão apropriada para descrever grande parte dos trabalhos em curso na arte contemporânea, e também os da Anna Costa e Silva, há uma mudança fundamental na relação entre o objeto e seu espectador, entre a arte e seu local. Desloca-se completamente o significado do objeto para a experiência vivida com e por meio dele. Introduce-se, assim, o foco situacional das artes visuais pela maneira como eles introduzem uma consciência do espaço e da situação corporal do espectador.

As relações internas de forma e conteúdo, nesses casos, recuam por trás do impacto das situações propostas pela artista. Tal impacto lança os espectadores ou participantes de volta em si mesmos. Coloca-se em segundo plano uma relação reflexiva espectador/objeto, na qual o significado é determinado apenas pela troca óptica através do campo visual, em favor de uma experiência sentida e vivida da corporeidade. Trata-se de uma fenomenologia háptica ou tátil do corpo em seu encontro com o mundo físico e o Outro, em que o sujeito não é mais um destinatário, não se submete à autoridade da história, do Estado, do conhecimento etc., mas, sim, está submetido a uma dimensão vivida, sentida e situada da experiência. Seus trabalhos se dirigem a um sujeito que olha tanto com o corpo quanto com os olhos; um sujeito cujo corpo se engaja em um encontro ativo com o mundo físico. Para Dorothea von Hantelmann, o foco no sujeito perceptivo e experimentador ressoa com as transformações econômicas e culturais fundamentais das sociedades burguesas-industriais no final do século 20, em que

A exposição, outrora concebida como um espaço dedicado ao cultivo de nossas relações mais sofisticadas com os objetos, agora propõe uma experiência estética que não é mais relacionada ao trabalho, mas a si mesma. O objeto, tradicionalmente protagonista da produção de sentido, torna-se um dispositivo para se engajar em uma relação experimental consigo mesmo e com os outros⁴ (Hantelmann, 2014).

⁴ No original: *The exhibition, once conceived as a space dedicated to cultivating our most sophisticated relationships with objects, now proposes an aesthetic experience that is no longer related to the work, but to itself. The object, traditionally the protagonist of the production of meaning, becomes a device for engaging in an experimental relationship with oneself and others.*

O sujeito, nos trabalhos de Anna, opera em redes que nos colocam e retiram dos fluxos (de informações, de imagens, de sons, de dados...) em um estado contínuo em que o presente é passagem, transição, movimento. Um paradoxo na forma de modo de raciocínio e na organização do espaço-tempo, pois, como afirma Pierre Musso (2004, p. 31), “a rede é uma estrutura de interconexão instável, composta de elementos em interação, e cuja variabilidade obedece alguma regra de funcionamento”. Nestes termos, “a rede não é apenas um conceito, mas um operador para a ação. A rede permite a passagem ao ato, a realização da rede é ‘um trabalho’, e mesmo um trabalho de ‘interesse público’” (p. 26).

André Parente (2004, p. 96) em *Enredando o pensamento: redes de transformação e subjetividade* nos lembra que

o sujeito é processual e não uma essência ou uma natureza: não já sujeito mas processo de subjetivação. Por outro lado, a subjetivação é o processo pelo qual os indivíduos e coletividades se constituem como sujeitos, ou seja, só valem na medida em que resistem e escapam tanto aos poderes quanto aos saberes constituídos. Os poderes e saberes suscitam resistências.

E é justamente neste hiato, entre os poderes e saberes, que se situa a prática de Anna, pois afeta e é afetada pelas forças da relação, como uma autoafetação em dobra.

Por fim, vale ressaltar que, olhando para o desenvolvimento dos trabalhos realizados após *Assíntotas*, podemos perceber que o que de fato interessa a Anna Costa e Silva é investigar diferentes formas de interação humana. Assim, ela se coloca no centro do problema e nos convida para vivências que envolvem intimidade e estranheza. Segundo a artista, ela cria regras, para que as coisas aconteçam soltas. Eu diria que o que Anna faz – por meio do exercício metalinguístico – é abrir espaço para que a vida aconteça.

Franz Manata é artista, pesquisador e professor. Doutorando em tecnologias da comunicação e estética, na Escola de Comunicação da UFRJ.

Referências

- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CARVALHO, Victa. *O dispositivo na arte contemporânea: relações entre cinema, vídeo e novas mídias*. Porto Alegre: Sulina, 2020.
- DUBOIS, Philippe. *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003 (catálogo).
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1990.
- FATORELLI, Antonio. *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.
- FOUCAULT, Michael. *Vigiar e punir*. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.
- HANTELMAAN, Dorothea von. The experiential turn. In: *On performativity*. Minneapolis: Walker Art Center, 2014. Disponível em: <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn>. Acesso em 16 fev. 2022.
- LAGNADO, Lisette. Tunga questiona toda ordem da arte. *Folha de S. Paulo*, 17 jul. 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq170604.htm>. Acesso em 12 out. 2021.
- MACIEL, Katia. *A ideia de cinema na arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Circuito/ECO-PÓS/Capes, 2020.
- MACIEL, Katia. *Transcinema*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.
- MANATA, Franz. O tempo como dispositivo. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 38, p. 509-531, 2020.
- MOSQUEIRA, Bernardo. Eu gostaria de companhia para conversar enquanto tenho meu cabelo cortado. Texto para a exposição Ofereço Companhia. São Paulo: Galeria Superfície, 2017. Disponível em: <https://www.annacostaesilva.com/Textos-criticos-Critical-Texts>. Acesso em 4 mar. 2024.
- MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. In: PARENTE, André (org.). *Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2004.
- PARENTE, André. Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. In: PENAFRIA, Manuela; MARTINS, Índia Mara (orgs.). *Estéticas do digital. Cinema e Tecnologia*. Covilhã: Labcom, 2007.
- PARENTE, André (org.). Enredando o pensamento: redes de transformação e subjetividade. In: *Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2004.

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


Como citar:

MANATA, Franz. Para que a vida aconteça: dispositivo e performatividade em *Assíntotas*. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 47, p. 107-119, jan.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.6>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Cinema no infinitivo: de Lygia Clark a Adirley Queirós

*Cinema on infinitive: connexions between Lygia Clark and Adirley Queirós*¹

Maria Bogado

 0000-0001-5786-4430
mariadbogado@gmail.com

Resumo

Este artigo apresenta proposições e reflexões de Lygia Clark que abordam o campo do cinema. Tendo em vista os originais entrelaçamentos entre arte e vida nos processos de criação do cinema brasileiro contemporâneo, sustentam-se a atualidade e o vigor do legado da artista para refletir acerca de experiências recentes. Com esse intuito, propõe-se uma análise do processo de criação do filme *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós, em conexão com as práticas de Clark.

Palavras-chave

Cinema brasileiro contemporâneo. Lygia Clark.
Adirley Queirós. Neoconcreto.

Abstract

This article presents Lygia Clark's propositions and reflections about cinema. Considering the original interconnections between art and life in the processes of contemporary Brazilian cinema creation, the relevance and vigor of the Lygia Clark's legacy are considered rich to reflect on recent cinema experiences. With this aim, an analysis of the creation process of the film Era uma vez Brasília [Once There Was Brasília] (2017), directed by Adirley Queirós, is examined in connection with Clark's practices.

Keywords

Contemporary Brazilian cinema. Lygia Clark.
Adirley Queirós. Neoconcrete.

¹ Este artigo tem como base escritos da tese *A produção do comum e a emergência de gestos políticos no cinema brasileira contemporâneo*, defendida pela autora em 2023 no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ.

Introdução

Nos últimos anos, no Brasil, uma série de transformações sociais possibilitou que diferentes sujeitos históricos ligados a distintos territórios alcançassem reconhecimento até então inédito de suas produções no campo do cinema. Diversos fatores transformaram os ambientes de recepção e feitura cinematográfica, tais como o fortalecimento das lutas dos movimentos negros, dos povos indígenas, a maior inclusão desses grupos e de estudantes de baixa renda nas universidades públicas, a regionalização dos editais de fomento ao cinema, além da expansão dos feminismos e outras militâncias. O barateamento proveniente da difusão das tecnologias digitais também favoreceu a entrada de novos grupos sociais na produção cinematográfica. Nota-se, nesse novo cenário, uma descentralização do cinema como campo específico, o que desestabiliza critérios de análise fílmica e impõe desafios críticos. As ricas experiências de processos de criação coletivizados no cinema brasileiro recente aproximam arte e vida de modo original. Fez-se necessário, portanto, construir perspectivas de análise que permitam perceber não só aquilo que está formalizado nos filmes, mas também observar essas obras com atenção aos possíveis efeitos de seus processos de realização nos territórios em que se dão. Além dos filmes finalizados, passa a importar, cada vez mais, o impacto das experiências de realização na vida dos participantes, que muitas vezes são pessoas sem contato anterior com o campo da arte de modo profissional. A partir dessa perspectiva, a aposta deste artigo consiste em buscar nas práticas e no legado conceitual de Lygia Clark um rico vocabulário crítico para pensar processos inventivos de diversos coletivos e cineastas contemporâneos.

Como amplamente sabido, a trajetória de Lygia Clark junto aos artistas neoconcretos marca, no Brasil, a passagem da arte moderna para a arte contemporânea. Um dos pontos principais dessa transição é o deslocamento da ênfase em um público receptor de um produto acabado para o fortalecimento das experiências e relações interindividuais estabelecidas entre os participantes das ações artísticas (Duarte, Scovino, 2015). O artista perde a totalidade do controle da autoria das obras e passa a agir como um “propositor”, que não espera espectadores, mas busca ativamente “participantes” para realizar experiências de cujos efeitos não detém ciência completa. Abandona-se, por fim, um paradigma “formal-artístico”

(Pedrosa, 2006, p. 29) para alcançar uma abordagem “estético-vital” (p. 29) da arte. Embora Lygia Clark não tenha realizado nenhum filme, apenas esboçado projetos fílmicos e brevíssimas reflexões sobre cinema em suas cartas e diários, esses vestígios de pensamento, aliados à extensa fortuna crítica de sua obra, dialogam de maneira surpreendente com certos processos de realização cinematográficos atuais. O legado de Clark dialoga com procedimentos de criação fílmica que passam a se aproximar de um paradigma “estético vital”, quando a experiência de realização importa também em si mesma e não mais somente em função das formas a alcançar em um produto final. Apostamos que esta incursão no trabalho e nos escritos da artista permite a extração de ferramentas de análise para pensar a conexão entre arte e vida, amplamente discutida na crítica de arte brasileira e ainda um tanto negligenciada na crítica cinematográfica.

Para analisar as possíveis aproximações de processos experimentais do cinema brasileiro com o legado de Clark, deixo aqui uma pista, apontando breves conexões com a produção de Adirley Queirós, com destaque para a realização de seu longa *Era uma vez Brasília* (2017). O cineasta da cidade-satélite de Ceilândia, localizada na periferia de Brasília, realizou alguns dos filmes mais premiados e discutidos do cinema brasileiro contemporâneo da última década, como *A cidade é uma só?* (2011), *Branco sai, preto fica* (2014) e *Mato seco em chamas* (2022). Seus processos de realização, extremamente inventivos, com o engajamento de pessoas do território de Ceilândia e arredores, onde o cineasta sempre morou, são, sem dúvidas, exemplos importantes das articulações originais entre arte e vida no cenário da produção cinematográfica brasileira. Certamente ecoando e reelaborando procedimentos do antropólogo e cineasta francês Jean Rouch, Adirley afirma que seus filmes são “etnografias da ficção”. Seu método, desenvolvido especialmente em seus quatro longas-metragens, consiste em construir ficções em diálogo com os desejos dos atores não profissionais que convida para estabelecer um processo de criação coletivizado. Essas ficções são filmadas de modo etnográfico uma vez que o cineasta afirma que o filme só passa a poder existir quando a ficção se torna tão real na experiência de quem a vive, que pode ser filmada de modo documental. Como veremos, há uma aproximação especial com o trabalho de Clark, posto que o cineasta investe na construção instalativa do espaço e na mobilização do campo sensorial para disparar as ações e memórias dos participantes. A direção de Adirley aposta especialmente

nos gestos dos participantes, que não são simplesmente representações, mas irrompem como expressão real da experiência ocasionada pela proposição que enseja o processo cinematográfico. Busca-se, com essa conexão – entre uma artista e um cineasta um tanto distantes na história e nos campos de atuação –, investigar como as noções de “proposição” e de “participação” dos neoconcretos e em especial de Clark ajudam a compreender as dinâmicas de produção e de compartilhamento da autoria no cinema de Adirley.

Lygia Clark e o fazer-se

As proposições vivenciais,² que seriam proposições de “filmes”, escritas por Lygia Clark entre 1967 e 1968, fazem o corpo dos participantes oscilar entre a percepção habitual e o alcance de gestos singulares, desautomatizados. A aposta de Clark ao elaborar essas proposições é de que essas experiências permitam aos participantes uma tomada de consciência crítica diante do modo de percepção habitual. Ao comentar um desses projetos, Lygia sintetiza com rigor: “Objetivo do filme: por uma precisa deslocação da imagem, tomamos consciência dos gestos e das atitudes do cotidiano” (Clark, 2015, p. 108). Mais à frente, poderemos notar como essa consciência renovada também implica a remodulação das formas de estar junto, de perceber os espaços e os limites entre um e outro indivíduo.

As práticas descritas em suas proposições de filmes “vivenciais” exigiam tecnologias hoje banais, como câmeras e gravadores portáteis, mas extraordinárias ou mesmo inexistentes naquela época. Nenhuma das proposições chegou a ser realizada publicamente ao longo de sua vida.³ Esse dado leva a pensar que essas proposições, mais do que ser de fato rascunhos de um trabalho, operaram quase como ficção especulativa que, sem o compromisso efetivo de realização, permite vislumbrar, na escrita, um modo diferenciado de experimentar o presente. A conexão com as tecnologias audiovisuais, com a possibilidade

² As proposições são descritas especialmente em três documentos: “Quatro proposições recentes” (Clark, 2015, p. 107-108), “Projetos vivenciais” (Clark, 2015, p. 109) e “Proposições vivenciais: filmes (1967-1968)” (Clark, 1998, 223).

³ *O homem no centro dos acontecimentos*, uma dessas proposições, chegou a ser realizada em 2012, na exposição Lygia Clark: uma retrospectiva, que teve curadoria de Felipe Scovino e Paulo Sergio Duarte.

de registro do cotidiano, lança o trabalho de Lygia Clark diante de uma questão crucial para compreender como sua arte pode efetivamente se embrenhar na vida. Em 1967, Lygia escrevia: “Quando fiz o caminhando em 1963, já tinha consciência do problema do ato e da imanência. Me perguntava se qualquer gesto na vida poderia adquirir magia como era a experiência do caminhando⁴” (Clark, 2015, p. 105). A colocação desse problema oferece uma pista para a compreensão da opção da artista pelo diálogo com o campo do cinema, um meio especialmente fecundo para captar a “magia” dos gestos no curso da vida, em especial em sua vertente documental. Diferentemente de outras proposições suas, em que ela cria situações extraordinárias mediadas por objetos radicalmente inventivos, mesmo quando realizados com materiais precários, os seus “projetos vivenciais” de “filmes”, de inspiração situacionista, acessam, também, um campo de ações e espaços prosaicos, desde atividades matinais corriqueiras a caminhadas pelo Centro das cidades.

Das quatro proposições ou “projetos vivenciais”⁵ a analisar, é interessante notar como alguns deles são agudamente abertos às interferências do mundo na relação com o corpo que segura a câmera, enquanto os outros já seguem amarras narrativas mais explícitas e se baseiam em ações notadamente ficcionalizadas. Por ironia, a proposição mais indeterminada se chama *Filme: o homem no centro dos acontecimentos* (Clark, 2015, p. 107). No documento “Quatro proposições recentes”,⁶ Clark descreve a ação propondo que quatro câmeras sejam fixadas na cabeça de um homem que caminha, de forma que as imagens sejam captadas automaticamente, sem a operação costumeira de um cinegrafista que vê e enquadra o que filma. As câmeras registram tudo o que se passa em sua volta, para os dois lados, para frente e para trás, assim como as reações das pessoas que podem interagir com a máquina ou fazer perguntas à pessoa que a carrega. As imagens produzidas devem ser projetadas em uma pequena sala, ocupando paredes inteiras para intensificar a sensação de imersão. Segundo Clark, com a projeção,

⁴ No vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3sP-uT5DQLM&t=7s>, realizado pelo Itaú Cultural há uma descrição da proposição *Caminhando*, a que a artista se refere.

⁵ É interessante notar como a artista oscila entre a palavra “projeto” e “proposição” ao descrever suas práticas cinematográficas.

⁶ Disponível no acervo digital da artista: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/10182/quatro-proposicoes-recentes-174281-texto>.

o espectador “revive o acontecimento” (p. 107), podendo se sentir como o provocador das “reações que acontecem nas paredes” (p. 107). É curioso que em outro documento do mesmo período, ela descreve a mesma proposta de modo diferente: “Pega-se em 4 câmeras que saem pela rua captando o que se passa em torno das mesmas. Depois projeta-se essas 4 imagens em um pequeno ambiente e o espectador é jogado dentro da projeção como se fosse o centro dos acontecimentos” (p. 109). Nessas duas situações descritas, há deslocamentos cruciais. Na primeira, ela se refere a um caminhante com câmeras fixadas sobre a cabeça; já na segunda, ela fala em quatro câmeras que “saem pela rua”. Acerca das imagens projetadas, na primeira descrição ela se refere aos acontecimentos filmados como “reações” que se davam diante da pessoa que carregava a câmera e, na segunda, ela se refere às imagens projetadas simplesmente como “acontecimentos”. Se o trabalho permanece com o mesmo título – *O homem no centro dos acontecimentos* –, há que perceber a descentralização da agência desse homem como catalisador privilegiado de meras reações. A palavra usada para descrever a posição do espectador também sofre considerável desvio. Enquanto no primeiro documento com a proposição, o espectador “entra na cabine”, no segundo, o espectador seria “jogado dentro da projeção”. Se o homem – produtor e futuro espectador das imagens – *está* no centro dos acontecimentos, mas não é o seu agente central, lhe é oferecida uma oportunidade renovada de perceber os seus gestos e o entorno. A proposição livra esse produtor e futuro espectador do mito do voluntarismo absoluto. Oferece, ao contrário, a possibilidade de experimentar a indeterminação drástica do que pode ser percebido por quatro câmeras em movimento, por quatro sequências de imagens diante das quais se é violentamente “jogado”. O produtor e futuro espectador dessas imagens confronta-se com a poética involuntária de sua vulnerabilidade. Ao perceber de outra forma, torna-se capaz de adquirir uma consciência crítica das limitações a automatismos de sua própria percepção.

A proposição *Filme sensorial*, por sua vez, já apresenta uma espécie de roteiro. Recusa-se, no entanto, o uso de imagens. Trata-se de uma banda sonora a ser projetada ora no escuro, ora com luz mais clara. Cabe reproduzir um trecho do “projeto vivencial” para compreender a dinâmica proposta:

FILME SENSORIAL. Tela escura. Escuta-se o barulho de um trem que passa à distância. Tela um pouco mais clara: escuta-se o canto de um

galo. A tela escuríssima: escuta-se o tique-taque de um despertador. Ouve-se o despertador funcionar. Escuta-se o barulho de uma luz que acende. Barulho de água da pia, do escorrer do xixi, do escovar dos dentes do water-closet.

Passos, café, jornal que se abre. Bater de porta. Escurecimento de tela. Passos que descem escadas. Tela um pouco mais clara: barulho ligeiro de tráfego. Um ônibus que pára. Na medida em que o ônibus corre em direção à cidade, os barulhos vão se intensificando e a claridade também. Centro da cidade, barulho infernal, jornaleiros gritando o nome do filme. Claridade máxima.

Em seus diários, Lygia retoma essa proposição declarando que faria outras experiências até que o espectador chegasse a criar a ação ele mesmo (Clark, 2015, p. 111, o sublinhado é do original). Provavelmente, essa versão quase roteirizada dos sons a ser captados seria deixada de lado para que o participante criasse as ações ele mesmo. Sem saber como a artista chegaria nessa segunda fase da proposição, que contaria com mais abertura à criação dos participantes, é possível afirmar que a produção desses sons efetivamente se dá com grau menor de indeterminação em relação às imagens de *O homem no centro dos acontecimentos*. Ainda nos seus diários, no entanto, Clark escreve que esperava que o espectador “adivinhasse” as ações que estariam sendo realizadas, insinuando que a faixa sonora não seria imediatamente compreensível, dando margem a uma relação que de fato engaja os sentidos, em vez de ser mera ponte para a significação. O fato de não haver imagens visuais, apenas sons e variação de luz, descentraliza a visão como campo cognitivo e reivindica um caráter mais tátil na afetação dos olhos diante da variação entre claro e escuro.

Em *Filme sensorial*, contudo, há uma oscilação entre um regime mais abstrato e uma significação mais declarada, notável no momento em que indivíduos realizariam uma ação não cotidiana especialmente para o filme. Clark prevê que, enquanto o participante caminhasse pela rua captando sons, jornaleiros gritariam “Filme sensorial! Filme sensorial!!!”. Seria uma ação encenada para o filme. Parece um modo um tanto bem-humorado de deslocar o regime de atenção dos corpos do campo sensorial para o campo de cognição. Isso se dá quando o participante deixa de prestar atenção na textura dos ruídos da rua e tem sua atenção capturada por esse foco ao ouvir os gritos que lembram a realização do

filme em curso. A passagem entre esses dois campos talvez ajude a perceber a experiência sensível com mais distanciamento. Não se trata de uma suposta tentativa de registro de vivências comuns para provocar sensações que não encadeiam uma lógica ou narrativa qualquer, pois os gritos do final sinalizam que “isto é um filme!”. Dialogando com o campo crítico do cinema, podemos verificar a passagem de um regime mais documental a um momento deliberadamente ficcional e autorreflexivo, no qual se dá uma espécie de atuação dos jornalistas que emitiriam esses gritos na rua. O registro das ações cotidianas dá lugar a uma fabulação, com esses gritos ficcionalizados que se referem ao próprio título do filme. Essa operação indica um desejo de narrar que se intensifica nos “projetos vivenciais” seguintes.

Os projetos seguintes já contam com a participação de um público composto de múltiplos indivíduos e colocam em questão a construção de uma coletividade. O caráter ficcional e narrativo do projeto que se segue é enfatizado pela artista. Não por acaso, ele acontece em uma sala de cinema convencional. Em tom jocoso, Lygia trabalha com um dos gêneros mais conhecidos do cinema clássico, que nomearia o projeto, intitulado *Western*. Segue sua breve descrição do projeto:

No cinema mesmo. Começa-se a projetar um bang-bang e em seguida entram pelo palco do cinema cavalheiros dando tiros de pólvora seca em direção aos espectadores e sujando-os com líquidos vermelhos que ao secarem ficam incolor. Tudo ao vivo com máxima violência.

Os espectadores que quiserem poderão invadir o palco e participar ativamente do espetáculo que é sempre imprevisível. Mocinhas que ao entrarem serão raptadas pelos cavalheiros, velhas que se ajoelham pedindo um estupro com a frase: – ‘Guerra é guerra!’ (Clark, 2015, p. 108).

Esse projeto propõe uma percepção do tempo solapada pelo excesso de informação, possivelmente diminuindo a densidade e indeterminação sensorial relativas às outras proposições. No entanto, sua aposta na violência figura como possibilidade de renovar esse campo sensorial familiar ativado a partir de um encadeamento de imagens (do gênero *western*) e de um espaço (da sala de cinema), ambos já conhecidos pelos participantes. Se, por um lado, ela aponta para a distração dos corpos que podem se envolver com a narrativa, por outro lado, ela os “joga” na percepção do presente por meio da violência dos atos

promovidos por atores abertos ao improviso, numa sala de cinema transformada em arena de embates. Embora ela ainda use a palavra “espectador”, essa postura é sempre deslocada do seu caráter tradicional para uma posição interventora no curso das ações. Os espectadores podem interpelar esses atores que invadem, literalmente, a sala de cinema.

É interessante notar como os “projetos vivenciais: filmes” não anulam uma tensão entre as imposições do indivíduo inventor e o estabelecimento de uma coletividade. Clark não deixa de lado a possibilidade de efetuar ações deliberadamente controladas, com direito a cenas roteirizadas, personagens e introdução de elementos como figurinos e objetos cênicos. Sua aposta é a de que as estruturas convencionais da ficção podem se diluir no real, operando como ativadores de desvios no coletivo, que reagirá imprevisivelmente. As diretrizes mais controláveis da ficção podem reconduzir ao real, e, possivelmente, em um grau mais rico de imprevistos. Um controle exacerbado dos procedimentos da performance, como figurinos, objetos de cena e, em certo grau, a atuação dos que invadem o cinema, pode ser motor para um descontrole ainda mais surpreendente dos espectadores. Mais do que se afastar do cinema, portanto, seus projetos vivenciais mostram como convenções tradicionais do fazer cinematográfico, incluídas as do cinema de gênero, como o *western*, regidas por um diretor, podem se desmanchar no coletivo, proporcionando outras dinâmicas políticas fundadas na partilha da experiência. Nota-se a necessidade de participação do coletivo para que o espaço tome suas formas. O espectador não só se insere na cena, como cria a coletividade que, por sua vez, o afeta. Como a coletividade convoca a participação dos indivíduos por meio de deslocamentos sensoriais, permite-se uma compreensão de si anterior ao estado individual do sujeito, dotado de suas vontades e formas estáveis de perceber. O campo de interações composto pela proposição busca acessar os indivíduos em um grau de experiência em que “a percepção ainda é capaz de surpreendê-lo” (Duarte, Scovino, 2015, p. 16).

Nesses trabalhos, o jogo entre duas temporalidades distintas, a da imanência do gesto, com as reações dos espectadores diante dos atores e vice-versa, e o das representações orquestradas, ajuda a escapar de uma possível fragilidade apontada por Nuno Ramos acerca do *Caminhando* (1963), célebre trabalho de Clark que marca sua passagem para uma arte relacional. O artista, que considera Lygia uma “bruxa fundadora da arte brasileira contemporânea” (Ramos, 2013, p. 74) percebe que o “sujeito fusionado ao real” que corta

a fita (podendo continuar infinitamente caso tivesse uma tesoura infinitamente fina) corre o risco de sucumbir a uma “anemia do momento” (p. 74). O sujeito se desconectaria, assim, de outras temporalidades caindo em uma homogeneização da experiência proposta. Com os procedimentos da ficção, na oscilação entre temporalidades, esses projetos fílmicos de Lygia podem acionar, por um lado, o ato, que percebe o agora. Transversalmente, reivindicam a passividade das ações orquestradas, o que deixa o tempo correr no modo do hábito. Essa oscilação entre uma atividade e uma passividade em relação aos gestos, libera o corpo para diferentes qualidades de imaginação e ativação da memória. Mais do que produzir representações de um espaço ou de indivíduos, nesses projetos ou proposições “vivenciais” de Lygia Clark a produção de imagens opera como coconstitutiva de meios que afetam os indivíduos de modos desviantes dos fluxos já estabelecidos em um determinado campo de convívio.

O fazer-se em diálogo com Hélio Oiticica e o Cinema Marginal

Nos diálogos de Clark com o artista Hélio Oiticica e em comentários sobre a recepção de filmes do Cinema Marginal, é possível encontrar reflexões da artista que ajudam a compreender melhor certas intencionalidades de suas proposições de “filmes” que sejam “projetos vivenciais”. Alguns dos poucos comentários de Lygia Clark como espectadora de cinema, datados de 1966, podem ajudar a compreender motivações implícitas na elaboração dos Projetos vivenciais: filmes. Essas breves linhas, escritas em correspondência com Hélio Oiticica, podem ser lidas como esboços tanto de suas intenções ético-criadoras como de alguns de seus critérios de abordagem de obras cinematográficas:

Vi o filme do Antonioni que detestei. “Blow-up”. As pessoas acharam maravilhoso. [...] Toda a simbologia dele é tão externa, tão fraca, tão ultrapassada que a vida se transforma num bonito jogo pré-concebido perdendo toda a densidade do ‘o fazer-se’, única realidade hoje real como percepção.

[...]

Também acho que hoje no cinema, como nas artes plásticas, acabou o mito do gênio.

[...]

Isso poderia significar que nenhum artista hoje pode sozinho, sendo atual, dar uma medida de uma visão individual da realidade. Também aí parece que entramos na coletivização do indivíduo. Época extraordinária. Perde-se e ganha-se numa nova escala de valores e aprende-se a viver na base da permanente mutação (Clark, 2015, p. 99-100).

Sem entrar no mérito da justeza de suas críticas ao filme do diretor italiano, salta aos olhos a recusa veemente de Lygia a qualquer postura formalista. Não lhe interessa a composição estável das formas de um produto acabado. Por mais equilibradas (ou meticulosamente desequilibradas) que as formas possam ser, seus arranjos delineados por um indivíduo orquestrador não podem concernir mais que o “fazer-se”. A necessidade de “coletivização do indivíduo” torna o gênio obsoleto. O infinitivo do “fazer”, acrescido do pronome reflexivo “se”, remete o produto ao processo, enfatizando o ato necessariamente relacional da criação. Esse “se”, que não é um “si”, acontece no espaço-tempo, à medida que se desenrola uma ação: singulariza-se (provisoriamente) junto com os gestos do fazer. A complexa busca de Lygia parece ser a de ver o filme no ponto em que ele “se” faz. Nesse ponto, qualquer “visão individual da realidade” seria como uma camada de ofuscamento do real e impedimento do acesso ao “fazer-se”. Esse comentário tão sintético a partir da recepção de *Blow up* pode ser crucial para compreender a ética buscada em seus trabalhos: em recusa radical à transformação da vida em um “bonito jogo pré-concebido”, a “densidade” do “fazer-se” apresenta a busca por esse “viver na base da permanente mutação”, mas não uma mutação qualquer, uma mutação de indivíduo aberto ao coletivo, intrinsecamente ligado às circunstâncias que o desenham.

Quando o processo já não é mais o meio para se chegar a um fim, restam os gestos em sua imanência. O compartilhamento de experiências próprio do “fazer-se”, ao mesmo tempo que convoca os indivíduos para habitar e perceber esse campo comum que se forma com um processo, também se altera pelo que esses devolvem do seu interior. Em última instância, abalam-se os polos interior/exterior, assim como antes/depois, atingindo-se a exposição do “o fazer-se”.

Se no campo da arte contemporânea podemos destacar inúmeros artistas que já não se voltam mais para um produto acabado, no campo do cinema, o objetivo de se alcançar um “filme” ainda parece imperativo. Assim, a reivindicação desses “projetos vivenciais” enquanto projetos de “filmes” traz uma tensão

ainda fecunda para avaliarmos como podem ser mobilizados critérios de análise diante de certos cinemas contemporâneos, cujos processos são experimentais e geram impactos políticos e subjetivos nos participantes. Por ora, é interessante notar que, ao criticar a pobreza de Antonioni em não demonstrar “o fazer-se” em seu filme, Clark pressupõe que isso seria, de fato, possível. Portanto, mais do que uma dicotomia entre um processo inacabado, voltado para as vivências, e um produto acabado, formalista, ela desloca o problema em direção à seguinte indagação: como os filmes podem apresentar uma linguagem que efetivamente expõe uma coletivização do indivíduo nas imagens e sons apresentados aos espectadores?

Diante da indagação de como o cinema pode apresentar processos de “coletivização do indivíduo”, vale observar os comentários de Clark acerca da produção do Cinema Marginal no Brasil, em 1971. Em carta para seu amigo e grande interlocutor Hélio Oiticica, Lygia destaca e elogia uma vivacidade do coletivo em toda a cadeia de produção e recepção desses filmes. Ao notar como as pessoas circulam entre funções e se engajam como espectadores uns dos outros, a artista verifica o fato de realmente constituírem um modo de realização a partir do qual o fazer fílmico age como amálgama criador de um grupo. É interessante, no entanto, perceber a crítica que ela faz a certos filmes, diante do perigo, para os autores, de sobrepor suas subjetividades ao salutar caráter grupal dos processos de produção e realização:

E quanto ao cinema achei o seguinte: a expressão do *wounder grow* (?) [suponho que seja *underground*] é em si a coisa mais importante que está acontecendo em matéria de cinema, pois a realidade toma uma força tão grande que quando se vê a plateia, tribal, não se sabe mais o que é cinema e o que é real. E as pessoas que participam do filme estão lá também: a turma funciona como uma coisa global, e tudo que é precário é importante, como nas outras coisas hoje, sejam quais forem, mas há um defeito grave para mim. A linguagem, que deveria ser aberta, é oposta: é fechadíssima e sente-se a personalidade de quem fez o filme, inteira, sem abertura, e os seus problemas de ordem subjetiva. Como fazer com esse cinema uma coisa aberta, que hoje é fundamental, esse é o problema, a meu ver. O Ivan [Cardoso], que é cineasta nato, que trabalha com imagens, fez do seu depoimento uma biópsia dele próprio, não dando abertura para quem olha e vê. [...] Mas, de qualquer modo, foi a coisa mais importante que vi ultimamente e pensei até em fazer uma

coisa no gênero, só que no meu filme não há filme e a máquina passeia na assistência como se estivesse filmando mas não está. É só para mostrar o que chamaria de “pensamento mudo” da própria linguagem do cinema, que já não existe na realidade (Clark, Oiticica, 1998, p. 192-193).

Em seus escritos, Lygia Clark dá diferentes sentidos a isso que chamará de “pensamento mudo”. Chega a formular que o “pensamento mudo” seria o alcance de um estado em que já não precisaria da arte para acessar os gestos em sua imanência, tornando a vida mesmo uma experiência estética crítica e criadora. A partir dessa perspectiva, é possível pressupor que essa prática descrita na citação, da qual não temos registros de realização, seria um modo de ativar essa sensibilidade de “como se estivesse filmando”, porém sem a necessidade de efetivamente fazer um filme, apenas tomar o processo como ativador desse “pensamento mudo” no coletivo em questão. Desse modo, o cinema seria simplesmente o disparador de gestos que não respondem a um fim.

Adirley Queirós e o cinema no infinitivo do “o fazer-se”

Motivado pela “convivência e relação”,⁷ Queirós destaca a centralidade dos corpos como motor expressivo de seus filmes: “a gente tem que fazer um cinema do nosso corpo. Os nossos corpos são os nossos filmes”. Em uma sintética e notória sentença, Adirley desloca-se da proeminência do discurso, ao enfatizar que “o nosso corpo é a nossa história”. Diante dessa concepção, sublinha que o engajamento político contra os sistemas de opressão deve ser um “enfrentamento de corpo, não um enfrentamento teórico”. Queirós propõe, então, a “etnografia da ficção”, menos interessada em uma realidade já dada e mais comprometida com o real que emerge nas dinâmicas relacionais do processo de criação:

É *propor* a essas pessoas que a gente encontra personagens ficcionais. A gente propõe para eles papéis e a partir daí a gente filma como ideia etnográfica, como um documentário, nessa relação documental. O primeiro encontro é documental até chegar naquilo que a gente busca sempre, que é a representação de uma história, que é altamente ficcional, no sentido clássico (grifo da autora).⁸

⁷ Os trechos entre aspas desse parágrafo se referem a falas extraídas de conversa com a antropóloga e curadora Júnia Torres na edição de 2020 do Forumdoc.BH.

⁸ Entrevista concedida à autora.

Como vemos nessa citação de Adirley, a ficção parte de uma proposição, o que nos remete aos processos artísticos de Lygia Clark aqui estudados. Os projetos cinematográficos de Lygia, os Filmes: projetos vivenciais não partiam de roteiros, mas de proposições, sempre abertas, que buscavam provocar nos participantes uma possibilidade de reavaliação crítica da percepção do presente. Em seus diários, Lygia declara, em relação a um de seus projetos vivenciais, o Filme Sensorial, que faria outras experiências até que o espectador chegasse a criar a ação ele mesmo (Clark, 2015, p. 111, o sublinhado é do original). Cabe lembrar aqui sua definição poética de proposição, segundo Clark:

Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. [...] Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora.⁹

É interessante frisar a especificidade desse “agora”, como tempo de suspensão de um presente solidificado, que é próprio da experiência da proposição e promove um modo de percepção distinto do modo habitual de perceber o presente. Vale seguir com as palavras de Adirley para perceber como uma dinâmica parecida se dá em seus filmes:

O processo criativo é antes de tudo individual, depois ele se expande para o coletivo, para as diversas individualidades que estão ali. Como que a gente pode gerir esse processo? Como que a gente vai trabalhar com isso dentro dessas camadas políticas, dessas camadas territoriais, dentro dessas camadas todas que vão envolvendo a gente? Como que a gente age no processo de uma espécie de coordenação do filme? Como que vai ser a negociação desses desejos? Acho que tudo isso faz parte da criação, não existe modelo da criação. O modelo que nós seguimos é no sentido de acreditar que as pessoas podem realizar, acreditar piamente, até o fim do filme. Tem uma crença no filme, mesmo que ele seja do âmbito de uma incompreensão absoluta. Mesmo a incompreensão absoluta é fundamental. Um filme que não seja padronizado dentro de uma escala comercial clássica. Isso é que é o fundamental. Assim, nunca surge um

⁹ Disponível no acervo digital da artista: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/65313/1968-nos-somos-os-propositores-2331010-1-texto>.

filme igual, eu esqueço todos os roteiros que escrevi. Na hora, é sempre um outro transe que existe. Esse transe é tudo isso: é desejo, é vontade, é tentativa de respeito, é tentativa de que um ator não profissional desempenhe um papel, que ele se sinta feliz com as histórias dele, que ele interprete o papel que ele quiser, da forma que ele quiser, que a gente tenha esse entendimento com ele. Esses modelos que existem de interpretação não servem para a gente. Não só não servem para fazer filme, como não servem para a vida.¹⁰

O “fazer-se” do filme, para utilizar o termo de Clark, é norteado não por uma perspectiva daquilo que favorece o resultado imaginado, previsto em um roteiro a ser cumprido, mas interessa, antes, aquilo que favorece a vida. A ficção, portanto, se faz a partir de um norte ético, precisa ser uma ferramenta que “serve para a vida”. Dessa forma, o processo constitui condições para que os atores criem de acordo com os desejos que florescem no choque entre as suas memórias e esse tempo do agora oferecido pelo processo. Nesse tempo de suspensão, no “o fazer-se” do filme, destaca-se a importância de “viver”, em contraposição ao norte de necessariamente chegar até um produto já pensado a partir de uma comunicação imaginada com códigos preexistentes. Seguindo com reflexões de Adirley:

Esses modelos de roteiro interpretativo, acho uma chatice, não gosto de ver, muito menos de fazer [...]. A gente tem uma estrutura montada, mas a gente cria uma estrutura para criar o nosso mundo. Se o nosso mundo chegar até alguém, é lindo e maravilhoso. Se não chegar, paciência. Podemos pensar que viver esse mundo foi massa, foi massa fazer uma e outra cena, ou viver uma situação, fazer um churrasco, estar com as pessoas... Então, eu acho que isso também potencializa uma criatividade de todos os lados, a gente tira as amarras da obrigação. A fotografia, a direção de arte não têm uma obrigação, e os atores começam a entender isso, que a gente não sabe quase nada, que estamos tateando as coisas também.

¹⁰ Essa fala, bem como as que se seguem, foi extraída de debate com a curadora Lila Foster e a montadora Cristina Amaral, realizado na Mostra de Tiradentes de 2021.

Não é exatamente um saber prévio que rege as ações, mas o desejo, motor do “viver”, que aparece como norte ético, como a tessitura dos laços do coletivo que já não se subordinam completamente ao propositor. Joana Pimenta, diretora de fotografia de *Era uma vez Brasília*, que depois viria a codirigir o longa seguinte de Queirós, *Mato seco em chamas* (2022), corrobora essa percepção de um não controle total do processo por nenhuma das partes, permitindo que os atores tomem parte até em decisões técnicas:

Os equipamentos de iluminação poderiam ser controlados pelo próprio elenco, com interruptores simples. Isso começou em *Era uma vez Brasília* [...]. No trabalho de luz, usamos lâmpadas que nós mesmos podemos instalar, e que os atores sabem como controlar em cena, uma vez que o trabalho de direção de um filme aberto e sem um roteiro fixo está sempre a reagir àquilo que acontece quando começamos a filmar. Iluminação e dramaturgia avançam lado a lado, e se os atores mudarem de lugar na cena ou quiserem acender ou apagar as luzes é importante que eles tenham também esse controle sobre a técnica (Pimenta, 2022, n.p.).

A dinâmica das ações ganha uma autonomia a partir da qual não há mais um sujeito único que faz o filme, mas um “fazer-se” que se dá na “coletivização do indivíduo”, rememorando aqui outra colocação de Clark, quando criticava o filme de Antonioni. Segundo Adirley,

Quando eles compreendem que a gente não sabe nada, vira uma conversa, vira uma brincadeira. [...] Obviamente, quando a gente vai fazer um filme a gente tem uma perspectiva política, um tom político, mas a construção desse tom político só é entendida lá para o final do filme, não no começo. Ou você vai chegar num *set* e fazer um discurso político para começar um filme? Não é isso. São os pequenos gestos, as pequenas ações com os personagens, com o modelo de produção, com a comunidade que está ao redor, com os equipamentos.... com o mundo.

A política aparece, enfim, não como um tema ou discurso, mas nessa escala ínfima e – moebesianamente íntima, porque superficial – dos “pequenos gestos”, seja na interação entre os integrantes da equipe de filmagem ou na relação com a comunidade e o mundo ao redor. Adirley prossegue sua argumentação até chegar no “mínimo”. Precisa haver uma “mínima” compreensão comum

do processo, que é, também, “um mínimo enamoramento”. Talvez porque a compreensão não seja meramente cognitiva, mas se confunda com a possibilidade de contato dos desejos que acabam por reger a coreografia de ações do “fazer-se”. Talvez essa escala do mínimo seja mais apta à apreensão daquilo que não se vê de antemão, mas pode se tornar visível com o processo de “etnografia da ficção”: o real.

Esses pequenos gestos com o mundo que vão trazer para o ator não profissional a crença dele naquilo que ele quer falar. A partir dali ele pode perceber que você está criando um mundo assim e assado, e eu sei que este mundo está indo para este lado assim e assado, e talvez eu não concorde. E quando ele não concorda também não é ruim porque a gente é um universo de contradição. E a contradição é a criação. Sem contradição, sem briga, não há universo criativo. Meu universo criativo é também a briga, o enfrentamento, com muito respeito obviamente, com muito respeito e com muito amor, porque são aquelas pessoas que me interessam, meu sonho é que aquelas pessoas sejam os grandes atores. Então, o processo criativo que a gente está falando é envolvido nesses encontros, cada filme encontra pessoas diferentes, cada filme encontra desejos diferentes. E esses desejos se concretizam nesse processo criativo em médio e longo prazo. Por isso, na minha cabeça é muito difícil pensar modelos de produção convencionais. Por exemplo: ‘neste filme, vamos fazer dois meses de gravação’. Eu nunca sei. Às vezes, no final de um ano a gente consegue fazer uma cena que preste, mas talvez podemos não conseguir porque essa coisa que é o mínimo respeito, a mínima compreensão do que é o processo não aconteceu ainda, o mínimo enamoramento não aconteceu. Como você vai fazer um filme sem estar apaixonado por alguém, pela cena, pelas pessoas que estão ali?

Compreende-se, assim, por que Adirley declara que os atores começam a tomar mais iniciativas quando percebem que a equipe técnica também não está movida por um saber prévio muito rígido e filma como quem está “tateando” o mundo. Uma certa deflação das intencionalidades, permitida por esse “tatear”, libera, possivelmente, a percepção e mesmo ascensão de gestos imprevistos. O coletivo se abre, então, a esta memória outra que se imprime nos corpos – mas

que a história, por vezes, não chega a registrar – uma memória dos gestos, dos mínimos gestos captados ou mesmo produzidos pelos processos de Adirley¹¹.

A ficção de *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós, acontece no ano 0 PG (pós-golpe). O filme se inicia com os pequenos sons de estrondos da cadeira de rodas de Marquim, ao aproximar-se de Andreia, ex-presidiária que traz notícias de Corina, uma guerreira intergaláctica que conheceu na prisão. O ator Marquim, que está presente como rapper entrevistado no primeiro curta-metragem de Adirley, *Rap: o canto da Ceilândia* (2005), continua trabalhando em quase todos os filmes do diretor, de forma que os processos de criação apresentam uma continuidade. No longa *Branco sai, preto fica* (2014), Marquim do Tropa narra a ocasião real em que sofreu o ataque racista da polícia que o tornou cadeirante a partir da proposição de uma ficção científica na qual se vinga do Estado brasileiro. Já a atriz Andreia Vieira, é de fato uma ex-presidiária e reelabora suas memórias da prisão ao passo que atua na proposição de *Era uma vez, Brasília*. Enquanto isso, o agente intergaláctico WA4 aterrissa em Ceilândia em 2016. Após ter sido preso, foi lançado ao espaço com a missão de matar o presidente Juscelino Kubitschek no dia da inauguração de Brasília. No entanto, sua nave se perdeu no tempo e só chegou à Terra com mais de meio século de atraso. O filme utiliza registros documentais de falas dos ex-presidentes da República, integradas à diegese ficcional e ouvidas na rádio da nave espacial do viajante intergaláctico WA. No entanto, a construção de uma tensão dialética, com o embate de diferentes tempos históricos, faz-se mais a partir da composição dos planos e na forma de perceber o agora da proposição ficcional.

Como percebe a pesquisadora Claudia Mesquita (2021, p. 16-17), sobre a construção da dramaturgia e dos espaços para a composição dos planos,

Os espaços internos são densamente elaborados: a nave espacial de WA, o viajante que – incumbido de eliminar Juscelino Kubitschek – se perde no tempo e no espaço e cai na Ceilândia em 2016, é precária e insalubre como uma cela de prisão brasileira. Já presente em *Branco sai, preto fica*, ganha força a aposta na construção cênica, na performance dos atores nos espaços, registrada em sua duração. Constrói-se assim uma atmosfera de imobilidade, isolamento e confinamento em uma espécie de “cifra” da condição precária e periférica.

¹¹ Na tese da autora, Bogado (2023), essa discussão é adensada e é possível encontrar uma reflexão sobre gestos e memória relacionando os processos de Adirley com reflexões de Fernand Deligny.

Em consonância com essa percepção de Claudia Mesquita, de que há um aumento na investida da construção dos espaços nos longas de Adirley, desde *Branco sai, preto fica* (2014), é possível estabelecer uma semelhança entre o seu método de *mise-en-scène* e as noções de “proposição” de Lygia Clark. Nesses dois filmes, criam-se cenários e objetos não naturalistas que ensejam aos participantes o acesso a percepções extracotidianas dos territórios em que de fato vivem. As cenografias aproximam-se, assim, de experiências de caráter instalativo. Esses espaços forjados para o filme, como naves espaciais e objetos, como próteses que se acoplam aos corpos, permitem, a partir da desnaturalização da percepção, a tomada de gestos imprevistos e, assim, criam um campo especial para elaboração renovada de memórias. É o caso da nave espacial em que o viajante WA se encontra – em vez de dirigir diretamente o ator, Adirley fez com que ele ficasse na nave por muitas horas, até que seu corpo começasse a reagir de modo singular a essa experiência. Adirley, em vez de direcionar os movimentos dos corpos dos atores, aposta que a criação dessas instâncias de mediação – os cenários e os objetos – podem ser um *meio* que faz com que eles mesmos atuem as performatividades e a retomada de memórias que formam a matéria da narrativa. Esse meio ganha densidade com a duração dos processos, que permite um acúmulo de experiência. Usando os termos de Lygia, podemos dizer que são construídas condições para um “fazer-se” capaz de permitir que os participantes “criem as ações eles mesmos”. A escolha por manter a duração dos planos na montagem, em vez de repicar apenas pontos de interesse para a representação da narrativa, mostra a densidade do “fazer-se”. Os planos longos apresentam os movimentos de corpo do ator em processo.

É interessante perceber como a construção desses espaços é sempre ligada ao território, também pelas escolhas materiais. Como descreve o pesquisador João Campos (2019, p. 56),

Resquícios de automóveis são reelaborados numa nova proposta: fazer uma cápsula espacial. É um trabalho de bricolagem que mistura guidom de bicicleta, teto de carro, molas de caminhão, para-lama de fusca, portas de carros, carcaça de van e outras peças de automóveis.

O filme não pretende inventar novos espaços a partir de uma tábula rasa, mas reelabora os trânsitos no território intervindo em seus próprios materiais e paisagem.

De toda a filmografia de Adirley, é nesse longa que há o registro de uma das condensações mais fortes de um embate dialético de distintas temporalidades – a documental do presente histórico e a do real promovido pela proposição ficcional – no interior de um plano. Registra-se o momento de votação do *impeachment* da então presidenta Dilma Rousseff, em 2016, nos arredores do palácio onde os deputados declaravam seus votos. Nesse ambiente, Marquim usa máscara que, segundo a ficção do processo que não chega a figurar claramente no filme, o protegeria de um vírus que pegaria todos ali, menos ele. Foi extremamente incômodo habitar a cena do golpe com a multidão de apoiadores eufóricos no local, como relata Marquim:

o sol torrando, uns trinta e cinco grau, eu com aquela armadura todinha lá na Esplanada, suando igual a um louco. Eu falei: “Caramba véi, que porra!” E eu viajando naquela cena... Eu não esqueço disso mais nunca. Todo mundo tirando foto de mim, eu puto, né, por causa da situação. E Adirley falava bem assim: “Ó, é um vírus que vai vim e você está protegido e todo mundo que está lá, eles vão ser contaminados”.¹²



Figura 1
Fotograma do filme *Era uma vez, Brasília* (2017)

¹² Entrevista concedida à autora e ao pesquisador João Paulo Campos.



Figuras 2, 3 e 4
Fotogramas do filme *Era uma vez, Brasília* (2017)

Neste último *frame*, as sombras parecem mostrar a presença da equipe do *Era uma vez Brasília*, que filma Marquim. Caso se tratasse de uma ficção que busca anular o real, seria um erro, uma quebra da quarta parede que divide a realidade do processo da representação da história narrada. Nesse *frame*, no entanto – como um lampejo –, o que se vê é o coletivo (a equipe de filmagem) que sustenta a presença de Marquim nesse momento de apresentação direta de um presente intolerável. As estratégias de proposição da ficção, com direito à armadura futurista, somadas à presença de um coletivo que se propõe a construção de um campo comum de experiências inaugurais, contudo, permitem sustentar o gesto de encarar a história de modo ao mesmo tempo frontal e crítico, revirando-a com a força da poesia e da invenção.

Segundo Adirley,

E mesmo que não houvesse nem uma fala em relação a isso, quando aquele corpo apareceu, ele já diz toda uma história brasileira. Quando o Markin aparece na cadeira de rodas, ele já diz toda uma história brasileira. Não é por acaso isso. Esse corpo já é uma potência de estabelecer isso. Pronto, então eu carrego comigo todo o trauma, eu carrego comigo toda a sequela da sociedade brasileira. Mas isso não quer dizer que vá ficar preso a isso. Isso quer dizer que eu tenho conhecimento da história do meu corpo. A partir dali, eu vou em frente em relação a uma cidade política, revolucionária, estética, explosiva e tal (Queirós, 2015, n.p.).

No plano, o tempo presente do golpe de Estado, convive com todo o trauma inscrito na memória do corpo de Marquim, bem como com toda a potência do seu próprio corpo, do imaginário do *rap* e dos processos fílmicos de que participa. As armaduras da ficção permitem que esse corpo fracture a solidez do presente e experimente o agora que se abre às tensões dialéticas da história. No final do filme, vemos os personagens principais, Marquim, Andreia e WA em uma passarela de Ceilândia e, em *voz over*, ouvimos a fala do presidente Michel Temer, que toma posse após o golpe: “O momento é de esperança na retomada do Brasil. A incerteza chegou ao fim. É hora de unir o país e colocar os interesses nacionais acima dos interesses de grupos”. Enquanto aqueles que projetam futuros são movidos pela esperança, esses filmes, movidos por processos abertos, só acessam o imaginário de futuros pela capacidade de experienciar de forma vívida e errante o agora.

Conclusão

O crítico Guy Brett (1976), a partir da observação do trabalho de Clark, sublinha justo uma reverberação de lutas sociais que não se dá por uma via temática ou pela tentativa de representação, mas por uma aproximação ética que se apresenta desde o processo:

Ao pôr o foco na criatividade de todos, Lygia lança um ataque radical contra o papel tradicional do artista, o papel tradicional da obra de arte e o do espectador – e contra as relações entre esses três. Se o espectador deixa de ser um consumidor passivo, a obra de arte deixa de ser simplesmente um objeto de consumo e o artista deixa de ser um produtor de mercadorias para o mercado de arte. [...] A despeito de suas vastas implicações, não há como negar que esses progressos foram alcançados no âmbito altamente especializado da arte de vanguarda. Até agora Lygia não conseguiu alcançar o grande público. Suas últimas criações aparecem dentro de um pequeno grupo e tiveram caráter experimental. Ainda assim, estou convicto de que suas propostas de uma saída das condições de opressão não são verdadeiramente alheias às lutas que se desenrolam pelo mundo afora e onde as condições são mais duras no momento – nos países do chamado terceiro mundo (Brett, 1972, n.p.).

Os projetos fílmicos de Lygia parecem especiais por associar essa política do gesto a uma relação com coletividades e trânsitos no espaço urbano, desviando-os de uma percepção mais individualista da política que talvez outros de seus trabalhos possam suscitar. Além do mais, é instigante retomar uma análise desses trabalhos no contexto contemporâneo para pensar como uma política da arte ou do cinema pode acontecer em recusa à noção de representação, focalizando a ética dos processos. A análise dos Projetos vivenciais pretendeu destacar que o que há de pulsante nesses processos de produção de imagens, mais do que qualquer significado que possam vir a exprimir, é a experimentação de um fazer junto ou, simplesmente, “o fazer-se”. Destacamos, como “o fazer-se” não é simplesmente a realização de uma tarefa em uma realidade dada, mas um estado de percepção que produz uma experiência singular do tempo e do espaço. Em suma, “o fazer-se” suspende a percepção corriqueira da realidade ao produzir um real próprio da duração dos gestos. A conexão do “fazer-se” de Clark – sem dúvidas um tanto

arbitrária e inusitada – com os processos cinematográficos de Queirós se fez a partir da crença de que, *caminhando*, as bases éticas do “fazer-se” acabariam rompendo as fronteiras elitistas da arte e servindo também aos sujeitos periferizados em luta por justiça que, hoje, relançam essa ética dentro e fora das telas com novos matizes de invenção e reivindicações.

Maria Bogado é doutora em comunicação social pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em que é professora substituta de cinema. Crítica de cinema, assistente de curadoria do Fenda/Festival Experimental de Artes Fílmicas, curadora convidada da 6ª Mostra Sesc no Rio de Janeiro em 2023 e produtora e curadora do Subcena. *Fazemos da memória nossas roupas (2020) é seu primeiro filme.*

Referências

- BRETT, Guy. Arte de vanguarda e terceiro mundo. *Portal Lygia Clark*, 1976. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/4772/arte-de-vanguarda-e-terceiro-mundo>. Acesso em 20 jun 2024.
- CAMPOS, João Paulo de Freitas. *O inferno é agora: uma leitura de Era uma vez Brasília* (2017). Dissertação (mestrado em antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.
- CLARK, Lygia. “Escritos”. In: DUARTE, Paulo Sergio; SCOVINO, Felipe (orgs.). *Lygia Clark: uma retrospectiva*. São Paulo: Itaú Cultural, 2015.
- CLARK, Lygia. Proposições vivenciais: filmes (1967-1968). In: BORJA VILLEL, Manuel (org.). *Lygia Clark: Retrospectiva*. Barcelona: Fundació Tàpies, 1998, p. 223.
- CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Cartas, 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- DUARTE, Paulo Sergio; SCOVINO, Felipe (orgs.). *Lygia Clark: uma retrospectiva*. São Paulo: Itaú Cultural, 2015.
- MESQUITA, Claudia. Memória contra utopia: *Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2014). XXVI Encontro da Compós, GT Fotografia, Cinema e Vídeo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://museuvirtualdeceilandia.com.br/site/index.php/memoria-contra-utopia-branco-sai-preto-fica-mesquita-2021.html>. Acesso em 7 jan. 2022.

PEDROSA, Mario. A obra de Lygia Clark. In: *Lygia Clark, da obra ao acontecimento*. São Paulo, 2006 (catálogo).

PIMENTA, Joana. Ficção documental: Mato seco em chamas. *Revista Iris Cine*, n. 4, abr. 2022.

QUEIRÓS, Adirley. Entrevista com Adirley Queirós: o historiador do futuro. Por Amanda Seraphico com contribuição de Maria Bogado. *Revista Beira*, 19 out. 2015. Disponível em: <https://medium.com/revista-beira/na-manh%C3%A3-do-dia-16-de-setembro-de-2015-tive-um-encontro-via-skype-com-adirley-queir%C3%B3s-para-d2541b63eb28>. Acesso em 29 dez. 2019.

RAMOS, Nuno. No Palácio de Moebius: João Gilberto, Lygia Clark, Graciliano Ramos, Mira Schendel e a modernidade brasileira girando na vitrola sem parar. *Piauí*, n. 86, nov. 2013.

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


Como citar:

BOGADO, Maria. Cinema no infinitivo: de Lygia Clark a Adirley Queirós. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30, n. 47, p. 120-144, jan.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.7>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

O filme *Elena* como cinebiografema a partir de áudio-cartas e vídeo-diários da personagem-título

The film Elena as a cine-biographeme from the audio letters and video diaries of the character title

Maruzia Dultra

 0009-0009-2050-1623
maruziadultra@gmail.com

Resumo

Este artigo analisa a obra cinematográfica *Elena*, de Petra Costa, considerando-a uma escrita de si e um filme-carta, feito pela diretora para sua irmã mais velha, a personagem-título. Com análise tecida a partir da noção de “biografema”, propomos que o filme em questão é um cinebiografema que escapa da temática do suicídio de Elena e foca em sua criatividade como jovem artista, cujo corpo vibrátil é potente e pulsante. Como conclusão, a obra analisada se apresenta como espaço-tempo em que Petra e Elena criam juntas, afirmando a presença desta última desde sua ausência e potência criadora.

Palavras-chave

Cinebiografema. *Elena*. Áudio-carta.
Vídeo-diário. Filme-carta.

Abstract

This article analyzes the cinematographic work Elena, by Petra Costa, considering it a writing of the self, and a film letter made by the director to her older sister, the title character. With an analysis woven from the notion of “biographeme”, we propose that the film in question is a cine-biographeme that escapes the theme of Elena’s suicide and focuses on her creativity as a young artist, whose vibrating body is powerful and pulsating. In conclusion, the analyzed work presents itself as a space-time in which Petra and Elena create together, affirming the presence of Elena since her absence and creative power.

Keywords

*Cine-biographeme. Elena. Audio letter.
Video diary. Film letter.*

Trago comigo tudo que você deixou no Brasil: seus vídeos, fotos, diários... E as cartas em fita k7. *Porque você sempre teve vergonha da sua letra* e preferia gravar suas impressões dos seus dias aqui pra mandar pra gente.

(Petra Costa, 2012)¹

Introdução

Da infimidade íntima de ter vergonha da própria letra, surgiram as áudio-cartas da jovem artista Elena Andrade, além de seus diários filmados. Ao camuflar a grafia de sua escrita pelo uso de outros dispositivos de registro, Elena lançou mão de sua “escritura vocal” (Barthes, 1993, p. 85) e sua “video-escrita” (Dubois, 2004, p. 284). Por convocar a fala e o sentido da visão, tais formas imprimiram novas texturas a suas palavras, extrapolando as vias funcionais de interlocução e expressão subjetivas, e se constituindo também como manifestações criativas de seu corpo em incessante busca pela atuação artística e pelo combate à dor existencial.

É, então, com o gravador de voz e a câmera de vídeo, provavelmente sem intenção ou pretensão, que Elena se autobiografa audiovisualmente e também se autoficcionaliza, realizando seu desejo de atuar, ser outra(s) – e lá se vão mais de 200 horas gravadas... Petra Costa, por sua vez, da *memória inconsolável* consequente da morte da irmã, utiliza tal acervo como matéria-prima para conceber e dirigir o filme *Elena* (2012), fazendo da imensa tela intimista o meio de reencontrar sua irmã perdida aos sete anos de idade, devolvendo-lhe imagens e palavras com um “filme-carta” (Dubois, 2004, p. 260), que aqui propomos ser um cinebiografema.

Figura 1

Assinatura de Elena Andrade em carta de 11 maio 1990, escrita em Nova York a amigos brasileiros (An et al., 2014, p. 139; arquivo de pesquisa)



¹ Fala da narradora-personagem na cena 4 do filme *Elena* (Costa, Ziskind, 2012, p. 2, grifo nosso).

Como elo entre as duas vidas, o audiovisual, o amor de irmandade, o marulho oceânico guardado pela concha... Tantas espalhadas pelas praias, pelas águas, na profundidade dos mares. Talvez ecoando o mesmo grito de Elena, em sua tentativa de sustentar um corpo em crise mediante os desafios do labor artístico, seu rosto emprestado a outros personagens que, mesmo como máscaras, não são suficientes para ocultar o que sente. A volta às aulas do curso de teatro incomoda, lacera de alguma forma essa existência, tomada de resistências e desistências... Qual o limite entre elas, afinal?

A dor de Elena: “esse rolo de fios, no peito e na garganta”²

Elena se suicidou poucos dias antes de completar 21 anos de idade, em 30 de novembro de 1990, em Nova York, porque não suportou o vazio que sentia dentro do peito, acompanhado de grande solidão, segundo relato de Li An, sua mãe. Na cena 38 do filme *Elena* (Costa, Ziskind, 2012, p. 24), Li An conta: “Ela me disse que sentia um vazio enorme aqui [no peito], sentia solitária, sentia falta de amor, sentia uma solidão muito grande. E ela ficava num quarto e a Petra no outro”.

Dessa forma, “Aqueles que acompanharem a cadência mineiro-poética da narração de Petra Costa descobrirão por que a máscara grega de Elena é o rosto da tristeza” (Vassoler, 2017, s.p.). Mas não foi sempre assim. A saída da adolescência, contudo, trouxe um volume incontornável de emoções que levou embora a leveza da dançarina lunar que era e a fez “trocar de pele”, como na triste história da Pequena Sereia que apresentou à irmã. Nas palavras da própria Elena:

Esse corpo tá doente. A vida o fez totalmente doente, totalmente. Aquele Eu descontrolado voltou. E eu ajo como se atuasse, percebo tudo como numa tela de cinema. Meu tempo, respiração, os olhos ficando diferentes. O mundo tá vazio... Deserto. Não adianta esperar por ninguém. Você tá só, completamente só, e aí? O que você vai fazer? Eu vou me degradar e escorregar por esse ralo... Agora eu tô entrando dentro dele... Que bom.³

² Fala de Elena em áudio-carta de 10 set. 1990, cena 37 do filme *Elena* (Costa, Ziskind, 2012, p. 24).

³ Vozes de Elena e Petra sobrepostas na cena 41 do filme *Elena* (Costa, Ziskind, 2012, p. 26).

Na época de sua morte, o contexto era bem diferente daquele no qual havia sido criada, pois cresceu no Brasil dos anos 1970, sob a ditadura militar. Já nos Estados Unidos, podia desfrutar de ampla liberdade individual, expoente capitalístico. Depois da primeira tentativa frustrada de oportunidade profissional em Nova York, Elena volta para lá a fim de cursar *liberal arts* na New School, dessa vez com a parte feminina da família, como tentativa de mitigar sua solidão. É a arte que impulsiona seu corpo vibrátil, corpo traspassado por intensidades, o “corpo sem órgãos” (CsO), citando o conceito desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2008) a partir do pensamento de Antonin Artaud.

O artista, por sua parte visionária e ousada, berra: “porque atem-me se quiserem, mas nada há de mais inútil do que um órgão” (Artaud apud Deleuze, Guattari, 2008, p. 10). Ao que a dupla de teóricos ressoa e afirma: “O CsO é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações” (p. 12). É esse CsO que faz Elena querer viver e, portanto, que a faz viver persistindo no desejo de atuar.

Para mim, desejo não comporta qualquer falta. Ele não é um dado natural. Está constantemente unido a um agenciamento que funciona. Em vez de estrutura ou gênese, ele é, contrariamente, *processo*. Em vez de ser sentimento, ele é contrariamente *afecto*. Em vez de ser subjetividade, ele é, contrariamente, *‘heccidade’* (individualidade de uma jornada, de uma estação, de uma vida). Em vez de ser coisa ou pessoa, ele é, contrariamente, *acontecimento* (Deleuze, 2015, p. 23, grifos nossos)

Assim, a jornada de Elena é uma mescla de muitas “revoluções por minuto”, como mostram suas gravações. Nessa jornada, é a arte que a faz encontrar fluxos possíveis para sua existência minoritária e devires que lhe propiciam se situar no desajuste do que foge à regra: ser além (ou aquém) das máximas hegemônicas apresentadas e representadas socialmente (Deleuze, Guattari, 2012). Mas até “o devir tem que ser sustentável” (Rolnik, 2011), lembrete que não deve ser apagado. No entanto, Elena se arrisca.

Ao mostrar a relação da personagem-título com a vida, a profissão e o êxodo para Nova York, o filme *Elena* trata de um aspecto frágil da existência no contexto do capitalismo – o trabalho, mas não qualquer um, o labor artístico, difícil de ser estabelecido, difícil de ser reconhecido. Falar de *Elena*, como obra e vida, é falar da vulnerabilidade em diversos aspectos, do corpo em crise, do

corpo de artista que “Aqui tem que pensar pequeno, ou melhor, querer bem pequeno, senão a cidade te engole”.⁴

Diferentemente daquilo que o *ethos* burguês dos EUA apregoa – Elena vai a Nova Iorque para tentar se tornar atriz de cinema –, não conseguir viver de e em sua arte, para a irmã de Petra Costa, não significa ser uma *loser*; para muito além da corrida de cavalos a que o capitalismo nos coage, não conseguir viver de e em sua arte significa, para Elena, a impossibilidade de (tentar) trazer à tona todo o turbilhão anímico que, depois da nossa expulsão do Éden de *Neverland*, somos obrigados, com a boca torta pelo ressentimento, a chamar de ‘sonhos’ (Vassoler, 2017, s.p.).

A morte de Elena é um caso – entre muitos – de esmagamento do corpo vibrátil, como aconteceu com o próprio Artaud na tentativa de resistir ao sistema atroz das hegemonias na linguagem, enquanto padecia de sofrimento psíquico (Uno, 2012). Sobre o contexto da produção sonora e audiovisual de *Elena*, temos pistas que apontam para um quadro emocional instável, ao qual a medicina certamente teria/teve uma categoria para enquadrar; porém, interessa-nos pensar em certo “mistério” carregado por Elena – afinal, qual seria mesmo a sua máscara grega?

Para desvendar tal enigma da personagem-título, apreendê-lo e penetrar seu universo, é preciso se deixar engolfar por sua poética espectral – corporal, verbal, sonora, visual... Uma poética da (des)aparição, em que a vida de Elena que desapareceu faz aparecer a obra *Elena*. Imergir em tudo isso; não sem o risco de se perder na desapareição e desaparecer com ela. Foi experimentando esse risco até o limite e construindo a narrativa cinebiografemática do filme, que Petra viu ressoar sua perda primaz em experiências que a transmutaram em positividade – im?possível.

O que *Elena* [...] parece dizer é: num contexto em que tudo aponta para ‘verdades’ pessoais, algumas verdades são impossíveis de ser acessadas. Há coisas que não podemos ver nem entender. A perplexidade e a confusão diante da morte, uma espécie de *jet lag* diário e aparentemente sem fim (Fraia, 2014, p. 25).

⁴ Fala de Elena em vídeo-carta de 4 mar. 1990, cena 6 do filme *Elena* (Costa, Ziskind, 2012, p. 3).

Em áudio-carta feita dois meses antes de sua morte, Elena conta sobre o “*jet lag* diário” que, por sua vez, também vivia:

Minha garganta tá machucada, sempre teve. Não só por causa dos gelados, vento, frio, tensão, ansiedade. Mas principalmente a consciência do medo, da falta de amor por mim, pela minha voz. Talvez eu precise de uma terapia especial, pra me destigmatizar, e tirar esse rolo de fios, no peito e na garganta, que antes não me deixava respirar e agora não me deixa falar, nem cantar.⁵

Passado aquele curto período, o incontrolável incômodo persiste: “[Esse mistério,] me sinto escura, no escuro, que nunca vai terminar”, é o início da carta de despedida escrita por Elena” (Fraia, 2014, p. 25). Seu último gesto de escrita, portanto, não foi em áudio nem em vídeo, foi com sua letra grafada no papel. Porém, na luz da tela, ela revive e resiste:

Na tela,
Elena descansa.
E dança.
(Costa, 2013, p. 169)

A dor de Petra: “27 anos de saudades”⁶

A desapareção física de Elena é um fato insuperável; porém, com o recurso da criação fílmica, sob a guisa da saudade e como uma espécie de necessidade vital (Costa, 2013), Petra fez colagens audiovisuais com os vídeos caseiros e as áudio-cartas de Elena, compondo uma narrativa que distende os limiares entre cinema e vídeo, ausência e presença, memória e fantasia, corpo e imagem. Tudo isso para dar corpo à ausência presente que a consumia e a sua própria presença (Brum, 2014): “Percebi que precisava saber mais sobre minha irmã para poder me lembrar melhor dela” (Costa, 2013, p. 169). A partir dessa desexistência, criar uma reexistência, “reexistência” (Abreu, 2017) – o ponto da costura que se desfaz para que todo recomeço seja possível – o nadar em novas águas, sem se afogar; as águas, afinal, nunca são as mesmas... Porque, a costura ensina, é preciso saber recomeçar.

⁵ Fala de Elena em áudio-carta de 10 set. 1990, cena 37 do filme *Elena* (Costa, Ziskind, 2012, p. 24).

⁶ Legenda de fotografia postada por Petra Costa em seu perfil oficial do Facebook, em 6 dez. 2017, quando Elena completaria 48 anos de idade.

Faço dezessete, dezoito anos... Sinto que com as horas que passam eu vou chegando mais perto de você. Até que no meu aniversário de vinte e um anos, minha mãe me olha e me diz: ‘Agora você tá mais velha que a Elena’. O medo de que eu fosse seguir seus passos começou a se desfazer, mas eu continuei achando que você, Elena, estava dentro de mim, que era um estar em mim... Deixei de sentir isso ao começar a te buscar. Você foi tomando forma, tomando corpo, renascendo um pouco pra mim. Mas para morrer de novo. E eu, com muito mais consciência para sentir sua morte dessa vez. Imenso prazer que vem acompanhado da dor. Me afogo em você, em Ofélias.⁷

A figura de Ofélia, personagem shakespeariana da obra *Hamlet*, foi essencial para o *insight* de Petra de fazer o filme. Conforme seu relato, ela identificou naquele arquétipo não apenas ela, mas também Elena: “Algo do feminino na transição da adolescência para a vida adulta, que se afoga ao não conseguir lidar com o excesso de desejos e sensações” (Costa, 2013, p. 169). Daí surgiu o argumento para um filme abordando o “adulterar” sob a perspectiva feminina: “Sobre a Ofélia que eu via em mim, em Elena e em tantas meninas-mulheres ao meu redor. Nunca tinha pensado em dirigir um filme. Mas, naquele momento, me veio como um raio esse meu dever com a Elena, com a Petra de então, e com as jovens que viriam a ter sensações parecidas” (p. 169).

Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, a “Ausência” dita por Roland Barthes (1987) fala de um modo direto ao papel da personagem-título no filme: “o outro está ausente como referente, presente como interlocutor. Desta singular distorção nasce uma espécie de presente insustentável; estou preso entre dois tempos: o tempo da referência e o tempo da alocação: partiste (por isso me lamento), estás aí (pois falo contigo)” (p. 54-55). Nesse sentido, a narrativa de *Elena* desafia a noção de presente, tanto no que diz respeito ao passado quanto ao ausente. Com imagens atuais e de arquivo pessoal, o filme entrelaça lembranças, tempos e espaços intrincados, trincados e truncados por uma cúmplice irmandade.

⁷ Fala de Petra na cena 70 do filme *Elena* (Costa, Ziskind, 2012, p. 41).

Registros audiovisuais

Vasculhando caixas de cadernos antigos, encontrei um que eu nunca tinha visto. A letra se parecia um pouco com a minha. O que li em suas páginas me dizia respeito de forma assustadora. Falava das angústias mais íntimas que eu estava vivendo, mas que não encontrava palavras para expressar. Vi ali meus desejos e inseguranças na arte, os conflitos amorosos, a tensão com os pais e encontrei, em cada palavra, a estranha sensação do duplo, de sentir que minha vida já havia sido vivida por outra pessoa e de que meus passos já estavam traçados. Como se eu, embora até então achasse o contrário, não tivesse nenhum controle sobre meu destino. O diário era de Elena (Costa, 2013, p. 169)

Ao entrar em contato com a escrita diarística da irmã, Petra se reconhece e, de acordo com a perspectiva de Michel Foucault (2004) sobre a “escrita de si”, ela se constituiu nesse diálogo estabelecido no processo escrita/leitura. Sua reação à correspondência (no sentido duplo do termo) que encontra no diário de Elena é escrever também, mas audiovisualmente: “O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um ‘corpo’ [...]. E é preciso compreender esse corpo não como um corpo de doutrina, mas sim [...] como o próprio corpo daquele que, transcrevendo suas leituras, delas se apropriou” (p. 152). Por isso, embora reconhecidamente tida como do gênero documental, consideramos a obra um filme-carta cuja destinatária é Elena; uma resposta tardia da diretora a sua irmã mais velha.

Eis que as duas estão unidas, além da fraternidade, pela dor, pelo teatro e pela câmera, em diferentes temporalidades e circunstâncias. Elena é atriz e diretora de seus vídeos caseiros; Petra, personagem. Petra é atriz e diretora do filme; dessa vez, Elena é personagem – a protagonista, chegando em um lugar em que não imaginaria para ela mesma no cinema brasileiro (havia comentado em uma das correspondências sobre a incipiente cena brasileira de sua época). Ela, que, como a mãe, queria ser atriz de cinema, agora, é título estampado nas grandes telas, a compor uma obra cinematográfica classificada como documentário

e premiada ao redor do mundo nessa categoria.⁸ As narrativas das áudio-cartas de Elena, no entanto, eram simplesmente sua forma de reportar à família o dia a dia vivido na distância, enquanto morava sozinha em Nova York. Depois, a correspondência se tornou uma espécie de crônica para suas crises agudas.

Aos 13 anos, período da abertura política no Brasil, ganhou a primeira câmera de vídeo; foi quando também “ganhou” a irmã caçula. Foi a partir daí que Elena desenvolveu uma íntima relação com as lentes, inserindo todos a sua volta nas fabulações que inventava e no dia a dia que registrava. Petra é parte disso, isso é parte de Petra.

Nessa videografia, é possível evidenciar uma espécie de depoimento de presença de Elena, no qual a câmera havia se tornado testemunha ocular de seu cotidiano repleto de encenações fantasiosas improvisadas, feitas como brincadeira com Petra ainda criança. Brincar de filmar era parte da ludicidade entre as duas irmãs, friccionando a ficção audiovisual encenada com a realidade lúdica compartilhada por elas. Pensando “novas políticas da imagem”, entre o real e o ficcional, Cezar Migliorin (2009, s.p.) destaca:

O descontrole dessas imagens feitas na intimidade com a câmera pequena, instável e atravessada por presença amadora, é também o descontrole que garante uma ancoragem verídica às imagens da publicidade e de emissões televisivas [...] ou em reality-shows.

A convivência doméstica de Elena com o audiovisual pode ser relacionada também com o contexto anterior dos anos 1970, quando da nascente video-performance brasileira. A conjuntura política de tal década impunha restrições

⁸ Lista de prêmios recebidos: 45^ª Festival de Brasília do Cinema Brasileiro – melhor direção, melhor montagem, melhor direção de arte e melhor filme pelo júri popular, todos na categoria documentários; 28^ª Festival Internacional de Cinema de Guadalajara – menção especial; 9^ª Festival Internacional de Documentários ZagrebDox – menção especial; Films de Femmes 2013 – melhor documentário; 10^ª Planete+ Doc Film Festival Varsóvia – prêmio Canon de Cinematografia; 7^ª Cine Música, Festival de Cinema de Conservatória – melhor música original; 6^ª Los Angeles Brazilian Film Festival – melhor documentário; 9^ª Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México (DocsDF) – melhor longa-metragem latino-americano; 35^ª Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano, Havana, Cuba – melhor documentário; 40^ª Festival Sesc Melhores Filmes, São Paulo, Brasil – melhor documentário (votação do público); 13^ª Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, Rio de Janeiro, Brasil – melhor documentário (votação do público) e melhor montagem (Marília Moraes e Tina Baz); 4^ª Arlington International Film Festival (AIFF), Estados Unidos – melhor filme (Busca..., 2013, s.p.).

socioculturais diversas, o que levou muitos artistas influenciados pelo acesso aos dispositivos portáteis de vídeo a confrontar seus corpos diretamente com a câmera, produzindo arte a partir do circuito particular (Mello, 2008).

Diferente de outros países, que produzem nos anos 1970 performances e *body art* (arte corporal) muitas vezes em espaços abertos, no Brasil tais manifestações públicas são recriminadas, censuradas, pelo Estado ditatorial. Os trabalhos performáticos são realizados, dessa forma, em caráter privado, isolado do espaço público, e documentados pela câmera de vídeo. Essas manifestações artísticas [...] não podem ser consideradas meros registros da ação performática. [...] Na medida em que não existe a interatividade com o público, com a audiência, ou com o outro, a interatividade do corpo do artista é produzida no enfrentamento com a própria câmera de vídeo. Desse modo, tais tipos de manifestações são fruto do diálogo contaminado entre a linguagem do corpo e a linguagem do vídeo, gerando uma síntese, ou a chamada videoperformance. O resultado diferencial da videoperformance situa-se no limite de saber onde termina o corpo e onde começa o vídeo, ou na relação dialógica entre corpo e vídeo (Mello, 2008, p. 144-145).

Do diálogo que Elena estabelece entre seu corpo e a câmera, insurge sua imagem repleta de gestos, inscrita no âmbito familiar da tela de sua casa, no período da adolescência. Compreendemos essa inscrição audiovisual também como uma dimensão da escrita de si (Foucault, 2004), que Elena realiza na intimidade de seu lar, tendo como pressuposto o olhar de um outro, seu futuro espectador: “A escrita de si mesmo [...] atenua os perigos da solidão; oferece aquilo que se fez e se pensou a um olhar possível; [...] desempenha o papel de um companheiro” (p. 145).

Assim, os vídeo-diários de Elena e suas áudio-cartas são meios discursivos de autopoiesis. São espécies de “corpos” enviados a outrem, bem como uma carta é um corpo que enviamos às mãos de alguém: “A carta torna o escritor ‘presente’ para aquele a quem ele a envia. E presente não simplesmente pelas informações que ele lhe dá sobre sua vida, suas atividades, seus sucessos e fracassos, suas venturas e desventuras; presente com uma espécie de presença imediata e quase física” (Foucault, 2004, p. 156).

Nesse sentido, um aspecto importante a ser destacado na obra de Petra se refere ao gênero audiovisual epistolar. O exemplo inaugural de filme-carta é *Letter to Jane: an investigation about a still*,⁹ no qual os cineastas Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin (1972) se dirigem à atriz Jane Fonda, apresentando, porém, um discurso ensaístico que abarca um público espectador mais amplo (Dultra, 2019b). Valem ser citadas, ainda, as primeiras experiências artísticas de videografia epistolar, apontadas pelo *New media dictionary* (Poissant et al., 2001, p. 43) no verbete “vídeo-cartas”. São elas: *La lettre à Freddy Buache*,¹⁰ também de Godard (1982), e *Video Letter*,¹¹ dos poetas japoneses Shuntarō Tanikawa e Shūji Terayama (1982-1983), uma série de 16 vídeo-cartas sobre as linguagens verbal e não verbal, trocadas ao longo de nove meses (Dultra, 2019a).

Além da finalidade poética supracitada, pelo formato portátil e mais acessível do vídeo, as videocartas também podem ser utilizadas como meio de produção de documentários pelo envio de depoimentos ao documentarista ou mesmo a troca de mensagens videográficas entre este e os entrevistados e a equipe (Ruiz, 2009). Em *Elena*, no entanto, o estatuto documental não suplanta o gênero epistolar, já que o consideramos um filme-carta em si. Uma nova correspondência audiovisual que restaura os registros de áudio e vídeo nos quais Elena se comunica e faz poesia e dança aos olhos do público espectador que a recebe.

Ao publicizar tais arquivos nas telas de cinema nacionais e internacionais, Petra amplia a dramaturgia gestual de sua irmã, então criada no ambiente caseiro, fazendo ressoar a sensibilidade de ambas em outras sensibilidades – as da plateia. Há um vetor, portanto, ou múltiplos vetores, em direção a encontros: encontro de Petra-mulher com Elena-viva; encontro de Petra-irmã com Petra-artista; encontro de Petra-cineasta estreante com o público; encontro da mãe-em luto com a filha-sobrevivente etc. Toda essa trama de memórias e expectativas, irrealizáveis ou não, compõe a escrita que Petra faz em seu filme-carta, ratificando que

Escrever é, portanto, ‘se mostrar’, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se

⁹ Vídeo disponível em: <https://vimeo.com/21649449>.

¹⁰ Vídeo disponível em: <https://vimeo.com/21649449>.

¹¹ Vídeo disponível em: <https://vimeo.com/21649449>.

sente olhado) e uma maneira de oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo. A carta prepara de certa forma um face a face (Foucault, 2004, p. 156).

Cinebiografema

O conceito de “biografema”, conforme definido por Barthes (1984, p. 51, grifo nosso) é o de “certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘*biografemas*’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia”. Significa tirar um instantâneo fotográfico da pessoa a ser “contada” e tomar como metonímia alguma singularidade dela para narrar sua vida, dando mais importância e atenção às sensações em torno do biografema eleito que à cronologia e à factualidade das experiências vividas. É um trabalho mais ensaístico que historiográfico, que aprofunda a relação afetiva entre o biógrafo e o biografado – no caso aqui tratado, um vínculo também fraternal que se confunde com o especular.

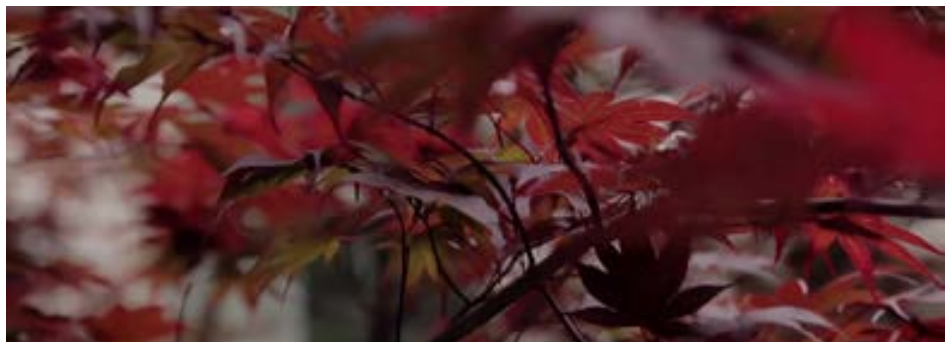
Isso porque, a partir do conceito de Barthes (1984), propomos que o filme *Elena* é um cinebiografema tecido com foco na expressão audiovisual de Elena, e não em seu suicídio – em sua vida e sua arte, e não em sua morte. Acrescentamos o prefixo “cine” ao neologismo barthesiano por se tratar de um biografema abordado pela linguagem cinematográfica. No ato de “cinebiografemar” Elena, Petra traz à tona questões sobre a relação entre desistência, resistência e existência – espécie de fratura exposta social em múltiplos níveis, a começar pelo tema do suicídio. “Ela [a carta (neste caso, o filme-carta)] é uma maneira de nos oferecermos a esse olhar a respeito do qual devemos nos dizer que ele está, no momento em que pensamos, mergulhando no fundo do nosso coração” (Foucault, 2004, p. 157).

O resultado dessa cinebiografemática é um documentário em que, cambiando entre os papéis de atriz-personagem e personagem-atriz, Petra é cinebiógrafa, e Elena, cinebiografada. Porém, a própria diretora hesita: “Qual meu papel nesse filme?”, ela interroga sobre sua posição na película, mas podemos entender também como uma pergunta que se refere metaforicamente a seu lugar na vida da irmã, então documentada pela obra. “[É] esse movimento complexo da crença e da dúvida que funda e mantém a relação do espectador com o filme [...] crer e não crer no mundo filmado, e talvez preferir o filme” (Comolli, 2008, p. 171).

Podemos entender a interrogação de Petra, ainda, como uma pista de que, pela especularidade que tem com a irmã, o filme possui camadas autobiográficas. No entanto, levando em conta a abordagem barthesiana que adotamos, parece-nos mais pertinente considerar a obra também um ato de cinebiografemar Petra, então feito por Elena por meio da presença nos arquivos longínquos e lembranças convocadas. O aspecto pinçado para ser narrado nesse cinebiografema seria a relação de espelhamento da cineasta com a irmã, como o jogo especular de uma câmera em circuito-fechado, onde o que se filma é a tela em que a imagem da câmera é projetada – ou seja, a própria tela, formando uma multidão de imagens replicadas, mas não exatamente coincidentes.

Para recobrar sua própria existência, Petra insiste em reencontrar Elena, mas para fazê-la viver fora dela, pois a simbiose já não era mais sustentável. Por isso volta a Nova York, já adulta, com o objetivo de ser *busca vida*. É o que faz seu filme, em meio às gravações caseiras antigas: “Encontrei horas e horas de fitas cassete e de VHS e, por meio de cada uma dessas pessoas e coisas, *Elena* foi tomando forma, tomando corpo” (Costa, 2013, p. 169). A obra levou três anos para ficar pronta (2009-2012).¹² Petra conta que, no processo de realização, sonhou por quase um ano inteiro com a irmã: “No quarto [sonho], eu sobrevoava uma floresta e, num cantinho de mata, via a alegria de Elena, que era laranja, da cor das árvores no outono” (p. 169). Tal tonalidade sonhada pinta a tela em uma das cenas do filme.

Figura 2
Detalhes de folhas avermelhadas na cena 34 do filme *Elena* (site oficial da obra, disponível em: <http://www.elenafilme.com/roteiro-ilustrado/>)



¹² “2009. Dezembro. No dia 6, Petra celebra com a família e amigos os 40 anos de Elena e exhibe um pequeno filme com imagens de arquivo editadas. Esse seria o embrião de seu documentário” (An et al., 2014, p. 141).

Sinto que minha vida tá melhor do que nunca. A primavera tá começando a chegar e parece que a cidade toda fica no cio. Enquanto eu não consigo entrar na universidade eu vou tentando aprender o máximo possível nesses cursos livres e passo os dias correndo pela cidade de uma aula pra outra, mas é ótimo, vou fazendo exercício de respiração, às vezes até cantando e ninguém nem liga.¹³

Conclusão

A sutileza do cinebiografema apresentado e discutido neste texto está na relação estritamente tecida entre vida e arte, vidarte, vidar-te: do verbo “vidar”, te dar vida – inventado na mais profunda lembrança de amor, na comunicação entre peles, quando duas irmãs compartilhavam o mesmo silêncio. Há uma dimensão ético-estética na difusão dessa intimidade, pois equivale a “um íntimo que diz respeito ao mundo” (Dultra, 2018, p. 35), que nos implica naquilo que se coloca em tela como palavra, imagem e corpo.

Figura 3

Cena 24 do Roteiro ilustrado do filme *Elena*: registro em VHS de Petra dormindo no colo de Elena (site oficial da obra, disponível em: <http://www.elenafilme.com/roteiro-ilustrado/>)

24. INT. QUARTO - DIA (ANOS 80)

Som de mar.

Elena deitada numa cama com Petra nenê dormindo em seu colo.



As duas dormem abraçadas.

¹³ Fala de Elena em áudio-carta de 20 abr. 1990, cena 26 do filme *Elena* (Costa, Ziskind, 2012, p. 16).

Com esse trajeto, concluímos que, por meio da poesia audiovisual e da ativação de arquivos, memórias e afetos, o filme *Elena* apresenta uma afirmação da vida em estado de criação, problematizando limiares entre desistir, resistir e existir expressos pela personagem-título em suas áudio-cartas e seus vídeo-diários. Desistir do “grande”, que seria resistir ao sistema de hegemonias ditado pela sociedade neoliberal, existindo minusculamente, numa anatomia molecular que ultrapassa as formas, que é pura conjunção de forças. Mas o que isso realmente significa? É Elena quem nos responde e repetimos como um alerta: “Aqui tem que pensar pequeno, ou melhor, querer bem pequeno, senão a cidade te engole”.¹⁴ Assim, a nós, parece caber a seguinte indagação, que escrevemos a próprio punho:

Figura 4

Manuscrito de poema sem título; autoria e fonte próprias; acervo de pesquisa¹⁵

Não é a criação
amante da arte,
assim como é da vida
a morte?

Maruzia Dultra é artista-pesquisadora independente com mestrado em artes visuais pela Universidade de São Paulo e pós-doutorado em literatura pela Universidade Federal da Bahia.

¹⁴ Fala de Elena em vídeo-carta de 4 mar. 1990, cena 6 do filme *Elena* (Costa, Ziskind, 2012, p. 3).

¹⁵ Transcrição do texto na imagem: “Não é a criação/ amante da arte,/ assim como é da vida/ a morte?”.

Referências

- ABREU, Alda Maria. Androgyne – Sagração do Fogo. *Climacom – Cultura Científica*, Campinas, v. 4, n. 10, 2017.
- AN, Li et al. (orgs.). *Elena: o livro do filme de Petra Costa*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014. p. 118-141.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BRUM, Eliane. Em busca do próprio corpo. In: TERRON, Joca; LAUB, Michel (orgs.). *Elena: o livro do filme de Petra Costa*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014. p. 16-21.
- BUSCA Vida Filmes. Site “Elena”, um filme de Petra Costa. 2013. Disponível em: <http://www.elenafilme.com/>. Acesso em 13 jan. 2018.
- COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. In: COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder, a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Org. César Guimarães e Ruben Caixeta. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 169-178.
- COSTA, Petra. *27 anos de saudades*. Belo Horizonte, 6 dez. 2017. Facebook: Petra Costa @ petracostaoficial. Disponível em: <https://www.facebook.com/PetraCostaOficial/>. Acesso em 5 fev. 2018.
- COSTA, Petra. A arte de transformar a dor. *Harper’s Bazaar*, 168-169, maio 2013.
- COSTA, Petra. *Elena*. Roteiro: Petra Costa; Carolina Ziskind. Elenco: Elena Andrade; Li An; Petra Costa. Brasil, 2012. 82 min., son., color, 35mm.
- COSTA, Petra; ZISKIND, Carolina. Roteiro do filme *Elena*. In: Busca Vida Filmes. Site “Elena”, um filme de Petra Costa. 2012. Disponível em: <http://www.elenafilme.com/roteiro/>. Acesso em 13 jan. 2018.
- DELEUZE, Gilles. Desejo e prazer: notas de Deleuze inéditas no Brasil. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, v. 1, n. 17, 15-26, 2015.
- DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, v. 4. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 3. São Paulo: Editora 34, 2008.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DULTRA, Maruzia. Correspondência poética: a linguagem (não) verbal na série de vídeo-cartas de Shuntarō Tanikawa e Shūji Terayama. *Visualidades*, v. 17, p. 1-18, 2019a.
- DULTRA, Maruzia. O silêncio da imagem: perspectiva micropolítica no filme-carta *Letter to Jane* (1972). In: SOUSA, Ivan de (org.). *A produção do conhecimento nas letras, linguísticas e artes 2*. Ponta Grossa: Atena Editora, 2019b, p. 239-253.

- DULTRA, Maruzia. *Vídeo-cartas (não) filosóficas: percurso de aparição de um corpoimagem*. Tese (Doutorado Multidisciplinar e Multi-institucional em Difusão do Conhecimento) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/28733>Acesso em 2 fev. 2024.
- FOUCAULT, Michel. Ética, sexualidade, política. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 144-162.
- FRAIA, Emilio. *Jet lag* diário. In: TERRON, Joca; LAUB, Michel (orgs.). *Elena: o livro do filme de Petra Costa*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014, p. 22-25.
- GODARD, Jean-Luc. *Lettre à Freddy Buache: à propos d'un court-metragé sur la ville de Lausanne*. França, 1982, 11 min., son., color.
- GODARD, Jean-Luc; GORIN, Jean Pierre. *Letter to Jane: an investigation about a still*. Roteiro: Jean-Luc Godard; Jean-Pierre Gorin. Elenco (voz): Jean-Luc Godard; Jean-Pierre Gorin. França, 1972, 52min., son., cor e PB, 16mm.
- MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Senac-São Paulo, 2008.
- MIGLIORIN, Cezar. Carlos Magno: novas políticas da imagem. In: RODRIGUES, Carlosmagno. *Videologia da libertação* (blog), 16 set. 2009. Disponível em: <http://carlosmagno-film.blogspot.com.br/>. Acesso em 2 abr. 2015.
- POISSANT, Louise et al. New Media Dictionary (parte II: Video). *Leonardo – Journal of the International Society for the Arts*, v. 34, n. 1, 41-44, 2001.
- ROLNIK, Suely. Seminário A escrita entre o conceitual, o poético e o clínico. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade/Programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, mar.-jun. 2011.
- RUIZ, Coraci Bartman. *Documentário-dispositivo e vídeo-cartas: aproximações*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1610792>. Acesso em 19 mar. 2018.
- TANIKAWA, Shuntarō; TERAYAMA, Shûji. *Video Letter*. Japão, 1982-1983, 74min, son, color.
- VASSOLER, Flávio Ricardo. E se o que Elena deseja ainda não tiver nome? In: Busca Vida Filmes. *Blog "Elena", um filme de Petra Costa*. 9 mar. 2017. Disponível em: <http://www.elena-filme.com/blog/e-se-o-que-elena-deseja-ainda-nao-tiver-nome/>. Acesso em: 13 jan. 2018.
- UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n – 1 edições, 2012.

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


Como citar:

DULTRA, Maruzia. O filme *Elena* como cinebiografema a partir de áudio-cartas e vídeo-diários da personagem-título. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 47, p. 145-161, jan.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.8>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Tecer a fuga com os fios do corpo em dança¹

Weaving fugitivity with the threads of the body in dance

Aline B. Portugal

 0000-0001-9107-941X
alinebportugal@gmail.com

Resumo

Este artigo focaliza algumas sequências de dança em filmes brasileiros recentes, buscando pensá-las como *instauração performativa* de temporalidades, territórios e subjetividades – frente às restrições operadas sobre corpos femininos racializados. Proponho pensá-las como práticas de liberdade em espaços espremidos, referindo-me aqui tanto aos entraves e violências que se operam sobre esses corpos que dançam, como também a algumas noções que conformam as escrituras fílmicas. Me interessa perceber como essas sequências constroem espaços-tempos que interrompem certo fluxo teleológico [da narrativa e da História]; trazendo a atenção para o corpo em performance – e como esse movimento coloca também alguns limites, usualmente estanques, para dançar.

Palavras-chave

Cinema brasileiro contemporâneo. Dança. Performance.
Temporalidades. Territórios.

Abstract

This article focuses on some dance sequences in contemporary Brazilian cinema, trying to perceive how they perform temporalities, territories, and subjectivities – in the face of the restrictions on racialized female bodies. I am proposing to address them as practices of freedom in tight places, referring here both to the constraints and violence that operate on these dancing bodies, as well as to some notions that shape filmic writing. I am interested in understanding how these sequences construct space-times that interrupt a certain teleological flow [of both narrative and History]; bringing attention to the body in performance – and how this movement also put some limits to dance.

Keywords

*Contemporary Brazilian cinema. Dance. Performance.
Temporalities. Territories.*

¹ Agradeço a Laura Harris, Fernanda Bruno e Cláudia Mesquita as conversas, leituras e sugestões, que me ajudaram a elaborar e adensar as inquietações materializadas neste texto.

Introdução

O limite é a condição do salto.

Jota Mombaça e Musa Michelle Matiuzzi

Com um tecido azul esvoaçante, Ana Pi viaja ao continente africano. Um texto em *off* da artista nos conduz por essa experiência de travessia que comporta, para ela, simultaneamente um estranhamento e um reconhecimento. *Noir blue* começa no avião, quando pela primeira vez a realizadora olha ao redor e percebe a maioria de pessoas negras. A cor azul do tecido que Ana carrega – e que se torna um prolongamento de seu corpo em dança, por vezes encobrendo algumas partes, compondo com ele outras formas – convoca o desejo de classificação que produziu a racialização dos corpos não brancos. “Ela é azul de tão preta”: Ana Pi verga essa expressão racista ao aprofundar o preto fazendo ver nele o azul, e vice-versa. Como diz na narração, já mais para o final do filme: “quando o invisível se torna visível, o olho demora a acostumar [...] é dessa forma que a gente vai enxergando o preto no azul, o azul no preto”.

O filme remete à performance de mesmo nome, na qual a artista convida a plateia a colar *post-its* em seu corpo. Utilizando uma luz negra, Ana dança com seu corpo invisível, enquanto permanecem visíveis apenas os papéis nos quais estão escritos os tons de azul. Fazer a plateia ver as classificações que produziram coladas ao corpo negro de Ana, enquanto seu próprio corpo se oculta e se movimenta em sua opacidade – negando saciar o desejo de transparência daqueles que pensam tudo ver. A visão, afinal, como coloca Mbembe (2018), é uma questão de poder ver: no francês, o infinitivo do verbo ver (*voir*) é parte do substantivo poder (*pouvoir*): “O poder na colônia consiste, pois, fundamentalmente, no poder de ver ou de não ver, de ser indiferente, de tornar invisível o que não se faz questão de ver” (p. 199).

Ana Pi recoloca as relações de poder nesse jogo entre o que se vê e o que permanece oculto. O corpo negro feminino, marcado historicamente pela hiper-exposição sexualizante, é aqui simultaneamente velado e desvelado, fazendo com que se questione justamente o que (e como) nos é dado a ver. Não se trata apenas de “dar visibilidade” – expressão tão comum em projetos bem intencionados que pretendem tematizar problemas sociais – mas de, por meio do corpo em movimento, mover também esse regime de (in)visibilidades.



Figura 1
Cena do filme *NoirBlue*
(Ana Pi, 2018)

Em relação à performance, o filme *Noir blue* (Ana Pi, 2018) adiciona forte dimensão territorial ao escolher realizar essa travessia ao continente africano e dançar com seu tecido azul em paisagens cotidianas nos lugares que percorre. Assim como os tons de azul – que simultaneamente remetem à classificação racializante e a fazem perder o sentido, já que não comportam as mesmas hierarquias dos tons de pele – o tecido é ao mesmo tempo algo que aprisiona, retorce, mas também aquilo que prolonga, esvoaça. Em uma das cenas – enquanto Ana dança com o tecido azul encobrendo seu rosto, em uma espécie de laje a partir da qual vemos a cidade ao fundo – ouvimos:

Eu mergulho nas forças abissais do oceano Atlântico e vejo todo mundo. Luminescências, sons de baleia, sons de tambores, e o som do meu próprio coração. Meu pulmão se enche de um ar novo e eu mergulho outra vez. Mergulho nesses gestos, e os dançarinos me perguntam: “se você nunca veio aqui, como é que você já conhecia?” E dançando eu respondo: “porque a gente tá no futuro. E no futuro nós falamos com as nossas próprias bocas, e no futuro a roda é ainda maior, e no futuro há espaço pra coisas que a gente nem imaginou, que nem esse momento.

Ana Pi responde dançando. Seu corpo em movimento instaura um espaço-tempo no qual os gestos conectam temporalidades disjuntivas, no

qual a imaginação e o pertencimento enchem o pulmão de ar. Sobre essa forma de temporalidade instaurada por Ana Pi, Jota Mombaça (2021, p. 104) comenta:

um programa ético definitivamente enraizado numa certa forma de futuridade – uma abordagem estratégica do tempo que visa operar no futuro por meio de uma leitura poética do presente do mundo, suas relações fodidas e as brechas radicais que elas comportam.

Mombaça se refere ao solo de Ana como coreografia fugitiva, dança especulativa, porque teria a capacidade de “instauração performativa de um outro mundo”. Estendo esse comentário ao filme de mesmo nome da artista. Nele, seu uso do tecido azul nos indica alguns elementos desse mundo: retorcido, não inteiramente transparente, que aperta e esvoaça, feito de estranhamento (as formas que o corpo adquire com o tecido azul, o lugar visitado pela primeira vez) e reconhecimento (que aparecem nos encontros, na sensação de já ter estado lá antes). Parto aqui do trabalho de Ana Pi e das noções de Mombaça acerca do trabalho da artista porque penso que ambos nos ensinam algo acerca do modo como a dança vem sendo utilizada como estratégia estético-narrativa em diversos filmes brasileiros recentes, o que me provocou a escrever este texto.

As formas que a dança adquire em cada filme são bastante singulares, conforme desenvolvo um pouco mais à frente. No entanto, essa dimensão da dança como instauração performativa de um outro mundo a partir de corpos femininos racializados me parece elemento que poderíamos extrapolar do trabalho de Ana Pi para pensar as escrituras realizadas por outros filmes. Se em *Noir blue* a dança tem uma dimensão central que dá corpo ao trabalho, nos outros filmes que convoco aqui a aparição do corpo em dança é algo mais pontual, circunscrito a uma ou algumas poucas sequências. São, no entanto, momentos de uma força singular, e que contribuem para pensar a questão que norteia este texto: de que forma a dança opera, nos filmes, como prática de liberdade em espaços espremidos, conceito que desdobrarei mais à frente. Com espaços espremidos refiro-me aqui tanto às restrições e violências que operam sobre esses corpos que dançam quanto a algumas noções que conformam as escrituras fílmicas. Assim, parto das sequências de dança para pensar ainda: a composição paradoxal entre encarceramento e liberdade; a instauração de espaços-tempos que interrompem certo fluxo teleológico no qual a separação entre passado, presente e futuro é bem delineada (e as cenas são reduzidas muitas vezes a sua

finalidade narrativa); a performance como ativação do compósito realidadeficção² proposto pelos filmes que compõem este texto.

Tremor Iê (Meirelles, Paiva, 2019),³ filmado na cidade de Fortaleza, nasce do encontro das diretoras e suas vizinhas Lila e Deyse, integrantes do grupo musical ativista lésbico Tambores de Safo. O grupo teve presença marcante nas manifestações de 2013 que tomaram conta das ruas de todo o país, momento em que suas integrantes sofreram violência policial, e algumas chegaram a ser presas. *Tremor Iê* fabula um futuro distópico em que Janaína, personagem interpretada pela vizinha Lila, foge da prisão após dez anos de encarceramento e reencontra a amiga e companheira de luta Cássia.

No filme, um longo plano-sequência (único em que vemos a personagem encarcerada) nos mostra Janaína numa espécie de cela subterrânea. Ela começa agachada num canto do quadro. Aos poucos, seu corpo ganha movimento. Janaína se levanta e começa a se deslocar pela cela apalpando suas paredes, em gestualidade não naturalista – uma dança que performa uma corporeidade estranha a uma prisioneira submetida ao poder disciplinar. Gestos que não pretendem reproduzir ou representar exatamente a experiência prisional, mas, com o próprio movimento de um corpo insubmisso, instaurar um espaço outro⁴ nessa cela na qual tantas violências já foram perpetradas. A justaposição da montagem reforça essa dimensão produtiva/especulativa operada pelo corpo

² Termo proposto por Josefina Ludmer (2013) em seu livro *Aqui América Latina, uma especulação*, no qual dialoga com a produção literária latino-americana recente. Para a autora, a realidadeficção surge como uma forma de endereçar a ficção especulativa, que não pretendia ser verdadeira ou falsa, mas conceber possibilidades em um território como o latinoamericano, que chega “tarde ao banquete da civilização” (p. 8).

³ Sinopse de *Tremor Iê*: Presa numa manifestação popular de 2013 em Fortaleza, Janaína consegue escapar anos depois. Em sua ausência, sua amiga Cássia vivenciou um golpe político no país e encara cotidianamente as nuances do governo antidemocrático que com ele se instaurou, camuflado por palavras de paz e fé. Na rua, elas agora encaram uma nova corporação, que camufla os mesmos atos de opressão que no passado deixaram marcas. Reunidas novamente, elas lembram as histórias vividas e, junto a outras mulheres, sequestram os restos mortais do ex-ditador marechal Castelo Branco como moeda de troca para a libertação de outras presas políticas.

⁴ Essa expressão remete ao título do texto “De espaços outros” (Foucault, 2013), um entre os vários momentos em que o autor vai pensar os espaços heterotópicos: “espécies de contra-aloções, espécies de utopias efetivamente realizadas, nas quais as aloções reais [...] são simultaneamente representadas, contestadas e invertidas” (p. 115).

dançante. No áudio, um berimbau começa a tocar. E ao longo da continuidade sonora do instrumento – com toda a história que carrega para a cultura e resistência negras – Janaína é conduzida para o lado de fora da cela. Um salto espaço-temporal desacompanhado de qualquer causalidade narrativa, uma espécie de portal sonoro que atravessa os muros da prisão.



Figuras 2 e 3
Cenas do filme *Tremor Iê*
(Elena Meirelles, e
Livia De Paiva, 2019)

Essa sequência nos remete ao trabalho de Danielle Goldman (2010) *I want to be ready: improvised dance as a practice of freedom*. Como o título já indica, Goldman vai pensar o improviso na dança como *prática de liberdade*, no sentido proposto por Michel Foucault. A prática de liberdade se caracteriza como um processo contínuo, não como um fim último ou algo a ser conquistado (no futuro) de forma perene, apaziguada, que traria o descanso final. Goldman propõe que o improviso na dança como prática de liberdade seja pensado na relação com as opressões e restrições a que os corpos que dançam são submetidos. Interessa à autora perceber quem se move e como se move, no sentido de que os movimentos dos corpos estão indissociavelmente conectados a suas posições sócio-históricas (também em movimento). Goldman propõe pensar a partir do que chama de *tight places* (que traduzo aqui como espaços espremidos), expressão que toma de empréstimo de Houston Baker⁵ para dar nome a essas

⁵ No livro *Turning South again*, Baker (2001) vai pensar como, dos navios negreiros ao sistema prisional atual, o encarceramento moldou significativamente a experiência negra nos Estados Unidos. Guardadas as muitas diferenças entre a historiografia dos dois países, podemos estender essa questão ao Brasil, que figura ainda hoje, perto dos Estados Unidos, como um dos países com maior população carcerária do mundo, majoritariamente negra.

restrições. Nesse sentido, afirma: “O improviso na dança envolve literalmente dar forma a si próprio, decidindo como se mover em relação a uma paisagem instável”⁶ (p. 5).⁷

Tanto essa sequência de *Tremor Iê* como o *Noir blue* de Ana Pi (filme e performance) me parecem propor algo próximo do que Goldman sugere, no sentido do improviso na dança como um modo de dar forma à decisão de como se mover em meio às restrições que atuam sobre os corpos de mulheres negras, nesses “espaços espremidos”. Em Ana Pi, os *post-its* colados em seu corpo e o tecido azul que a envolve são como a parede da cela de Janaína ou ainda o uniforme prisional (também azul). Racialização e encarceramento formam os limites mais imediatos nas cenas que estreitam os espaços e os movimentos dos corpos. E os limites não estão fora, eles são utilizados nas coreografias dessas práticas de liberdade: as mãos de Janaína apalpam as paredes apertadas da cela em seu movimento livre-enclausurado; Ana Pi cola em si as classificações que remetem à racialização e as faz dançar enquanto a opacidade de seu corpo delas o liberta — no sentido de que a invisibilidade faz com que os papéis se movimentem sem que vejamos o suporte ao qual estão indexados.

Outra sequência de *Tremor Iê* que gostaria de convocar aqui é o coco dançado pela personagem Inaê. De acordo com a narrativa, Inaê está na prisão, porém aparece aqui na casa de sua companheira Cássia. O filme produz esse vácuo de liberdade para a personagem, sem resolver narrativamente o fato de que ela está detida e não poderia estar do lado de fora. Simplesmente opta por filmá-la ali, instaura esse espaço-tempo impossível. O encarceramento, no entanto, se presentifica no uniforme prisional azul que ela veste. Novamente aqui restrição e liberdade coexistem na cena. Ao som de “Tá caindo fulô” (cantada por Micinete Lima, integrante do Tambores de Safo), Inaê dança — carregando no

⁶ Nessa e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros, a tradução é minha. No original: *improvised dance involves literally giving shape to oneself by deciding how to move in relation to an unsteady landscape.*

⁷ Cabe ressaltar que Goldman está interessada em pensar de que forma o improviso opera no campo da dança. Aqui, no entanto, tomo a liberdade de estender as questões abordadas por Goldman à forma como a dança performa no audiovisual, em situações que nem sempre poderiam ser caracterizadas estritamente como improviso — ou que talvez demandem pensar o improviso de outra forma. De todo modo, o que me interessa aqui é perceber de que maneira a dança é capaz de instaurar um espaço-tempo que interrompe a sequencialidade da narrativa e ressalta a performance do corpo em movimento — e, por meio dele, a dimensão performativa dos filmes.

movimento livre de seu corpo tanto as violências do sistema policial/carcerário que veste seu corpo de azul quanto a tradição do coco dançado. Inaê gira seu corpo em movimentos espirais, o que remete ao que Leda Maria Martins (2002, p. 86-87) elabora a partir dos rituais do congado:

As coreografias das danças mimetizam essa singularidade espiralada, quer no bailado do corpo, quer na ocupação espacial que o corpo em voleios sobre si mesmo desenha. [...] O corpo em performance, nos Congados, é o lugar do curviliniamente *ainda é e já é*, do que pôde e pode vir a ser, por sê-lo na simultaneidade da *presença* e da *pertença*. O evento encenado *no e pelo corpo* inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade descontínua que engendra uma temporalidade cumulativa e acumulativa, compacta e fluida.

Guardando as singularidades dos ritmos e ritualísticas aqui evocados, o que gostaria de destacar em comum é a ativação pelo corpo em dança de uma temporalidade que rompe com uma organização sequencial e linear por conectar o que simultaneamente *ainda é* (no caso aqui, mais imediatamente, a mesma cantiga rememorada por Janaína quando estava no camburão e se fortaleceu ao ouvir as vozes de suas companheiras cantando) e *já é* (esse corpo liberto, ainda que aprisionado), por ser ao mesmo tempo *presença* (a performance do corpo em dança, que “ganha forma à medida que acontece”⁸) e *pertença* (porque indissociavelmente conectada a esse coro de mulheres que canta e tudo o que juntas fazem girar: o grupo musical feminista, a ocupação das ruas, as táticas de fuga, o próprio filme).

A essa espiral podemos adicionar mais um volteio: o movimento da câmera operada por Raoni Freitas, que forma uma espécie de dueto com Inaê nessa sequência. Se na maior parte de *Tremor Iê* a câmera permanece fixa, aqui ela também ganha movimento, dança junto, improvisa. Alexandre Veras (2022), em seu texto “Carta para uma amiga que dança. Apontamentos sobre dois corpos e uma câmera”, parte da videodança para pensar sobre essa relação entre o corpo que opera a câmera e o corpo que dança. Guiado pela pergunta “O que dança em

⁸ Formulação extraída do texto de André Brasil (2011) “A performance: entre o vivido e o imaginado”, em que o autor analisa a noção de performance em diálogo com o filme de Sérgio Borges *O céu sobre os ombros* (2011).

mim quando o que eu vejo dança?”, Veras propõe esse dueto como a instauração de um regime de afetações que abre um campo de intensidades na produção da imagem:

Instalar-se no intensivo implica em corporeidades outras, em regimes de atenção sutil, em estados alterados de percepção e, no entanto, por mais intenso que seja o movimento, existe uma linha de delicadeza que o atravessa. Uma possibilidade como condição de ser afetado, uma disponibilidade às pequenas afecções, uma desistência, um abandono, uma resistência ao fluxo total que nos impõe um tempo esvaziado de sentido. Habitar esse tempo dá em habitar-se, habitando o tempo de uma relação. O intensivo como o instante habitado no vazio pleno de sua duração, de sua espessura, de sua viscosidade (Veras, 2022).

Resistir ao fluxo total, habitar o tempo de uma relação. É uma proposição para quem está operando a câmera, mas penso que podemos expandir também para a relação com as espectadoras e os espectadores, que experimentam e habitam a imagem do corpo em dança — com as tensões que possam advir desse encontro. Esse “instante habitado no vazio pleno de sua duração” é a criação de um espaço-tempo que promove uma espécie de rasgo intensivo, que interrompe o fluxo sequencial e liberta a cena de sua finalidade narrativa. Talvez esta seja uma forma de se aproximar dessa “instauração performativa de um outro mundo” proposta por Mombaça. Em *Tremor Iê*, como já delineado, essa instauração se dá a partir da criação de vacúolos de liberdade que borram os limites desses “espaços espremidos” com a força insubmissa dos corpos em dança — seja Janaína performando uma outra corporeidade dentro da cela, ou Inaê dançando uniformizada do lado de fora (sendo que na trama está ainda encarcerada, o que institui um espaço-tempo outro, indeterminado). Veremos agora como a dança opera em alguns outros filmes.

Praia Formosa (De Simone, 2024)⁹ é um filme de cuja escritura participei por cerca de oito anos. É também um filme que faz parte da pesquisa de mais

⁹ Sinopse de *Praia Formosa*: Muanza, uma mulher natural do Reino do Congo, foi traficada para o Brasil em meados do século 19. Ao despertar nos dias de hoje, Muanza se depara com um Rio de Janeiro de tempos espiralados, onde figuras do passado e do presente são parte da busca por suas origens no território da cidade. Nesse entrelaçamento de tempos, o filme testemunha a vida que emerge dos espaços da cidade, os gestos de resistência frente à desterritorialização forçada e os afetos que sustentam as relações de irmandade.

de dez anos realizada por De Simone na região portuária carioca, desde o filme *O porto* (Clarissa Campolina, Julia De Simone, Luiz Pretti e Ricardo Pretti, 2013). Na narrativa, a personagem Muanza, nascida no Congo no século 19 e trazida ao Brasil pela escravização, desperta num casarão em ruínas no Rio de Janeiro contemporâneo, local em que passou grande parte de sua vida. Muanza consegue enfim deixar o casarão (e a senhoria) que a aprisionam, mas precisa se deparar com os apagamentos produzidos por essa cidade enquanto busca por sua *malunga* (irmã de travessia), relação cuja força perpassa os tempos.

A dança está presente em apenas uma sequência do filme, que começa com Muanza de pé numa larga avenida. Em meio às quatro faixas reservadas aos carros, que usualmente passam em alta velocidade e tornam o espaço inóspito para pedestres, Muanza começa a movimentar seu corpo – encoberto pela roupa *de época* e pés descalços. No começo, seus movimentos são mais contidos, mínimos. Aos poucos, seu corpo ganha mais e mais movimento. Assim como em *Tremor Iê*, a câmera operada aqui por Flávio Rebouças começa a dançar junto com Muanza. E Muanza começa a girar. Ela gira, gira, gira – em torno de si mesma e desenhando o espaço ao redor. Muanza se espalha pelas pistas, instaura um território com os volteios de seu corpo.

Figuras 4 e 5
Cena do filme *Praia Formosa*
(De Simone, 2024)



Em seguida, é a câmera que gira, abandonando Muanza por uns instantes e enquadrando a cidade, até que esse giro nos leva novamente ao encontro da personagem – que agora não está mais trajando as pesadas vestes de escravizada. Ela cruza a avenida caminhando. Seus cabelos, antes encobertos, agora estão à mostra, em uma longa trança. Ela veste roupas contemporâneas e calça botas. É como se o movimento de seu corpo em dança a lançasse para habitar outra temporalidade, da qual estava defasada – pois em alguma medida se encontrava ainda encerrada no passado em ruínas do qual o Porto Maravilha é o futuro. A coreografia vibra ao som de uma música experimental composta para Exu,¹⁰ orixá mensageiro, que se manifesta nas encruzilhadas, serpenteia entre mundos, abre caminhos. A performance de Lucília Raimundo – numa preparação corporal realizada em parceria com Flávia Souza, que ativou um repertório coreográfico afrodiaspórico – leva o corpo a uma zona fronteira com a incorporação. O dueto com a câmera de Flávio Rebouças intensifica essa dimensão, culminando no giro final, já comentado. Assim como em *Tremor Iê*, aqui a dança também parece instaurar essa temporalidade espiralar, conectando o que *ainda é e já é*.

A partir dessa sequência de dança – espécie de limiar entre o enclausuramento do casarão em ruínas e o percurso que realiza pela cidade –, Muanza caminha pelo tecido urbano contemporâneo. Ela habita a noite, as lacunas dessa trama da cidade, cuja costura é esburacada por diferentes temporalidades. Temporalidades ativadas pelo percurso de Muanza em busca de *malunga* Kieza, por meio das memórias impregnadas tanto no corpo de Muanza como no próprio espaço, numa relação praticamente indissociável entre eles. Nesse sentido, convoco Kuniichi Uno (2012, p. 63) para desdobrar, a partir de outra perspectiva, essa relação entre o corpo que dança e as formas como o espaço-tempo nele se enrosca:

¹⁰ A música, composta por Marco Scarassatti para o filme a partir de uma faixa de seu disco “Mojubá Exú”, intitula-se “Entre Orum e Aiyé deambula no interior da escuta / Muanza Deambula - escultura sonora ‘Èsù’ processada”. No Bandcamp (2020), um texto sobre a música descreve o processo de composição: “A música utiliza sons que foram gravados a partir da escultura sonora Exu, construída por Marco com objetos relacionados ao Orixá, combinando madeira e metal tradicionais, amplificados por microfones de contato ao qual são acrescentadas cabaças com sementes e conchas do mar, tudo conectado a um par de alto-falantes”. No original: *Marco made the sculpture out of found-objects related to Orixá combining traditional wood and metal amplified by contact mics which is added gourds with seeds and sea shells, all connected to a pair of speakers.*

O espaço se enrola em torno do corpo do dançarino. A dança realiza ao mesmo tempo a ligação e a disjunção dos elementos de tudo o que se enrola em torno do corpo e no corpo, envelopando-os e desenvolvendo-os, dobrando e desdobrando. E isso que se enrola através do espaço e do corpo é, mais e mais, o tempo e a memória.

Se o tempo e a memória se enrolam em torno do corpo e no corpo, a forma pela qual isso acontece, de acordo com Uno (2012), não se dá como puro fluxo do tempo, mas na forma de uma interrupção, de uma fratura: “O corpo é essa ruptura inqualificável [...] ele introduz uma catástrofe no tempo que flui. O corpo como ruptura implica um aspecto partido do tempo, da história” (p. 51). Em *Praia Formosa*, a defasagem desse corpo consigo mesmo me parece introduzir essa catástrofe no tempo que flui, no sentido de expor as fraturas de uma história de apagamentos e violências operados contra Muanza e seus companheiros de diáspora, particularmente nesse território do Valongo e seus arredores. E a dança, como propus, opera uma religação entre esses tempos nessa dobra e desdobra, numa operação que não se organiza a partir de uma dimensão cronológica do tempo, mas intensiva.¹¹

No começo do filme, um plano aberto da região portuária nos faz testemunhar a implosão do Viaduto da Perimetral – ocorrida em 2013, no contexto da reforma urbana do Porto Maravilha. Como já vimos, o projeto transformou o local em espaço turístico e removeu parte da população, majoritariamente negra, da região. O espaço em que Muanza dança é exatamente a avenida por sobre a qual passava o Viaduto. O filme aproxima essas imagens de diferentes tempos, e coloca Muanza para dançar, ocupando com seu corpo um espaço ao mesmo tempo vasto das largas pistas, e espremido – pois lugar de passagem, feito para os carros, interdito a esse corpo que permanece (além de todas as restrições que se colocam para um corpo negro e feminino na cidade, sobretudo à noite).

Seguindo nesse gesto de aproximação de imagens de diferentes tempos do mesmo espaço, convoco aqui outro filme que contém uma sequência de dança que acontece bem perto da de Muanza, só que quando a Perimetral ainda estava

¹¹ A esse respeito, cabe citar também o filme coletivo *Elekô* (2015), em que mulheres negras realizam uma performance ritualística de dança no Cais do Valongo, durante as obras do Porto Maravilha. O filme é analisado por Kênia Freitas (2018).

lá. Trata-se de *Esse amor que nos consome* (Ribeiro, 2012),¹² que acompanha a trajetória da Companhia de Dança Rubens Barbot a partir da mudança para a nova sede – um antigo casarão no Centro do Rio, que está à venda. Enquanto se preparam para montar o próximo espetáculo, eles se mantêm sob constante ameaça de expulsão. O filme propõe alguns números de dança nos espaços da cidade. Um deles é esse a que me referi, em que três homens negros – vestindo calças de operários e com o torso nu – se movimentam evocando o trabalho na construção civil. No plano, o Viaduto da Perimetral é uma linha horizontal que corta a imagem ao meio e atravessa os corpos. Um dos homens perambula numa espécie de círculo disforme, com a cabeça baixa e o tronco curvado. O outro incorpora os efeitos da britadeira no tremular ritmado do corpo. O terceiro, ajoelhado, abaixa e levanta o tronco e a cabeça. No áudio, os ruídos de máquinas vão se intensificando à medida que os corpos se movimentam ao som dessa sinfonia da cidade em transformação.

Figura 6
Cena do filme *Esse amor que nos consome* (Ribeiro, 2012)



¹² Sinopse de *Esse amor que nos consome*: Gatto e Barbot são companheiros há mais de 40 anos e passam a viver e a ensaiar com sua companhia de dança em um casarão abandonado no Centro do Rio de Janeiro. Sua luta diária se mistura à criação artística e à crença em seus orixás.

Analisei o filme de Allan Ribeiro em minha pesquisa de mestrado, buscando perceber, entre outras coisas, de que maneira as cenas de dança reconfiguram o espaço no qual elas acontecem, instaurando espaços outros, na esteira do que propôs Foucault em relação às heterotopias. Retomo aqui um trecho:

Os dançarinos – e a forma com que são filmados – reescrevem o espaço que ocupam com seus movimentos, na instauração de um novo ritmo na vivência daqueles lugares que inaugura um espaço outro. [...] Poderíamos dizer, como afirma Milton Santos, que a esses corpos, que não experimentam a *cidade da pressa*, resta a invenção, constituída nas *zonas opacas*: “[...] espaços do aproximativo e da criatividade, opostas às zonas luminosas, espaços de exatidão” (Portugal, 2016, p. 53).

O corpo em dança instaura essas zonas de opacidade e lentidão na região portuária carioca em um momento no qual se pretendia transformá-la em zona ainda mais luminosa, produtiva – e branca. A ausência das máquinas e ferramentas de trabalho leva nossa atenção aos gestos repetitivos; à liberação do movimento disciplinar a que esses corpos foram e são tantas vezes submetidos na construção civil,¹³ área fundamental nos projetos de reforma urbana, como essa do Porto Maravilha. Podemos dizer que o espaço espremido aqui, portanto, é essa coreografia do trabalho – que é friccionada/disfuncionalizada por esses corpos em dança. A câmera (operada por Pedro Faerstein), mais um corpo em interação nesse bailado, aqui observa estática. Uma espécie de *tableaux vivant* que ressalta a composição dos elementos: os movimentos dos corpos, seus figurinos, o tecido vermelho que materializa a proteção de Exu (novamente ele), o largo no qual se movimentam, a Perimetral, o guindaste ao fundo. Juntos, formam o quadro dessa cidade que tanto está em movimento como impõe a esses corpos determinados movimentos.

Os dançarinos são membros dessa que é a primeira companhia negra de dança contemporânea do Brasil. A ameaça de expulsão de sua sede acontece no contexto da gentrificação do recém-criado bairro da Lapa¹⁴ – na vida e no filme.

¹³ Em 2019, pretos e pardos ocupavam 63% dos trabalhos na construção civil no Brasil (*Correio Braziliense*, disponível em: <https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/eu-estudante/trabalho-e-formacao/2019/11/17/interna-trabalhoformacao-2019,807077/negros-ocupam-cargos-com-menor-remuneracao-no-mercado-de-trabalho.shtml>. Acesso em mar. 2024).

¹⁴ Sobre esse processo de gentrificação e criação do bairro da Lapa, ver Portugal, 2016, p. 43-44.

Esse amor que nos consome nasce do encontro de Allan com a Companhia, e reage ao contexto de profundas transformações urbanas que estavam acontecendo nas grandes cidades brasileiras, em especial o Rio de Janeiro, no contexto dos jogos esportivos aqui sediados na última década. Estávamos no calor dos acontecimentos, os jogos eram ainda promessas futuras. Para alguns, é claro. Para a Companhia não havia promessa, mas ameaça. E a essa, assim como Ana Pi, os integrantes da companhia (e o filme) respondem dançando. Dançam em meio aos espaços espremidos de uma cidade assolada pelo turismo e pela especulação imobiliária, e assim alargam o presente inventando formas de existir junto.

Essa existência conjunta se materializa em outra cena do filme, que retoma e literaliza a imagem da trama, e por isso a convoco para essa gira. Como é possível perceber na próxima imagem, os bailarinos estão ligados uns aos outros por um tecido de retalhos – e a dança é justamente a costura desse tecido heterogêneo que os atravessa e circunda. No Dicionário Priberam,¹⁵ um dos significados do verbo tecer é: “construir uma estrutura com fios produzidos pelo próprio corpo”, como a aranha ou o bicho-da-seda. Sem linhas nem agulhas, poderíamos dizer que, nessa costura invisível feita pelos dançarinos em cena, os fios são os próprios corpos em movimento – com tudo o que eles carregam e ativam nessa performance.



Figura 7
Cena do filme *Esse amor que nos consome* (Ribeiro, 2012)

¹⁵ Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/tecer>. Acesso em 21 jun. 2024.

Nesse tecer dançante, eles dão forma ao tecido de retalhos, fragmentado, que ao final da costura invisível estendem do lado de fora do sobrado. Nesse gesto, encobrem a placa VENDE-SE que se mantinha fixada na fachada desde que o grupo se mudou para lá. A venda do sobrado é o que ameaça retirá-los de lá, e o tecido ali pendurado – por encarnar, em sua feitura e forma, o cotidiano da Companhia e suas formas de existência/resistência – o que os faz permanecer.¹⁶ A esse respeito, escrevi:

Em meio às mudanças da cidade e da região – que parecem afirmar que a vocação da casa é, dentro de pouco tempo, passar por uma revitalização e abrigar um empreendimento rentável –, os personagens se instalam no presente e ali inventam um modo de viver que opera uma dobra na finalidade do espaço. [...] O filme permanece atento a essa micropolítica dos corpos, como a erva daninha que insiste em crescer nas brechas do cimento do sobrado habitado pelos personagens. [...] Em uma bela passagem de seu texto na Revista Cinética, Fábio Andrade conclui: “*Esse Amor que nos Consome* é a reafirmação dos retalhos de uma mesma cidade-tecido que os projetos de futuro se esforçam por separar” (Portugal, 2016, p. 46).

Se no filme de Allan esses projetos de futuro operavam no presente do robusto processo de transformação urbana que preparava a cidade para receber os jogos esportivos da última década, no qual a ameaça de expulsão da Companhia ainda está para ocorrer (e a resistência a ela ainda parece em certa medida possível); em *Mato seco em chamas* (Pimenta, Queirós, 2022)¹⁷ – último filme que trago para compor este texto – adentramos um território fundado pela exclusão.

¹⁶ Cabe notar que o casarão foi doado à Companhia Rubens Barbot após o proprietário assistir ao filme, em sua primeira exibição no Rio de Janeiro, como parte da programação da 4ª Semana dos Realizadores. Atualmente nomeado Terreiro Contemporâneo, é um espaço de ensaios, eventos e também de exibição dos espetáculos da Companhia.

¹⁷ Sinopse de *Mato seco em chamas*: Na favela de Sol Nascente, na Ceilândia, a principal moeda de troca entre grupos inimigos é o petróleo. Chitara, grande gasolinera da região, tenta fidelizar a clientela junto ao seu poço particular com a ajuda da irmã. Quando o Brasil se torna mais conservador e ameaça votar na extrema-direita, o posicionamento de Chitara se transforma em um ato político.

Mato seco em chamas parte da terra arrasada que é o Sol Nascente, maior favela do Brasil, situada na Ceilândia, cidade-satélite de Brasília cujo nome encarna a exclusão que a funda.¹⁸ O grande empreendimento imobiliário que está sendo erguido ali naquele momento é um complexo prisional (construído pelos próprios presos em trabalho social). Não à toa. Afinal, no Sol Nascente, o encarceramento perfura de maneira singular as vidas daquele território e o próprio filme, como veremos adiante. O filme conta a história das Gasolineiras da Kebrada, grupo de mulheres que toca uma refinaria clandestina, desviando o petróleo do oleoduto que passa sob seu território e vendendo gasolina para motoboys num mercado paralelo. Realizado com mulheres atravessadas pela experiência prisional, *Mato seco em chamas* retrata um território em que o dentro e o fora da prisão não estão totalmente delineados.

Em uma das sequências de dança do filme, dentro de um ônibus, um grupo de mulheres se movimenta eroticamente ao som do funk *Helicóptero*, de MC Pierre e DJ Guuga. A letra da música retrata uma mulher sendo assediada por dois homens dentro de um helicóptero, em versos como: “*Tu vai foder no céu, piranha, dentro do helicóptero*” e “*Ou dá sua xereca, ou eu te jogo aqui de cima*”. O que vemos na cena, no entanto, é um grupo mulheres dançando juntas, sem a presença de homens, divertindo-se e interagindo numa relacionalidade *cuir*, em que a encenação do erotismo e da obscenidade surgem como formas de lidar com as restrições à sexualidade de maneira afirmativa. Elas cantam a música com alegria e prazer, enquanto movimentam livremente seus corpos não normativos. Elas – e o filme – respondem a essa sexualização misógina virando-a contra si mesma. E instauram, dentro do ônibus – que é já um espaço de confinamento nas grandes cidades para aqueles que foram expulsos das áreas centrais e passam horas do dia deslocando-se em meio aos massivos engarrafamentos – um vacúolo de liberdade. A movimentação dos corpos desorganiza a *mise-en-scène* do cotidiano: o corredor, usualmente ocupado por corpos exaustos e estáticos que dariam tudo para se sentar, transforma-se em pista de dança. Não há ninguém sentada nos assentos das cadeiras – estas servem de apoio para algumas ficarem em pé, enquanto outras apoiam-se nelas (e nas barras de pega) para melhor rebolar ou descer até o chão.

¹⁸ O nome Ceilândia é composto pela sigla CEI, que significa Campanha de Erradicação de Invasões (implantada em 1969 com o objetivo de remover assentamentos informais situados nas proximidades do plano piloto que ‘ameaçavam’ arruinar a integridade de seu desenho), e o sufixo -lândia, que significa terra, local.

A longa duração da cena contribui para ativar esse habitar intensivo que interrompe o fluxo narrativo e nos faz mergulhar naquela festa – esse espaço “só delas”, como propõe Claudia Mesquita (2022, p. 109): “O desvio [do petróleo] pode ser estendido à narrativa fílmica, como se a força das protagonistas pudesse cavar linhas de fuga no interior da ficção, libertando-a dos códigos e das regras narrativas, abrindo espaços que são ‘só delas’”.



Figuras 8 e 9
Cenas do filme *Mato seco em
chamas* (Pimenta, Queirós,
2022)

Um corte brusco reconfigura completamente o espaço do ônibus, trazendo uma outra dimensão para o confinamento: as mesmas mulheres que dançavam livremente agora estão algemadas e sentadas nos assentos antes vazios, em silêncio. Elas vestem uniformes prisionais brancos e são vigiadas por duas guardas trajadas de preto. Da noite lasciva, passamos à ordenada luz do dia. A princípio poderíamos nos perguntar: seria o primeiro plano imaginação, enquanto o segundo configuraria a realidade? O filme, no entanto, parece negar ativamente uma resposta a essa pergunta. Não se trata aqui de uma imaginação festiva que se opõe ao real dos corpos disciplinados com uniformes prisionais. A dança é fissura, brecha radical que o filme abre na relação com essas mulheres. Em termos de linguagem cinematográfica, aliás, o primeiro plano está muito mais próximo do documental do que o segundo. Os movimentos da dança aparentam improvisados e livres (sendo a câmera apenas uma observadora em meio aos corpos que se amontoam e se encobrem), enquanto os corpos sentados ordenadamente (dispostos em cadeiras alternadas para que a câmera os veja), e depois alinhados em fila para descer do ônibus quando lhes for mandado, são uniformemente coreografados. Um arranjo artificial e unificador que expõe as “ficções do poder”, a ilusão de um mundo controlado e ordenado. Como sugere Mombaça (2021, p. 65), “o poder opera por ficções, que [...] estão engajadas na produção do mundo. As ficções do poder se proliferam junto a seus efeitos, numa marcha fúnebre celebrada como avanço, progresso ou destino incontornáveis”. Esses corpos em fila descendo algemados do ônibus prisional encenam essa marcha fúnebre de vidas que – pela ficção do poder – estão condenadas não apenas à prisão, mas a uma existência carcomida, sem horizontes ou perspectivas.

A montagem com o plano anterior, no entanto, nos traz a dimensão de que essa ficção não pode existir sem o esforço constante de repressão desses corpos insubmissos, que seguem encontrando formas de dançar, dentro ou fora do ônibus prisional. Em outra cena do filme, em que as Gasolineiras fazem um churrasco na refinaria, Andrea rememora sua experiência na prisão, compartilhada com Léa: “Só as dona lá cantando funkzão, e tinha uma chácara lá embaixo, né, Léa? O som vinha lá dentro da cadeia, e nós dançando, era funk, era tudo, era massa demais, velho. Assim, não era massa tá lá, mas era massa que a gente levava a cadeia nos peitos”. Me parece que, nessa sequência do ônibus, o filme encarna em sua escritura essa experiência de “levar a cadeia nos peitos” – que é também uma forma de mover-se em um lugar em que não se pode mover-se; sentir prazer onde não é suposto.

Em suas reflexões acerca de Jean Genet e sua percepção do tempo quando esteve na prisão, Uno (2012, p. 73) afirma: “Quando se é privado do espaço, ou quando o espaço é ocupado por outros, apenas o tempo pode ainda nos abrigar nas dobras, curvas e camadas próprias à duração – tudo aquilo que constitui a realidade do tempo”. Guardadas as singularidades entre o filme e a obra de Genet, penso que a longa duração dessa dança carrega algo de um abrigo no tempo nesse espaço espremido do ônibus prisional. Como afirmou Foucault (apud Bernauer, Rasmussen, 1988, p.13) numa entrevista meses antes de sua morte: “Não se pode imputar a mim a ideia de que o poder é um sistema de dominação que controla tudo e não deixa espaço para a liberdade”.¹⁹ Trata-se aqui, portanto, da criação de um vacúolo que interrompe e perfura esse sistema de dominação que as priva de espaço.

A outra cena de dança do filme acontece em um momento mais cotidiano de diversão: um forró no qual as Gasolineiras estão reunidas e dançam ao som da música “Mato seco em chamas”, da banda Muleka 100 Calcinha:

*Noite tão fria
Cidade deserta
Vem, sensualiza
As donas da quebrada
Mulheres lindas
Bem arrojadas
Seus corpos em chama
Em plena madrugada*

*Essa explosão de sensação
Tudo unido em um só coração
Como o mato seco em chamas
Queimando, explodindo
Com emoção
Por desejo e paixão*

A letra da música que dá título ao filme conecta o mato seco aos corpos das Gasolineiras – as “donas da quebrada” – também em chamas. Elas queimam e

¹⁹ No original: *One cannot impute to me the idea that power is a system of domination which controls everything and leaves no room for freedom.*

explodem de emoção, desejo e paixão. E, novamente, o filme abre um espaço-tempo para que essas mulheres – que em outros momentos do filme carregam armas, operam máquinas pesadas – tenham prazer, sensualizem, dançam com os corpos colados, beijem longamente com tesão. Desejos impuros que não cabem em uma métrica moralizante do mundo. Na mesma cena do churrasco, Andrea comenta que Léa era chamada de Wesley Safadão na cadeia. O motivo era o cabelo longo, mas Léa garante que “representava”: só na cela dela tinha três mulheres, fora as das outras celas. Léa se orgulha em ser uma espécie de garanhona que “pega geral”. Seu sonho, conforme narra em outro momento do filme, é ser dona de um puteiro. Seus desejos carregam tanto os códigos do universo heterossexual, machista em sua estrutura, como o desvio a essa norma. Sua vivência lésbica desloca esses códigos normativos sem, no entanto, os apaziguar ou resolver.

Foucault (1979, p. 80) já afirmou que “o corpo é uma realidade biopolítica”, no qual se inscrevem os poderes e de onde partem as resistências a ele. Ele é superfície de inscrição dos acontecimentos, “inteiramente marcado de história” e por ela arruinado:

sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros; nele também eles se atam e de repente se exprimem, mas nele também eles se desatam, entram em luta, se apagam uns aos outros e continuam seu insuperável conflito (Foucault, 1979, p. 22)

Desejos, desfalecimentos e erros que se atam e se desatam, que estão em insuperável conflito. A espessura temporal desse conflito e tudo o que os corpos ativam em sua presença. Os fios dos corpos em dança são, portanto, tudo o que eles ativam e arruinam, tudo o que neles se ata e se desata. Seus gestos e movimentos tanto presentificam as restrições diversas operadas sobre eles (nas diferentes temporalidades que neles se confluem) como as tensionam – tecendo formas de fuga (sempre provisórias e parciais). Os corpos – femininos, racializados – surgem nos filmes como esse elemento irreduzível, superfície na qual se inscrevem poderes e resistências, espaço do entrelace, da encruzilhada, das sínteses disjuntivas. Os fios por eles produzidos emaranham real e ficção, ativam simultaneamente temporalidades diversas, dão um nó na sequencialidade narrativa. As cenas de dança, espaços-tempos intensivos que abrigam e se voltam para

o corpo em estado de performance, me parecem existir com o desejo dessa “instauração performativa de um outro mundo”, sem perder de vista, como já vimos, os insuperáveis conflitos e os rastros da história também instaurados pela presença deles. A correlação de forças, no entanto, não está fixa; ao contrário, ela se atualiza pela e mediante a presença dos corpos em cena. E assim, ao mover o campo de forças, os movimentos desses corpos que dançam tecem a fuga, praticam liberdade nos espaços espremidos a que são constantemente submetidos.

Aline B. Portugal é doutoranda em comunicação social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (CNPq), com estágio doutoral em cinema studies na NYU (Fulbright). Integrante da Mirada Filmes, atua como diretora e roteirista para cinema e televisão.

Referências

- BAKER, Houston A. *Turning South again: re-thinking Modernism/ re-reading Booker T.* Durham: Duke University Press Books, 2001.
- BANDCAMP. Mojubá Exu. 2020. Disponível em: <https://sirr-ecords.bandcamp.com/album/mojub-exu>. Acesso em 23 maio 2024.
- BERNAUER, James; RASMUSSEN, David (eds). *The final Foucault*. Cambridge: MIT Press, 1988.
- BRASIL, André. A performance: entre o vivido e o imaginado. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética do XX Encontro da Compós, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011.
- DE SIMONE, Julia de (dir.). *Praia Formosa*. Rio de Janeiro: Mirada Filmes, 2024.
- FOUCAULT, Michel. De espaços outros. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 27, n. 79, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 1979.
- FREITAS, Kênia. Fabulações críticas em curta-metragens negros brasileiros. 2018. Disponível em: <http://multiplotcinema.com.br/2019/03/fabulacoes-criticas-em-curta-metragens-negros-brasileiros/>. Acesso em 24 maio 2024.
- GOLDMAN, Danielle. *I want to be ready: improvised dance as a practice of freedom*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2010.

- LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: uma especulação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MEIRELLES, Elena; PAIVA, Livia de (dir.). *Tremor Iê*. Fortaleza: Tardo Filmes, 2019.
- MESQUITA, Claudia. A lenda das Gasolineiras, entre o vivido e o imaginado. In: *Catálogo do ForumDoc*. Belo Horizonte, 2022. p. 105-112. Disponível em: <https://www.forumdoc.org.br/catalogos/2022>.
- MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- PI, Ana (dir.). *NoirBlue – deslocamentos de uma dança*. Belo Horizonte, 2018.
- PIMENTA, Joana; QUEIRÓS, Adirley (dir.). *Mato seco em chamas*. Ceilândia: Cinco da Norte, 2022.
- PORTUGAL, Aline. Geografia de espaços outros. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.
- RIBEIRO, Allan (dir.). *Esse amor que nos consome*. Rio de Janeiro: 3 Moinhos Produções, 2012.
- UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 edições, 2012.
- VERAS, Alexandre. Carta para uma amiga que dança. Apontamentos sobre dois corpos e uma câmera. *Loie Revista de danza, performance y nuevos medios*, v. 10, 29 abr. 2022. Disponível em: <https://loie.com.ar/loie-11/reflexiones/carta-para-una-amiga-que-danca-apontamentos-sobre-dois-corpos-e-uma-camera/>. Acesso em 21 jun. 2024.

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


Como citar:

PORTUGAL, Aline B. Tecer a fuga com os fios do corpo em dança. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 47, p. 162-184, jan.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.9>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

A imagem-movimento sob as visualidades carnavalescas de Paulo Barros

*The movement-image under Paulo Barros’
carnival visualities*

Leonardo Augusto de Jesus

 0000-0002-6838-0471
leojesus@eba.ufrj.br

Resumo

No século 20, a imagem-movimento transcendeu a tela do cinema, fenômeno que Lipovetsky e Serroy denominaram “espírito cinema”. Nesse contexto, importa compreender como a sétima arte compõe o imaginário da humanidade e se constitui em forma matricial para as demais práticas e representações, como os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro. As relações de intertextualidade entre os desfiles e a cinematografia remontam à primeira década das apresentações, mas se acentuaram a partir dos anos 1980. Desde então, diversos artistas do carnaval carioca produziram palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento, dentre os quais se destaca Paulo Barros. De *O mágico de Oz* aos filmes da franquia *Piratas do Caribe*, diversas películas o inspiraram na produção de fantasias e alegorias. Neste artigo, debruço-me sobre a obra de Barros nas duas primeiras décadas deste século para identificar as imagens cinematográficas que se apresentaram sob a forma de palimpsestos imagéticos.

Palavras-chave

Intertextualidade. Cinema. Escolas de samba.
Imagem-movimento. Paulo Barros.

Abstract

In the 20th century, the movement-image transcended the cinema screen, a phenomenon that Lipovetsky and Serroy called cinema spirit. In this context, it is important to understand how the seventh art makes part of the imaginary of the humanity and constitutes itself as a matrix form to other practices and representations, as the parades of the Samba Schools in Rio de Janeiro. The relationships of intertextuality between the parades and the cinematography date back to the first decade of the presentations; but they became more accentuated from the 1980’s onwards. Since then, several artists from the carnival in Rio have produced carnivalesque palimpsests of the movement-image, among which stands out Paulo Barros. From the Wizard of Oz to the Pirates of the Caribbean films, several movies inspired him in the production of costumes and allegories cars. In this article, I study Barro’s work in the first two decades of this century to identify the cinematographic images that were presented in the form of imagetic palimpsests.

Keywords

Intertextuality. Movie theater. Samba schools.
Movement-image. Paulo Barros.

Introdução

O cinema, arte ontologicamente moderna, desafiou Walter Benjamin (1985) a entender a sua essência no começo do século 20. Cerca de um século depois, Lipovetsky e Serroy (2009b) afirmam a existência de um espírito cinema, uma essência da arte cinematográfica que transcende a tela-espetáculo e alcança todas as telas da hipermodernidade.¹ Espécie de essência aurática que permite ao cinema tornar-se “forma matricial do que se exprime fora dele” (p. 26). As múltiplas telas hipermodernas difundem o “espírito cinema” na escala do indivíduo qualquer, atendendo a um desejo de hipervisualidade do mundo e de si mesmo: “o indivíduo das sociedades hipermodernas passa a olhar o mundo como se fosse cinema, este constituindo as lentes inconscientes pelas quais ele vê a realidade onde vive” (p. 29).

Cinevisão globalizada, renunciada por Flusser (2008, p. 20) como “modelo para a futura manipulação do mundo” e por Dubois (2004, p. 24-25), que afirmou o cinema como “modelo de pensamento da imagem tecnológica [...]”: O imaginário cinematográfico está em toda parte, e nos impregna até em nossa maneira de falar ou de ser”.

Dubois aponta uma cinefagia, enquanto Lipovetsky e Serroy afirmam que foi o cinema que fagocitou as demais imagens. Reconhecer que o espírito cinema expandiu-se por todas as telas, promoveu a espetacularização do mundo e alcançou as demais práticas e representações importa, portanto, encontrar a aura da imagem cinematográfica difusa na sociedade transestética hipermoderna. Se o cinema integrou-se ao imaginário dos indivíduos dos séculos 20 e 21, tornou-se modelo comportamental e de pensamento e difundiu sua aura por todas as telas da hipermodernidade, as práticas e representações em geral e, mais especificamente, os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, não passaram incólumes ao processo de cinefagocitose das imagens.

¹ Terceira fase da modernidade, que Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2009b, p. 49) definem como “uma espécie de modernidade ao quadrado ou superlativa”, possibilitada por “uma tríplice metamorfose que diz respeito à ordem democrática-individualista, à dinâmica do mercado e à tecnociência”, ocorrida em função da estetização hiperbólica do mundo a partir dos anos 1980.

A partir dos escritos de Genette (1989) sobre as relações de intertextualidade literárias, denominei em estudos anteriores (Jesus, 2024, p. 143-164) palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento as visualidades das escolas de samba que trazem subjacentes a si determinada imagem cinematográfica. A ampliação da figura dos palimpsestos da literatura para as imagens carnavalescas que referenciam outras imagens mostrou-se possível, uma vez que o regime imagético sob o qual se apresentam os desfiles das escolas de samba relaciona os aspectos textuais aos visuais em todas as etapas de seu desenvolvimento.

Neste artigo, observo a obra de Paulo Barros nas duas primeiras décadas do século 21 no Grupo Especial das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Busco evidenciar a relevância das referências cinematográficas e demonstrar como o artista opera os palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento. Esclareço que deixei de estudar os desfiles de escolas de samba dos Grupos de Acesso do Rio de Janeiro ou do Grupo Especial de São Paulo desenvolvido por Barros no mesmo período.²

No Rio de Janeiro, os Grupos de Acesso não recebem cobertura jornalística equivalente à do Grupo Especial, o que torna mais difícil a coleta de material para análise. Quanto aos desfiles de São Paulo, deixo de os analisar porque estão fora do *corpus* originalmente determinado nesta pesquisa. Com efeito, o *corpus* deste estudo, qual seja, o conjunto de desfiles desenvolvidos por Paulo Barros no Grupo Especial do Rio de Janeiro nas duas primeiras décadas do século 21, já se apresenta bastante extenso.

O samba no cinema e o cinema nas escolas de samba

As referências ao samba na cinematografia remontam à primeira metade do século 20. Vale registrar a experiência de Orson Welles, que, em fevereiro de 1942, realizou filmagens do carnaval carioca, com assistência de Herivelto Martins e participações de Grande Otelo, Linda Batista e Emilinha Borba para a

² No recorte temporal adotado neste estudo, além de atuar no Grupo Especial do Rio de Janeiro, Paulo Barros foi responsável pelos seguintes desfiles: Arranco do Engenho de Dentro (Grupo B do Rio de Janeiro, 2001), Vizinha Faladeira (Grupo B do Rio de Janeiro, 2002), Paraíso do Tuiuti (Acesso do Rio de Janeiro, 2003), Estácio de Sá (Acesso do Rio de Janeiro, 2006), Renascer de Jacarepaguá (Acesso do Rio de Janeiro, 2009 e 2010) e Gaviões da Fiel (Especial de São Paulo, 2020).

película *It's all true*.³ Mas o cinema brasileiro já conhecia a potência do samba e do carnaval: Carmem Miranda protagonizara *O carnaval cantado de 1932* e *A voz do carnaval*. Cabral (2011, p. 101) registra que o cinema

descobriu as escolas de samba em 1934, quando foram feitas as filmagens de *Favela dos meus amores*, uma produção de Carmem Santos e direção de Humberto Mauro. O filme, cuja história se passava no Morro da Favela, contou com a presença de sambistas das escolas locais e outras, como a Portela, cujos integrantes, liderados por Paulo, participavam das filmagens.

Para Lopes e Simas (2017, p. 63, 64), *A voz do carnaval* inaugura no cinema nacional o “ciclo da comédia musical”, em que o samba participa da trilha sonora, aparece de forma documental ou em números musicais, com destaque para os seguintes filmes: *Alô, alô, Brasil*; *Alô, alô, carnaval*; *O samba da vida*; *Banana da terra*; *Céu azul e Laranja-da-china*; *Samba em Berlim*; *Berlim na batucada*; *Pif-Paf, Carnaval no fogo*. Também as chanchadas exploraram o repertório do samba em seus filmes: *Tudo azul* – com participação do Império Serrano; *Carnaval Atlântida*; *Carnaval em Caxias*; *Carnaval em lá maior*; *Carnaval em Marte* – com participação da Mangueira; *Garotas e samba*; *Metido a bacana* – também com participação de sambistas da Estação Primeira; *Quem roubou meu samba*; *Samba em Brasília*. Os autores destacam, ainda, filmes que não se inserem no gênero comédia musical: *Favela dos meus amores*; *Rio, 40 graus* – com participação da Unidos do Cabuçu; *Rio zona norte*; *Orfeu negro*; *Escola de samba alegria de viver*; *Natal da Portela*; *Orfeu*.

Por outro lado, a primeira tentativa de adaptação de uma obra cinematográfica para um desfile de escola de samba no Rio de Janeiro ocorreu em 1938, quando a Vizinha Faladeira apresentou o enredo “Branca de Neve e os sete anões”, inspirado na produção homônima dos Estúdios Disney e que rendeu à escola a desclassificação por infringir o regulamento que proibia a escolha de enredos com temática internacional. A péssima recepção pelos julgadores fez com que as escolas de samba, por várias décadas, renunciassem à transposição do argumento de filmes para seus enredos. Dessa forma, apenas na segunda

³ As gravações foram suspensas, motivo pelo qual as imagens só se tornaram conhecidas em 1993, com o lançamento de *It's all true – based on an unfinished film by Orson Welles*.

metade do século passado, as agremiações voltaram a empregar referências cinematográficas nos desfiles do carnaval carioca.

Ao desenvolver Ziriguidum 2001, um carnaval nas estrelas, Fernando Pinto resgatou após quase 50 anos a intertextualidade entre os enredos das escolas de samba do Rio de Janeiro e o cinema.⁴ Simas e Fabato (2015, p. 135) registram que o carnavalesco escolheu provisoriamente o título *Requebros imediatos de terceiro grau* que, embora recusado pela diretoria da Mocidade Independente de Padre Miguel, comprova a intenção deliberada do artista de estabelecer um diálogo entre o desfile e determinada produção cinematográfica. A agremiação sagrou-se campeã ao proceder ao deslocamento espaçotemporal de diversas práticas do carnaval brasileiro para o vazio sideral com imagens inspiradas no filme *2001: uma odisseia no espaço*. Farias (1995, p. 233) aponta, ainda, a intertextualidade do enredo com os filmes *Jornada nas estrelas*, *Barbarella* e *Laranja mecânica*, além das sequências de *Guerra nas estrelas*. Para Moura (1986, p. 90), o desfile “lembrava um filme de Steven Spielberg – mas sua passagem transpirava criatividade e esperteza tipicamente brasileiras”.

Dos anos 1980 em diante, portanto, as escolas de samba lançaram mão de referências textuais e imagéticas ao cinema, retiradas principalmente das produções hollywoodianas que impregnaram o imaginário da humanidade ao longo do século 20. Escolha que se justifica pela legibilidade imediata que permite aos espectadores dos desfiles. Os estúdios de Hollywood sempre buscaram um mercado mundial ao apresentar filmes que dispensavam códigos de compreensão particulares, para se apresentar não apenas como arte de massa – elaborada coletivamente e cujo próprio modo de produção permite uma recepção coletiva –, mas também como arte de consumo de massa destinada

⁴ Rosa Magalhães e Lícia Lacerda desenvolveram um desfile com referências cinematográficas em 1974 pela Beija-flor de Nilópolis. Mas em que pese a homonímia, o enredo “Brasil ano 2000” em nada se inspirava na película dirigida por Walter Lima Jr. em 1969. O filme se ambientava em um Brasil devastado por uma Terceira Guerra Mundial, enquanto a Beija-flor desfilava um enredo chapa-branca, de apoio ao regime ditatorial vigente, criado por Manuel Antônio Barroso (Silva, 2021, p. 46). Às carnavalescas coube apenas o desenvolvimento imagético da narrativa; nesse aspecto, Carlos Carvalho da Silva (p. 57) encontra semelhanças entre algumas fantasias do desfile e os figurinos do filme *Barbarella*. Também Fernando Pinto já havia desenvolvido um enredo com temática cinematográfica no desfile do Império Serrano em 1978: *Oscarito, uma chanchada no asfalto*. Apresentou, no entanto, uma abordagem biográfica que tangenciava a cinematografia pela impossibilidade de desvincular as chanchadas brasileiras da trajetória do ator homenageado.

a promover um consumo renovado cuja principal ambição é entreter, proporcionar um prazer acessível a todos, para deleite do maior número possível de pessoas (Lipovetsky, Serroy, 2009b, p. 65). São essas imagens cinematográficas de consumo de massa, imediatamente legíveis por todos os espectadores, que se proliferam nos desfiles na hipermodernidade.

A ocorrência do fenômeno dos palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento se hiperbolizou no carnaval carioca ao longo das duas primeiras décadas do século 21. Na atualidade, diversas fantasias e alegorias desfiladas no Sambódromo da Marquês de Sapucaí apresentam referências à cinematografia. Dos clássicos do cinema mudo à ficção científica, passando ainda pelos filmes do cinema nacional, todos os tipos de produções cinematográficas têm espaço atualmente no desenvolvimento literário e visual dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro.

A Avenida como sala de cinema

“O barracão virou um estúdio de cinema para a construção de efeitos especiais e a Avenida, uma sala de exibição dessa aventura” (Barros, 2013, p. 186). Inauguro este tópico com uma citação de Paulo Barros ao comentar os trabalhos para o desfile da Unidos da Tijuca em 2011, e que comprova que o artista enxerga semelhanças entre os fazeres carnavalescos e a produção cinematográfica. Com efeito, Barros se notabilizou pelo emprego dos palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento desde o começo de sua carreira e elevou exponencialmente a quantidade de referências cinematográficas nos desfiles.

O primeiro grande sucesso de público e crítica em sua obra foi a alegoria que ficou conhecida como Carro do DNA, apresentado no desfile da Unidos da Tijuca em 2004 (Barros et al., 2004). Dias (2016, p. 10; 109) aponta a “quebra de paradigmas das estruturas alegóricas existentes que geralmente dão destaque a esculturas, elementos cenográficos e destaques”, além de revelar a inspiração da estrutura alegórica na pirâmide humana do filme *Footlight Parade*, de 1933. Dessa forma, a alegoria invocava a pirâmide cinematográfica já integrada ao imaginário popular para indicar a humanidade por dessemelhança. Apenas ferro e luz: o DNA humano não estava ali e ainda assim estava ali, na indexicalidade do movimento dos corpos dos componentes sobre a alegoria, cuja potência

permitia comunicar uma presença na ausência, apesar de sua total dessemelhança. Dialética do visual que atribuía à alegoria múltiplos significados: pirâmide-hélice-DNA-humanidade.

Em 2005, novamente pela Unidos da Tijuca, o artista desenvolveu o enredo “Entrou por um lado, saiu pelo outro... Quem quiser que invente outro” (Barros et al., 2005). A proposta de abordar lugares imaginários mostrou-se bastante adequada para a apresentação de diversos palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento. Sob as visualidades do desfile, introduziu cenas, cenários e personagens de diversos filmes. Entre lugares como o Purgatório e Atlântida, podiam ser vistos também sítios fictícios que se tornaram famosos no cinema.



Figura 1
Wigder Frota, 2005.
*Homem de lata*⁵

⁵ Todas as fotografias que ilustram este artigo foram cedidas gentilmente por Wigder Frota de seu acervo pessoal.

Destacou-se no desfile a alegoria Homem de Lata, em referência ao filme *O mágico de Oz* e que foi confeccionada por *assemblage*, técnica de que o carnavalesco lança mão com frequência na composição alegórica: 12 mil utensílios de cozinha foram utilizados na escultura principal do carro (Barros, 2013, p. 47). De fato, em sua obra são recorrentes as alegorias realizadas com o deslocamento de materiais de uso cotidiano para o mundo artístico do samba.⁶

Os figurinos do segundo casal de mestre-sala e porta-bandeira e a alegoria seguinte também se apresentavam como palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento. Com máscaras de látex, o pavilhão da agremiação era exibido por figuras que pareciam extraídas do filme *Planeta dos macacos*; o mesmo recurso foi utilizado para os componentes da alegoria.



Figura 2
Wigder Frota, 2005, composições da alegoria Planeta dos macacos

⁶ A primeira experiência por ele realizada ocorreu em 2003, no Grupo de Acesso A, no Abre-alias da Paraíso do Tuiuti: “De longe, a imagem é a da joia prateada que reluz na Sapucaí. Quando você se aproxima, percebe que se trata de uma instalação composta por 16 mil latas vazias” (Barros, 2013, p. 47).

As imagens enfatizavam a crescente importância da caracterização cênica na obra do carnavalesco para a transformação do componente de simples brincante que exibe a fantasia em corpo significativa na *mise-en-scène* carnavalesca. Barros (2013, p. 181, 182) detalha o processo:

Para dar veracidade à caracterização, foi contratado o serviço de um profissional do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Ulisses Rabelo. Ele tirou o molde em gesso do rosto de uma pessoa e, a partir dele, trabalhou a modelagem das feições de um macaco. Preparou uma máscara de látex, que foi tratada, pintada, caracterizada e se encaixou perfeitamente no rosto do modelo.

O Ulisses pesquisou, fez contatos com o produtor do filme *Planeta dos macacos*, trocou e-mails com o responsável pela confecção do material e recebeu algumas dicas. Sem os recursos das empresas especializadas que prestam serviços aos estúdios de cinema e sem o forno especial, Ulisses criou a versão dele usando um fogão adaptado, e o resultado ficou fantástico!

Foram produzidas cerca de 120 máscaras moldadas ao rosto de cada um dos componentes do carro, além de figurinos diferentes para cada macaco.

Em 2006, ainda pela Unidos da Tijuca, Barros propôs apresentar o que há de visível na musicalidade ou o que há de musical nas visualidades. Apesar do tema supostamente relacionado à música, a sinopse do enredo “Ouvindo tudo que vejo, vou vendo tudo que ouço” esclarecia que abordaria o visível e não o audível. O desfile pretendia “provocar, através de imagens, a emoção despertada pela música”. Chamam atenção, na sinopse, expressões como “cenas musicais”; o texto afirma o desfile como ópera de rua a ser vista e não ouvida (Barros, 2006).

O setor que referenciava as trilhas sonoras cinematográficas ratificava a influência da cultura pop estadunidense nos desfiles de Paulo Barros: a ala *Cantando na chuva*, por exemplo, apresentou a coreografia da clássica cena do filme homônimo de 1952. O setor foi encerrado com a alegoria E.T., filme que, apesar de vencedor do Oscar de Melhor Trilha Sonora Original em 1983, se tornou um clássico do cinema e integrou o imaginário popular mais pelos efeitos especiais – impressionantes para a época – e pelas imagens por eles proporcionadas.



Figura 3
Wigder Frota, 2006,
alegoria E.T.

Assim, o E.T. de Paulo Barros causou sucesso não exatamente por sua relação com a musicalidade, mas pelo deleite causado no público e pelo reconhecimento imediato como imagem cinematográfica que integra o imaginário popular: “A cena escolhida é exatamente aquela em que o ET, dentro do cesto, voa com o menino na bicicleta. Resolvi representar um disco voador que girava, repleto de bicicletas em seu entorno” (Barros, 2013, p. 183).

No desfile que desenvolveu para a Unidos do Viradouro em 2008, Barros propôs carnavalizar as sensações capazes de nos causar arrepio. Em referência ao arrepio de frio, vestiu os componentes da comissão de frente com uma fantasia inspirada no personagem Mr. Freeze, da animação *Batman & Mr. Freeze: abaixo de zero*. A sensação de arrepiar-se de frio poderia ser suscitada nos espectadores por diversas maneiras diferentes. Vejamos como a sinopse tratava a questão:

Começou o desfile. Sente o frio?
Esse vento que passa provoca arrepios.

Esfregue as mãos, cubra o corpo, chegue mais perto de mim.
Não deixe que o sangue congele. Se embole, se agite.
Nunca vi nada assim.
Grite! Procure saber de onde vem o vento, a ventania.
Esfria, arrepia, me esquento (Barros et al., 2008, p. 271).

A escolha do artista reforça a intenção deliberada de apropriar-se do imaginário cinematográfico. Barros pretendeu, efetivamente, não a decifração de uma mensagem, mas apenas o reconhecimento instantâneo, a identificação da imagem cinematográfica como ícone que apenas apresenta a si mesmo. A presença da imagem foi assim explicada:

Na Avenida, a arte de dominar a natureza imaginada pela ficção das histórias em quadrinhos. O poder proporcionado por um erro da ciência capaz de permitir a um ser humano congelar toda matéria, fazer do mundo um gigantesco iceberg. Um antiherói que destrói seus inimigos, partindo-os em mil pedaços. A imaginação humana produzindo personagens que desafiam o estado natural e que, em busca de seus objetivos, controlam até os fenômenos climáticos (Barros, 2008, p. 273).

Embora se possa considerar que a imagem da comissão de frente foi produzida a partir da representação por semelhança do texto da justificativa, constato que, ao contrário das experiências anteriores, os bailarinos fantasiados de Mr. Freeze não representavam o texto contido na sinopse, mas o próprio personagem cinematográfico que, apesar de não apresentar relação com o enredo, suscitava a emoção do espectador, ao invocar a consolidação de uma memória cinematográfica relacionada à sensação de frio.

Paulo Barros conquistou seu primeiro campeonato no carnaval carioca em 2010, com o enredo “É segredo!”, desenvolvido para o desfile da Unidos da Tijuca (Barros et al., 2010). Já no Abre-alas iniciou-se a apresentação de palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento: nas laterais, painéis giravam com diferentes imagens que remetiam ao Antigo Egito; um deles exibia fotografia da atriz Elizabeth Taylor caracterizada como *Cleópatra* na superprodução homônima de 1963. Tratava-se de referência cinematográfica sem relação direta com o enredo, mas apropriada pelo artista em virtude do seu reconhecimento imediato.



Figura 4
Wigder Frota, 2010, alegoria
Na calada da noite, sempre
alerta...

A inserção de alguns ícones cinematográficos, por outro lado, se mostrou bastante pertinente: justificados por suas identidades secretas, desfilaram os principais super-heróis do cinema na ala A Liga da Justiça, com direito à exibição da insígnia do *Batman* no edifício de uma alegórica Gotham City na alegoria Na calada da noite, sempre alerta... Nesse carro, alternavam-se cenas de dois super-heróis diferentes:

o Batman e o Homem-Aranha, personagens fortes que todos conhecem. É preciso usar um artifício para surpreender, colocar esse herói em ação, então criei a rampa que simula as janelas de um edifício em que um desliza quando a rampa desce e o outro escala quando ela sobe. O movimento da rampa foi pensado para dar emoção à cena (Barros, 2013, p. 180).

Em referência aos detetives que desvendam segredos, Barros apresentou uma ala cuja fantasia era a reprodução exata do figurino de Warren Beatty no filme *Dick Tracy*: a presença da personagem desdobrava-se em apresentação de si mesma, capaz de evocar a memória cinematográfica do espectador e estender sua iconicidade a todos os detetives. Os palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento foram utilizados também nos figurinos do segundo casal de mestre-sala e porta-bandeira, inspirados na franquia cinematográfica *Piratas do Caribe*.

Em 2013, o artista desenvolveu o enredo “Desceu num raio, é trovoada! O deus Thor pede passagem para mostrar nessa viagem à Alemanha encantada” (Barros et al., 2013), que propunha celebrar a cultura alemã e sua influência ao redor do mundo. A comissão de frente interagiu com uma grande alegoria para oferecer efeitos especiais aos espectadores. Do alto da estrutura, os componentes fantasiados como o personagem cinematográfico *Thor* faziam o martelo flutuar e, com ajuda da tecnologia utilizada na confecção de suas botas, equilibravam-se em uma das pernas para simular a sensação de que estariam caindo de costas. Por sua vez, as alas intituladas O anjo azul e Metrópolis fizeram referência às películas homônimas.

No carnaval de 2015, Paulo Barros assinou o desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel. O enredo “Se o mundo fosse acabar, me diz o que você faria se só te restasse um dia” pretendia reproduzir no Sambódromo as imagens literárias da canção “O último dia”, de Paulinho Moska e Billy Brandão.⁷ A intertextualidade foi assumida na própria sinopse do enredo, que propunha não uma reflexão profunda, mas despertar a imaginação e deleitar o público com imagens relacionadas à ideia de fim do mundo:

Imagens surgem para lembrar que, em breve, não haverá nada mais a fazer. [...] e a pergunta atravessa a Passarela do Samba para provocar o desejo de viver intensamente o que pode dar mais prazer no último dia (Barros et al., 2015, p. 141).

⁷ A intertextualidade entre obras literárias e enredos de escola de samba são frequentes no carnaval carioca. Desde os anos 1960, romances (como *Memórias de um sargento de milícias*, *Macunaima* e *Iracema*) e peças de teatro (*Ópera do malandro*, por exemplo), foram adaptados para a *mise-en-scène* carnavalesca; “Sonho de um sonho”, poema de Carlos Drummond de Andrade, também já inspirou o enredo da Vila Isabel em 1980. O enredo da Mocidade em 2015, no entanto, parece-me pioneiro na carnavalização das imagens literárias de uma canção.

No desfile, Paulo Barros novamente operou palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento. O carro Abre-alias trazia imagens relacionadas ao filme *2012*: esculturas de diversos monumentos turísticos internacionais eram cobertas por placas de LED que projetavam imagens catastróficas.

No voo da águia, uma viagem sem fim (Barros et al., 2016) foi o enredo desenvolvido por Barros para a Portela em 2016 e que propunha abordar os mais diversos tipos de viagens. A Velha Guarda fazia referência às viagens no tempo com um traje inspirado nos figurinos dos personagens do filme *Em algum lugar do passado*. O carro As viagens de Gulliver tinha como principal elemento uma escultura com as feições do ator Jack Black, que interpretou o protagonista em filme de 2010; reproduzia a cena em que o personagem está amarrado e se levanta do chão. O quinto carro alegórico, Elo perdido, inspirava-se na franquia de filmes *Jurassic Park*: reproduzia o portal do fictício parque de diversões e trazia nas laterais componentes que eram devoradas por dinossauros. Visualidades que ratificavam a influência do cinema e da imageria pop em sua obra e a busca por oferecer ao espectador estímulos sensoriais renovados na imagem de reconhecimento imediato.

Ao desenvolver pela Unidos de Vila Isabel no carnaval de 2018 o enredo “Corra que o futuro vem aí”, o artista apresentou nova perspectiva sobre a temática científica que abordara em 2004 e traçou a genealogia das descobertas para projetar as invenções do futuro (Barros et al., 2018, p. 130). A influência da imagem cinematográfica se fez presente na logo de divulgação do enredo, que utilizava a mesma fonte e o mesmo *layout* do cartaz dos filmes da franquia *De volta para o futuro*.

Em 2019, para o desfile da Viradouro, o carnavalesco desenvolveu um enredo sobre histórias infantis contados pelas avós a seus netos. A sinopse foi escrita como uma fábula na qual um adulto relembra os tempos de criança. A solução para incluir todas as imagens resultantes da curadoria feita por Barros foi criar um livro de contos para as conectar narrativamente. *Viraviradouro* não é o livro de histórias da vovó, mas do próprio carnavalesco, uma compilação de diversas imagens recorrentes em sua obra: “Sem nenhuma intenção de discorrer sobre a psicologia infantil, o enredo pretende trazer, à memória do público, conhecidos personagens da ficção presentes na literatura e no cinema, para diverti-lo” (Barros et al., 2019, p. 70).

Na quarta alegoria, *Holandês voador*, a lenda do navio naufragado que assombra o oceano Atlântico foi elaborada na forma de sua representação no filme *Piratas do Caribe: o baú da morte*. O destaque principal fantasiava-se como Jack Sparrow; as composições do carro estavam caracterizadas como o personagem Davy Jones e sua tripulação. Ainda que se considerasse a lenda integrante dos contos de fadas, não se justificaria a presença de tais personagens, salvo pelo seu reconhecimento imediato como imagem cinematográfica e o entretenimento proporcionado ao público. A sinopse se esforçava para conciliar texto e imagem, ao colocar o filme, lançado em 2006, nas lembranças da avó:

Então, Vovó me pergunta, desafiando minha curiosidade: “Você conhece o navio fantasma holandês, que causa medo aos navegantes há séculos? Essa é mais uma das terríveis maldições que atormentam os sete mares. Assustadores piratas são condenados a vagar pela eternidade, em busca de liberdade, por terem desafiado a vontade dos deuses. Lembro-me de ter visto essa assombração num filme, aliás, como muitas outras histórias. Os fantasmas pareciam tão reais na tela do cinema!” (Barros et al., 2019, p. 67)

Destaco ainda outras visualidades operadas como palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento: as fantasias das alas Alice no país das maravilhas e Gato de botas foram produzidas com referência a imagens retiradas dos filmes homônimos. A ala Lumière emulava a aparência de personagem da animação *A bela e a fera*, filme que também tinha a cena do baile dos protagonistas reproduzida nas esculturas da alegoria seguinte.

As imagens de maior êxito do desfile não foram inspiradas em nenhuma história infantil, mas retiradas da imageria pop estadunidense. A alegoria Motoqueiro fantasma tinha como elemento principal um componente cuja fantasia inspirava-se no figurino utilizado por Nicolas Nage no filme homônimo.

O destaque descia a alegoria por uma rampa e atravessava uma ala que se fantasiava com o figurino de Michael Jackson no videoclipe de *Thriller*. Nas laterais da alegoria, componentes saíam de túmulos caracterizados como mortos-vivos, para reproduzir cena do mesmo videoclipe. O Motoqueiro fantasma foi apresentado no desfile não por corresponder à imagem da literatura infantil, mas retirada do universo cinematográfico que possibilitou reconhecimento imediato e maximizou o prazer estético do público. De igual modo, os zumbis de

Arte & Ensaios
vol. 30, n. 47,
jan.-jun. 2024

Figura 5
Wigder Frota, 2019, destaque
fantasiado como Motoqueiro
fantasma

Michael Jackson compõem o imaginário imagético e cultural da hipermodernidade, sendo esse o principal motivo de sua presença no desfile. A apresentação conquistou o vice-campeonato da competição em 2019.



Esta noite levarei sua alma

Analiso mais detidamente o desfile produzido por Paulo Barros para a Unidos da Tijuca em 2011, uma vez que a influência cinematográfica foi ainda mais evidente: o desenvolvimento do enredo “Esta noite levarei sua alma” apresentou-se repleto de palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento.

A princípio, a temática anunciada pela agremiação giraria em torno dos filmes de terror. No entanto, a curadoria que iniciou o processo criativo incluiu imagens cinematográficas que não haviam sido retiradas de películas do gênero abordado. A solução encontrada parece ter sido imaginar o desfile como um filme cujo protagonista seria Caronte, o mitológico barqueiro grego da morte, que atravessaria o Sambódromo e apresentaria aos espectadores-passageiros cenas de filmes de terror durante a viagem. Para incluir as cenas que não foram retiradas de filmes de terror, a sinopse informava que o protagonista seria enganado por personagens de outros gêneros cinematográficos, que causariam um desvio no percurso previsto por Caronte. Aos monstros que persistem, opuseram-se os heróis que não desistem:

Nesse trecho do filme, surgem os destemidos, capazes de combater as injustiças, caçar os fantasmas, conceber mirabolantes planos de fuga ou, simplesmente, exercer o direito à liberdade, transcender limites, explodir fronteiras. Caronte, agora, está irritado. Essas cenas não estavam em seu programa... (Barros et al., 2011, p. 151).

A estratégia narrativa do engano de Caronte se mostraria útil para inserir filmes com temáticas sobrenaturais que não integrassem o gênero terror, como *Ghost – do outro lado da vida*, *Os fantasmas se divertem* e *A morte lhe cai bem*. Ou ainda para incluir paródias a filmes de terror, como a franquia *Pânico*. Foi esse contexto que justificou a apresentação no desfile das alas *Os caça-fantasmas*, *Van Helsing – o caçador de monstros* e *A noiva cadáver*.

Mas, se a sinopse subverteu a temática pretendida para o enredo, as justificativas encaminhadas aos jurados não foram eficazes em atribuir significados a todas as imagens cinematográficas apresentadas. O roteiro do desfile não elucidou as escolhas imagéticas em sua relação com o enredo, apenas apresentou um breve resumo dos argumentos dos filmes de que foram extraídas. Tomemos como exemplo a justificativa da ala *Transformers*:

A ficção científica invade as telas. Agora, a luta pela conquista é interplanetária e uma guerra entre gigantes robôs alienígenas coloca em risco o destino do Universo. Quando a batalha alcança a Terra, é o futuro da humanidade que está em jogo. Cuidado, para conquistar a Avenida, eles podem assumir diferentes formas. Podem vir de qualquer lugar. Alguns vêm para nos destruir. Outros, para nos defender... Preparem-se, são os Transformers em ação! (Barros, 2011, p. 166).

Assim, diversos filmes que não integram o *corpus* de películas de terror foram referenciados nas visualidades carnavalescas em desfile. Dentre elas, destaque as alas A missão; O último samurai; Stargate; Guerra nas estrelas; A fuga das galinhas; Hook – a volta do capitão Gancho; Priscilla, a rainha do deserto – ala com direito a elemento cenográfico que trazia um gigantesco sapato de salto alto no teto de um ônibus; Robin Hood; O nome da rosa. No conjunto alegórico também houve referências a filmes de outros gêneros, como ocorreu nas alegorias Avatar; Nas montanhas dos gorilas; Harry Potter.



Figura 6
Wigder Frota, 2011, cena
de *Harry Potter* reproduzida
em alegoria

A franquia de filmes de ação e aventura *Indiana Jones* foi abordada em uma ala e em uma alegoria que reconstituiu a clássica cena do filme *Indiana Jones – os caçadores da arca perdida*, de 1981, em que o arqueólogo é perseguido por uma enorme rocha esférica: “foi a reprodução exata de um dos momentos mais marcantes protagonizados pelo personagem do cinema. [...] e parecia tão real que impressionou o público” (Barros, 2013, p. 180). Visualidades que interessavam ao carnavalesco pelo seu reconhecimento imediato como imagens cinematográficas, além dos efeitos sensoriais capazes de promover o encantamento e o deleite do espectador.



Figura 7
Wigder Frota, 2011, Indiana
Jones em alegoria da Tijuca

Ao comentar a alegoria Nas montanhas dos gorilas, por exemplo, Paulo Barros (2013) destacou a importância das informações visuais que compõem o imaginário da humanidade. Ressalto, ainda, que o carnavalesco se refere à alegoria como cena, o que reforça as influências cênicas e cinematográficas em sua obra: “O interessante, nesta cena, foi trazer o movimento de gorilas se balançando nas árvores, que está no imaginário de todos nós” (p. 49).

O desfile foi encerrado com uma mensagem de reflexão sobre os desafios enfrentados pelo cinema brasileiro. Algumas alas do último setor infelizmente não foram transmitidas pela televisão, mas constam do roteiro do desfile: Carlota Joaquina – princesa do Brasil; Quilombo; Tiradentes. Após, desfilaram as alas O cangaceiro; O povo unido jamais será vencido – cujos componentes fantasiavam-se com uniformes de operários e portavam faixas com dizeres de ordem como LIBERDADE, GREVE GERAL, O POVO NA RUA DERRUBA A DITADURA; e Zé do caixão.



Figura 8
Wigder Frota, 2011, encerra-
mento do desfile da Tijuca

Encerrou o desfile a alegoria Esta noite levarei sua alma (figura 8). Imagens que precisam ser analisadas em conjunto para observar como transmitiram a mensagem constante da sinopse:

Na lista dos que sempre resistem, surgem os filmes do cinema nacional. Uma produção que chegou a ser condenada e teve o seu fim decretado. Mas que, a cada ano, faz surgir novos personagens, novas histórias de lutas e glórias. De simplicidade e força. Histórias de bravura e coragem, realidade e sonho. Documentários e filmes de ficção brasileiros desfilam para um Caronte surpreso, porque percebe que está sendo enganado. Não conduz, mas é conduzido. [...]. O filme termina com a superação da morte, com a criatividade do cinema brasileiro, que domina a arte do recomeço. Deixa para o futuro a ousadia de um passado sem medo. A história de um povo de coragem, que possui o surpreendente poder de se reinventar. FIM? (Barros et al., 2011, p. 152).

Na última alegoria, desfilava o ator José Mojica Marins. Entre esculturas de rolos de filmes, uma grande tela se destacava como elemento principal do carro alegórico e projetava “um clipping de imagens do cinema brasileiro, o grande homenageado da noite” (Barros, 2011, p. 162). A mistura indiferente de cenas do cinema nacional atribuída à imagem carnavalesca as potências dialética e simbólica que possibilitavam a transmissão da mensagem pretendida.

Considerações finais

Desde a modernidade, as tecnologias influenciaram progressivamente a produção e reprodução da obra de arte. Atualmente, as práticas artísticas se constroem e se transformam em função das tecnologias hipermodernas, que dominam cada vez mais os seus processos de criação, comunicação e informação. Efetivamente, a produção e a reprodução tecnológicas da obra de arte alteraram a relação das massas com as práticas artísticas. Permito-me atualizar e estender a afirmação de Benjamin para defender a influência dos aparatos tecnológicos de produção da imagem, desde o cinema até a imagem informática, passando pela imagem televisiva e de vídeo nas práticas e representações culturais.

Com efeito, na era da tela global, profundas transformações técnicas afetaram os processos de produção, distribuição e consumo das imagens, que se tornaram elementos indissociáveis da cultura hipermoderna e alcançaram as visualidades

carnavalescas. Nesse contexto, constatei a ocorrência dos palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro.

O fenômeno pelo qual as visualidades carnavalescas apresentam imagens cinematográficas subjacentes a si pode ser observado na obra de praticamente todos os carnavalescos e em todas as divisões da competição.⁸ Deve ser entendido como efeito da hibridização que caracteriza a hipermodernidade transestética e que envolve sincrônica e globalmente as tecnologias e a arte, o capital e a cultura, o consumo e a estética. A hipermodernidade, conforme apontam Lipovetsky e Serroy (2009a, p. 11), se apresenta marcada por uma “inflação estética”, em que o domínio estético é capturado em uma escalada hiperbólica.

Ademais, a quase totalidade do público presente no Sambódromo não dispõe de informações que permitam o aprofundamento dos significados latentes nas visualidades carnavalescas. Para tanto, faz-se necessário conhecer a sinopse do enredo, além do roteiro de desenvolvimento do desfile que somente é disponibilizado para os julgadores, os espectadores privilegiados do espetáculo, capazes de conjugar as informações textuais e visuais para analisar adequadamente como se articulam o dizível e o visível em um desfile. Dessa forma, torna-se cada vez mais difícil para quem assiste presencialmente aos desfiles proceder a uma análise profunda das imagens apresentadas. Assim, os palimpsestos da imagem-movimento mostraram-se uma escolha estética eficaz para promover o reconhecimento imediato das visualidades carnavalescas.

As tensões imagéticas que afetaram as imagens no começo do século 21 foram habilmente catalisadas por Paulo Barros. O desenvolvimento do modelo de desfiles por ele proposto decorre de uma curadoria imagética para a qual o cinema tem sido fonte inesgotável de inspiração. Como demonstrado, os palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento adquirem especial relevância em sua obra. Por um lado, contribuem para consolidar e transmitir a memória das imagens cinematográficas integradas ao inconsciente estético; por outro, operam como estratégia de atualização das escolas de samba do Rio de Janeiro na era do hiperespetáculo e de sua manutenção na cultura popular no carnaval.

⁸ As escolas de samba do Rio de Janeiro competem em cinco divisões: no Grupo Especial desfilam as principais agremiações em espetáculo televisionado para todo o país. A segunda divisão chama-se Série Ouro, cujas agremiações também desfilam no Sambódromo da Av. Marquês de Sapucaí. As divisões imediatamente abaixo – Série Prata, Série Bronze e Grupo de Avaliação – desfilam na passarela da Estrada Intendente Magalhães, no subúrbio da cidade.

Leonardo Augusto de Jesus é doutor em artes visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ. Cenógrafo, figurinista e carnavalesco no Rio de Janeiro, com passagem pela Acadêmicos do Engenho da Rainha e pela Caprichosos de Pilares.

Referências

BARROS, Paulo. *Sem segredo: estratégia, inovação e criatividade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

BARROS, Paulo. Roteiro do desfile e ficha técnica da Unidos da Tijuca. In: *Livro Abre-alas - Domingo*. Rio de Janeiro: Liesa, 2011, p. 154-179. Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2011/abre-alas-domingo.pdf>. Acesso em 15 dez. 2022.

BARROS, Paulo. Roteiro do desfile e ficha técnica da Unidos do Viradouro. In: *Livro Abre-alas - Domingo*. Rio de Janeiro: Liesa, 2008, p. 279-305. Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2008/abre-alas-domingo.pdf>. Acesso em 22 mar. 2023.

BARROS, Paulo. *Ouvindo tudo que vejo, vou vendo tudo que ouço*. Sinopse de enredo da Unidos da Tijuca. Rio de Janeiro: Liesa, 2006. Disponível em: <http://apoteose.com/siteantigo/unidosdatijuca/sinopse2006.htm>. Acesso em 22 mar. 2023.

BARROS, Paulo et al. Viraviradouro. Sinopse de enredo da Unidos do Viradouro. In: *Livro Abre-alas - Domingo*. Rio de Janeiro: Liesa, 2019, p. 65-72. Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2019/abre-alas-domingo.pdf>. Acesso em 10 mar. 2023.

BARROS, Paulo et al. Corra que o futuro vem aí! Sinopse de enredo da Unidos de Vila Isabel. In: *Livro Abre-alas - Domingo*. Rio de Janeiro: Liesa, 2018, p. 130-140. Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2018/abre-alas-domingo.pdf>. Acesso em 10 mar. 2023.

BARROS, Paulo et al. No voo da águia, uma viagem sem fim... Sinopse de enredo da Portela. In: *Livro Abre-alas - Segunda*. Rio de Janeiro: Liesa, 2016, p. 168-176. Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2016/abre-alas-segunda.pdf>. Acesso em 10 mar. 2023.

BARROS, Paulo et al. Se o mundo fosse acabar, me diz o que você faria se só te restasse um dia? Sinopse de enredo da Mocidade Independente de Padre Miguel. In: *Livro Abre-alas - Domingo*. Rio de Janeiro: Liesa, 2015, p. 137-141. Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2015/abre-alas-domingo.pdf>. Acesso em 10 mar. 2023.

BARROS, Paulo et al. Desceu num raio, é trovoadá! O Deus Thor pede passagem pra mostrar nessa viagem à Alemanha encantada. Sinopse de enredo da Unidos da Tijuca. In: *Livro Abre-alas - Domingo*. Rio de Janeiro: Liesa, 2013, p. 96-99. Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2013/abre-alas-domingo.pdf>. Acesso em 10 mar. 2023.

BARROS, Paulo et al. Esta noite levarei sua alma. Sinopse de enredo da Unidos da Tijuca. In: *Livro Abre-alas - Domingo*. Rio de Janeiro: Liesa, 2011, p. 150-153. Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2011/abre-alas-domingo.pdf>. Acesso em 10 mar. 2023.

BARROS, Paulo et al. É segredo! Sinopse de enredo da Unidos da Tijuca. In: *Livro Abre-alas - Domingo*. Rio de Janeiro: Liesa, 2010, p. 87-92. Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2010/abre-alas-domingo.pdf>. Acesso em 10 mar. 2023.

BARROS, Paulo et al. É de arrepiar! Sinopse de enredo da Unidos do Viradouro. In: *Livro Abre-alas - Domingo*. Rio de Janeiro: Liesa, 2008, p. 271-278. Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2008/abre-alas-domingo.pdf>. Acesso em 10 mar. 2023.

BARROS, Paulo et al. *Entrou por um lado, saiu pelo outro... Quem quiser que invente outro!* Sinopse de enredo da Unidos da Tijuca. Rio de Janeiro: Liesa, 2005. Disponível em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/unidos-da-tijuca/2005/#:~:text=S%C3%A9rgio%20Alan%2C%20Jorge%20Rem%C3%A9dio%20e%20Valtinho%20Jr.&text=A%20Unidos%20da%20Tijuca%20vai,fantasia%20e%20cria%20novos%20mundos>. Acesso em 22 mar. 2023.

BARROS, Paulo et al. *O sonho da criação e a criação do sonho. A arte da ciência no tempo do impossível*. Sinopse de enredo da Unidos da Tijuca. Rio de Janeiro: Liesa, 2004. Disponível em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/unidos-da-tijuca2004/#:~:text=Na%20tentativa%20de%20%22brincar%20de,tempo%20chega%20ao%20s%C3%A9culo%20XX>. Acesso em 22 mar. 2023.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. In: *Obras escolhidas*. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 165-196.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. São Paulo: Lazuli Editora/ Companhia Editorial Nacional, 2011.

DIAS, André Monte Pereira. “É fantástico, virou Hollywood isso aqui”: os processos artísticos pós-modernos nos carnavais de Paulo Barros. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2016.

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

FARIAS, Edson S. *O desfile e a cidade: o carnaval-espetáculo carioca*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madri: Taurus, 1989.

JESUS, Leonardo Augusto de. *Modernidades carnavalescas: o embate entre o tradicional e o moderno nas escolas de samba do Rio de Janeiro*. Goiânia: Coletivo Cine-Fórum, 2024.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Ed. Schwarcz S.A., 2009a.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina, 2009b.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

MOURA, Roberto M. *Carnaval: da Redentora à praça do Apocalipse*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

SILVA, Carlos Carvalho da. *Chapa branca: farda e fantasia nos desfiles da Beija-flor (1973-1975)*. Brasília: Rico Editora, 2021.

SIMAS, Luiz Antonio; FABATO, Fábio. *Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos*. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

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


Como citar:

JESUS, Leonardo Augusto de. A imagem-movimento sob as visualidades carnavalescas de Paulo Barros. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30, n. 47, p. 185-209, jan.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.10>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Cinema, tecnicidade e sacralidade: um panorama das movediças fronteiras entre arte, ciência e religião

Cinema, technicity, and sacredness: an overview of the shifting boundaries between art, science, and religion

Márcio Barreto

 0000-0002-8831-6792
marbar@unicamp.br

Resumo

Reconhecendo traços de sacralidades no cinema e na ciência, o artigo explora filmes e textos que expõem o potencial de transcendência mística inerente à arte e à técnica. A filosofia bergsoniana, o pensamento de Simondon, alguns escritos de Tarkovski, a metafísica subjacente à obra de Isaac Newton e filmes, como *Xapiri*, *A caverna dos sonhos esquecidos*, *Solaris*, *Além da vida*, *The voyage*, entre outros, são as principais fontes reveladoras dos referidos traços.

Palavras-chave

Cinema. Tecnicidade. Sacralidade.

Abstract

Recognizing traces of sacredness in cinema and science, the article explores films and texts that expose the potential for mystical transcendence inherent in art and technique. The philosophies of Bergson and Simondon, some Tarkovsky writings, the metaphysics underlying the work of Isaac Newton and films such as Xapiri, The cave of forgotten dreams, Solaris, Hereafter, The voyage, among others, are the main sources revealing these traces.

Introdução

Ao amarrar a problemática filosófica da relação entre sujeito e objeto à questão do estilo cinematográfico, Clélia Zernik (2012), em *L'oeil et l'objet*, recorre aos filmes de Yasujiro Ozu como suporte para sua tese de que o cinema opera entre o olhar objetivo da câmera, que dá a perceber o imediato objetivado, e outro, confuso, que foge ao campo perceptivo. Zernik invoca o final de *A rotina tem seu encanto* (1962), quando o pai fica só na sala da cerimônia de casamento de sua filha e, já embriagado, mal consegue abrir os olhos. Vêm então o plano da escada vazia e três planos do quarto da filha, que fica no andar superior ao piso em que está o pai e que seu olhar não alcança. Os objetos do quarto são retratados pela câmera em suas dimensões objetivadas principalmente pela presença do espelho, o qual retira dos objetos apenas suas imagens planificadas, descartadas. Não obstante, as imagens remetem o espectador ao sentimento do pai, agora só e com os olhos embaçados por lágrimas que o impedem de ver além do mesmo vazio que a câmera captura.

É sobre os objetos do quarto da moça que a câmera debruça seu olhar descritivo, mas o objetivo e o subjetivo, o real e o imaginário, o físico e o mental são indiscerníveis quando o vazio do quarto transborda na consciência do pai em comunhão com a do espectador. O olhar imerso na geometria deificada da ciência moderna desviou-se da dimensão espiritual da vida, mas, filmes como os de Ozu e Andrei Tarkovski, entre outros, abrem entradas para a recondução ao sagrado.

O sagrado e o profano em contrastes no cinema e na ciência

O cinema foi comparado por Luce Irigaray (1974) em *Speculum de l'autre femme* ao aparato de projeção que Platão criou na alegoria da caverna. O ímpeto do platonismo de fazer triunfar os ícones sobre os simulacros é, no entanto, subvertido pelo cinema, pois, no interior da sala escura, luzes e sombras criam realidades tão genuínas quanto as que ficam em suspenso fora dela.

A distinção platônica entre o dentro e o fora da caverna, entre a escuridão úmida que está embaixo e o sol deificado do bem lá no alto, está impregnada na cultura ocidental, como apontou Nietzsche (2005, p. 8) em *Além do bem e do*

mal: “o pior, o mais persistente, o mais perigoso de todos os erros foi um erro dogmático: a invenção por Platão do espírito puro e do bem em si”. Se a caverna é o lugar onde ocorre apenas o que é excêntrico e divergente da virtude, talvez melhor seja, ironiza Arlindo Machado (2013, p. 30), “manter esses fantasmas enclausurados nas profundezas de onde eles devem vir [...]. Territorialização daquilo que subverte a verdade, segregação em guetos, em cavernas, em cinemas, como as zonas do meretrício”.

Embora seja possível encontrar em ambiguidades presentes dentro da própria obra de Platão¹ traços da subversão da supremacia do idealizado sobre o sensível, por hora nos interessa aqui apontar alguns curtos-circuitos entre os polos bem-mal, alto-baixo e dentro-fora promovidos pelo cinema e pela ciência que o originou. Em *A caverna dos sonhos esquecidos* (2010), Werner Herzog inverte o sentido do movimento ascensional da alegoria de Platão ao penetrar com a equipe de cientistas no interior da caverna de Chauvet para descobrir mais do que conhecimento científico pode oferecer. A percepção do período que separa o homem contemporâneo dos que fizeram pinturas rupestres nas paredes da caverna há mais de 30 mil anos permitiu ao cineasta e aos cientistas um lampejo intuitivo sobre a natureza própria do tempo, ali dilatado numa escala tão vertiginosa quanto a do tempo cosmológico.

É possível vislumbrar a subversão do platonismo também em dois filmes de Clint Eastwood. *Os imperdoáveis* (1992), conforme escreveu Júlio Cabrera (2006), traz o embate entre a incontrolável pulsão e o moralismo bem-intencionado que sufoca a potência criativa.

Ao matar o xerife, Will Munny matou o hipócrita denunciado por Nietzsche, que tentou transformar sua própria vontade de potência numa campanha de moralização do Oeste selvagem. Só o heroísmo conseguiu derrotá-lo, mesmo em seu ocaso. O herói cansado consegue ser mais forte que o moralista poderoso (Cabrera, 2006, p. 299).

¹ Por exemplo, em *Fedro*, o movimento ascensional da alma é rico em fenômenos fisiológicos. Na própria Alegoria da Caverna, numa virada no diálogo com o discípulo Glauco, o subterrâneo é interpretado como “sendo o nosso mundo, o mundo em que seres humanos como nós se movem baseados em seus sentidos carnis” (Machado, 2013, p. 30).

Além da vida (2010) é outro filme de Eastwood que dissolve a fronteira entre bem e mal ao deslocar a questão da espiritualidade do além para o encantamento do aqui e do agora. Três narrativas se desenvolvem simultaneamente: Marie, uma jornalista francesa, celebridade nacional como âncora de prestigiado telejornal, é arrastada por um tsunami e tem uma experiência de limiar entre vida e morte; George vive em San Francisco e tem o dom de comunicar-se com os mortos, o que faz da morte o eixo em torno do qual sua vida gira, pois seu ganancioso irmão, com o intuito de capitalizar o dom de George, insiste na tese de que ele tem o dever moral de ajudar as pessoas vendendo-lhes o acesso a comunicações com os mortos; em Londres, Marcus, um garoto com idade aproximada de sete anos, perde seu irmão gêmeo e percebe o vazio de sua vida sem a relação que tinha com ele.

A princípio, o espectador supõe que o filme aborda a possibilidade do prolongamento da existência das pessoas após a morte. A convergência das três narrativas, no entanto, revela que se trata menos da especulação sobre o que acontece além da vida e mais da difícil empreitada de cada personagem para escapar das armadilhas em que se encontram, para ir além daquilo que os faz prisioneiros em suas próprias existências, para transcender *durante* a vida pelo que pode haver de sagrado na conexão entre a banalidade do cotidiano e o tempo cósmico, entre o dentro e o fora da caverna.

Há um conto bastante difundido no Oriente Médio cujo título, na narrativa atribuída a Khwaja Ramitani,² é Como caçar macacos. Um macaco amante de cerejas maduras desce da árvore para apanhar uma delas. A frutinha, porém, estava dentro de uma garrafa de vidro transparente, lá colocada por um caçador. O macaco achou que poderia apanhá-la enfiando a mão pelo gargalo. Quando conseguiu alcançar a cereja, fechou a mão em torno dela e logo percebeu que a dimensão interna do gargalo era pequena demais para a passagem de sua mão com a cereja empunhada. O macaco não conseguia agir, pois seu desejo tornava inconcebível abrir mão da cereja e, assim, foi presa fácil para o caçador. *Além da vida* trata mais das cerejas às quais se apegam os personagens e da coragem necessária para delas se libertar do que da possibilidade de contato entre vivos

² Khwaja Ali Ramitani viveu no Uzbequistão entre o final do século 13 e no início do 14. Estudou temas ligados à espiritualidade e seguiu o caminho da ordem naqshbandi (sufismo). A presente versão, aqui resumida, é encontrada na íntegra em Shah, 1976, p.31.

e mortos. O prestígio da jornalista, o poder sobrenatural do vidente e o conforto do menino à sombra do irmão gêmeo aparecem num primeiro momento como dons de vida, mas revelam-se como gaiolas das quais, não sem sofrimento, conseguem se libertar.

Importa menos no filme a veracidade das visões de Marie do que a metáfora do tsunami como choque necessário para fazê-la perceber a efemeridade do *status* de celebridade, a superficialidade do namoro com Didier e a máscara de mulher implacável colada ao seu rosto. Como uma onda gigante, as visões que teve durante a tragédia levam de roldão o edifício de vaidades de Marie, o que a motivou para ir ao encontro com a Dra. Rousseau e abriu sua percepção para a amizade sincera de Michael e para a riqueza do encontro com George.

O sagrado em *Além da vida* está nos religamentos de cada personagem com o fluxo de vida que se contrapõe à mortificação do moralismo fútil do irmão de George, à submissão de Marcus ao irmão idealizado e ao narcisismo de Marie. *Além da vida*, embora faça constantemente referências à conexão vertical entre o aqui e o além, tem sua força narrativa na horizontalidade do olhar para o aqui e o agora.

Outros filmes flertam com essa passagem da vertical para a horizontal, como *Asas do desejo* (1987) e *Tão longe, tão perto* (1993), ambos dirigidos por Wim Wenders. Em *Um corpo que cai* (1958), de Alfred Hitchcock, a queda se apresenta como uma espécie de fio condutor da trama e oferece um leque de entradas no filme para o espectador, pois nela ressoa a verticalidade intrínseca ao platonismo e à tradição judaico-cristã. No entanto, nas duas quedas do alto da torre, o amálgama formado por Judy e Madeleine encarnadas em Kim Novak subverte a polarização entre o alto e baixo e, portanto, subverte a própria verticalidade. Žizek (1988) considera a queda um elemento central em *Um corpo que cai*, atribuindo-lhe o caráter de uma espécie de iguaria filosófica.

Na conclusão de *O sagrado e o profano*, Mircea Eliade (2010) examina o tema do sagrado e do profano no mundo moderno a partir da constatação de que a religiosidade aparece não raramente como explicação última de vivências no mundo contemporâneo, mas o videoartista Bill Viola busca mais do que uma explicação, pois imprime na temporalidade de seus filmes a hierofania inerente ao eventos mais banais: Em *I don't know what it is I am like* (1986), ele mostra um relâmpago unindo céu e terra. Ele ficou oito horas num pasto

gravando tempestades e chamou-lhe a atenção a maneira como os búfalos pastavam, como se estivessem em “estado de pura meditação, corpo e mente em uníssono com a paisagem”³ (Viola, 1995, p.141). A torrente de elétrons conecta o que está em cima ao que está embaixo ao percorrer

o caminho que a árvore revela ficando em pé, e que já está contido em sua semente. É o mesmo caminho ao longo do qual cresce a árvore no centro do mundo, o *axis mundi*, descrito por Mircea Eliade, Joseph Campbell, Carl Jung, entre outros (Santos, 2003, p. 202).

Bill Viola parafraseou Tarkovski ao chamar sua exposição no Grand Palais de Paris, em 2014, de *Sculpting time*. Das muitas obras expostas, *Tristan’s ascension* (2005), *Emergence* (2002), *Ascension* (2000) e *The reflecting pool* (1979) são aquelas em que o videoartista se utiliza da técnica de tratamento de imagens para inverter o sentido da gravidade, fazendo emergir, na aura de suas obras, o que pode haver de sagrado e de profano no eixo perpendicular ao solo da cultura ocidental.

A unificação dos polos céu e terra é notória também no cerne da ciência moderna. Como mostram as pesquisas de Betty Dobbs (1984) em *The foundations of Newton’s alchemy*, Isaac Newton retirou da alquimia a inspiração para a concepção da força universal de gravidade. A máxima de *A tábuca de esmeralda*, atribuída a Hermes Trismegisto,⁴ “O que está em cima é como o que está embaixo”, dissolve a polaridade impregnada na cultura ocidental. Inspirado em místicos como Jacob Boheme e Trismegisto, Newton expandiu para toda a teia cósmica a mesma natureza da força que provoca a queda dos corpos próximos à superfície terrestre. Perscrutando o discurso de Deus na natureza e inspirado na alquimia, ele desenvolveu matematicamente uma teoria universal, segundo a qual a força de atração entre corpos massivos varia na razão inversa do quadrado da distância.

³ No original: *pure state of meditation, as if body, mind and the landscape were in unison*.

⁴ Supostamente, Trismegisto foi um egípcio contemporâneo de Moisés, como aparece no frontispício da catedral de Siena, Itália, embora estudos como de Frances Yates apontem indícios de que autores anônimos teriam atribuído a ele seus escritos durante a Idade Média. Suas obras, como o *Asclepio*, foram de enorme interesse no Renascimento e capitais para Copérnico, Giordano Bruno, entre outros.



Figura 1

Videoarte de Bill Viola:

Tristan's Ascension, 2005

Disponível em:

https://d1inegp6v2yuxm.cloudfront.net/royal-academy/image/upload/c_limit,cs_tinysrgb,dn_72,dpr_3.0,f_auto,fl_progressive,keep_iptc,w_400/uzgbehb0bwsilonqwixz.jpg

Acesso em 27 fev. 2024

Segundo Newton, a gravidade seria exercida por um Deus onipresente, agindo constantemente sobre o universo, também, aliás, pela força gravitacional. Enquanto Descartes atribuía uma causa mecânica ao movimento dos astros, os quais girariam em vórtices formados num suposto éter, Newton tinha a convicção panteísta de Deus regulando os movimentos dos corpos celestes de acordo com a lei da atração gravitacional. Embora tenha se recusado a formular hipóteses sobre as causas da gravidade, assim escreveu no Escólio geral dos *Principia*:

Este sistema belíssimo de Sol, planetas e cometas, só pode ter surgido do conselho e domínio de um ser inteligente e poderoso. [...] Este ser governa todas as coisas não como alma do mundo, mas como Senhor sobre tudo. [...] Deus nada sofre pelo movimento dos corpos e os corpos não encontram resistência devido à onipresença de Deus. Todos concedem que o Deus supremo necessariamente existe, e pela mesma necessidade ele existe sempre e em todo lugar (Newton, 2012, p. 329-330).

Newton tinha uma atitude rebelde contra a tradição aceita, tanto a católica quanto a anglicana, mas sua religiosidade e sua dedicação intensa à alquimia são determinantes em seu interesse científico. Em sua cosmologia metafísica, as leis da mecânica e as leis divinas são as mesmas para céu e terra.

A relação entre ciência e religião, portanto, vai muito além de sua frequente redução à de conflito, como confirma John H. Brooke (1992) em *Science and religion* com riqueza de exemplos que envolvem Copérnico, Galileu, Darwin, entre outros. Mas há que considerar, ainda, que a ciência moderna, a partir do momento em que a lei da gravitação universal tornou viável o “projeto de fazer a natureza confessar de uma só vez a sua verdade, de descobrir o ponto de vista de onde, num só golpe de vista dominador, se pode contemplá-la, oferecida e sem mistério” (Prigogine, Stengers, 1984, p. 37), ou seja, a partir do momento em que instaura uma espécie de cisão entre humano e natureza, contribui decisivamente com a dessacralização do mundo.

Pressionados pelo desenvolvimento da tecnociência, mesmo filósofos do existencialismo e da fenomenologia parecem ter aceitado em certa medida a separação entre tecnologia e cultura. Nessa perspectiva, os objetos técnicos são tratados como utensílios que servem às práticas humanas e que respondem às necessidades e aos excessos da civilização, como se a cultura devesse ser protegida do avanço da técnica. À sombra desse temor, o sagrado ficou estritamente ligado à prática contemplativa, e a técnica às atividades operatórias.

Keiji Nishitani (1982) atrelou a dessacralização no Ocidente ao predomínio do caráter utilitário assumido pela tecnociência e, pode-se acrescentar, à sua progressiva aliança com o capital.

Desde o advento da era moderna, a visão da ciência tem sido amarrada à questão do ateísmo. A rejeição da existência de um Deus personificado emerge como consequência da rejeição de uma visão teológica do

mundo. Genericamente falando, este ateísmo tem se tornado o ponto de vista do racionalismo científico. Seu conteúdo sintetiza-se numa forma de materialismo. E seu espírito é o “progresso”⁵ (Nishitani, 1982, p. 53).

Para o filósofo da Escola de Kyoto, o conflito entre o olhar científico sobre a natureza e as concepções de mundo das religiões tradicionais traz à tona a questão da visão de mundo do homem moderno, que subtrai das coisas suas essências impelindo toda subjetividade para a armadilha em que o desejo é identificado como sensação de falta insaciável.

Assim, a metafísica presente nas bases da ciência moderna e nas origens da gravitação universal pulverizou-se diante da funcionalidade da equação que traduz a lei de Newton em caracteres matemáticos e das possibilidades que essa tradução abre para a domesticação da natureza. Como afirmou o filósofo Gilbert Simondon (2013, p. 80), “o homem moderno, ao mesmo tempo, da mesma maneira e pela mesma razão, degrada a tecnicidade e a sacralidade. Ele as degrada por utilizá-las numa situação de ansiedade, pois sente sua existência e seu prestígio ameaçados”⁶.

A domesticação da natureza, não raramente em benefício do apetite infinito do capital, em flagrante contradição com a finitude de recursos naturais do planeta, termina por naturalizar a identificação entre o sonho e o desejo de consumo. Em depoimento recolhido na aldeia em que vive, o xamã Davi Kopenawa aponta para o empobrecimento da capacidade de sonhar dos brancos, que se limita ao sonho de posse. A habilidade para sonhar dos Yanomami é um conhecimento transmitido ao longo das gerações. Conforme Kopenawa (1998) quem não bebe o sopro dos espíritos tem o pensamento curto e enfumaçado e quem não é olhado pelos xapiripê não sonha, só dorme, reduzindo o sonhar ao anseio por consumir.

⁵ No original: *Since the advent of modern times, the world view of natural Science has been tied up with the question of atheism. The rejection of the existence of a personal God arose as a consequence of the rejection of a theological view of the world. Generally speaking this atheism has taken the standpoint of scientific rationalism. Its contents boil down to a form of materialism. And its spirit is 'progress'.*

⁶ No original: *l'homme moderne dégrade en même temps, de la même façon, et pour la même raison, la technicité et la sacralité. Il les dégrade pour les utiliser dans une situation anxiogène, lorsqu'il sent son existence ou son prestige menacés.*

O sonho como sinônimo de desejo consumista encontra aderência na verticalidade intrínseca à cultura ocidental. A concepção teleológica da vida da tradição judaico-cristã, na qual a finalidade última é a ascensão aos céus, facilita a naturalização da falsa inferioridade de indígenas e de outras etnias, bem como de animais e plantas, numa escala em cujo topo está o homem branco, feito à imagem e à semelhança de Deus e de cuja costela foi feita a mulher.

Cinema e sonho também se confundem na conotação de conquistas territoriais. O avanço da colonização dos Estados Unidos partiu da Costa Atlântica rumo à Oeste, mas chegando ao Pacífico, não havendo mais terras a ser conquistadas, dirá Paul Virilio (1999), novos horizontes alternativos serão inventados. “Será, portanto, nesse longínquo subúrbio de Los Angeles que a nação americana haverá de continuar ‘por outros meios’ sua marcha sem fim, sua viagem sem volta” (p. 28).

Em *Um americano em Paris* (1951), Gene Kelly faz frequentemente a passagem da trama para o sonho e vice-versa, assim como Selma, em *Dançando no escuro* (2000), de Lars von Trier, mas em *Cidade dos sonhos* (2001), de David Lynch, o pesadelo revela o avesso de Hollywood. O sonho faz parte do cinema ao longo de sua história. Essa produção de realidade paralela é potencialmente mística, mas presta-se também ao empobrecimento do sonho, a sua redução a um veículo de conquista de território ou de propaganda, a sua redução ao sonho de um machado no chão. O aparato técnico do cinema, no entanto, viabiliza também o sonho como transe quando o acoplamento homem-máquina implica a atualização das potências do humano e da magia própria da técnica.

Cinema e transcendência espiritual

The voyage (2002) é uma videoinstalação cujo painel mostra o interior de uma casa que fica em uma colina com vista para um lago sereno. Nela, que ocupa o canto superior esquerdo da tela, um homem idoso está à beira da morte, com seu filho e sua nora à cabeceira de sua cama. Na beira da água que ocupa a maior parte do painel, as posses do enfermo estão sendo carregadas em um barco. Sua esposa, que morreu antes dele, espera por seu marido no barco. No final da sequência, os dois velejam pelas águas paradas até a ilha dos abençoados.

Não é de admirar que Bill Viola seja reconhecido como *xamã eletrônico*. A impressão de uma velocidade relativa muito pequena dos elementos que se

movimentam no enorme painel esculpe o tempo na consciência do espectador. Escrevendo de Berlim para uma entrevista ao *The Guardian* em 2002, a propósito de uma exposição de Viola na cidade alemã, o repórter Mark Kidel afirmou:

Viola acredita que os artistas devem voltar a se envolver com a metafísica e transcendência. Ele estudou os escritos de Rumi, São João da Cruz e os mestres zen, e o despertar – ou estar no momento, sempre consciente da presença da morte e do renascimento em todos os lugares – é central para todas essas linhas de misticismo⁷ (Kidel, 2002).

Em *Du mode d'existence des objets techniques*, Gilbert Simondon (2008) compara o primeiro técnico ao pajé, ao xamã que traz para sua comunidade um elemento novo e insubstituível produzido no diálogo com o mundo, um elemento inacessível até então. Diante disso, Pedro Peixoto Ferreira (2019, p. 82) aponta que

a hipótese simondoniana foi reformulada por Laymert Garcia dos Santos: se os xamãs são os primeiros técnicos, não seria pelo mesmo motivo que são também os primeiros artistas?, i.e.: por operarem reticularmente, sobre nós de articulação entre realidades normalmente incompatíveis?; por acessar, em bloco e de forma controlada, num aqui-agora singular, a presença de grandes potências normalmente dispersas num alhures-outroira inacessível e incontrolável?

Pedro Ferreira observa que a montagem e as *imagens-eco*, recurso técnico fartamente usado no filme *Xapiri* (2012), que tem Stella Senra, Leandro Lima, Gisela Motta, Bruce Albert e Garcia dos Santos na direção, produzem no espectador um tempo denso, carregado de memórias e expectativas, atualizando a potência do texto de Walter Benjamim (1994) A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, no reconhecimento de uma “nova aura”, pois, conforme Ferreira (2019, p. 93), “não se trata de tentar reproduzir um evento único, mas sim de tornar única a repetição como evento através da técnica”.

⁷ No original: *Viola believes that artists must re-engage with the stuff of metaphysics and transcendence. He studied the writings of Rumi, St John of the Cross and the Zen masters, and awaking – or being in the moment, always aware of the presence of death and rebirth at every in stant – is central to all these threads of mysticism.*

As técnicas utilizadas no filme levam o espectador a um transe que acrescenta à reprodução do ritual xamânico uma dimensão ritualística e única em seu espírito. Enquanto a técnica xamânica inclui, por exemplo, a inalação do pó de iacoana, técnicas de tratamento digital da imagem são cúmplices de uma fotogenia⁸ irracionalizável. Ferreira (2019, p. 82) sintetiza assim a relação entre técnica e arte nesse filme:

mitos são perspectivas privilegiadas para se encarar o presente, pois enriquecem esse presente com passado e futuro, memória e expectativa. O mesmo parecem fazer as imagens-eco em *Xapiri*, verdadeiros cristais de experiência, blocos de devir (cf. Turetzky, 1998, p. 216-29).

Garcia dos Santos e Stella Senra (2012, p. 161-167) afirmam que os xamãs, com suas técnicas apuradas,

veem o que não podemos ver, e que permanece invisível para nós. Mas podemos ver como seus corpos, ao incorporarem os seres-imagens, expressam a passagem destes, ou seja a metamorfose. Graças a um acoplamento homem-máquina que atualize o máximo das potências do humano e dos aparelhos, podemos transformar a passagem das imagens em imagens de passagem, modulando o processo de concretização de tal modo que o visível apareça como uma espécie de configuração-desfiguração-reconfiguração capaz de nos permitir, pelo menos, contaminar a geração de nossas imagens com alguns princípios operatórios análogos aos praticados por eles.

Em *Xapiri*, a técnica é solidária à aura da obra, assim como a técnica xamânica está em reciprocidade com o transe do ritual yanomami e as pílulas alucinógenas em *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, colocam os personagens em sintonia com as forças de libertação.

Simondon considera que religião e técnica aparecem na separação entre o que ele chama de figura e fundo, antes recíprocos e solidários na reticulação do mundo, própria do momento mágico primitivo.

⁸ Termo cunhado por Jean Epstein (1974, p. 145): “A fotogenia é para o cinema o que a cor é para a pintura, o volume para a escultura – o elemento específico dessa arte”. No original: *La photogénie est au cinéma ce que la couleur est à la peinture, le volume à la sculpture : l'élément spécifique de cet art.*

Figura 2

Cena final de *Xapiri* (2012)
Disponível em:
https://s3.amazonaws.com/festivaldorio/2016/site/peliculas/large2/xapiri_f04cor_2016111450.jpg
Acesso em 27 fev. 2024



A tecnicidade se manifestando pelo emprego de objetos pode ser concebida como aparecendo numa estruturação que resolve provisoriamente os problemas colocados pela fase primitiva e originária da relação do homem com o mundo. Podemos chamar esta primeira fase de *fase mágica*, tomando esta palavra no sentido mais geral e considerando o modo mágico de existência como aquele que é pré-técnico e pré-religioso [...] [no modo mágico], a mediação entre o homem e o mundo ainda não está concretizada e constituída à parte por meio de objetos ou de seres humanos especializados, mas ela existe funcionalmente numa primeira estruturação, a mais elementar de todas: aquela que faz surgir a distinção entre figura e fundo no universo. A tecnicidade aparece como uma estrutura resolvendo uma incompatibilidade: ela especializa as funções de figura, enquanto as religiões, por outro lado, especializam as funções de fundo (Simondon, 2008, p. 157).⁹

A hipótese simondoniana da existência de um isomorfismo entre sacralidade e tecnicidade parte do caráter místico originário da produção técnica. Mircea Eliade (1987), em *Ferreiros e alquimistas*, se refere à indistinção entre o sagrado e o

⁹ Tradução de *Du mode d'existence des objets techniques* (Simondon, 2008), por Pedro Peixoto Ferreira e revisão de Christian Pierre Kasper. Disponível em: <https://cteme.wordpress.com/publicacoes/do-modo-de-existencia-dos-objetos-tecnicos-simondon-1958/essencia-da-tecnicidade/>. Acesso em 11 out. 2022).

técnico como indícios de um parentesco análogo aos que indicam que a costa leste da América do Sul já foi indistinta da costa oeste do continente africano. Em Newton, conforme o anteriormente exposto, estes indícios são igualmente reconhecíveis.

A simbiose entre magia e técnica é identificável no cinema também em sua origem, no âmbito dos experimentos fotográficos de Marey e Muybridge. Jean Epstein comparou o cinema a um instrumento científico mediador do conhecimento sobre a realidade,¹⁰ mas o cinema também herdou da ciência a metafísica de sua genética e a magia original da técnica, nele incorporadas como fotogenia. Assim, “o cinema submete a humanidade a um novo tipo de consciência e de conhecimento, de apreciação e de representação”¹¹ (Simondon, 2013, p. 356). Na incompletude da percepção do espectador, no transe desse autômato espiritual, sacralidade e tecnicidade são complementares quando o cinema “confunde-se com a própria substância humana, ela mesmo evidente e obscura” (Morin, 2014, p. 239).

Tarkovski enxergava na esterilidade espiritual a crise global gerada por uma civilização cujas conquistas ameaçam destruir a humanidade, induzindo-nos a pensar sobre nossas responsabilidades e sobre nossa disposição para o sacrifício ao tempo e à sociedade em que vivemos.

Oriundo de uma sociedade de regime repressor da religiosidade, Tarkovski fez filmes que se dirigem ao espírito do espectador, à sua duração em simpatia com os tempos próprios dos filmes. Ele passa longe do ateísmo e das instituições religiosas incapazes de despertar a espiritualidade. Seus filmes trafegam no sentido oposto do vazio espiritual das sociedades pautadas pelo consumo, cujas liberdades são tão questionáveis quanto a fraternidade materialista idealizada no regime comunista. Seus personagens não raramente trazem forças oriundas de aparentes fragilidades. O *Stalker*¹² parece ser fraco, mas, para o diretor, é ele o invencível devido a sua fé e a seu desejo de servir os outros.

¹⁰ [O cinema] é um instrumento privilegiado que, como a luneta ou microscópio, revela aspectos do universo até então desconhecidos (Epstein, 1974, p.17). No original: *[Le cinéma] est d'abord un instrument privilégié qui, comme la lunette ou le microscope, révèle des aspects de l'univers jusqu'alors inconnus.*

¹¹ No original: *le cinéma soumet l'humanité par un nouveau mode de conscience et de connaissance, d'appréciation et de représentation.*

¹² Personagem protagonista de *Stalker* (1979).

A humildade do *Stalker* tem como pano de fundo uma espécie de ignorância sobre assuntos que o professor e o escritor que o seguem conhecem, mas a generosidade de sua dedicação aos que o contrataram não se traduz em subserviência. A lógica materialista do regime poderia classificá-lo como um alienado, mas Tarkovski nos desloca para o ângulo em que ele se revela grandioso por reconhecer sua ignorância diante da grandeza cósmica, enquanto o escritor e o professor permanecem prisioneiros de suas pretensas sabedorias, as quais dificultam a transcendência metafísica que a Zona oferece.

Apesar de ter consciência de que a despiritualização do mundo contamina as próprias artes visuais, Tarkovski insinua que a arte nos fortalece para subverter o olhar poluído pela rigidez do comunismo e pela fome insaciável de consumo que move o sistema capitalista.

Nesse contexto, parece-me que a função da arte seja a de exprimir a liberdade absoluta do potencial espiritual do homem. Creio que a arte sempre foi a arma de que o homem dispôs para enfrentar as coisas materiais que ameaçavam devorar-lhe o espírito (Tarkovski, 1990, p. 284).

O sacrifício (1986) é o último filme de Tarkovski, que nele procura, segundo Santos,¹³ “devolver ao mundo, através de imagens cinematográficas, a aura que as imagens da vida contêm e que não conseguimos ver.[...] Tarkovski filma o sacrifício que está sendo exigido do humano para que o divino seja salvo”.

O sacrifício pode ser entendido como um filme de repúdio ao cinema reduzido a mercadoria, mas também um filme que pretende despertar energias de humanidade frequentemente adormecidas, algo próximo ao que Bergson (2006) chamou de amor místico pela humanidade. O filósofo francês diferencia esse amor da fraternidade racional construída para fazê-la um regulador da sociedade. O amor místico “não prolonga um instinto, não deriva de uma ideia. Não é algo sensível nem racional. É ambas as coisas implicitamente e bem mais efetivamente. Porque tal amor está na própria raiz da sensibilidade e da razão, bem como do resto das coisas” (p. 166).

¹³ *O sacrifício* e o sacrifício de Tarkovski. Texto publicado na *Folha de S. Paulo* em 16 nov. 1987, por ocasião do lançamento do filme no Brasil.

Em *As duas fontes da moral e da religião*, Bergson (1978) formula a hipótese de a religião surgir como uma espécie de freio ao egoísmo da inteligência. Numa comunidade de abelhas ou de formigas, o indivíduo é completamente sacrificado em benefício da sociedade, pois o instinto predomina sobre a inteligência nesses invertebrados. Entre nós, a inteligência ocupa quase toda nossa atividade consciente, embora a intuição esteja sempre à espreita na franja da consciência. Em *A caverna dos sonhos esquecidos*, Herzog sugere que, antes de *homo sapiens*, somos, sobretudo, *homo spiritualis*, formulação cujo estranhamento é provavelmente causado pelo privilégio que a inteligência tem sobre outras vias de acesso ao conhecimento, como a da intuição, esta afeiçoada à memória em geral, à arte e ao espírito, enquanto a inteligência se refere à memória útil à ação, à ciência e ao intelecto.

A inteligência prepara a ação do corpo, calcula, mede, planeja. Ela é essencialmente objetiva e por isso tende a privilegiar o indivíduo, não a sociedade. Bergson atribui à religião um prolongamento do instinto que regula ou freia o egoísmo da inteligência em sua objetividade. Daí nasceria uma consciência fraterna, mas ainda distante do amor místico pela humanidade. A 8 de março de 1932, Bergson disse a Jacques Chevalier (1959, p. 152) a propósito de *As duas fontes da moral e da religião*: “Se eu transmito nestas páginas algo novo, é o seguinte: tento introduzir a mística na filosofia como um procedimento de investigação filosófica”.

Nessa mesma obra, o filósofo chamou de religião estática aquela essencialmente fabuladora e ligada a uma espécie de *deficit* de apego à vida, organizada institucionalmente em sistemas de crenças e práticas; e de religião dinâmica a que tem seu fundamento no misticismo, na dimensão mística da relação com o sagrado. Em *O sétimo selo* (1957), o pensamento do cavaleiro Antonius Block patina na superfície da religião estática enquanto as visões místicas do malabarista Jof o aproximam de uma religião dinâmica.

O amor místico revela-se, segundo Bergson, quando em algum canto do mundo o perfume inebriante do misticismo dissolve as fronteiras do ego de quem o inala, facilitando a passagem da fraternidade racional para o sacrifício desinteressado. Richard Buckminster Fuller, em São Francisco, Estados Unidos, e Mevlana Jalaluddin Rumi, em Konya, Turquia, tiveram suas obras realizadas sob o efeito do referido perfume cujos vestígios são perceptíveis nos filmes de Tarkovski.

Embora na conclusão de *Esculpir o tempo* Tarkovski (1990) entre na questão da existência de Deus, sua concepção de espiritualidade vai além dela. Ele percebe no mundo contemporâneo o predomínio das relações pessoais fundamentadas na ânsia de apropriação do que pertence ao próximo e na defesa incondicional dos interesses individuais. Suas antenas captam a tendência de deslocamento da lógica “eu e você” para a do “eu ou você”¹⁴.

A lógica do “ou eu ou você” é propagada como inscrição matricial do neoliberalismo e coagulada em produções televisivas de *reality shows* ou em modelos de gestão do mundo corporativo contemporâneo. Tarkovski (1990, p. 280) sintetiza o paradoxo inerente a este modelo numa fórmula:

quanto mais humilhamos nosso semelhante, menos satisfeitos nos
sentimos e maior se torna nosso isolamento. É esse o preço a pagar por
não seguirmos, por livre e espontânea vontade, o caminho heroico do
desenvolvimento do nosso potencial humano.

Tarkovski expressa o isolamento como a consequência da exploração do outro. No sentido inverso, como sugerem *Stalker* (1979) e *O sacrifício* (1986), quanto maior é o sacrifício em benefício da sociedade, maior é a conexão com a espiritualidade mística.

O espírito assume em alguns filmes de Tarkovski uma identificação com a memória,¹⁵ no sentido de que a memória se confunde com o próprio ser, oferecendo uma perspectiva privilegiada de um presente que incorpora o passado e se abre para a multiplicidade de futuros possíveis. Em *Solaris* (1972), a memória exerce um protagonismo e, em *A infância de Ivan* (1962), a memória é onipresente nos sentimentos, gestos e atos do protagonista. *Nostalgia* (1983) e *O espelho* (1975) trazem memórias do próprio diretor.

¹⁴ O filme *El método* (2005), de Marcelo Pyneiro, é bastante ilustrativo no sentido da oposição entre as duas referidas lógicas. O filme se passa dentro de uma sala na qual há um processo seletivo em que impera o “ou eu ou você”, mas do lado de fora há uma manifestação popular contra o Fundo Monetário Internacional referenciada no outro modelo.

¹⁵ Memória e espírito confundem-se também em Alain Resnais. Em *Hiroshima meu amor* (1959), o diretor instaura uma topologia do tempo desfolhando o passado em camadas que se superpõem: a memória irrompe no presente dos personagens em diferentes graus, num espectro que vai daquela coaguladas nos museus sobre a guerra às profundezas das lembranças de Nevers.

Nesse mesmo sentido, na obra de Tarkovski reverbera a filosofia bergsoniana. Bergson atribuía à intuição uma identificação com a própria vida, na qual a inteligência se destaca por um processo imitador daquele que engendrou a matéria. A inteligência busca na memória o que é útil à ação, mas a intuição é capaz de fazer o curto-circuito entre o passado e o presente. A intuição, essa forma elevada do instinto, pode captar o que Marcel Proust chamou de tempo fora do tempo, a duração pura em suas múltiplas contrações, pois a intuição é um pressuposto da própria duração.

A memória [...] não é uma faculdade de classificar recordações numa gaveta ou de inscrevê-las num registro. Não há registro, não há gaveta, não há aqui, propriamente falando sequer uma faculdade... o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que queria deixá-lo de fora. O mecanismo cerebral é feito precisamente para recalcar a quase totalidade do passado no inconsciente e só introduzir na consciência o que for de natureza que esclareça a situação presente, que ajude a ação em preparação [...]. Quando muito, algumas recordações de luxo conseguem passar de contrabando pela porta entreaberta. Estas, mensageiras do inconsciente, adverte-nos do que arrastamos atrás de nós (Bergson, 2006, p. 47).

É na complementaridade entre intuição e inteligência que, segundo Bergson, a filosofia nos introduz na vida espiritual. *Solaris* tem como mote uma ficção científica, mas é na natureza metafísica do oceano de memórias que reside a essência do filme. As lembranças filtradas e recalçadas pelo cérebro em favor da iminência das ações no presente irrompem na consciência dos personagens, como se o filtro que a inteligência coloca à memória não funcionasse e as recordações involuntariamente atravessassem as consciências dos personagens.

Torna-se insuportável aos habitantes da estação espacial conviver com as lembranças, apesar das tentativas de acolhê-las ou de destruí-las. *Solaris* apresenta duas dimensões da viagem do Dr. Kelvin: uma em sincronia com o murmúrio de sua vida interior e com a psicologia do seu passado que o atormenta e outra em que a duração se dilata na imensidão cósmica. *Solaris* e *2001 – Uma odisseia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick, apresentam uma ligação entre o microcosmo do cotidiano e a escala cósmica do universo exterior. Em Kubrick, como aponta Deleuze (2005, p. 245),

o dentro é a psicologia, o passado, a involução, toda uma psicologia das profundezas que mina o cérebro. O fora é a cosmologia das galáxias, o futuro, a evolução, todo um sobrenatural que faz o mundo explodir. As duas forças são forças de morte que [...] em última análise se tornam indiscerníveis. [...] A menos que se opere uma reconciliação em outra dimensão, uma regeneração da membrana que apaziguasse o fora e o dentro, e recriasse um mundo-cérebro como um todo em harmonia com as esferas.

Em *Solaris*, a reconciliação entre o dentro e o fora se dá na cena final, quando o Dr. Kelvin observa pela janela seu pai no interior da sala arrumando livros sobre a mesa enquanto a chuva dentro da sala ensopa sua roupa. O cientista, seco e resignado do lado de fora, vai até a porta para o reencontro com o pai, recriando um mundo-memória em harmonia com o cosmo.

Tarkovski revela na ficção científica de Stanislaw Lem a sacralidade da apreensão intuitiva da duração. Também em Tarkovski, o sagrado subjacente à técnica e à fotogenia toca o espírito do espectador.

Considerações finais

Em 2023, Kleber Mendonça Filho lançou *Retratos fantasmas*, filme que leva o espectador à aura intrínseca ao cinema exibido em grandes salas nas décadas de 1950 a 1990. O diretor, que conduz a narrativa do filme, observa a transformação de boa parte dessas salas em templos religiosos, fazendo a conexão entre duas dimensões do sagrado: a que leva o espectador de roldão em suas experiências fílmicas e a do culto religioso impregnado pela racionalidade das relações entre causa e efeito. A passagem de uma função a outra daquelas salas é revelada por Mendonça como uma mudança de natureza da religiosidade, como se as salas de cinema estivessem mais próximas do que Bergson chamou, como vimos, de religião dinâmica, e as igrejas que as ocupam atualmente da religião estática. Como se o desvio de função da sala deixasse explícito rastro da diluição da transcendência espiritual através do cinema, do caráter transcendente do cinema.

O diretor e roteirista Paul Schrader (1972, p. 10), em *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*, definiu o que chamou de estilo transcendental

partindo do conceito de espiritualidade universal para analisar filmes de diferentes nacionalidades e culturas e apontar uma “reflexão unificada do Transcendente no cinema”. O estilo transcendental não se define pelo tema do filme ou por uma intencionalidade oriunda de um aspecto cultural ou religioso, mas pela singularidade da imagem fotográfica. Enquadramentos, sons, roteiros e tudo o que possa ser classificado como técnica cinematográfica podem contribuir para instaurar a atmosfera do sagrado.

Também Geoffrey Hill (1992), em *Illuminating shadows, the mythic power of film*, analisa 17 filmes cujos temas e técnicas os inserem numa espécie de amálgama mitológico. Aqui, no entanto, embora com ressonâncias importantes nas referidas obras de Hill e Schrader no que diz respeito à linguagem do cinema, a intenção foi a de retirar da trama dos filmes indícios reveladores do enlace entre arte, religião e ciência, oferecendo ao leitor um panorama amplo de possíveis entradas para pesquisas sobre múltiplos temas.

Como um xamã, que estabelece o vínculo entre o que se vê ordinariamente e o que está fora das classificações operadas pela inteligência, o diretor de cinema modula com o espectador um leque de possibilidades de contato com aquilo que excede seu campo perceptivo. Quando as imagens escapam de qualquer formulação racional imediata, o cinema toca seu espírito. Como afirmou Ingmar Bergman, “o cinema fala diretamente à consciência, sem o filtro do intelecto”,¹⁶ transbordando em imagens como as captadas pela câmera em posição de lótus nos filmes de Yasujiro Ozu ou nas pinturas renascentistas de Giotto atualizadas por Bill Viola em *The voyage* (2002).

Márcio Barreto é docente da Faculdade de Ciências Aplicadas e do Programa de Pós-graduação em Mídias do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas

¹⁶ Em depoimento exibido no documentário *Bergman – 100 anos* (2018), direção Jane Magnusson, Suécia.

Referências

- 2001 – UMA ODISSEIA NO ESPAÇO (1968), Stanley Kubrick, EUA.
- A CAVERNA DOS SONHOS ESQUECIDOS (2011), Werner Herzog, Canadá/EUA/ França/ Reino Unido/ Alemanha.
- A INFÂNCIA DE IVAN (1962), Andrei Tarkovski, Rússia.
- A ROTINA TEM SEU ENCANTO (1962), Yasujiro Ozu, Japão.
- ALÉM DA VIDA (2010), Clint Eastwood, EUA.
- ASAS DO DESEJO (1987), Wim Wenders, Alemanha/França.
- ASCENSION (2000), Bill Viola, EUA.
- BACURAU (2019), Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, Brasil.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (primeira versão). In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas* v.1. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGMAN – 100 ANOS (2018), Jane Magnusson, Suécia.
- BERGSON, Henri. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERGSON, Henri. *As duas fontes da moral e da religião*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- BROOKE, John Hedley. *Science and religion. Some historical perspectives*. New York: Cambridge University Press, 1992.
- CABRERA, Júlio. *O cinema pensa*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CHEVALIER, Jacques. *Entretiens avec Bergson*. Paris: Plon, 1959.
- CIDADE DOS SONHOS (2001), David Lynch, EUA.
- DANÇANDO NO ESCURO (2000), Lars von Trier, vários países.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DOBBS, Betty Jo Teeter. *The foundations of Newton's alchemy*. New York: Cambridge University Press, 1984.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano. A essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- ELIADE, Mircea. *Ferreiros e alquimistas*. Lisboa: Relógio D'água, 1987.
- EMERGENCE (2002), Bill Viola, EUA.
- EPSTEIN, Jean. *Ecrits sur le cinema. 1921-1953*. Paris: Seghers, 1974.

- FERREIRA, Pedro P. O xamanismo na era de sua reprodutibilidade técnica. *doisPontos*: Curitiba/São Carlos, v. 16, n. 3, p. 81-98, jul. 2019.
- GARCIA DOS SANTOS, Laymert; SENRA, Stella. Xapiri a imagem-eco do xamanismo. Forumdoc. BH.2012: 16º Festival de Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia e Cinema, *Anais...* Belo Horizonte: Associação Fundo de Quintal, 2012, p. 161-167.
- HILL, Geoffrey. *Illuminating shadows. The mythic power of film*. Boulder: Shambala, 1992.
- HIROSHIMA MEU AMOR (1959), Alain Resnais, França/Japão
- I DON'T KNOW WHAT IT IS I AM LIKE (1986), Bill Viola, EUA.
- IRIGARAY, Luce. *Speculum de l'autre femme*. Paris: Minuit, 1974.
- KIDEL, Mark. Earth, wind and fire. *The Guardian*, London, 19 mar. 2002. Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2002/mar/19/artsfeatures.culturaltrips>. Acesso em 23 set. 2022.
- KOPENAWA, Davi. Depoimento recolhido em 1998 na aldeia onde vive. Trad. e ed. Bruce Albert. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/c/no-brasil-atual/narrativas-indigenas/narrativa-yanomami>. Acesso em 14 jun. 2022.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinema e pós-cinema*. Campinas: Papirus, 2013.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou O homem imaginário*. São Paulo: Realizações Editora, 2014.
- NEWTON, Isaac. *Princípios matemáticos de filosofia natural*. São Paulo: Edusp, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005.
- NISHITANI, Keiji. *Religion and nothingness*. Berkley: University of California Press, 1982.
- NOSTALGIA (1983), Andrei Tarkovski, Itália.
- O ESPELHO (1975), Andrei Tarkovski, URSS.
- O SACRIFÍCIO (1986), Andrei Tarkovski, França/Inglaterra/Suécia.
- O SÉTIMO SELO (1957), Ingmar Bergman, Suécia.
- OS IMPERDOÁVEIS (1992), Clint Eastwood, EUA.
- PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabella. *A nova aliança*. Brasília: Editora UnB, 1984.
- RETRATOS FANTASMAS (2023), Kleber Mendonça Filho, Brasil.
- SANTOS, Laymert G. *Politizar as novas tecnologias*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press, 1972.

- SHAH, Idries. *Histórias dos dervixes*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.
- SIMONDON, Gilbert. *Sur la technique*. Paris: PUF, 2013.
- SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier-Montaigne, 2008.
- SOLARIS (1972), Andrei Tarkovsky, URSS.
- STALKER (1979), Andrei Tarkovski, URSS e Alemanha Ocidental.
- TÃO LONGE, TÃO PERTO (1993), Wim Wenders, Alemanha/França.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- THE REFLECTING POOL (1979), Bill Viola, EUA.
- THE VOYAGE (2002), Bill Viola, EUA.
- TRISTAN'S ASCENSION (2005), Bill Viola, EUA.
- TURETZKY, Philip. *Time*. London: Routledge, 1998.
- UM AMERICANO EM PARIS (1951), Vincente Minnelli, EUA.
- UM CORPO QUE CAI (1958), Alfred Hitchcock, EUA.
- VIOLA, Bill. *Reasons for knocking at an empty house: writings 1973-1994*. London: Thames and Houdson/Antony d'Offay Galery, 1995.
- VIRILIO, Paul. *A bomba informática*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.
- XAPIRI (2012), Bruce Albert, Gisela Motta, Laymert dos Santos, Leandro Lima e Stella Senra, Brasil.
- ZERNIK, Clélia. *L'oeil et l'objet*. Paris: Vrin, 2012.
- ZIZEK, Slavoj. *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander a Hitchcock*. Paris: Navarian, 1988.

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

Como citar:

BARRETO, Márcio. Cinema, tecnicidade e sacralidade: um panorama das moverções fronteiras entre arte, ciência e religião. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 47, p. 210-232, jan.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.11>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

La vida obstinada de las imágenes. Experimentación y montaje entre cine y artes visuales

*The obstinate life of images. Experimentation
and montage between cinema and visual arts*

Presentación / *Presentation*

Giovanni Festa

La experimentación es quizás la condición para que las imágenes y su *travail* – palabra del francés de la cual Georges Didi-Huberman ha desvelado su interesante doble sentido: “trabajo”, actividad y “parto”, generación, pero también sufrimiento–, como sugiere Godard, sean “sencillas” y “justas”.

La idea de este dossier, sin embargo, nos estimula a “pensar” las imágenes según una perspectiva expandida. La imagen no se reduce simplemente a la categoría de “obra de arte”, ni siquiera necesariamente a un objeto tangible (lienzo-fotografía-cuadro-fotograma), sino que desafía los intentos de reificación al situarse en la frontera entre la existencia física y mental, individual y colectiva. La imagen, como diría el antropólogo Hans Belting, es tanto el producto de un medio como el producto de un yo, es tanto el fruto de la evolución de los medios, como una imagen mental. En el centro están los, las, les sujetos-realizadores y espectadores, con sus cuerpos y sus miradas implicadas en un intercambio mutuo, sujetos que, gracias a la mediación de las imágenes (siempre Godard dice que la imagen es la única forma para dejar existir al otro, evitando una relación demasiado directa), como veremos, se abren a la historia colectiva, a sus desafíos y a sus traumas, reorganizando la experiencia, reordenando y criticando lo visible. Lo experimental implica miradas “sublevadas” que entienden la imagen como la puesta en marcha de su movimiento expresivo, que tiene que ser constantemente indagado en su potencia crítica. Las imágenes, interpretadas, criticadas, poseen entonces la capacidad soberana de mediación entre sujeto y objeto, vida y muerte, visible e invisible, personal y colectivo y nos permiten, como diría Klee, entender que la cosa “es más de lo que da a ver”. Se trata, pues,

de poner de relieve las energías latentes y vitales que yacen dentro de ellas, y de revelar las temporalidades irreductibles y heterogéneas que las atraviesan y la posibilidad de volverlas instrumentos de pensamiento y lucha.

La imagen es rebelde a los paradigmas habituales espaciotemporales y se configura a través de la relación y el conflicto con otras imágenes. El conflicto. Otra forma de decir “pathos”.

El cineasta Julio Bressane dice que “pathos” – concepto warburghiano que postula un movimiento intensificado interior y exterior, no solo de la gestualidad del cuerpo, sino del “movimiento expresivo” mismo de las imágenes – y “experimentación”, que llama vocación experimental y que considera típica del cine brasileño, van juntas, en lo que define como un “pathos del experimento”. Sin embargo, esto es posible gracias a una herramienta peculiar: el montaje.

El montaje no es solamente un conjunto de técnicas narrativas, o una serie de sistemas de concatenación que producen narraciones, sino es la tendencia, que luego se ha convertido en técnica y finalmente en práctica metodológica, útil para establecer vínculos explicativos entre las cosas. Es la manifestación de la lucha del ser humano contra lo inconexo, cuyo resultado, más que una simple enumeración, es el descubrimiento de vínculos racionales en vista de una progresiva clarificación de lo real. El montaje es dinámico: es un hacer. Dialécticamente tiene dos polos: el que enfrenta anacrónicamente el pasado y el que tiende hacia lo inmediatamente aprehensible y, por lo tanto, hacia el futuro. Permite no dejarse fascinar por el peligroso encanto de la imagen unánime y articula el mano a mano del ser humano con la realidad como una serie de opciones operativas que abren horizontes.

Y de experimentaciones y montajes de imágenes erráticas y rebeldes hablan justamente los ensayos de este dossier: montaje percusivo por parte de un colectivo mexicano que mezcla lucha política y experimentación audiovisual en el ensayo de Eduardo A. Russo; montaje como algo específico del cuerpo-cine en un peculiar lugar expandido, al mismo tiempo real e imaginario, que es el museo-panóptico de Bogotá para Mauricio Durán; montaje como collage de los heterogéneos donde se mezclan realidades ficticias e historias verdaderas para Alessandra Merlo; montaje de los cuerpos, de las posturas y del espacio-tiempo según Tamara Accorinti; montaje de piezas imaginarias de una colección virtual según Giovanni Festa.

Todos estos montajes peculiares están unidos por una vocación hacia lo experimental que permite mostrarnos la cara oculta o inconsciente de la historia personal o colectiva.

A continuación, proporcionaremos una rápida panorámica de las varias intervenciones.

El ensayo de Mauricio Durán, de la Universidad Javeriana de Bogotá, a partir del recuerdo de un recorrido por una exposición de hace unos años realizada en Bogotá, Acción-Cine en Colombia, elabora un montaje de textos que, de forma benjaminiana, nos llevan a reflexionar sobre la historia de las imágenes en Colombia. El “museo”, lugar deputado a la conservación y a la memoria, se vuelve “mausoleo”, cuarto funerario: si para Godard, “hijo del museo”, *la cinématèque* francesa permitía juntar el museo imaginario con la pasión de lo real, para Durán el cine, el gran arte del siglo 20 “ha muerto” y su lugar es el museo, que en Bogotá ha tomado como sede la antigua cárcel de la ciudad, un panóptico. Comienza así un recorrido por las salas del museo-cárcel, donde nos encontramos ante el primer film colombiano, que ya mezclaba ficción y documental narrando un acontecimiento trágico que terminaba ante un pelotón de ejecución. Si la mayoría de los objetos conservados en el museo-cárcel son armas, también la cámara puede convertirse en arma: en lugar del cine-ojo o del cine-puño, un cine-panóptico que moviliza las masas. Siguen, en el recorrido de Durán, los primeros noticieros que nos hablan de las transformaciones violentas del país: la violencia es el elemento fundante del cine colombiano y la posibilidad de la salida de este ciclo de repetición de lo idéntico es, justamente, la aparición de los soportes digitales, que liberan las imágenes del normal ordenamiento temporal y permiten “diferentes desplazamientos de la mirada, diferentes recorridos, diferentes puntos de vista y diferentes historias o relatos”. Es así que “el cine que ha muerto hoy puede renacer de sus cenizas con ayuda de las nuevas tecnologías que permiten revisitarlo, recorrerlo en otros sentidos, hacerle transfusiones y trasplantes”. El cine es un Frankenstein: el ser resurgido gracias a un ensamblaje. Es decir, a través del montaje, gracias al cual piezas heterogéneas adquieren un nuevo sentido, permitiéndole al cine salir del mausoleo, para lograr, como sugiere el autor, “nuevamente mostrar y narrar la vida”.

El ensayo de Eduardo A. Russo, de la Universidad Nacional de La Plata, analiza la producción del colectivo mexicano Los Ingrávidos, que mezcla activismo

político, tradición vanguardista y las nuevas formas transmediales de la imagen. Central, en las piezas del colectivo, es, de nuevo, el montaje: operación entre óptico y visual, donde “las colisiones y las juntas inesperadas son parte decisiva de sus videos” y entre una producción y la otra, ya que “ellas se relacionan entre sí de manera modular, configurando una suerte de constelación cambiante”. Central es la forma que el mismo colectivo ha llamado percusividad: la pantalla, de una plana superficie de inscripción y ocultamiento, se vuelve una “membrana percusiva” que sirve para despertar las conciencias y poner en movimiento el cuerpo en una respuesta participativa y colectiva, como ya escribía Eisenstein en sus escritos sobre el montaje rítmico y Derrida sobre la dimensión subjetil del soporte, al mismo tiempo superficie de inscripción y cuerpo que padece una impresión, evidente en los dibujos “animados” y “cruels” de Antonin Artaud. Russo revisa varias obras del colectivo: desde *Impresiones para una máquina de luz y sonido* (2014), que altera las imágenes del film clásico mexicano *La Perla* injertando un poema de Maria Rivera y volviéndolo un cántico sobre los muertos de un pueblo, a *Piedra de sol*, poema visual que utiliza el súper-8 para crear un cántico sobre los campesinos y su lucha invicta. Russo en su escrito “monta” entre ellas las distintas producciones de Los Ingrávidos, proporcionando a su vez una lectura en forma de constelación.

El ensayo de Alessandra Merlo, de la Universidad de Los Andes de Bogotá, analiza la película *Un tigre de papel* de Luis Ospina (2007), en la cual el director colombiano construye una biografía fantástica de un personaje ficticio, Pedro Manrique Figueroa, otorgándole el papel de precursor del collage en Colombia. La autora antes nos proporciona una introducción sobre la vinculación entre la fotografía como supuesta huella de la realidad y el texto que la acompaña: “entre imagen y texto hay una relación de ambigüedad, ya que el contenido de la foto no prueba nada, porque son las palabras que la acompañan lo que sellan ese contenido”: desde una foto de ambiente africano a las manipulaciones de Joan Fontcuberta, como dijo Godard, *Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image*. Aquí se injerta el gesto, paradigmático, de Luis Ospina, que, a través de las voces de amigos y conocidos reconstruye la biografía de Pedro Manrique, “personaje *fundamental y marginal*” artista, revolucionario y activista, inventor del collage, técnica de montaje capaz de relacionar entre sí materiales diversos. El personaje ficticio, aunque nunca existió logra, según Ospina, revelarnos una

serie de verdades y además crea una película hecha de cortes, una película-collage, que, concluye la autora, “más que un falso documental es entonces un ensayo acerca de la mentira, categoría necesaria para representar lo real”.

El ensayo de Tamara Accorinti, de la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires, aborda las obras de Andrés Denegri y Lucia Seles, ambos cineastas caracterizados por una “imagen-pensamiento”. Si, en la lectura de la autora, el primero ofrece una mirada metalingüística sobre el soporte y trabaja sobre las formas de la memoria, indagando en las relaciones entre cine y memoria, la segunda propone nuevos modos de volver a habitar las salas de cine y de narrar historias. ¿Es posible encontrar, en el cine de hoy – que la autora define post-cine –, cuya existencia misma es amenazada por la proliferación de plataformas y todo tipo de micro pantallas difusas, formas de resistencia? ¿O esa condición de ruptura de la unidad de la pantalla y de su imperialismo puede asumir caracteres efervescentes, como fue postulado por las vanguardias históricas?

Seles y Denegri “permiten volver a establecer un lazo entre el ser humano, el cine y el mundo. Y ese lazo lo construye el cuerpo, el cuerpo en sus posturas y en su fatiga”. En el caso de la directora, se trata de cuerpos que trazan “nuevas cartografías afectivas” donde, desde una posición marginal entendida como espacio de construcción de una identidad diversa y nueva, “se quebranta la diferencia entre sujeto y objeto, masculino y femenino, lo mismo y lo otro, el presente y el pasado”. En el caso del director, del cual Accorinti analiza dos instalaciones, la materialidad del soporte pone en escena las “condiciones falsificantes de la memoria y la fragilidad de sus mecanismos”.

Mi ensayo cumple un recorrido a través del concepto de Museo, dividido en tres partes: en la primera, analiza algunos autores que han reflexionado sobre el concepto de Museo de una forma programáticamente expandida: Bataille en la voz Musée para la revista *Documents*, Merleau-Ponty en *La duda de Cézanne*, y Adorno en *Valery, Proust y el Museo*, hasta Godard y Anne-Marie Miéville y el análisis de una breve secuencia del video-ensayo *The old place*, realizado para el Moma neoyorquino. Esta constelación de autores nos permite relevar: la existencia de un paradigma sacrificial junto a uno contemplativo en Bataille; la relación entre obra y espectador en Proust y Valery; la caducidad de las imágenes halladas, guardadas y expuestas en Adorno; la relación entre Museo y cine y, finalmente, aquella entre la imagen y la muerte en Godard y Miéville.

En la segunda parte, observamos cuatro “casos” donde estos elementos parecen estar todos presentes. Se trata de un montaje de imágenes que se encuentran todas dentro un espacio herméticamente cerrado: una “Cueva” en *Cave of forgotten dreams* de Werner Herzog (2010), un museo en *Arca rusa* de Alexander Sokurov (2002), una villa en *Hipótesis del cuadro robado* de Raúl Ruiz (1979) y una pinacoteca en “Final de etapa” de Julio Cortázar (1982). Cada uno de estos espacios constituirá la sala de un museo imaginario. La última parte es una lámina inspirada en las que Aby Warburg realizó para su *Atlas Mnemosyne* donde la “fuga de las imágenes” vislumbradas a lo largo del texto encuentran otra forma de juntarse, a través de una constelación de montaje.

Dossier recibido en marzo de 2024 y aprobado en junio de 2024.

Como citar:

FESTA, Giovanni. Dossier La vida obstinada de las imágenes. Experimentación y montaje entre cine y artes visuales. Presentación. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30, n. 47, p. 234-239, mar.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.12>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

El museo, el montaje, el misterio

Museum, montage, mystery

Giovanni Festa

 0009-0005-1449-2530
giovanni.festa81@gmail.com

Resumen

El texto se divide en tres partes. En la primera hablamos del concepto de museos a través de una combinación de autores que lo han entendido de “forma expandida”. En la segunda parte intentamos un montaje entre cuatro lugares emblemáticos – una colección privada, una pinacoteca, una cueva y un museo – relacionados a un autor chileno, Raúl Ruiz; un escritor argentino, Julio Cortázar; un cineasta-viajero alemán, Werner Herzog, y el cineasta ruso Alexander Sokurov. En la tercera parte intentaremos un montaje inspirado por el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg.

Palabras clave

Museo. Montaje. Tableau vivant. Ruiz.
Cortázar. Sokurov. Herzog.

Abstract

The paper is divided into three parts. In the first we introduce the concept of museums through a combination of authors who explain it in an “expanded way”. In the second part we attempt a montage among four emblematic sets – a private collection, a gallery, a cave and a museum – related to a Chilean filmmaker, Raul Ruiz; an Argentine writer, Julio Cortazar; a German filmmaker-traveler, Werner Herzog, and the Russian filmmaker Alexander Sokurov. In the third part we attempt a montage inspired by Aby Warburg’s Atlas Mnemosyne.

Keywords

*Museum. Montage. Tableau vivant. Ruiz.
Cortázar. Sokurov. Herzog.*

Georges Bataille abre la voz “Musée” de la sección de su revista *Documents* llamada “Diccionario” (dedicado no al significado, sino a la “tarea de las palabras”) con una citación de la *Grande Encyclopédie*: se trata de una fecha, el 27 julio de 1793, día de nacimiento de la primera colección pública en Francia, bajo la Convención. El origen del museo moderno – agrega de inmediato el filósofo – estaría ligado al desarrollo de la guillotina (y no solamente a eso: grandes instituciones como el British Museum y la National Gallery fueron financiadas con el comercio de esclavos).

Por un lado, los museos son la concreción de una colosal acumulación de riquezas cuyos orígenes, en Europa, son obscuras (el Terror; el colonialismo); por el otro, representan el más grandioso espectáculo de una humanidad dedicada a la pura contemplación: “los cuadros no son otra cosa que superficies muertas y es en la multitud que se producen los juegos, los estallidos, los destellos de luz” (Bataille, 1974, p. 113). Esta apuesta del arte, que se resuelve en el “ojo que piensa” del espectador nos recuerda el ensayo de Merleau-Ponty sobre Cézanne. Sin embargo, el autor de *El ojo y el espíritu* parece ir más allá del autor de *Una historia del ojo* cuando escribe que será el espectador, vuelto, como dirá Cortázar, co-autor, a *recobrar* aquello que se ha querido comunicarle a través de la obra de arte y solo en ese entonces la obra abandonará su porción de tela coloreada para “habitar indivisa en muchos espíritus, probablemente en todos los espíritus posibles, como una aquiescencia para siempre” (Merleau-Ponty, 2016, p. 34). Merleau-Ponty parece utilizar una palabra de sabor proustiano. En Bataille (1974, p. 114) hay una reminiscencia de Baudelaire, cuando escribe “el museo es el espejo colosal en el cual el hombre se contempla finalmente bajo todas sus caras y se encuentra admirable”. La admiración, como en aquellos tratados de amor medieval, hace a su vez, por contagio, al hombre admirable. Y el espejo era también el mar según el poema de Baudelaire: en el mar de las imágenes y de los objetos admirables, el hombre se descubre, finalmente, libre.

El texto de Bataille en *Documents* contiene algo más. El filósofo que desarrolló el concepto de *dépense* (dispendio sin compensación y negación de toda idea de acumulación y cuidado), con aparente discontinuidad, de repente, hace un montaje. La primera imagen pertenece a la historia del arte, y es la reproducción de un dibujo del pintor Grandville, donde unos peces se devoran el uno al otro y la última presa es un ojo abierto; la segunda pertenece a la

etnología y es caracterizada por otro contenido cruento: un nativo de la Costa de Marfil pone unas hachas de piedra levigada de la época neolítica en un recipiente lleno de agua, se baña en él y ofrece unos gallos a las que cree ser piedras de trueno caídas del cielo. Si los cazadores/presas del dibujo son capaces de “esquematar” las relaciones entre continente y contenido que se expresa en los museos, el hombre arcaico prefiguraría la actitud de entusiasmo y de comunicación profunda que se establece entre los objetos y los visitantes en los museos modernos. El filósofo parece juntar dos paradigmas opuestos: un paradigma sacrificial y uno contemplativo. Esta capacidad de contacto con la obra de arte es comentada por Adorno en su ensayo *Valery, Proust y el museo*.

Si Bataille comienza ofreciéndonos la fecha de nacimiento del museo, Adorno (2018) empezará desarrollando el sutil hilo de las transposiciones. Antes comienza con el significante. La palabra “para museo” tiene, en alemán, un sonido desagradable y sirve para indicar algo envejecido, que ya no pertenece a lo vivo. Si en Bataille los visitantes tenían con las obras observadas una relación viva y directa, Adorno, haciéndonos reflexionar sobre el sentido literal de la expresión, nos revela el simple hecho de que el museo es también el almacén de todos los objetos con los cuales, al contrario, el observador ya no tiene una relación directa y que vienen conservados por un cuidado histórico más que por una exigencia actual. Y aquí hay otro pequeño montaje, entre la imagen del museo, y la del mausoleo: los “museos son como las tumbas de familia de las obras de arte” (p. 211). Para el filósofo de la Escuela de Frankfurt, los museos parecen, en estas primeras líneas, un apéndice de la industria cultural: “testigos de la neutralización cultural, sacan la felicidad de la contemplación por culpa del valor de mercado” (p. 212). Todo lo contrario de Bataille y de Merleau-Ponty. El dinero (aspecto que Bataille no niega), impide la contemplación.

Hay una novela italiana donde el tema de la tumba y del museo se juntan, agregando un tema más, que desarrollaremos en este texto: aquel de la desaparición y de la muerte. Se trata de *El jardín de los Finzi-Contini*, de Giorgio Bassani. En el libro, la historia de unas vivencias inolvidables de vida pasada es anticipada por una excursión del narrador con unos amigos a unas tumbas etruscas. Mientras el grupo está para entrar en las tumbas la niña de uno de ellos, muy curiosa e inteligente, hace unas preguntas a su papá. ¿Quiénes eran los etruscos? Y ya que sabe, gracias a la escuela, que se trata de uno de los pueblos que están al

comienzo de la historia de occidente junto a egipcios y a hebreos, agrega, después, “¿porque las tumbas antiguas son más melancólicas que aquellas nuevas?” (Bassani, 2012, p. 22) (hay un primer tema, aquel del pasado desaparecido y de la melancolía). El padre le contesta diciéndole que las tumbas nuevas guardan seres cercanos, las antiguas pueblos muertos hace mucho tiempo que, en cierto sentido, es como si hubieran estado muertos desde siempre: (hay aquí un segundo tema, aquel de los pueblos barridos por la historia que, sin embargo, han dejado trazas y hallazgos de su pasaje). La hija entonces responde que, ya que le están hablando de ellos, siente cariño hacia los etruscos (surge así el tercer tema, ósea el amor para los que han desaparecido).

El grupo penetra en las tumbas, que son subterráneas, y se encuentra ante un cuarto amueblado y adornado de frescos policromos con las imágenes de objetos de uso común y de animales domésticos. Tumbas estas, que se parecen a las habitaciones de los vivientes abandonadas de repente por la guerra, a bunkers subterráneos (otro tema: el de la guerra); y, al mismo tiempo, las tumbas son museos y lugares de la memoria. Antes de regresar a casa, estos son los pensamientos de Giorgio:

Allí, sin embargo, en el breve recinto consagrado a los muertos familiares; en el corazón de aquellas tumbas donde, junto con los muertos, se habían encargado de hacer descender muchas de las cosas que hacían hermosa y deseable la vida; en aquel rincón de mundo defendido, reparado, privilegiado, nada podía cambiar. Cuando nos fuimos, estaba oscuro (Bassani, 2012, p. 27).

Si regresamos al texto de Adorno, vemos que el autor, concluyendo esas primeras, densas líneas, anota que, en un mundo que se ha salido de sus bisagras, no podemos prescindir de los museos. Y en todo caso, parece, nos equivocamos: si se cree que el contacto originario, el aura, hoy se puede restablecer a través de un puro acto de la voluntad, caemos en el romanticismo; si pensamos dejar a un lado la posibilidad de experimentar lo tradicional, caemos en la barbarie. ¿Entonces qué hacer? ¿Cómo relacionarnos con las obras que los museos exponen? Adorno responde hablando de los dos autores del título. Por un lado, Valery, poeta que piensa que el objeto artístico, perdiendo toda su relación con la vida inmediata, y, con ella, la relación funcional con el lugar donde se encontraba y recibía su profundidad, ya no puede comunicar nada. Hasta la paradoja de obras

que, contrariamente al paradigma aurático benjaminiano, no nos miran, sino que tienen que existir por sí mismas, sin mirar a los hombres, realizándose en un proceso constante de autorreflexión. Por otro lado, Proust, el escritor monomaniaco para el cual lo importante no es el objeto y su contexto, sino su vida póstuma: es central en su caso la figura del amateur, y obras relacionadas con el tramo de vida, con la biografía de quien observa (pensamos en el capítulo de la *Recherche* cuando Swann descubre que está enamorado de Odette observando su doble en un fresco, una figura de Botticelli en la Capilla Sixtina). Proust propone además un montaje relampagueante entre los cielos azules de Mantegna y la *Gare Saint-Lazare*. Para Adorno, el *missing link* entre realidad y pintura era el cuadro homónimo de Monet. Para nosotros, pensamos que pueda ser la imagen cinematográfica, cuyas primeras imágenes muestran un tren que entra en una estación, *L'arrivée d'un train à La Ciotat*, de los Hermanos Lumière y poseen toda la calidad atmosférica de la gran pintura europea. Entre lo ficcional de la pintura y el real del lugar de tránsito no hay un cuadro, sino el cine, que se alimentó, al mismo tiempo, de los medios de transporte (no solamente para filmarlos, sino para desplazar encima de ellos la cámara) y de la pintura (de la cual adoptó temas y formas de representación).

Malraux nos sugiere una hipótesis más: el museo ha permitido la migración de las obras desde su contexto, su lugar de origen (el contexto arquitectónico amado por Valéry) a otro mundo, el mundo del arte; y nos ofrece otro paradigma de museo, el "imaginario". Se trata del museo de las obras reproducidas, el museo de la época de la reproducibilidad técnica que, gracias a las reproducciones fotográficas, permite una serie de operaciones sobre el cuerpo de la obra, despojada de toda aura. Las imágenes distintas se vuelven afines. Un tapiz, una miniatura, un cuadro, una escultura y un vitral, objetos muy distintos, reproducidos en el mismo blanco y negro, se parecen. Falsar la escala permite a un sello volverse pintura, un relicario posee la misma importancia que una estatua: agrandar permite una transvaloración de los valores. El detalle permite el análisis del particular expresivo. El museo transmuta (agrandando); descubre (aislando) y demuestra (asociando).

Hay un último pensador que es necesario convocar en estas notas preliminares y que parece hacer encajar, como en un *puzzle*, todos esos elementos distintos. Jean-Luc Godard (1988-1998) dedica a Malraux dos capítulos de las

Histoire(s) du cinéma, el 3a y el 3b, y lo asocia con Langlois, el director de otro “museo”, la Cinematèque, responsable de haber donado a los jóvenes turcos de la Nouvelle Vague, una herencia: la de la Historia del cine. En lugar del museo imaginario, el museo del cine. Y afirma, hablando de sí mismo, ser “hijo del museo”. ¿Y esto qué significa? Es necesario regresar, de nuevo, a los Lumières, que, sin saberlo, habían hecho del espectador un *tecnomorfo*: al corpus propio de la memoria personal, voluntaria o involuntaria, a los cuentos de los otros (que, como nos dice Marc Bloch, pueden generar falsos recuerdos), tenemos que adjuntar el cuerpo de imágenes implantadas de la máquina-cine. Y Langlois fue aquel hombre que los conectó a esta memoria implantada, vinculándola al presente. Mientras el museo se vuelve *the old place*, título de un video-ensayo rodado junto con Anne-Marie Miéville, dedicado al Moma (Godard, Miéville, 2000). El video-ensayo es rico de secuencias del más grande interés. Retomaremos solamente tres imágenes.

Godard, utilizando una sobreimpresión demorada (que, gracias al video, permite a la primera imagen abrirse literalmente encima de la segunda), monta el rostro de una máscara fúnebre, quizás egipcia (se parece mucho a las reproducciones del Museo Imaginario de Malraux), con una escena de lamentación del pintor francés del 17 Georges de La Tour. La secuencia termina con las imágenes de un hombre en medio de una playa nevada.

Antes de todo, dos palabras sobre la sobreimpresión que en Godard, lejos de ser un simple mecanismo de transición de la imagen, se vuelve una herramienta filosófica que, como diría Raúl Ruiz, mezcla *cogitación interior* (ya que la fuerza centrípeta de la secuencia de abajo no se ha consumido completamente y continúa, como un vórtice, sobreviviendo) y *apetito ciego* hacia lo que, al formarse, sobreviene. El resultado será similar a una de esas sobreimpresiones sospechosamente insistentes que tardan en desaparecer y permiten, modificando ligeramente lo que dice Bachelard (1973, p. 38) en su *Psicoanálisis del fuego* cuando habla de imaginación material, el montaje de los heterogéneos, que realiza el encuentro fortuito de una lágrima con la llama de una candela.

La primera imagen pensamos que quizás pueda reenviar al complejo de la momia del cual habla André Bazin. En aquel texto célebre, que nos introduce a un “psicoanálisis de las artes plásticas”, Bazin (1992, p. 25) escribe que

la religión egipcia hacía depender la supervivencia de la perennidad material del cuerpo. Con ello satisface una necesidad fundamental de la psicología humana: la defensa contra el tiempo. La muerte no es más que la victoria contra el tiempo. Fijar artificialmente las apariencias carnales del ser significa arrancarlo al flujo de la duración: reconducirlo a la vida. Se trata de salvar el ser mediante la apariencia.

Esta práctica, esta tendencia estética a reemplazar el mundo exterior con su doble, según el fundador de los *Cahiers*, llega hasta la “inmovilidad torturada del arte barroco” (Bazin, 1992, p. 27). Y barroca es la segunda imagen, un cuadro que, sin embargo, nos muestra una escena de luto. Se trata de una escena de Lamentación hecha por un pintor francés de ascendencia caravaggista del género llamado a “a luz de noche”. Y que muestra la postración y el dolor real, iluminados por una luz escenográfica, contrastada y ya pre cinematográfica.

Se pasa así desde la estatua al lienzo al óleo; desde el primer plano a la escena de grupo; desde el rostro cerrado sin expresión alguna a los cuerpos de los dolientes, que forman una comunidad en llanto, la “manada” diría Canetti (1960), de los afligidos. Y, sobre todo, las imágenes comunican a través de su adherencia. Y aquí viene en ayuda De Martino. Según el etnólogo italiano, la escena de luto, que une Egipto, paganismo y cristianismo, muestra una gestualidad codificada que permite alejar de sí el regreso inconexo del muerto. ¿Las imágenes cristianas en color alejan de sí el rostro de piedra? Solo una vez que se ha evitado el peligro del regreso del “mal pasado” es posible abrirse hacia un horizonte de vida verdadero.

De aquí la tercera imagen, una secuencia que nos habla de un hombre en camino. Detrás de él está el mar y una casa, adelante dos líneas rectas, las trazas de una ruta posible. Si pensamos que las dos primeras imágenes son dos visiones distintas de la muerte, la última imagen abre a una posibilidad de futuro. El hombre camina hacia adelante, dejándose atrás la vida pasada; Quizás en la casa hay, encerrado, un muerto, real o metafórico, que la nieve ha embalsamado, como la cara que hay detrás de la máscara egipcia. Entonces el hombre es el héroe (héroe cualquiera, cuya hazaña es la superación de sí mismo) que ha comprendido que el hecho de haberlo perdido todo nos da la posibilidad de fabricar un nuevo comienzo. Las trazas grabadas en la nieve imponen o hacen pensar en un movimiento hacia adelante, un movimiento de salida. Sin embargo,

al final, el hombre se voltea hacia atrás. A ver el mar. Lo hace porque, como dice Baudelaire en el verso que hemos encontrado al comienzo, ¿es el lugar del hombre libre? ¿O en aquel llano helado tenemos que ver el regreso al inconexo de lo cual el viajero se estaba alejando?

Esta constelación de autores nos ha permitido relevar: la existencia de un paradigma sacrificial junto a uno contemplativo (Bataille); la relación entre obra y espectador (Proust, Valery); la caducidad de las imágenes halladas, guardadas y expuestas (Adorno); la relación entre museo y cine y, finalmente, aquella entre la imagen y la muerte (Godard).

Ahora observaremos cuatro “casos” donde estos elementos parecen estar todos presentes.

Se trata de un montaje de imágenes que se encuentran todos dentro un espacio herméticamente cerrado: una “Cueva” (*Cave of forgotten dreams*, Werner Herzog, 2010), un museo (*Arca rusa*, Alexander Sokurov, 2002), una villa (*Hipótesis del cuadro robado*, Raúl Ruiz, 1979) y una pinacoteca (Final de etapa, Julio Cortázar, 1982). Cada uno de estos espacios constituirá la sala de un museo imaginario. Antes me gustaría añadir un pequeño relato que, un poquito como hace Ernst Bloch en *Trazas*, poseerá el valor de apólogo.

Hay una nouvelle de Henry James que se titula Una figura en la alfombra donde un innominado crítico literario nos narra en primera persona su obsesión por la obra de un escritor, Hugh Vereker, a quien admira desmesuradamente. Vereker, en el transcurso de una velada, confiesa al crítico que en sus textos esconde un secreto fundamental, un “pequeño detalle” esencial. El narrador junto con su mejor amigo, Corvick, tratará por todos los medios de desvelar ese misterio; mientras que el primero se da por vencido al cabo de un tiempo, el segundo lleva su obsesión hasta el final, con la inestimable ayuda de la esposa del escritor, Gwendolen. Durante un viaje por la India, Corvick, inopinadamente, da con el meollo de la cuestión y se reúne con el narrador para hacerle partícipe de su hallazgo; sin embargo, antes de poder comunicárselo, muere en un accidente. Éste retomará entonces la búsqueda enfermiza y perseguirá a Gwendolen con la esperanza de que se lo revele; la mujer se niega; ni siquiera a su segundo marido, otro crítico de poca monta llamado Deane, confiará el secreto. El narrador termina la historia contándole todo lo ocurrido a este último, sumándolo también a él en la duda y la obsesión, a modo de venganza...

El cine nos permite descubrir, a través de una interrupción, un síncope, una parada en el escurrimiento de la trama, justamente, este tesoro escondido, esta figura en la alfombra, que se encuentra dentro “de la segunda película”, la que según Raúl Ruiz estaba modelada por la sombra.

El film de Herzog es al mismo tiempo una exploración espeleológica, un viaje en el tiempo y un experimento: el cineasta nos hace penetrar dentro de las grutas de Chauvet, en el sur de la Francia, mostrando pinturas de hace 32.000 años filmadas con cámaras 3D portátiles; el film de Sokurov es también un viaje en el tiempo: no hasta la prehistoria, sino a través de la historia del museo del Hermitage. El narrador (quien dice de sí mismo que está muerto, y que posee la voz del propio Sokurov), oculto detrás de la subjetiva de la cámara, junto con un viajero-guía del siglo 19, visita las salas del museo. El Hermitage se vuelve una máquina del tiempo que nos lleva a ser espectadores de acontecimientos históricos, como el gran baile de 1913, o el asedio de la ciudad durante la Segunda Guerra Mundial. También la película de Sokurov, como la de Herzog, es un gran hallazgo técnico: consiste en un único plano secuencia con *steadycam* de 90 minutos.

El film de Ruiz nos introduce dentro de la mansión de un coleccionista que habla sobre una serie de pinturas de un artista del siglo 19, Tonnerre. Los cuadros, caracterizados por un realismo absorto y alucinatorio, retratan una ceremonia secreta realmente acontecida descubierta e interrumpida por las autoridades. O quizás, en las imágenes se encuentra enterrado, en lugar de un ceremonial, un escándalo, protagonizado por una rica familia burguesa. El coleccionista, también detective, recorre las pinturas a la búsqueda de indicios para desvelar el enigma. El relato de Cortázar es, en cierto sentido, otro plano secuencia, ya que vemos todo a través de los ojos de Diana, la joven protagonista que se encuentra en un pequeño pueblo y aprovecha para visitar, a deshoras, la pinacoteca local. Los cuadros del misterioso pintor, como los de Tonnerre, ocultan un secreto.

¿Qué es lo que conecta obras en apariencia tan distintas, que se desarrollan todas en un ambiente circunscrito, donde, literalmente, se viaja en el tiempo? Buscando – como diría Rancière hablando de Godard –, el no-enlace en lugar de la relación, veremos cómo, en todos esos casos, hay un pequeño truco y un plan exquisito que, como una figura en la alfombra, se esconde en el ensamblaje de estos cuatro espacios heterolíticos.

Un primer elemento podría ser *la obsesiva atención al detalle* (¿y el pequeño detalle no caracterizaba el secreto del escritor Vereker en el cuento La

figura en la alfombra, de H. James?) y el hecho de que *la obras son todas una trampa para la mirada*: en la Villa la “obra, el cuadro” es el “lugar” donde se esconde el enigma; en la Gruta es la continua sensación de peligro en la penumbra subterránea mientras el paciente goteo del techo de piedra crea una porcelana milenaria de humedad coagulada; en el museo, la trampa-anzuelo es el pasillo habitado por las voluptuosas estatuas de mármol de Canova, que crean un aura polvorienta y cultural favorable a la aparición de los fantasmas ninfales de Anastasia y sus amigas; finalmente, en la Pinacoteca, que la protagonista visita a deshoras (fuera de horario, fuera de tiempo; pero también fuera de lugar y corriendo) hay otra trampa para la mirada: los cuadros con fondo negro, caracterizados por una “calidad de paño fúnebre y colgaduras de catafalco”. Curioso. Hay un momento, en *Arca rusa*, cuando un habitante de San Petersburgo muestra al narrador y a su guía su ataúd, que está construyendo en un cuartucho durante los días del asedio de la ciudad. Regresa la relación entre museo y tumba del comienzo, que puede ser subrayada por estas palabras, de nuevo de Adorno, que habla del museo como “morada incoherente donde muertas visiones están alineadas como *ataúdes*”.

Otro aspecto es que *todos estos espacios remiten a otra parte*: la villa y el museo son contiguos a un jardín cerrado; la pinacoteca lleva a un patio con jardín (es el patio del pintor anónimo, misteriosamente abandonado); y la gruta (gracias a un corte de montaje) se encuentra contigua a un invernadero (con un clima tropical-artificial). Encima de todo se cierne el esplendor de la ceremonia, un aire de intriga, que indica o sugiere una región de escándalo, crimen o sacrificio, una ventana hacia el otro lado o la muerte que trabaja.

La secuencia paratáctica de los cuadros de la Villa, comentada por el erudito coleccionista, son obra del misterioso pintor Tonnerre. El film de Ruiz se inspira a la obra de Klossowski. Y del filósofo, hermano del pintor Balthus (al cual Artaud había dedicado un texto), son también los cuadros. Ruiz “dobla” cada uno de ellos con un *tableau vivant*. La tela encuentra su doble de carne, la dimensión pictórica se junta con una congelada dimensión performativa. Enumerados, son: *Diana y Acteón*; *Cruzados jugando al ajedrez*; *Escena del martirio*; *Interior con familia burguesa* (o “del escándalo”); *Escena grupal en traje*; *El rito oculto*. Todos forman una secuencia interrumpida por un cuadro perdido, eslabón faltante que, como en todo relato de *detection*, no permite la revelación del misterio.

El narrador de la película del museo, sumergido en otro espacio-tiempo, con el cuerpo dislocado, doblado por un fatuo alter-ego guía y reemplazado por la cámara, se encuentra cara a cara con las pinturas del Hermitage y su inesperada cercanía (Dánae de Correggio; un Nacimiento del Bautista de Tintoretto, una Circuncisión junto a una Cleopatra): Proust hablaría de una rivalidad entre las obras expuestas o, mejor, un proceso, una lucha por la verdad; ellas se devoran la una a la otra como micro-organismos y, a través de esta lucha, logran que se mantenga la vida.

Central, en el film, son una serie de detalles “diabólicos” (el gallo; la gallina; la perdiz): el detalle contiene siempre una carga, un *surplus* de energía, debida a su conexión con el pensamiento arcaico. Y esta energía, esta dimensión aurática del detalle, hace preguntarse al narrador si todo esto no es, en realidad, “un sueño”. El lugar de los sueños olvidados es también la gruta, a la que se accede por un pasaje estrecho y donde se avanza, a tientas, de una cámara subterránea a otra: en cada una de ellas hay escenas de un realismo salvaje: presas suntuosas, figuras emblemáticas sobrepuestas, siluetas con contorno negro, imágenes que componen un museo vivo de la imagen enterrada grabada por nuestros remotos antepasados que, a través de la representación, se descubrirían humanos demasiado humanos: es decir, artistas e investigadores del misterio de lo viviente.

Llega “de otro lado” también la protagonista del cuento de Cortázar, Diana, *city-girl* que observa las obras de un pintor desconocido alojado en tres salas de la pinacoteca de un pequeño pueblo: en la primera sala hay unos bodegones, visiones espectrales del mundo-objeto; en la segunda, unas pinturas de interiores; en la tercera sala hay una última pintura misteriosa, que muestra una figura femenina postrada. La pequeña pinacoteca se vuelve entonces recorrido a través de los tres grandes géneros de la pintura occidental.

Llegamos así al tema oculto que se encuentra detrás de cada uno de esos montajes de imagenes-cuadro. En la villa se encuentra enmascarado por el libertinaje y los escándalos en los cuadros de Tonnerre: se trata del culto al Andrógino, expresión de un archipiélago mucho más vasto, subterráneo y sacrificatorio, que es el del culto mitriaco, el pastor-destripador del toro, adorado en las profundidades de una cueva (estudiado, por ejemplo, por Aby Warburg y Fritz Saxl en páginas famosas de *El renacimiento del paganismo antiguo y La vida*

de las imágenes). Detrás del desencadenamiento de las pasiones reprimidas y criminales de los cuadros, se asienta así una imagen inmóvil, una presencia germinal que, como una anamorfosis, se observa solo en escorzo, cambiando bruscamente, más que el ángulo de visión, la forma de ver.

En la pinacoteca, el último cuadro muestra a una mujer misteriosa, con el brazo suelto e inerte, los cabellos cubriéndole el rostro, culminación del silencio, de la soledad y de la peregrinación sin fin de las sombras cautivas: el cuadro, con su lúgubre jeroglífico de muerte, contagia a Diana, que huye en la contigua casa del pintor y, en la última habitación, idéntica a la que se ve en la pintura, se para fatalmente en la posición de la mujer del cuadro, “así sin cambiar nada, la luz inmóvil como todo el resto”.

En la gruta, hay el grabado de una mujer misteriosa que se esconde detrás de un espolón de roca: visión de un cuerpo que se adapta a la aspereza, a la conformación del espacio y al mismo tiempo, lo contagia transformándolo. En la gruta lo amorfo se vuelve antropomorfo y la gruta descubre su vocación *subjetil*, de ser lugar, al mismo tiempo, de un golpe y de un trazo, de un acto cruento y de una traza mimética. Sin embargo, esto es solamente el espejismo del verdadero enigma escondido, que descubriremos al final.

En el museo, el plano secuencia que se creía infinito, se detiene repentinamente frente a una puerta-ventana: como decía Florensky, por un momento, el velo de lo visible se abre y por el hueco, aún perceptible, sopla el aliento invisible que pertenece a otros lugares: el pequeño umbral muestra una tierra de silencio y oscuridad, un trozo del Ártico, un fragmento ingobernable del mundo como el que ven los marineros de un buque de guerra en el mar de Barents en otro maravilloso film de Sokurov, *Confesión. Historias desde el diario del comandante* (1988): en lugar de la figura en la alfombra, se trata de una puerta dimensional que, en una sobrepresión perturbada, marca el límite y contacto con todo tiempo futuro y todo tiempo pasado, entre la existencia y la nada.

En la gruta, el florecimiento en piedra de los perfiles de los animales es tan hermoso como el de las figuras sobre las tablas de *Andrej Rublev* (1966) la película del cineasta ruso Andrej Tarkovski (y maestro de... Sokurov) que habla del gran artista del siglo 16; en ambas secuencias, si lo pensamos bien, el ojo se ve envuelto en un movimiento liberado a través de los detalles de un realismo

brutal y tierno: una ciudad, un corcel, un páramo empinado, una mujer agachada – en lugar de una pelea de bisontes, de los leones superpuestos y la figura femenina en el espolón de roca desnuda. Sin embargo, si el pintor-teólogo del renacimiento ruso reconstruyó la imagen en relieve del mundo arquetípico, dejando entrever las fuerzas originarias, no visibles, a través de una incisión realizada en el cuerpo mismo de la luz, los pintores-chamanes del Paleolítico muestran, a través de las asperezas y relieves naturales de la gruta, los perfiles de un mundo animado, violento y peligroso abierto al azar, a la transgresión y a la herida (el roce de la uña de un oso, el contorno negro de la brasa, la huella del niño y el lobo caminando juntos).

Finalmente, en las tras películas hay un gran movimiento de salida general: en la villa del coleccionista y en el museo se realiza a través del plano secuencia; en la gruta pasa algo distinto: hay un corte de montaje que muestra de repente, en el recinto de un ambiente artificial creado por el agua caliente de un reactor atómico, unos cocodrilos albinos: híbridos como el andrógino de Tonnerre, blancos como los perfiles de las estatuas de Canova en el museo, el mutante albino es, como la figura de mujer en el cuadro de la pinacoteca, un fantasma y una imagen especular, un reflejo y el sueño del hombre que se enfrenta al enorme abismo del tiempo y, como el obturador de la cámara, impone su intervalo, fatal e implacable, entre la existencia y la nada.

Giovanni Festa se ocupa de teoría de la imagen y del montaje. Doctor en filosofía del lenguaje y de la comunicación, posgrado en artes (Universidad de La Plata), posdoc en teoría de la imagen, dicta cursos de posgrado y doctorado en Argentina y Chile. Es subdirector de la revista *Uzak* y es miembro del directivo de *Filmcritica*. Sus escritos se encuentran también en *Arkadin*, *Reflexiones Marginales*, *Fata Morgana*, *Panambi*. Entre sus publicaciones, “*Il montaggio sacrificale delle immagini. Eisenstein, Warburg*” (2017).

Referências

- ADORNO, Theodor W. Valery, Proust e il museo. In: Prismi. *Saggi sulla critica della cultura*. Torino: Einaudi, 2018.
- BACHELARD, Gaston. *El psicoanálisis del fuego*. Buenos Aires: Schapire Ed., 1973.
- BASSANI, Giorgio. *Il giardino dei Finzi-Contini*. Milano: Feltrinelli, 2012.
- BATAILLE, Georges. *Documents*. Bari: Dedalo ed., 1974.
- BAZIN, André. *Che cos'è il cinema?* Milano: Garzanti, 1992.
- CANETTI, Elias. *Massa e potere*. Torino: Adelphi, 1960.
- CORTÁZAR, Julio. Final de etapa. In: *Deshoras*. Buenos Aires: Alfaguara, 1982.
- GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinema*, 1988-1998.
- GODARD, Jean-Luc; MIEVILLE, Anne-Marie. *The old place*, 2000.
- HERZOG, Werner. *Cave of forgotten dreams*, 2010.
- JAMES, Henry. *La figura nel tappeto*. Firenze: Clinamen, 2020.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Il dubbio di Cézanne. In: *Senso e non senso*. Milano: Il Saggiatore, 2016.
- RUIZ, Raúl. *Hipótesis del cuadro robado*, 1979.
- SOKUROV, Alexandr. *Arca rusa*, 2002.
- SOKUROV, Alexandr. *Confesión. Historias desde el diario del comandante*, 1988.
- TARKOVSKI, Andrej. *Andrej Rublev*, 1966.

Dossier recibido en marzo de 2024 y aprobado en junio de 2024.


Como citar:

FESTA, Giovanni. El museo, el montaje, el misterio. Dossier La vida obstinada de las imágenes. Experimentación y montaje entre cine y artes visuales. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30, n. 47, p. 240-254, mar.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.13>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

El cine en el museo. Algunas ideas sobre la exposición Acción-Cine en Colombia en el Museo Nacional

*Cinema in the museum: some ideas about the exhibition
Action-Cinema in Colombia at the National Museum*

Mauricio Durán

 0000-0002-8487-0841
elogioalentitud@gmail.com

Resumen

El ensayo, a partir del recorrido en la exposición Acción-Cine en Colombia, propone un montaje de textos que reflexionan sobre la muerte del cine; la mirada de la vigilancia y el panóptico; la cámara como arma; el destino del cine nacional; la relación entre imagen e historia colectiva; la posibilidad de transformar el flujo inconexo de imágenes grabadas en patrimonio colectivo a través de una memoria potenciada gracias al soporte digital y al reutilizo creativo del material de archivo. Finalmente, vislumbramos la imagen de un cine-Frankenstein, que, ensamblado a través del montaje, vuelve a narrar la vida.

Palabras clave

Cine. Artes visuales. Museo.
Panóptico. Arte político.

Abstract

The essay, departing from the tour of the exhibition Action-Cinema in Colombia, proposes a montage of texts that reflect on the death of cinema; the gaze of surveillance and the panopticon; the camera as a weapon; the destiny of national cinema; the relationship between image and collective history; the possibility of transforming the incoherent flow of recorded images into collective heritage through memory enhanced by digital support and the creative reuse of archival material. Finally, we glimpse the image of a Frankenstein cinema that, assembled through montage, narrates life once again.

Keywords

*Cinema. Visual Arts. Museum.
Panopticon. Political Art.*

Kino (movimiento): todo se transforma, se mueve
Museum: templo de las musas, diosas de la memoria
Mausoleo: cámara funeraria
Adiós, viejo camarada!

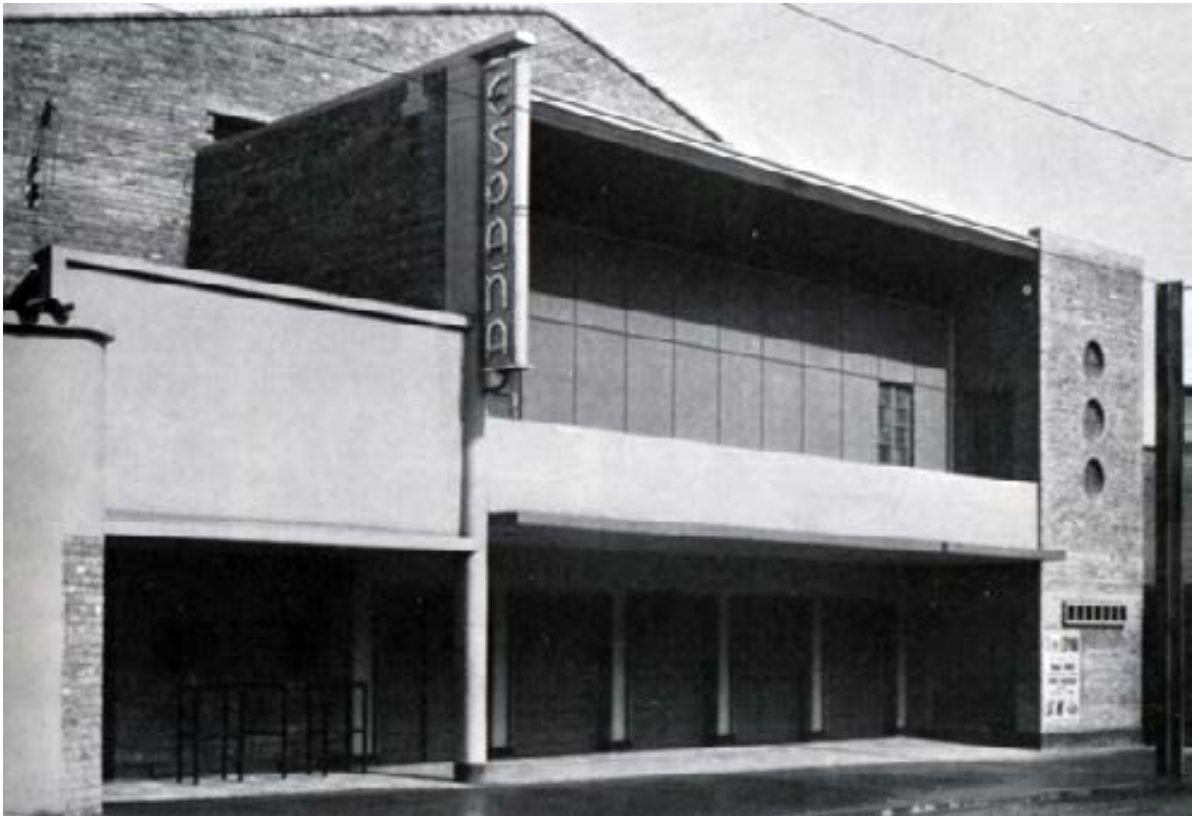


Imagen 1
Teatro España
<https://journals.openedition.org/alhim/docannexe/image/5230/img-8.jpg>

El cine ha muerto. El cine fue el gran arte del siglo 20 y por eso debe ser recordado como lo fueron en otros siglos la novela, la pintura, la tragedia, las catedrales góticas y otras, como todo gran arte, en sus urnas funerarias. El cine, desde un principio proscrito a las barracas y los teatros de variedades para entretener a la plebe iletrada de la naciente sociedad industrial, ha entrado hoy al museo, se le ha construido un gran mausoleo: el museo nacional, el panóptico o antigua cárcel de la ciudad, de donde no podrá escapar. Su gran público ya no existe: todos aquellos que adoraban sus figuras, sus estrellas eternas o fugaces, y

que ceremonialmente asistían a la cita ritual, en la sala oscura, en el gran teatro de sombras de los aborígenes de las islas de Bali, en la gran maloca sin chamán, han desaparecido. Los antiguos teatros de cine fueron los templos de las ciudades del siglo 20, no podía faltar uno en cada barrio, así no hubiese iglesia. Desde finales del siglo 20 han pasado a ser depósitos de camisas y de otros productos por distribuir, masivos billares o rumbeaderos, estacionamientos de autos, cuando no han vuelto a servir a las más antiguas ceremonias como la tradición teatral, ahora con los rostros de la televisión local, o los saludos fuertes al espíritu santo en estos estadios. Los pocos cinéfilos sobrevivientes se lamentan: ¡Qué mal hoyo! Pero Mayolo, ya había excusado al público desertor explicando que “no habían vuelto al cine por miedo a que les robaran sus televisores”. El pan y el circo, el circo donde se servía el pan cotidiano cinematográfico ya no tiene lugar, su lugar es el museo, el templo de las musas o diosas de la memoria, que tomó como sede la antigua cárcel de la ciudad.

Panóptico: la mirada total de la vigilancia

Monumento: obra pública puesta en memoria de una acción heroica



Imagen 2
Museo Nacional
de Colombia
<https://museonacional.gov.co/noticias/Paginas/Pan%C3%B3ptico.aspx>

El panóptico no es un pan para “ver y no comer”, sino un edificio construido en un orden espacial tal que desde un punto central se puede ver al interior de todas sus habitaciones. Aunque el panóptico de Bogotá no cumple estrictamente con esta cualidad arquitectónica, se le ha llamado así por qué esta intención de “vigilar sin apresar con cadenas” es la que demandan las cárceles modernas en búsqueda de eficacia. Las cadenas y los encadenamientos modernos se han hecho más sutiles, entre otras a través del montaje del consumo y del consumo del montaje cinematográfico. Mucho antes de que el panóptico fuera sede del Museo Nacional, lo fue de la cárcel de la gobernación de Cundinamarca, para lo que se construyó en la segunda mitad del siglo 19. En esta cárcel fueron reclusos miembros del ejército liberal que perdió la Guerra de los Mil Días, como también los militares que intentaron derrocar al presidente Alfonso López Pumarejo. En ella fueron filmados los asesinos del general Rafael Uribe Uribe, para la primera reconstrucción de un hecho histórico realizada por el cine nacional: *El drama del 14 de Octubre*, de los Hermanos Di Domenico. Como el mejor cine moderno esta película ya mezclaba en 1915 la ficción con el documental, intuyendo que el cine era un arte indeciso entre la puesta en escena ilusionista y el documento encontrado. Pero quizá para la gran revuelta del 9 de abril de 1948 ya era insuficiente esta cárcel que debió trasladarse al nuevo edificio de La Picota. También la historia de la nación crece y con ella su necesidad de memoria, demandando un nuevo edificio capaz de contener los monumentos del templo de las diosas de la memoria, el Museo Nacional entonces ocupa la sede del panóptico. Este edificio, que permite ver desde un centro todo su espacio interior, sirve tanto para vigilar a los criminales, insurrectos y conspiradores, como para observar los monumentos de la Historia nacional. El mismo museo exhibe hoy su propio drama, al terminar guardando los monumentos – objetos fetichizados de una historia de héroes – en el mismo lugar donde antes vigilaba a los traidores. El edificio es en sí mismo el monumento de una historia cambiante en donde en cualquier momento el héroe puede convertirse en traidor y el traidor en héroe.

**Arma: instrumento, medio o máquina destinado a la ofensa o la defensa
“Todo instrumento puede ser un arma, depende desde donde se le empuñe”**

Buena parte de los objetos de esta inmensa colección que relata nuestra historia oficial son armas, pues la historia oficial se ha escrito con plumas al servicio de las armas triunfantes. Lanzas precolombinas, espadas y yelmos de conquistadores, cañones y fusiles de libertadores, hasta las más modernas armas del ejército que hoy defiende la soberanía nacional. ¿En qué momento los conspiradores se convirtieron en héroes? Una reciente discusión acerca de la inclusión en la colección del museo de la toalla del líder de la guerrilla de las Farc, Manuel Marulanda, dejó ver la arbitrariedad de los argumentos que respaldan la curaduría de un museo, no solo de arte, sino también de historia nacional. La historia no termina de escribirse y en cualquier momento, en cualquier vuelta o revuelta, el traidor puede convertirse en héroe y las armas de los héroes en las de los traidores. Es por esto que una de las armas más celadas y consentidas ha sido la misma historia, es decir la escritura de la historia, y de la misma manera en que se guardan las armas, se guardan y se exhiben las plumas con que se escribieron y se firmaron los tratados de paz, las constituciones y otros acuerdos, como la historia.

En la moderna civilización las imágenes provenientes de la cámara oscura han servido para legitimar los hechos científicos o históricos: la fotografía, el cine o el video han contribuido no sólo a la memoria de la historia, sino también a creer en ella. Quienes más temprano comprendieron esta utilidad fueron aquellos que buscaron ser protagonistas de historias nacionales. En la comuna de 1871 en París, los comuneros se fotografiaron triunfantes en las barricadas, sin adivinar que al ser reprimida la insurrección estas imágenes serían recogidas por sus enemigos como documentos de sus archivos secretos; hoy nadie se extraña del interés de la policía por las imágenes fotográficas. La fotografía y el cine fueron declarados como “el arma más fuerte” por nadie menos que Benito Mussolini; Lenin y Hitler ya lo sabían; Roosevelt, Mao y Castro lo aprenderían rápidamente. Eisenstein, Riefensthal, Godard, Álvarez, Rocha y Svanmajer aprendieron a empuñar las cámaras y entendieron que debían trabajar con “una idea en la cabeza y una cámara en las manos”. En Colombia el general Tomás Cipriano de Mosquera se hace fotografiar en 1865 por Luís García Helvia, el general Reyes importa un camarógrafo de la compañía Pathé para filmar sus excursiones presidenciales en 1908, el presidente Ospina Pérez y el general Rojas contratan al

cineasta Marco Tulio Lizarazo y los actuales gobiernos cuentan con el beneplácito incondicional de Caracol y RCN. Las imágenes en movimiento ponen en marcha a las masas, lo sabía Hitler, el más grande director de cine del siglo 20: quien dirigió la más grande puesta en escena de la historia de ese siglo. La historia del cine ha estado al servicio de la historia de las guerras, siendo Hollywood el triunfador invicto: el más aprovechado alumno de Goebels. Hoy la historia se escribe con imágenes en movimiento: imágenes que dan testimonio o recrean los hechos históricos, imágenes que promueven grandes acontecimientos. Imágenes de guerra o guerra de imágenes. Quien obtenga el mejor punto de vista en el panóptico y quien realice la puesta en escena más emotiva, ganará la próxima guerra: la de las imágenes.

Puntos de vista:
Armas y cámaras
Apuntar y disparar



Imagen 3
Fotograma Photographer
Leonardo Henrichsen
filming his death
[https://www.youtube.com/
watch?v=lkVDHtSifOk](https://www.youtube.com/watch?v=lkVDHtSifOk)

Se apunta, se encuadra, se enfoca y se dispara. El manual es el mismo para las armas de mediano y largo alcance que para las cámaras fotográficas, cinematográficas o de video. Sus operadores las empuñan apuntándolas hacia un objetivo puesto en su mira, detrás del visor se hace el sujeto que las maneja y delante, el objeto observado: a veces ignorando esta mirada silenciosa y traicionera, otras veces aceptándola intimidado, y en otras exhibiéndose en complicidad con su mirón, quien se multiplica en un público masivo. En 1882 Étienne Marey disparaba con su fusil cronofotográfico a las aves en vuelo, que en vez de caer se reproducían. El objetivo de las armas, su blanco, será quien las ignore o las acepte sin más opción que ser víctima o ajusticiado. El objeto de las cámaras será el ignorante, el que acepta intimidado o el que se hace cómplice del mirón para inmortalizarse. Los objetos de la mirada aniquiladora o de la mirada eternizadora, sus blancos y negros, hombres y mujeres, niñas y niños, son realmente sujetos dispuestos como objetos para la mirada de la máquina, puestos para la escena del crimen, de la justicia o del teatro reproducido técnicamente. En la escena del crimen tanto como en la de la justicia, el camarógrafo con su cámara se escuda detrás de quien dispara: sus imágenes muestran a las víctimas cayendo ¿Cuándo tendremos las imágenes de quien dispara, desde el punto de vista de las víctimas? Otras imágenes nos ofrecen un punto de vista alejado y aparentemente neutro, equidistante de víctimas y victimarios, alejado además por la pantalla cinematográfica o de televisión mediante las que se asiste al desigual duelo como si se tratara de un partido de tenis. Pocas veces tenemos el punto de vista, la voz y el relato de las víctimas. El 11 de septiembre de 1973 un camarógrafo murió asumiendo este punto de vista, su cámara no registró gente cayendo muerta – espectáculo por excelencia cinematográfico –, sino a la muerte alcanzándolo en forma de proyectil: el mundo se inclinaba y nuestra mirada caía a tierra sin cegarse, un alma mecánica sobrevivía en la mirada del cuerpo inerte.

Puntos de vista:

Cámaras y proyectores

Productores o exhibidores (una empresa llamada Cineco)

En un principio fue Lumière, que con su único aparato tomaba vistas y luego proyectaba imágenes, pero rápidamente estas operaciones se separaron en dos nuevos aparatos: la cámara filmadora y el proyector. En 1897 llega a

Colombia, a Barranquilla y Panamá, el primer aparato Lumière con sus camarógrafos: se exhiben las imágenes en movimiento que traían y se realizan las primeras tomas que se suman al programa Lumière. Por primera y última vez Colombia tuvo el circuito completo de la industria y el comercio cinematográfico, pues después de la división del primer aparato Lumière, se llevaron las cámaras y nos dejaron solo los proyectores. Durante el cine mudo los empresarios criollos, nuestros Zukor, Fox o nuestros hermanos Warner lograron mantenerse realizando noticiarios y una buena cantidad de largometrajes. Pero una vez se impone el cine sonoro los costos de producción aumentan considerablemente y la realización de imágenes en movimiento decae fatalmente. Por más de 20 años se realizan noticiarios sin sonido que como testigos mudos registran las violentas transformaciones de Colombia: desde la guerra con Perú hasta la insurrección popular por el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán. Mientras tanto las salas de cine se multiplican para satisfacer a un público ávido de novedades y modernidad: divas que encarnaban mujeres fatales y ejemplares, galanes que hacían de héroes o villanos, de vaqueros, detectives, charros o gauchos. Nuestro punto de vista en el cine terminó por ser exclusivamente el de las butacas de los teatros, cada vez se hacía más difícil empuñar una cámara, apuntar y encuadrar nuestro propio paisaje, mostrar las historias que nos representarían. Parecía solo haber proyectores que enviaban sus imágenes como proyectiles a los ojos del público, inscribiendo en él una memoria colectiva. Si la imagen es el reflejo de la realidad, en nuestra condición exclusiva de espectadores terminamos siendo el reflejo de estas imágenes. Durante 80 años Cine Colombia – la más grande empresa colombiana dedicada al cine – ha venido distribuyendo y exhibiendo películas sin arriesgarse por la producción cinematográfica nacional. Ahora aparece en el pendón que anuncia la exposición de cine colombiano en el Museo Nacional con el lema de “80 años apoyando el cine colombiano”. Pero los cines nacionales están muriendo con o sin apoyos, no son más que un capítulo de la historia del audiovisual que ya precedía al cine. La historia del cine ha sido una de las representaciones más evidentes del triunfo del capital, su industria y comercio lo ratifican al distribuir imágenes desde su centro de producción para un consumo mundial que recauda millones a estos mismos centros. Pero quizá el video nos libere de las cadenas de producción industrial del cine.

Aparatos y máquinas de guerra

Aparato: conjunto de partes preparado para un objetivo específico

Máquina: artificio para aprovechar, dirigir o regular la acción de una fuerza

Ha habido también un cine y un video guerrilla, máquinas y cámaras de guerra que operan en resistencia a los aparatos de Estado, de vigilancia y captura de la fuerza de trabajo y los flujos económicos, de las imágenes y la atención de las miradas. No podemos entregar las pocas cámaras e ideas que se resisten hoy al mercado mundial del confort y la estupidez. El video casero, comunitario e independiente es lo que resiste hoy al reinado de la industria de la televisión, legítima heredera del *star system* de Hollywood o Churubusco. Contra la telenovelización de las noticias de los héroes y villanos de la política, el deporte y el espectáculo, contra la realización de la fantasía de ser protagonista de la pantalla por un día para caer luego en el olvido, hay que responder con la mirada del video, capaz de registrar la verdad de la vida. La televisión, heredera del cine, nos ofrece 99 canales para escoger libremente el derecho al desarrollo de la libre estupidez, mientras el video sólo nos brinda la salida de estos 99 canales. En cada casa, cada escuela o cada sala de espera, hay un televisor, pero al lado de cada uno de estos aparatos atrapa miradas, hay una cámara por encontrar. Los teléfonos celulares pueden llegar a ser subversivos porque tienen cámaras que nadie impide portar, pues el más reciente de los derechos humanos es el derecho inalienable a su celular. Con uno de estos se grabó la imagen prohibida del ahorcamiento de Sadam Hussein. ¡Alcémonos en cámaras de guerra contra la vigilancia escondida de los aparatos atrapa miradas!

Cine-mato-grafo

Meta-fora

Morti-fera

Imágenes como la de la entrega de armas de la guerrilla del llano comandada por Guadalupe Salcedo clamaban su verdad: que la celebración nacional sería de algunos pocos y que el cuerpo de Guadalupe sería abatido pocos años después. Las armas de Guadalupe y sus compañeros no están en el Museo Nacional, porque aún no han sido proclamados héroes. Los cuerpos y las armas desaparecen, pero las imágenes quedan no solo para dar testimonio del

pasado sino también para revelar posibles futuros. Las imágenes de la cámara sobreviven para anunciar verdades de urgencia vital: el ciclo de una violencia no reparada, la impunidad de un perdón sin justicia, el olvido que condena a una incesante repetición. Mientras se exponían estas imágenes en la antigua cárcel de la ciudad, la televisión mostraba en Acerías Paz del Río la fundición de las armas entregadas por los paramilitares, a la que asistían altas personalidades del gobierno como el Alto Comisionado para la Paz y algunas víctimas llevadas como acto simbólico de este monumental performance del olvido colectivo. En el Museo Nacional no caben más armas, ni en la historia patria caben más héroes, pero el video sí puede registrar otras imágenes desconocidas desde otros puntos de vista.

Copy right

Derechos comerciales y derechos patrimoniales

Sobre patrimonio y otros matrimonios

¡Cuidado, hoy la realidad tiene *Copy right!* Hay que tener cuidado con lo que se encuadra, hacia donde se apunta, lo que se graba. El agua tiene marcas, las medicinas indígenas buscan quien compre sus derechos y los monumentos de patrimonio de la humanidad, realmente lo son de las corporaciones turísticas. Los sonidos y las imágenes tienen su derecho, como también la violencia y la miseria convertida en mercancías. Es necesario apoderarse nuevamente del mundo, hay que salir con la cámara y apuntar en todos los sentidos para volver a sentir que nos pertenece, convertirlo con todas sus riquezas y sus miserias en patrimonio de la humanidad. Debemos dejar de ser público espectador de un mundo mediado y degradado, para hacerlo de dominio público, por lo menos a través de nuestra mirada y nuestro oído, poder contemplar sus amaneceres como también su largo atardecer. Experimentar el mundo con sus imágenes y sonidos es un derecho inalienable de cada ser humano. Como el lenguaje, las imágenes y los sonidos deben estar al alcance del conocimiento de todos, para continuar construyendo nuevos conocimientos, nuevos relatos y nuevas lecturas. Es necesario volver sobre sonidos e imágenes ya grabadas, para proveerlos de nuevos sentidos, encontrar y ensamblar fragmentos de viejas imágenes para hacerlas decir cosas nuevas. A los derechos comerciales hay que anteponer los derechos patrimoniales de la humanidad, nadie ni nada puede negarnos el

conocimiento, nada ni nadie puede ensordecernos, engeguernos, callarnos. El onceavo mandamiento es ¡no piratear!, el más vigilado y castigado de todos porque trasciende los intereses nacionales, pues es el derecho de las transnacionales. Estas dictan sus leyes a los gobiernos de las naciones, que en matrimonio pervierten el sentido de un patrimonio universal.

Memoria: potencia por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado

La memoria individual ha tenido lugar en el alma, en la mente o en el cerebro, según distintas tesis filosóficas o científicas, antiguas y modernas. La memoria colectiva ha tenido que encontrar soportes donde pueda ser inscrita: desde relatos orales, tan frágiles como la misma memoria, hasta escrituras en piedras, pergaminos y papeles. Pero también dólmenes y petroglifos, monumentos como mausoleos y museos, cánticos y danzas, todos sirven para recuperar las experiencias de miembros de la comunidad que ya no están. Las características de cada uno de estos soportes ofrecen distintas formas de ordenar la suma de estas experiencias: la tradición oral se modifica en cada nueva voz, las danzas y cánticos promueven circuitos incesantes, los platos griegos narraban historias circulares, Aristóteles advertía que la representación de la tragedia demandaba un principio, un medio y un fin. La encuadernación del libro adoptó dos tapas que lo abrían y lo cerraban: un principio y un fin. Pero el *I Ching* es un libro circular, y el *Tarot* uno descuadernado. Antes del cine el zootropo y el kinetoscopio registraban una imagen en movimiento que se repetía incesantemente, las imágenes estaban organizadas en una cinta circular. Pero la película de celuloide rompió este circuito para poder enrollar su larga extensión, organizando las imágenes en movimiento en un único sentido: desde un comienzo y hacia un final, tal como se representaban las acciones en la tragedia o se narraban en el libro. Con la aparición de soportes digitales hoy se libera la memoria de un único ordenamiento lineal y temporal. Los datos, imágenes, sonidos y textos, pueden ser ordenados de muchas maneras que permiten viajar por una virtual línea del tiempo haciendo que los acontecimientos desfilen sin orden cronológico, se repitan incesantemente o se presenten de manera simultánea, a gusto de quien despliegue estos datos.

Historia de la lectura

La historia nos ha sido narrada en orden cronológico, los sucesos se despliegan haciendo que los más remotos convoquen a los más recientes, que el presente sea efecto de un pasado causal y no casual. Pero los sucesos podrían tener otras lecturas, producir otras historias desde puntos de vista diferentes, no sólo el de los héroes vencedores, sino también el de los vencidos y el de las víctimas. La narración cinematográfica se ha soportado en esta tradición que determina el punto de vista del lector, el oyente y el espectador. Lo narrativo captura la mirada para ordenar la presencia simultánea de distintos objetos y movimientos en un solo recorrido espacial y temporal, en una lectura secuencial. El guión, el encuadre, los movimientos de cámara y el montaje orientan la curiosidad del ojo, haciéndolo preso de lo movable. También como un relato lineal, han sido dispuestos los objetos y las imágenes en movimiento de esta exposición de 80 años de cine en Colombia, generando un recorrido que debe ser seguido en orden por el cuerpo y la mirada de los visitantes. Difícil es escapar a la costumbre del relato histórico, el “érase una vez”; sin embargo, la disposición y composición de objetos en un espacio no necesariamente debería llevar a un único recorrido o relato, a un único sentido de las historias del cine colombiano. Precisamente el espacio, como hoy los soportes digitales de memoria, permite diferentes desplazamientos de la mirada, diferentes recorridos, diferentes puntos de vista y diferentes historias o relatos.

Lecturas de las historias



Imagen 4
Fotograma film *La gente de
La Universal*, Felipe Aljure,
1993

Para *La gente de la Universal*, realizada por Felipe Aljure en 1991, se recreó dentro del Museo Nacional una cárcel donde se puso entre rejas a sus personajes ficticios, obligándolos a convivir casual o causalmente con los verdaderos asesinos del general Rafael Uribe Uribe, filmados por los Di Domenico en 1915 para *El drama del 14 de Octubre*. El cine colombiano ha sido atrapado en el panóptico, ese aparato donde el vigía puede observar cualquiera de sus partes desde un solo punto de vista. Pero el cine debe generar más puntos de vista, debe contar más relatos con sus imágenes, su historia debe leerse en derecho y en reverso, incluyendo otros sentidos. Su historia es muchas historias, todas las memorias y proyectos colectivos que debemos aprender a leer y a relatar en sus imágenes, apropiándonos de ellas. El cine ha sido una máquina del tiempo que nos libera del tiempo solar y cronológico, ahora debemos liberarlo a él del único sentido que se le ha querido dar. El cine que ha muerto hoy puede renacer de sus cenizas con ayuda de las nuevas tecnologías que permiten revisitarlo, recorrerlo en otros sentidos, hacerle transfusiones y trasplantes. De la mesa de cirugía volverá a nacer como un nuevo monstruo de Frankenstein, él, que de por sí solo, es mero ensamblaje, puro montaje. Saldrá entonces el cine o el video, del quirófano, del panóptico y del museo, para entrar nuevamente a mostrar y narrar la vida.

Final:

Donde todo puede volver a comenzar

Mauricio Durán Castro es investigador, crítico y docente de cine y artes visuales. Director de la Maestría en Creación Audiovisual del Departamento de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Arquitecto de la Universidad de los Andes de Bogotá. Magíster en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana.

Referências

ALJURE, Felipe. *La gente de la Universal*, 1991.

DI DOMENICO, Hermanos. *El drama del 14 de Octubre*. b/n, mudo, fragmentario, 1914.

Dossier recibido en marzo de 2024 y aprobado en junio de 2024.


Como citar:

DURÁN, Mauricio. El cine en el museo. Algunas ideas sobre la exposición Acción-Cine en Colombia en el Museo Nacional. Dossier La vida obstinada de las imágenes. Experimentación y montaje entre cine y artes visuales. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30, n. 47, p. 255-267, mar.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.14>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Imágenes percusivas: notas sobre el trabajo de Los Ingrávidos

*Percussive images: notes on the
work of Los Ingrávidos*

Eduardo A. Russo

 0000-0003-4662-0961
eduardoarusso@gmail.com

Resumen

La producción audiovisual del colectivo Los Ingrávidos presenta un carácter sincrético de excepción en la escena del cine experimental contemporáneo, trazando lazos entre el activismo político, la herencia de las vanguardias del siglo anterior y la exploración artística de las nuevas medialidades. El ensayo se propone indagar uno de los rasgos fundamentales de su poética: una percusividad expandida entre las imágenes visuales y sonoras, como elemento energético decisivo de su estética del trance. Mediante el análisis de diversas piezas de una producción altamente proliferativa, desde las fases iniciales de su recorrido a momentos recientes de su trabajo, el carácter percusivo se postula como principio estructurante, no sólo de su trato con el mundo y las imágenes, sino en sus modos de vinculación con los espectadores.

Palabras clave

Cine. Política. Vanguardia.
Experimental. Trance.

Abstract

The audiovisual production of the collective Los Ingrávidos presents an exceptional syncretic character in the contemporary experimental film scene, establishing connections between political activism, the legacy of 20th-century avant-gardes, and the artistic exploration of new media forms. This essay aims to explore one of the fundamental features of their poetics: an expanded percussiveness between visual and sound images, as a decisive energetic element of their trance aesthetics. Through the analysis of various pieces from their highly prolific production, spanning from the early stages of their journey to recent moments in their work, the percussive character is proposed as a structuring principle, not only in their approach to the world and images, but also in their modes of engagement with audiences.

Keywords

*Film. Politics. Avant-garde.
Experimental. Trance.*

**No podemos hablar ya sino a través de los restos, detritus
lumínico que destella y atraviesa las pantallas de la crueldad,
penúltimo lenguaje válido en tiempos de guerra.**

Colectivo Los Ingrávidos

Entre mundos

Desde sus inicios en 2012, vinculado al movimiento de protesta mexicano #YoSoy132, que reclamaba por la libertad de expresión en un entorno político crecientemente opresivo, el Colectivo Los Ingrávidos, fundado en Tehuacán, (Puebla), mantiene una constante actividad que lo ha convertido en una presencia insoslayable en el ámbito del cine experimental y las artes audiovisuales en América Latina. Su producción ha trascendido su entorno inicial de intervención política y estética, esto es, el México contemporáneo, para impactar en el mundo del arte y el cinematográfico a escala global. Participaciones en festivales de cine, museos, galerías, bienales, más una sostenida difusión *online* en diversas plataformas audiovisuales, marcan una presencia constante a lo largo de la última década. A modo de ejemplo, en el momento de escribir este artículo, se observan 580 piezas subidas por el colectivo a su canal de Vimeo, lo cual brinda acabada cuenta de las dimensiones de una producción torrencial, que los ha convertido en una presencia siempre renovada en el ambiente artístico, mediático y político, en el marco de una sostenida expansión internacional. Respecto del mundo del arte, numerosos videos monocanal producidos por el colectivo están disponibles, además de en la plataforma abierta Vimeo, en sitios del mercado de las artes audiovisuales dedicados al video y cine experimental, por lo cual el creciente acceso a su obra se extiende por vías convencionales y no convencionales, entremezclando arte y activismo, *agitprop* y muestras en museos, galerías y eventos como muestras, festivales o ciclos de cine, participación en el mercado del arte y desborde de sus limitaciones habituales. A pesar de esta visibilidad de su producción, los artistas-activistas que conforman la agrupación no son conocidos: es imposible determinar la cantidad y la identidad de sus integrantes, más allá de la muy ocasional mención, en los años recientes, a algún artista o productor que interviene o colabora con ellos en el plano sonoro. Sólo una de sus miembros, Danavi

Varillas, suele participar en los eventos públicos donde se presenta su producción, y en las conversaciones públicas oficia como portavoz del grupo. El anonimato y la invisibilidad no es solo una elección, sino que es también para sus integrantes una necesaria estrategia preventiva, en un entorno donde la violencia política es una ineludible realidad cotidiana.

El nombre del colectivo fue tomado de la primera novela de la joven escritora mexicana Valeria Luiselli, publicada en 2011, que entrecruza historias de personajes cuyas existencias están signadas por el desplazamiento y la contaminación entre lenguas y culturas, entre lo tangible y lo fantasmal, entre el presente y el pasado, entre el mundo de los vivos y el de los muertos. La repercusión de los sucesos ocurridos en Ayotzinapa marcó hacia 2014 el acceso del colectivo al plano internacional. La masacre de los 43 normalistas de Guerrero impactó en el itinerario de Los Ingrávidos, y se hizo presente en su esfuerzo por establecer lazos entre mundos y sostener una historia que las imágenes hegemónicas pugnan por sepultar, construyendo una suerte de contrahistoria. En uno de sus videos, *2 de octubre/ ejos de Tlatelolco* (2014), la masacre de Tlatelolco fue evocada por la voz estremecida de Elena Poniatowska, testigo de los acontecimientos, mientras que grandes planos muestran la enorme extensión de la plaza ociosa, que fue escenario de aquellos eventos, en tiempos actuales. En *2 de noviembre/Lejos de Ayotzinapa* (2017), un arrasador poema de David Huerta sobre el asesinato de los normalistas, escrito en el año de la masacre, es recitado en ocho lenguas, mientras las imágenes muestran sobreimpresiones de la vida rural de Guerrero, la tierra donde se produjo la tragedia, marcando una trayectoria circular. En esa recurrencia se juega el retorno de la muerte y de los muertos en un presente profundamente dañado por lo irresuelto.

Aunque la producción del colectivo es frecuentemente encuadrada dentro del amplio campo del cine experimental, la acción fundamental de sus piezas parece vincularse con su carácter performativo, de orden ritual. Convocar una reunión entre el mundo de los vivos y el de los muertos, hacerlos entrechocar y religar una existencia escindida y violentada, es uno de sus cometidos declarados. Pero para lograrlo, esta actividad requiere quebrar el poder de esas imágenes ciegas que cultivan el borramiento y el olvido.

Destruir la imagen del poder

La producción de *Los Ingrávidos*, en términos de su compleja poética, comporta un diálogo entre el cine político latinoamericano de las décadas de 1960 y 1970, el itinerario del videoarte y el cine experimental del último medio siglo, y las experiencias de la vanguardia histórica que estallaron una centuria atrás. Por otra parte, también se relaciona, mutándolas, con prácticas de *agitprop* y contrainformación sostenidas en medios electrónicos desde la radio y el video, durante las últimas décadas del siglo anterior y luego por medios digitales. Su objetivo manifiesto consiste en desarticular la gramática del cine y la televisión, en tanto orden audiovisual propuesto por el poder. A la vez de esta esfera de acción, inscripta en el orden textual de sus piezas audiovisuales, la desarticulación también es propuesta en cuanto a su circulación en los dispositivos audiovisuales dentro y fuera del mercado audiovisual del arte contemporáneo. Así es como los materiales circulan en las plataformas, disponibles para su visionado online e incluso, en algunos casos, para su descarga gratuita. La vocación colectiva, la política del anonimato lleva a que la ausencia de créditos en sus videos sea una estrategia seguida a rajatabla. Esta desarticulación de la gramática y la retórica audiovisual, de las expectativas y hábitos espectatoriales convoca a una necesaria dimensión de violencia, no convocada solamente en términos temáticos, sino en el plano formal y en el trabajo sobre la materia misma de sus piezas, a menudo explícita en los modos de consistencia de los planos visual y sonoro:

La representación hegemónica de la violencia parte de un lamentable supuesto: el sonido ha de estar subsumido a la imagen. El funesto corolario que se desprende de dicho régimen audiovisual es que el discurso sonoro oficial solo puede tener preeminencia sobre la imagen cuando se trata de hacer legible para un “espectador ideal” el “contenido real” que toda imagen supondría. A contrapelo de ese atroz supuesto, nuestras piezas parten de la heterogeneidad y la autonomía existente entre imagen visual e imagen sonora. Esta determinación es fundamental para poder elaborar las diferentes relaciones posibles entre imagen y sonido, relaciones que devienen paradójicas y que complican el dominio perceptivo del espectador (*Los Ingrávidos*, 2014).

La disyunción entre lo óptico y lo visual, las colisiones y las juntas inesperadas son parte decisiva de sus videos. En un perspicaz estudio sobre la producción del colectivo, Miguel Errazu se ha detenido en la función que el signo de barrado ocupa en muchos de sus títulos. Una barra conecta a los términos, al mismo tiempo induciendo una separación, una discontinuidad. Es la vinculación de lo discontinuo, un empalme que al mismo tiempo de conectar, manifiesta una diferencia en juego.

Los Ingrávidos no adhieren a un discurso de resistencia entendida como práctica defensiva. Saben que con la resistencia no alcanza, que es necesario contraatacar, y sostener ese contraataque con intensidad y a repetición, a lo largo del tiempo. En una entrevista sostenida en el festival de cine FICUNAM, Danavi Varillas ha destacado que las piezas audiovisuales de Los Ingrávidos no son obras aislables, sino precisamente componentes de un todo: ellas se relacionan entre sí de manera modular, configurando una suerte de constelación cambiante. Por eso no tienen créditos, sino que deben ser apreciadas en conjunto, colectivamente. Para ello, el Colectivo frecuentemente deja establecer sus lazos trazando algunos recorridos posibles en series breves o extensas. Siempre ver sus videos es parte de una experiencia en curso.

La pantalla como membrana

El serialismo cinematográfico es una marca de la producción de Los Ingrávidos y permite trazar las figuras internas de sus constelaciones, cuya amplitud abarca desde ciclos e imágenes de la mitología azteca hasta los mapas coloniales, desde las huellas de diversos genocidios hasta la hauntología, desde las cavernas del paleolítico hasta los síntomas del antropoceno. Formas y variaciones van modulando videos de corta duración, donde la repetición en el plano formal, tanto como en el del contenido, marca también los modos de irrupción de lo nuevo, como marcando un pulso, revelando latidos de lo que acecha, más que mostrarse plenamente, a través de sus imágenes.

El mismo colectivo ha caracterizado a su producción como atravesada por una percusividad determinante, lo que creemos es mucho más que un rasgo entre otros. Más bien, se trata de una condición central de su poética, donde la pantalla no solamente es concebida en sus videos como una superficie de exhibición

y al mismo tiempo una máscara de ocultamiento (que son las dos funciones fundamentales y complementarias que desde los inicios ha sabido explorar el cine como arte de lo visible y lo invisible), sino que es también, y centralmente en su poética, una membrana percusiva.

Percutir la pantalla para despertar o para inducir una conciencia alternativa a la de lo cotidiano. Romper la superficie habitual de los discursos mediáticos, desarmando la hechicería mercantil-espectacular para dejar aflorar una zona de perturbación. En uno de sus videos iniciales, *Aquelarre* (2013), el audio de un típico *talk show* de la cadena mexicana Televisa es invertido y los contertulios hablan al revés, como en los presuntos mensajes satánicos de la mitología popular, mientras las imágenes del show mediático comienzan a entreverarse, de manera jocosa y siniestra, con las pinturas negras de Goya. Lo de *Los Ingrávidos* no es denuncia ni protesta, sino que es activismo audiovisual, aunque no lo es solamente en el sentido político del término, sino en el más físico de poner en funcionamiento a un cuerpo, provocando su respuesta participativa: no sólo será cuestión, mediante el trabajo colectivo, de activar en el plano social, sino que el asunto consistirá en operar percusivamente sobre los cuerpos, activándolos a través de la imagen y el sonido. Si la imagen de las artes audiovisuales se proyecta o se plasma en una pantalla, el sonido no posee un marco propio y se proyecta sobre los cuerpos. Para expresarlo en forma tal vez rústica pero que se hace cargo de este impacto de lo sonoro en sus piezas: en lo que respecta al sonido, cada cuerpo de espectador se extiende, a partir de las pulsaciones de la pantalla, como otra superficie de proyección: ante ese impacto de una pantalla batida, tañida, resonamos a la vez como hombres y mujeres-pantalla, acusando recibo de esas pulsaciones. Más que una cuestión de mirada, las imágenes procuran tocar nuestros ojos, nuestro cuerpo y espíritu, quitando el velo que los hábitos y rutinas tienden sobre ellos.

Coloquio de los vivos y los muertos

Impresiones para una máquina de luz y sonido (2014) inspira su título en el célebre corto de Peter Tscherkassky, *Instrucciones para una máquina de luz y sonido* (2005). El corto, acaso el más citado y analizado del Colectivo en toda su trayectoria, presenta la dramática lectura pública del poema *Los muertos*,

de María Rivera, leído por su autora, que aborda la devastación de la guerra civil mexicana. No aquella de los libros de historia, sino la que, por lo general asordada en los medios nacionales, se despliega en esta misma época. Los integrantes de Los Ingrávidos plantean, respecto de *Impresiones...*, que su tarea ha consistido en “hacer padecer lo sonoro en carne propia” al celuloide. Especialmente se refieren a aquel material sometido a su destrucción ante la vista de los espectadores, perteneciente a la mítica película del cine clásico mexicano, *La perla* (1947), de Emilio Fernández. Las imágenes de aquel viejo film tiemblan, parpadean, revelan su ontología fotográfica que asoma privada de la posibilidad de ser percibidas en movimiento. Los fotogramas son progresivamente dañados, rayados, muestran su fragilidad a la vez que se les hace imposible la misión de hacer marchar a la imagen en términos de cine. Esta lucha en el seno de la imagen es monitoreada, a su vez, por el implacable, clínico registro en video. La tensión entre la imagen móvil y la fijeza del fotograma, entre lo dinámico y lo estático se va desplegando en el corto. La película de 1947 ponía en escena un drama campesino. Pero la violencia actual sobre las viejas imágenes se proyecta alegóricamente sobre su retorno en la situación contemporánea, donde codicia, miseria y sufrimiento popular se mantienen como cuestión interminable, transhistórica. Se cruzan tanto las épocas como las fronteras entre representación y sus condiciones de producción, entre ficción y realidad. Mientras las imágenes de *La perla* tiemblan, se traban, amenazan con ser destruidas por la misma maquinaria que permite su reproducción en movimiento, o por invisibles filos que las destrozan casi como garras animales, el poema de María Rivera enumera los muertos de un pueblo, procediendo por acumulación, dando cuenta de la individualidad de cada víctima y el carácter masivo de una violencia que asume una dimensión genocida. El final, devastador, luego de los nombres y las localizaciones de cada vida, resume que cada una de esas identidades se llama México.

El film de Peter Tscherkassky que inspiró el título de este corto analizaba la geometría de la violencia a través de los planos del enfrentamiento final de *The Good, the Bad and the Ugly* (1966), de Sergio Leone. Pero lo que en el austríaco era obsesivo estudio sobre la construcción ritual de una violencia ficticia, en el corto de Los Ingrávidos se convierte en un ensayo sobre la violencia ejercida sobre la imagen, que oscuramente se relaciona con la violencia, entre banal y brutal, desplegada en el plano de lo real.



Imagen 1
Impresiones para una máquina de luz y sonido
(2014)

Abecedario/B (2014) vuelve sobre la cuestión de cómo representar la violencia. O más bien, de cómo encararla, hacerle frente en su manifestación no solamente en el campo de las representaciones, sino en la misma forma y la materia de las imágenes cinematográficas. Tras unos breves instantes sin imágenes, adonde se percibe solamente el intercambio de voces humanas, se escucha el inicio de un tiroteo incesante. Distintas armas de fuego, entre las que se destaca el tableteo incansable de una ametralladora, puntúan un espacio sonoro en el que, de tanto en tanto, se dejan entender algunas breves expresiones: “Allá vienen”, y más adelante: “Ahí cayó, ahí cayó”. Casi de modo rutinario y hasta cansino, como quien está comentando las alternativas de una jornada de trabajo. Mientras tanto, las imágenes de *Abecedario/B* muestran viejos fotogramas de una reunión de campesinos posando ante la cámara. Las imágenes son atacadas por la quemazón de la lámpara de proyección y las perforaciones que inequívocamente se vinculan con los balazos oídos. El material fílmico, que muestra retratos de campesinos, se quema y se deshace literalmente a balazos.



Imagen 2
Abecedario/B

La frialdad de las voces de los hombres se contrapone con algunos gritos lejanos, de animales. Pero no se trata solamente de la violencia ejercida sobre el material fílmico como una presentificación de la otra violencia social, la de la masacre interminable de la actual guerra mexicana, sino que el fílmico está rigurosamente registrado por la alta definición de una cámara digital, y es en ese formato en el que podemos verlo en proyección o en plataformas. Es preciso señalar que en la producción de *Los Ingrávidos* la clave no está en la atribución o las referencias intertextuales del *found footage*, a veces accesibles, en otras altamente crípticas, sino que su trabajo parece extraer su potencia de ciertas formas arquetípicas que atraviesan no solamente el cine mexicano sino su imaginario en forma transversal, abarcando también las imágenes electrónicas y las fotográficas, por lo cual la detención en los fotogramas, la exploración de su fijeza amenazada por el mecanismo mismo de la proyección, abre todo un drama de la imagen expuesta, en un plano anterior al de la representación de aquello fijado en el celuloide, como si se tratara de una fractura dolorosa, que deja expuesto el hueso de lo visible.

Soldadera/Percusión visual (2014), que en su mismo título ofrece una clave para comprender su ontología de las imágenes, lleva a una nueva instancia de consolidación las imágenes percusivas de *Los Ingrávidos*, ingresando en un ámbito de declarada percusión visual.



Imagen 3
Soldadera/Percusión visual
 (2014)

En una disposición de cuatro pantallas verticales agrupadas a lo largo del convencional rectángulo de 16:9, *Soldadera* es iniciada con una cita de Jonas Mekas, que sólo puede sorprender a aquellos que desconozcan la amplitud de las coordenadas en que el colectivo ancla su producción. El mismo colectivo ha planteado en reiteradas ocasiones que Mekas ha sido, tanto en sus films como en sus escritos, una influencia determinante, casi un mentor en su concepción realizativa, que entabla un combate radical contra las formas hegemónicas de lo audiovisual.

Ante las imágenes de *Soldadera* no es el clásico *La perla*, unánimemente reconocida, lo que viene a la mente del espectador, sino una película bastante menos recordada, estrenada 20 años después. Pero esta vez no se encara el combate material con las imágenes de aquel film, sino que se multiplica pictóricamente la figura tradicional de las soldaderas, las mujeres de la revolución mexicana que seguían a los combatientes en sus campañas. Y las imágenes de las cuádruples soldaderas surcando el desierto son montadas con otras de la naturaleza exuberante. Flores y plantas muestran su plenitud ante la cámara, curiosamente de un modo cercano al que solía cultivar Mekas en los últimos años de su trabajo cuando enfocaba la naturaleza que lo rodeaba, en busca de sus destellos de belleza. Las imágenes florecen, mientras las palmas audibles

marcan un ritmo percusivo que mima el montaje acelerado. Mujeres y fusiles, vegetación y desierto. En su secuela *Soldadera/Modos de valor e intensidad* (2014) es la poesía de Alejandra Pizarnik la que dialoga, en el inicio y el cierre, con la música que explora justamente los elementos que designa su título, a lo largo de su transcurso que alterna una soldadera solitaria en el desierto y la colorida plenitud de los frutos entre la vegetación, arrancados por una mano anónima.

Transmisión/Desencuadre (2016), perteneciente a la serie Transmisión, compuesta por una extensa serie de videos, es una pieza clave de su producción respecto a la problemática articulación entre comunicación y arte en la experiencia audiovisual, debido al modo en que extrae de los lugares comunes del discurso mediático, especialmente del tratamiento de las noticias sobre la violencia, su materia prima. El audio de un noticiero se extiende mientras las fotos y las hormigas conviven en el plano cinematográfico. El horror es evocado por una sinécdoque que a la vez entabla relaciones entre distintos modos de la imagen técnica, como también entre campo y fuera de campo. Vemos la fotografía de una escena común de tropas en formación. Mientras las voces hablan de imágenes de una masacre oculta a nuestros sentidos, las hormigas, posiblemente esas que también devoran los cuerpos en las fosas, se llevan a la foto, dejando sólo la aridez del suelo que acaso oculta a las víctimas.



Imagen 4
Transmisión/Desencuadre
(2014)



Imagen 5
Piedra de sol (2017)

Frente a la estrategia de restricción visual que suele acompañar a la confrontación con el horror, en las ocasiones en que la imagen se orienta hacia una plenitud figurativa puede hacerlo en términos casi de celebración tanto sensorial como mítica. En *Piedra de sol* (2017) la entrañable textura visual del cine súper-8, medio por definición configurado para escrutar lo cercano hasta lo íntimo, es acompañada por sonidos de la naturaleza. Aquí las imágenes no son precisamente montadas en sentido sucesivo, sino que florecen superpuestas a lo largo de los planos, en un proceso de sobreimpresión continua. Campesinos y amapolas se suceden y se superponen, mientras una voz de mujer canta. De pronto, en el último tramo de su transcurso, la danza de las imágenes se ve interrumpida por una manifestación, mostrada solamente en términos visuales, sin sonido. Se trata de una demostración que recuerda la masacre de Tlatelolco y su eco, casi medio siglo más tarde, en el asesinato de los normalistas de Ayotzinapa.

El sonido se tensa en *Piedra de sol*, más metálico y electrónico, crispante, mientras que la suavidad de la sobreimpresión es reemplazada por el tableteo de imágenes que entrechocan. El final, donde la noche urbana dialoga con los maizales, hace de *Piedra de Sol* un poema que se abre al manifiesto en su punto culminante, para retornar a esa condición poética en su desenlace, demostrando que, para el Colectivo, poesía y política son dos caras de un mismo movimiento.

Energía de los cuerpos y materialismo chamánico

Roger Odin, desde una aproximación semiopragmática, ha estudiado detalladamente los diversos modos espectatoriales que activamos en las experiencias audiovisuales. Ha denominado a uno de ellos como *modo energético*, como una forma de proponer al espectador la posibilidad de no orientarse al seguimiento de eventos narrados, sino de “vibrar al compás de las imágenes y los sonidos” (Odin, 2022, p. 79). Bajo el modo energético, las piezas audiovisuales se estructuran en términos dinámicos antes que dramáticos. Como ejemplo masivo de este modo energético, Odin propone el vínculo establecido por los espectadores con los musicales en el cine clásico, o la relación con los videos musicales en el ámbito del audiovisual electrónico y digital. Podríamos vernos tentados a reducir este modo a esas experiencias claramente ligadas a un consumo audiovisual altamente integrado a un modo del capitalismo electrónico que, surgido en el apogeo de las culturas televisivas del fin de siglo, persevera hoy exitosamente en las plataformas digitales y la cultura de redes. Pero Los Ingrávidos subvierten los mismos códigos del video musical, y aunque escuchemos íntegro y sin alteraciones “Strange fruit” cantado por Billie Holliday en *Embrace* (2023), o el inconfundible piano de Thelonious Monk en *Drama* (2022), las experiencias parten del videoclip para arribar a una tierra incógnita, adonde música e imagen se encuentran para extrañarse mutuamente, desfamiliarizarse, como ocurre en la devastadora *Dark Age* (2021), donde las víctimas del fentanilo en los suburbios estadounidenses asoman la rigidez de sus cuerpos a través de un entretejido de formas luminosas que contrastan con la oscuridad de su condición existencial.

Tonalli (2020), inicio de una trilogía, representa un hito en la producción reciente del colectivo. En este cortometraje Los Ingrávidos usan material nuevo, principalmente basado en el registro más que en la manipulación de archivos, al que consideran, en sus propios términos, como más energético (Maceda, 2022). Las imágenes proceden de la naturaleza o surgen de las distintas iconografías culturales de aztecas y mayas. Tonalli significa en náhuatl alma animadora o fuerza vital. Esta era para los nahuas una de las formas del alma, localizada en la parte superior de la cabeza, que aportaba el vigor y la energía para el crecimiento. Tonalli también corría por la sangre. En rigor, gracias a Tonalli la sangre cobraba impulso para circular por las venas. En ese estado, el alma no era una entidad etérea, sino que más bien era como un pulso, un latido, una contracción muscular.



Imagen 6
Tonalli

La composición de las piezas audiovisuales de *Tonalli* posee rasgos de trabajo chamánico, dispuesto a establecer una suerte de comunión con su pueblo. Cabe recordar aquí que el chamán no es un sujeto apartado, diferente del cuerpo social, sino que es un componente fundamental del mismo, que hace de puente entre el mundo visible y el invisible. Convoca a un poder que lo traspasa, que no le pertenece, sino que atañe al pueblo del que forma parte. A partir de *Tonalli*, sin abandonar el sentido político de su trabajo, se advierte que desde entonces la producción de Los Ingrávidos ha profundizado más aún, si esto cabe, su ensayo audiovisual de largo aliento, inspirado de motivos mitológicos como fundamentación de una política. Al mismo tiempo, la fricción que se observa en la progresión de los trabajos de estos últimos cuatro años, atravesando las imágenes electrónicas analógicas, las imágenes digitales y las imágenes fílmicas, despliega otro tipo de choques que se producen entre la dimensión sensorial y la producción de sentido. Por momentos, los videos se acercan a un régimen abstracto y su recorrido transcurre prolongadamente en dicha dimensión, para recobrar de pronto perturbadoras instancias de figuratividad. Pero esa tarea de desmontaje y remontaje, de desintegración o recomposición de lo figurativo a través de violentar los soportes y alterar los procesos de formación de imagen en pantalla, se complementa con nuevas formas de articulación dinámica, procesual, y de busca de efectos sobre el espectador, a los que vinculan explícitamente con el logro de una posible situación de trance:

Por ello está lo que llamamos Estética del Trance, en donde ya no solo se trata de espacio y tiempo, sino de dinamismos espacio-temporales, agitaciones, torsiones, estallidos, bucles, vórtices, recursividades, sincronicidad y simultaneidad, coexistencias porosas. Una vez más la constelación traza un horizonte de legibilidad y experimentación que expresa estos dinamismos y los hace legibles momentáneamente. No importa de qué año sea una imagen o en qué época surge, siempre es posible que entre en relación con otros tiempos y detone su sincronicidad borrando con ello una persistente linealidad temporal (Colectivo Los Ingrávidos, 2020).

Es difícil agrupar una producción tan diversa y proliferante como la del colectivo. De todas maneras, recorriendo el itinerario de los últimos años, se delinean dos nítidos órdenes a lo largo de numerosas piezas: uno de ellos explora la historia y el legado del colonialismo, indaga los fantasmas de Europa extendidos sobre América. Otra línea traza sus exploraciones en las imágenes y los saberes ancestrales del continente americano, con especial minuciosidad en lo que respecta a las culturas del territorio que hoy llamamos México. El filmico, la presencia de la televisión, los recursos del video analógico y la panoplia digital concurren en un trabajo tensado entre lo abstracto y lo concreto, entre el registro y la manipulación de archivos, entre las referencias políticas, culturales y artísticas y su mismo borramiento en términos de atribución. Así afloran imágenes de Fritz Lang, de Sergei Eisenstein, de Alfred Hitchcock o Stanley Kubrick, pero transformadas en una metralla. Desde el cine se convoca a un ritual que, a través del impacto estético, se despliega como un reclamo político.

La violencia en las piezas de Los Ingrávidos muchas veces ya está instalada en el mismo punto de partida del video. En otras, surge de pronto al término de un recorrido donde la experimentación con las texturas, el color o la imagen deja lugar, sorpresivamente y casi en el desenlace, a la irrupción del shock provocado por un documento visual traumático. Se trata, como hemos señalado, de una violencia que no atañe solo a la representación, sino que se verifica también en el trabajo sobre la imagen y el sonido. Implica el forzamiento de los soportes: trabajando con una vieja cámara Bolex, cargada con film súper-8 vencido, o explorando los *glitches* y el extremo pixelado en las imágenes digitales, la pantalla es el campo de batalla de una pérdida o inestable conquista de su capacidad figurativa. La materia visual intentando la estabilización de una imagen reconocible, descomponiéndose, disolviéndose en una catástrofe formal, en escombros que

son la imagen de nuestra época, según nos lo recuerda el ángel de la historia en *Angelus Novus* (2015), que comienza con la cita de los célebres pasajes de Walter Benjamin y culmina con las también célebres fotos de la tortura china del Ling Chi. No sólo escombros sino los mil trozos del prisionero desmembrado por sus verdugos. Frente a la disolución en la catástrofe, las fuerzas de la vida manifiestan su poder renovador, como en los granos de maíz de *Semillas* (2023) con su pulsátil luminosidad vegetal, o en el mundo que contempla el animal en *Coyote* (2023) que recorre el camino extático en el monte, observado por la criatura chamánica. Un camino que postula en el horizonte del espectador una dimensión de trance, a través de esa percusividad que está en el núcleo del modo energético de contacto con lo visual y lo sonoro.

Una poética del trance

Tierra en trance (2022) posee una doble existencia, como video monocal y como videoinstalación con tres pantallas, y lleva a un plano central el carácter percusivo de sus imágenes. En su versión instalativa convoca a un espectador no en reposo sino abierto a una acción, convocándolo a la danza, extendiendo el trance al cuerpo en movimiento. Por cierto, el trance de la estética del colectivo evoca en esta reveladora pieza al emblemático título de Glauber Rocha, pero allí culmina esa conexión, ya que el trance en cuestión es inducido por el articulador fundamental de su estructura: el teponaztli, el instrumento percusivo de madera que en los aztecas y los mayas servía con ductilidad como instrumento de guerra, como asistente en las ceremonias mágico-religiosas y como medio de comunicación en medio de la selva.

El teponaztli es, bajo la forma de un instrumento ancestral, una verdadera encarnación sonora de las imágenes percusivas de Los Ingrávidos. A lo largo de la historia, con diversas variedades a través de las distintas culturas que lo adoptaron, ha sido tambor de guerra, vinculación sonora a través de la espesura, y también fue un instrumento que marca el ritmo vital mediante el sostén del rito. Por último, se ha convertido en instrumento musical, diseminado a través de diversas culturas que pueblan México. No resulta aventurado pensar que la integridad de la producción del colectivo se acerque a los contornos de un inmenso, cambiante y proliferativo teponaztli audiovisual, cuyas resonancias parten de un territorio para recorrer el planeta entero, con vocación tanto política como cósmica.



Imagen 7
Tierra en trance

Las piezas de Los Ingrávidos, a través de su latido rítmico, convocan notorios efectos sinestésicos en esta búsqueda de correlaciones entre el ojo y el cosmos. En la muy reciente *Ritual* (2024), el sol, o más bien los soles estallando en pantalla, incitan a ser invadidos por la luz, hasta el deslumbramiento. La visión de un cortometraje se convierte así en una danza solar, ritual dirigido a una “consagración de la intermitencia” (Los Ingrávidos, 2023).

Hace unos años, pensando ciertos aspectos del experimentalismo audiovisual, Hito Steyerl (2016, p. 98) se interrogaba sobre un punto que viene muy al caso ante la producción de este colectivo:

¿Qué montaje podría imaginarse entre dos imágenes/elementos, que diera como resultado algo diferente a esas dos, algo entre ellas y exterior a ellas, que no representara un compromiso, sino que más bien pertenecería a un orden diferente, algo así como cuando alguien golpea con tenacidad dos piedras pulidas a fin de generar una chispa en la oscuridad? La cuestión de si esa chispa, que se podría llamar también la chispa de lo político, puede generarse o no, depende de esa articulación.



Imagen 8
Ritual (2024)

Las operaciones de *Los Ingrávidos*, extrayendo del montaje su poder percusivo, tanto óptico como acústico, entablan la lucha política y artística por multiplicar esas chispas que perforan esa oscuridad en la que persevera el drama colectivo contemporáneo.

Eduardo A. Russo es crítico e investigador en cine y artes audiovisuales. Doctor en *Psicología Social*. Director del Doctorado en Artes de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Profesor en la ENERC y en Maestría y Doctorado de FADU-UBA.

Referências

- LOS INGRÁVIDOS. “Visión chamánica. Colectivo Los Ingrávidos” 17.05.2023. Desistfilm. 2023. Disponible en: <https://desistfilm.com/vision-chamanica-colectivo-los-ingravidos/>.
- LOS INGRÁVIDOS. Noviembre 2014/Los Ingrávidos, en *Pantalla CCCB*. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. 2014. Disponible en: <https://pantallaccbb.cccb.org/los-ingravidos/#interview>.

MACEDA, Luis Felipe. Tonalli, del colectivo Los Ingrávidos. Se reactiva la energía de los dioses. Imcine. Instituto Mexicano de Cinematografía. 2022. Disponible en: <https://imcine.gob.mx/Pagina/Noticia?op=fed03726-4b5e-4653-989b-25ea525298b7>.

ODIN, Roger. *Spaces of Communication. Elements of Semiopragmatics*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022.

STEYERL, Hito. La articulación de la protesta. In: VILLAPLANA RUIZ, Virginia (ed. lit.) *Soft Fiction. Políticas visuales de la emocionalidad y el deseo: un homenaje al cine de Chick Strand*. Consonni. 2016, p. 89-98.

Dossier recibido en marzo de 2024 y aprobado en junio de 2024.


Como citar:

RUSSO, Eduardo A. Imágenes percusivas: notas sobre el trabajo de Los Ingrávidos. Dossier La vida obstinada de las imágenes. Experimentación y montaje entre cine y artes visuales. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30, n. 47, p. 268-286, mar.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.15>. Disponible em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Pedro Manrique Figueroa y el domador del tigre

Pedro Manrique Figueroa and the tiger tamer

Alessandra Merlo

 0000-0002-6406-3022
amerlo@uniandes.edu.co

Resumen

El texto analiza la película *Un tigre de papel* de Luis Ospina (2007), en la cual el director colombiano construye una biografía fantástica de un personaje ficticio, Pedro Manrique Figueroa, otorgándole el papel de precursor del collage en Colombia. ¿Qué relación se establece entre las dinámicas argumentativas del falso documental y la técnica del collage? El artículo contesta asignando a la mentira un valor enunciativo, propositivo y poderoso en su capacidad de contar la historia de una generación de artistas irrequietos y de un país en los años difíciles de la represión y la sospecha.

Palabras clave

Falso documental. Collage. Luis Ospina.

Abstract

The text analyzes the film A Paper Tiger by Luis Ospina (2007), in which the Colombian director constructs a fantastic biography of a fictional character, Pedro Manrique Figueroa, assigning him the role of precursor of collage in Colombia. What relationship is established between the argumentative dynamics of the mockumentary and the technique of collage? The article answers by attributing to the lie an enunciative, propositional, and powerful value in its ability to tell the story of a generation of restless artists and a country in the difficult years of repression and suspicion.

Keywords

Mockumentary. Collage. Luis Ospina.

Una premisa – en la prehistoria de lo fotográfico

Quizás por qué lo fotográfico – imagen fija o en movimiento – ilusionó al mundo desde sus comienzos, como prueba de lo existente. Fue sin duda el mágico efecto de coincidencia entre la realidad y la representación, su valor de huella, su ley de la similitud lo que fascinó y sedujo a los primeros observadores y luego, una tras otra, a todas las generaciones venideras. La imagen fotográfica se presenta como prueba de lo que muestra. Pero ¿qué muestra? Repasemos esas imágenes en blanco y negro que hace dos siglos iniciaron esa historia: los techos vistos desde una ventana en una heliografía de Niépce, las barricadas parisinas de 1848 en una foto policial. No tenemos dudas, se trata de la prueba inequívoca de la existencia de los motines parisinos y del perfil de un pueblo de la Francia-Contea. Y al no tener dudas acerca de esos vestigios icónicos, procedemos felices por el camino de la representación, borrando lo fotográfico y viendo en él una realidad sin mediaciones y sin filtros.

Podemos sin embargo enfrentar la cuestión desde otro punto de vista. Si miráramos esas dos imágenes – o cualquier otra – sin contar con sus correspondientes pies de foto descriptivos, ni con palabras de acompañamiento, escritas u orales, esas mismas fotos se tornarían silenciosas. Vacilaría su contenido. Es decir, si en tantos libros no se dijera que esa foto es de Niépce y que quizás esa sea la primera fotografía; si una investigación sobre los archivos policiales y los mapas de las barricadas desde la primera mitad del siglo 19 hasta el mayo de 1968 no hubiese puesto en luz dos daguerrotipos del Faubourg-du-Temple en los motines de 1948 – una imagen con barricadas, la otra después de que el ejército las hubiera derrumbado; si no existiera una voz que nos sugiriera qué muestran esas fotos, yo, nosotros, no podríamos decirlo.

La prueba fotográfica no está tanto en la foto como en la voz que la sitúa, una vocecita insinuante que siempre nos dice qué es lo que vemos; y a la cual nosotros creemos. Parece entonces que lo fotográfico, por prueba y huella que sea, no logra por sí solo decir qué muestra y qué demuestra. Al punto que puedo sacar de mi archivo personal una imagen que supongo nadie más conozca o haya visto y, gracias a este desconocimiento, acompañarla con uno cualquiera de los dos siguientes micro-relatos:



Imagen 1
fotografía anónima

Relato #1: Un hombre blanco en un país africano colonizado o recién descolonizado, quizás Tanzania o Kenia, asiste por azar al entierro de un nativo y toma una foto, amparado por la sombra de un árbol al margen del camino. Los testigos dicen que una serpiente mordió a la víctima mientras trabajaba.

Relato #2: Camino entre Etiopía y Somalia, abril de 1891; en la camilla llevada al hombro por los dos hombres yace enfermo el poeta francés Arthur Rimbaud.

Podría usar uno cualquiera de estos pies de foto y hasta sustentar su veracidad con una serie de argumentaciones artificiosas y bien construidas. Podría vender mi descripción sin demasiada dificultad, y hacerlo solo para hacer evidente que el contenido de la foto no prueba nada, porque son las palabras que la acompañan – una de las dos versiones propuestas – las que sellan ese contenido y le asignan un lugar específico en la historia de la humanidad. La primera hipótesis es que necesitamos un relato verbal para que una imagen signifique algo. La segunda hipótesis es que, al proponer dos pies de foto en lugar de uno, el mundo entero vacila: no solamente no podría decir cuál de los

dos es el correcto, sino que ya entiendo que el acercamiento entre lo icónico y lo verbal no puede ser nunca demostrable. (Confieso no saber absolutamente nada acerca de mi foto *africana*, aunque la versión #2 me parece sugestiva y suficiente para empezar a escribir un relato o quizás, inclusive, una novela.)

Uno de los tantos ejercicios absurdos y famosos con los cuales Joan Fontcuberta demuestra la *improbabilidad* fotográfica está compuesto por una serie de fotografías en las cuales es inmortalizado un supuesto astronauta de la Unión Soviética, Iván Istochnikov, desaparecido en 1968 durante la misión del Soyuz2. *Pruebas* auxiliares acompañan su caso, mostrando que la desaparición no atañe solo a su cuerpo, sino que conlleva a la cancelación de todo rastro relacionado con su existencia. En una foto de grupo en la Plaza Roja aparece al lado de otros cosmonautas, aunque exista otra versión de la misma foto en la cual Istochnikov resulta borrado. Cancelado y censurado de las fotos y de la historia de la URSS. Sin embargo, es Fontcuberta quien manipula y mezcla imágenes reales con otras ficticias, interviene e inserta un hipotético astronauta, que tiene sus propias facciones, en un paisaje preexistente que suponemos *real*. La historia funciona hasta el momento en que descubrimos el engaño, pero el engaño es solamente la prueba de que la foto solo es una foto. *Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image*, como dijo Godard hace más de medio siglo. Pero en el caso de Fontcuberta no es solamente el relato verbal, los pies de foto, los elementos que hacen creíble y por lo tanto verosímil la historia, sino el conjunto de fotos y palabras. El rostro de Iván – el rostro de Fontcuberta – vuelve a aparecer en distintos contextos y ocasiones, y es entonces su presencia múltiple, desde una foto hasta otra, por así decirlo, lo que funciona como prueba, en una especie de fotonovela casera. Iván es Iván porque su cara vuelve a aparecer en una secuencia significativa. Es, por lo tanto, la relación de una foto con otra foto – su composición y sucesión –, y también la relaciones de la(s) foto(s) con algunas palabras, la estratagema y la táctica para anclar la representación a la realidad.

Un tigre de papel

En 2007 el director colombiano Luis Ospina estrena el documental *Un tigre de papel*, dedicado a la figura de Pedro Manrique Figueroa (PMF), el precursor de la técnica del collage en Colombia. Sin embargo, a parte de cierto número de sus obras, los únicos rastros que en la película – y en los archivos – se muestran

del personaje principal son una breve grabación de su voz y una única foto de grupo, tomada frente a la puerta de Brandeburgo en Berlín, en la que aparece de espaldas. Por lo demás, los amigos creen reconocerlo como extra en alguna película – el cortometraje colectivo *Allí va el hombre*, de 1973, en donde sale a la calle de cachucha – y se ríen al volverlo a ver, al recordarlo físicamente, como si el azar fuera siempre el ingrediente fundamental de la existencia de Pedro Manrique. Lo que en cambio existe, de forma abundante y contundente, son los relatos de sus contemporáneos y amigos, además de quienes se han dedicado a estudiarlo. Son personajes conocidos en el mundo artístico-cultural colombiano, como Carlos Mayolo, Arturo Alape, Jota Mario Arbeláez, Carolina Sanín, y cada uno de ellos aparece frente a la cámara de Luis Ospina contando su fragmento de la historia, mientras vemos pasar por la pantalla las imágenes de algunas de las obras, poesías, collages de PMF. Es la autoridad de estas voces, testigos directos, artistas ellos mismos, que permite darle vida al personaje ausente y llenar el vacío de una biografía de otra manera lagunosa e irrecuperable. Las palabras, como sugeríamos al comienzo del texto, tienen la autoridad de comentar las imágenes, en este caso las obras de Pedro Manrique, de organizar y dar sentido a los fragmentos de su existencia. Quizás algo más: la voz de los testigos toma poco a poco el lugar del personaje principal; si ellas le dan voz a lo que no habla, al escurridizo y desaparecido Manrique, y a sus obras, no hacen únicamente un trabajo de inserción del personaje en el tejido social y cultural colombiano, sino que garantizan su coherencia, dan por sentada su existencia, pero también la reemplazan.

Descubrimos así quién es PMF, nacido en 1934 en un pueblo cercano a Bogotá, Choachí – topónimo de origen quechua que leído en caracteres chinos podría tener un significado poderoso y amenazante, algo así como “la energía para revolucionar a China” –, artista y activista, revolucionario de la izquierda maoísta y trotskista, crítico de ambas, empleado de la sociedad de tranvías de Bogotá en los años 1940 y cocinero de un restaurante situado frente a la Universidad Nacional en la década de 1960, entremezclado en los movimientos de protesta, expulsado del partido comunista, refugiado en una comuna hippie, con un inquebrantable alma anarquista y antimperialista. Hombre esquivo, tímido, de los que están en todas partes, de los que quedan en la sombra en el fondo de las fotografías, donde se confunden los negros y los grises, y nunca puedes decir

si esa mancha es él o no, y qué cara tiene. Gran amigo, gran amante. Su amor platónico por Rosa Luxemburgo – amor sensual e intelectual, pensaríamos – fue tal que al tener entre sus manos el libro de los escritos políticos de ella, fue subrayando algunas líneas y luego otras, hasta llegar a marcar el texto de rojo y azul en la totalidad de sus páginas. Quizás habría que considerar esta práctica de lectura y devoción una obra artística original en sí misma, una intervención sobre una obra preexistente, una meta-lectura, un palimpsesto, como sugiere Krishna Candeth al contarnos el episodio. Algo que sin dudas tiene que ver con la razón por la cual Pedro Manrique ocupó un lugar tan importante en el arte colombiano, su papel de inventor del collage. Una técnica que él llenó de sentido al combinar imágenes icónicas de carácter religioso y político, con textos, poemas, guiños a la actualidad y a sus contemporáneos. Técnica algo infantil y algo sublime, por su capacidad de relacionar materiales diversos y opuestos y dejar que adquieran sentido una vez que los ojos de los observadores se adueñen de ellos.

Esto debería ser suficiente para entender que la película de Ospina quiere rendirle homenaje a un personaje *fundamental* y *marginal* de la historia artístico-política colombiana, central e invisible, omnipresente y fantasmático, alguien que pasó, se encontró con todos, platicó con ellos hasta el desespero, y se fue. Como dice Carlos Mayolo, PMF fue el “amigo imaginario”, “el símbolo de la trashumancia de nosotros”. Porque él siempre estuvo dónde había que estar, él vio quemarse los primeros tranvías durante el bogotazo (1948), participó en los motines que en 1957 pusieron fin a la dictadura de Rojas Pinilla, en 1965 estuvo con Camilo Torres, el cura guerrillero, mientras preparaba su maleta la noche antes de que se fuera a su aventura en el monte, y muriera en el intento; pero sus rasgos siguen permaneciendo inciertos y solo pueden fijarse a través de los testimonios ajenos. Su vida está en la voz de los otros, que funciona como un largo y complejo pie de foto o, más aún, como unas palabras recortadas y pegadas en un enorme collage: el procedimiento artístico – y la obra derivada de ello – que utiliza fragmentos de materiales distintos y de procedencia diversa, recompuestos en un único plano. Es el *plano* común – la mesa de trabajo – lo que garantiza el sentido coherente que se establece entre palabras e imágenes, y acá ese plano, mesa, tabla es el documental mismo en cuanto lugar de encuentro. Allí la coherencia no deriva de una realidad preexistente – ¿y cuándo la realidad lo ha sido? –, sino que se produce en el acto de chocar materiales de

archivo, recuerdos y experiencias, imágenes de las obras de PMF: de manera azarosa y sorprendente el choque produce algo – como en el collage –, produce una figura mítica, pero profana y popular.

Un cuadro puede ser sublime, una “mesa” probablemente nunca lo será. Mesa de ofrenda, de cocina, de disección o de montaje, depende. Mesa o “lámina” de atlas (dícese *plate* en inglés o *lámina* en español, pero el francés *table*, lo mismo que *Tafel* en alemán o *tavola* en italiano, posee la ventaja de sugerir cierta relación tanto con el objeto doméstico como con la noción de cuadro, *tableau*) (Didi-Huberman, 2010, p. 18).

A través de sus múltiples apariciones, PMF se exhibe entonces central pero marginal o – quizás ahora tenga más sentido decirlo – paradigmático e irreal.

Pero este es el punto: afirmar que Pedro Manrique nunca existió es *falso*, así como considerar a la película de Luis Ospina simplemente como un *falso* documental.

Precisamente lo que me interesaba eran los mecanismos cinematográficos con los cuales supuestamente se dice la verdad y se dice la mentira. [...] Decidí filmar la Historia usando como pretexto a Pedro Manrique Figueroa, que aunque no existió nos puede revelar una cantidad de verdades que hay alrededor. Es decir, el pretexto es falso pero el contexto es real (Ospina, 2011, p.321 y 324)

No obstante, no hay nada falso en lo que se construye bajo nuestros ojos de espectadores, todo lo contrario. Pedro es el pegante, casi podríamos decir el *colág-eno*, la proteína conectiva del collage, que permite dar forma y sentido a cierta historia del arte y de la crítica en Colombia, un debate infinito entre estética y política en un país silenciado, lento y violento, pero siempre experimental, osado, aflicto por un amor masoquista por el fracaso. El “amigo imaginario” del que hablaba Mayolo existe para padecer *todos* los abusos del poder, para experimentar *todos* los intentos por sacudirse de encima ese poder, para encontrar el camino estético que sepa renovar el arte. Cada amigo y conocido, al relatar la historia de PMF, su poesía, sus tablas, sus volantes y sus vicisitudes, habla en realidad de sí mismo; expropia su propio nombre del relato y lo sustituye por el del personaje ficticio, mirándolo con el afecto de la distancia, la nostalgia de la pérdida, pero, sobre todo, con el cinismo del conocimiento íntimo.

A la técnica del collage, ejercida por PMF y redoblada por Luis Ospina en *Un tigre de papel*, se sobrepone un aura hagiográfica. El alejamiento a través del cual la película mira a Pedro Manrique – alguien que nunca se fusionó con el mundo y que siempre se mantuvo por su cuenta – permite transformar un ser algo pegajoso – porque insistente, fundamentalista, hasta pedante – en una figura abstracta, que los atraviesa y sintetiza a todos, o que sintetiza, más bien, esos años *cero* (1934-1952), *rojas* (1952-1957), *rojos* (1957-1968), *rosas* (1968-1974), *negros* (1974-1981) en los que se narra la historia fracasada del lado más irrequieto de un país suramericano.

Para cumplir con la tarea, Luis Ospina da forma a la obra que Pedro Manrique tenía en su cabeza y que nunca pudo realizar, justamente, una película que fuera un collage cinematográfico, hecha con los *pegotes* recortados y los deshechos de otras películas, una *trash movie*, por llamarla de alguna manera.

No es la única vez que Ospina realiza un trabajo de archivo – quizás no ha hecho otra cosa en su vida –, pero basta con citar el documental *Todo comenzó por el fin*, que es sobre todo un retrato de la Cali-Caliwood de los años 1970, el recuerdo de los experimentos colectivos de la Ciudad Solar, un tributo a los amigos Andrés Caicedo y a Carlos Mayolo; y que finalmente es también una mirada autobiográfica, sobre su propia existencia y supervivencia. Sin embargo, allí Ospina se desdoblaba como director y como personaje de la película, se miraba en el espejo y en la cámara.

Pero ¿dónde está Ospina en *Un tigre de papel*, si allí están no solo los amigos de PMF sino – lo que es lo mismo – sus propios amigos? Si la cámara pana a 360 grados sobre el mundo que retrata, ¿por qué razón no aparece Luis? Ni de espaldas, ni en el fondo indefinido de una foto, nada, aunque parecen suyos los anteojos redondos, de pasta transparente, medio salpicados de sangre que al final de la película vemos acompañados por un vaso medio lleno y medio vacío, John Lennon, *The dream is over* y el neblinoso skyline de New York.

La genialidad de *Un tigre de papel* – bueno, una de sus genialidades – está quizás justamente en eso. El protagonista es una ficción, con todos los detalles ya mencionados, pero el director también se disfraza bajo el mismo juego y en lugar de aparecer como sí mismo – uno de los tantos entrevistados – se vislumbra bajo la obra de PMF. Esto no significa en absoluto que PMF sea un alter-ego o un heterónimo de Ospina, tampoco que el director sea el autor oculto de las obras

Imagen 2
fotograma *Un tigre de papel*

de Pedro Manrique. La identidad procede por otro lado, porque Ospina se reconoce y se identifica en la *forma* del collage. Luis Ospina es el collage, y en este sentido, él es la película, el tigre y el papel.



Todo está acá – o en otra parte. La verdad y la mentira

En su autobiografía *¿Mamá qué hago?* Mayolo escribió que yo más que ser el montador de sus películas había sido el domador de sus películas. A Mayolo le encantaba filmar y le desesperaba editar. A mí me pasa lo contrario: sufro en los rodajes y disfruto de los montajes. Como bien lo enunció el viejo zorro Jean-Luc Godard: “*montage, mon beau souci*” (montaje, mi bella preocupación) (Ospina, 2012).

La película de Luis Ospina más citada como referente de *Un tigre de papel* es *Agarrando pueblo* (1977), una obra maestra de lucidez y desencanto juvenil, un homenaje al cine, un ensayo sobre la mirada ideológica, un *divertimento* serísimo que con su escasa media hora de duración sigue siendo un monumento cinematográfico – mejor que *monumento* sería llamarlo *mojón*, o *pilastra*, “señal

permanente que se pone para fijar los linderos”, según la RAE, pedazo de piedra en el que es inevitable tropezarse al caminar. Si las dos películas se citan juntas, es por esa categoría de *falso documental* que parece contenerlas ambas – y con eso también parece encerrarlas y definirlas de una vez por todas. No hay dudas de que así sea, pero es también otra cosa la que las acerca, algo más que un supuesto género fílmico, algo que en cambio proviene de su intención y de su alma, que tiene que ver con la *mentira* – no con la falsedad. Mientras que la falsedad es una pérdida, la mentira es el principio activo y propositivo, generador de ideas y de formas, algo que se dice, no algo que se calla: “los mecanismos cinematográficos con los cuales supuestamente se *dice* la verdad y se *dice* la mentira”, como citábamos antes. Lo que la mentira producía en *Agarrando pueblo* era hacer visibles los marcos – de lo contrario imperceptibles – que determinan la mirada cinematográfica, documental o no. Toda imagen filmada es mentira y *Agarrando pueblo* lo decía con vehemencia. Treinta años después, *Un tigre de papel* revela hasta qué punto la palabra que relata y comenta construye y reconstruye, adapta y ajusta la existencia, la imagen y la obra de la que habla. Allí donde intenta crear lo verosímil, hace cada vez más evidente los resquebres entre verdad y mentira, entre realidad y credibilidad. Cuando el montaje es invisible, creemos *tout court* en la verdad. Pero cuando el montaje es explícito, evidente, se parece inevitablemente a un collage, muestra las grietas, los bordes, la enunciación y el lugar de enunciación al mismo tiempo.

Decíamos, la voz de los amigos en el acto de recordar a PMF era la voz de la autoridad que garantizaba su existencia. Quizás podríamos dudar de la veracidad de Carlos Mayolo, pero en ningún caso dudaríamos de las palabras de Beatriz González cuando nos habla de esa momia olvidada en el Museo Nacional. Las afirmaciones más increíbles, en el testimonio atendible, se vuelven verdaderas. Como en la foto *africana* con la que empezamos este texto, la correspondencia entre el contenido de la imagen y su *verdad* – las coordenadas espaciotemporales de la foto; la existencia terrenal de PMF – es asegurada por la voz externa, el pie de foto, el testimonio oral. La palabra y la voz aseguran con su propia potestad la correspondencia. Aunque no sea cierto.

Un tigre de papel, más que un falso documental es entonces un ensayo acerca de la mentira, categoría necesaria para representar lo real. Y, además, ¿qué sería exactamente un *verdadero* documental sino la más gigantesca

mentira? Sin embargo, la cuestión de la película de Luis Ospina no es solamente teórica y lógica, por así definirla, sino contextual: la verdad y la mentira que la conforman nos hablan de un lugar geográfico preciso. No existe verdad en la historia de Colombia, no es posible hacer coincidir historia, arte y vida, lo único que se puede hacer es poner las piezas juntas, en una misma mesa, es relatar los fragmentos, abandonar la prepotencia de la voz certera y hacer de la mentira el principio narrativo, volviéndola explícita. Porque si ninguno de los testigos se desviste a lo largo de la película de su papel de farsante, la película misma deja en cambio filtrar la duda. Unos movimientos de cámara, unos cortes repentinos, unas risas marginales siembran inquietud. Y por encima de todo Luis Ospina, el domador del tigre, quien nos hace descubrir que las rayas no son las del tigre, sino las de la jaula.

Alessandra Merlo, *literata*, PhD en teoría del cine (en Paris III – Sorbonne Nouvelle), profesora asociada del Departamento de Lenguas y Cultura de la Universidad de los Andes (Bogotá, Colombia). Entre sus publicaciones, los libros: *Los útiles y los inútiles. Presencia y visibilidad de los objetos en el cine* (2017), *Mirar una película. Cinco ensayos sobre el cine italiano* (2007), *la edición y traducción de Comizi d'amore, di Pier Paolo Pasolini* (Congresos de amor, 2019). En 2022, con Érika Martínez, ha realizado la curaduría de la exposición *Lucíferas. Homenaje indirecto a Pier Paolo Pasolini*.

Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid: Museo Reina Sofía y TF Editores, 2010.

OSPINA, Luis. A los hijos hay que reconocerlos. Notas sobre el montaje de *La sociedad del semáforo*. *Cinemas d'Amérique Latine*, n. 20, 2012. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/cinelatino.495>. Consultado el 5 mayo 2024.

OSPINA, Luis. Que la verdad sea dicha (conversación con Carlos E. Henao y Santiago A. Gómez). In: CHAVARRO, Sandra; ARBELÁEZ, Ramiro; OSPINA, Luis (eds.). *Oiga/Vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*. Santiago de Cali: Universidad del Valle, 2011 [publicación original en *Kinetoscopio*, n. 80, 2008].

UN TIGRE DE PAPEL (2007). Largometraje documental. Duración: 114 minutos. *Dirección:* Luis Ospina. *Producción:* Luis Ospina con el apoyo del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico. *Productores asociados:* Congo Films, Efe-X, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (Bogotá), Miguel Salazar (Nueva York, Ucrania, Amazonas), Andrés Mora (China), Rodrigo Lalinde (Rumania), Karen Lamassonne (Atlanta). Con el apoyo del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico. *Guión:* Luis Ospina basado en una investigación de Lucas Ospina, François Bucher y Bernardo Ortiz, con la colaboración de Carolina Sanín. *Fotografía:* Luis Ospina. *Fotografía adicional:* Miguel Salazar, Rodrigo Lalinde. *Música:* “En el segundo tono” de Guillermo Gaviria interpretada por la Orquesta Sinfónica de Colombia bajo la dirección de Federico García Vigil. *Montaje:* Rubén Mendoza, Luis Ospina. *Sonido:* Luis Ospina. *Locución:* Natalia Iartovsky, Jacques Marchal, Luo Huiling. *Graficación y Efectos:* Rubén Mendoza. *Postproducción:* Efe-X. *Reparto:* Jaime Osorio, Carlos Mayolo, Arturo Alape, Joe Broderick, Jotamario Arbeláez, Vicky Hernández, Juan José Vejarano, Tania Moreno, Beatriz González, Santiago García, Umberto Giangrandi, Jorge Masetti, Krishna Candeth, Penélope Smith, Rolando Peña, Carolina Sanín, Tsu Ke-Uin, Carlos Castillo, Petra Popescu, Mijail Grushenko, Tarcisio Vanegas, Walter Morales. *Formato original:* Mini DV. *Formato exhibición:* Betacam Digital.

Dossier recibido en marzo de 2024 y aprobado en junio de 2024.


Como citar:

MERLO, Alessandra. Pedro Manrique Figueroa y el domador del tigre. Dossier La vida obstinada de las imágenes. Experimentación y montaje entre cine y artes visuales. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30, n. 47, p. 287-298, mar.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.16>. Disponible em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Notas sobre tendencias del audiovisual argentino contemporáneo en la obra de Andrés Denegri y Lucía Seles

Notes on trends in contemporary Argentine audiovisual in the work of Andrés Denegri and Lucía Seles

Tamara Accorinti

 0009-0006-3427-2516
tamaraaccorinti@gmail.com

Resumen

En este artículo abordaré las obras de Lucía Seles y Andrés Denegri con el fin de hacer dialogar dos experiencias muy diferentes pero que nos permiten pensar la condición del dispositivo del cine en el actual contexto del audiovisual argentino. La hipótesis de la que parto es que, en ambos casos, aunque de distinta manera, los artistas recuperan lo que Deleuze denomina tener una imagen-pensamiento en cine. Andrés Denegri ofrece una mirada metalingüística sobre el soporte y trabaja sobre las formas de la memoria, indagando en las relaciones entre cine y memoria. Lucía Seles propone nuevos modos de volver a habitar las salas de cine y de narrar historias. Su cine es, por varias razones, un cine de los cuerpos y todo el trabajo que realiza, especialmente a la hora del montaje, le permite crear nuevas cartografías afectivas en las que lo uno deviene otro.

Palabras clave

Audiovisual argentino. Formas de la memoria.
Cine de los cuerpos. Cartografías afectivas.

Abstract

In this article I will address the works of Lucía Seles and Andrés Denegri in order to bring into dialogue two very different experiences that allow us to think about the condition of the cinema device in the current Argentine audiovisual context. The hypothesis from which I start is that, in both cases, although in different ways, the artists recover what Deleuze calls, in cinema, having a thought-image. Andrés Denegri offers a metalinguistic look at the medium and works on the forms of memory, investigating the relationships between cinema and memory. Lucía Seles proposes new ways of re-inhabiting movie theaters and telling stories. Her cinema is, for several reasons, a cinema of the bodies and all the work she does, especially when montage, allows her to create new affective cartographies in which one becomes another.

Keywords

*Argentine audiovisual. Forms of memory.
Cinema of bodies. Affective cartographies.*

¡Denme pues un cuerpo!

Gilles Deleuze

Tracciones, fisuras y encuentros con, desde y hacia el cine

Hace ya varios años que teóricos y realizadores cuestionan la entidad del cine en la contemporaneidad. Las vías de discusión acerca del fin del cine tal y como lo conocemos se dan tanto en el *mainstream*, a raíz de la explosión de las plataformas, como en lo experimental, a raíz de nuevas formas como el cine expandido, las multipantallas o las videoinstalaciones, entre otras manifestaciones que se han incorporado al campo del audiovisual en los últimos años.

En la producción, se ha pasado de las cámaras de cine y las moviolas a las cámaras de video y las computadoras. A la hora de la exhibición y la distribución, el pasaje es del cine al museo y de la pantalla de cine a las pequeñas pantallas, ya sean de computadora, de *tablet* o de celular. En cuanto a los soportes, el corrimiento va de la imagen analógica a la electrónica y digital, así como también de las películas a las instalaciones. Y por último, en lo que a la recepción del material respecta, el espectador se ha convertido en usuario.

Ahora bien, la concentración de películas en las plataformas y la feroz centralización de su exhibición en cines ubicados dentro de centros comerciales ha causado la desaparición de los cines de barrio y está atentando sobremanera contra el encuentro colectivo que nace de ir al cine. Ante esto, ¿qué formas de resistencia podemos encontrar? ¿Se puede hablar de post cine? Quienes hablan del fin del cine, ¿a qué aspecto o aspectos de su complejo dispositivo se refieren? ¿A la ruptura de la unidad de la pantalla como garante de una mirada centrada? ¿No existió acaso a principios del siglo 20, con las vanguardias, la ruptura de la unidad del encuadre a través de la pantalla dividida, utilizada por Abel Gance, lo que impulsaba al espectador a su propio recorrido en la imagen?

Wim Wenders en *Apuntes para ciudades y vestimentas* (1989) ya se preguntaba sobre la identidad de la imagen fílmica y la de video, y sobre cuáles eran sus condiciones de producción y sus relaciones respecto al aura de la imagen. También planteaba si era posible seguir hablando de identidades con la proliferación de las imágenes electrónicas. En esa línea de notas o apuntes audiovisuales descubre que hay algo en la materialidad de la imagen que permite salirse de la ya conocida confrontación cine versus video e indagar en un cruce

siempre novedoso entre esos soportes que, en correlato con la experiencia vivida o filmada, demanda el acto de creación.

En el campo de análisis del audiovisual contemporáneo en la Argentina, Jorge La Ferla es uno de los teóricos que ha trabajado las variantes del cine expandido o cine después del cine. La Ferla (2009) sostiene que la transformación audiovisual que traen consigo las nuevas tecnologías digitales se da en dos tendencias: la del cine pensado como instalación, que tiene como espacio y medio fundamental el museo, y la del diseño de interfaces, que posibilita la existencia de la imagen electrónica y la digital. De esta forma, el autor se aleja tanto de quienes defienden un cine puro como de quienes niegan la existencia de la transformación audiovisual.

A partir de las tendencias que señala La Ferla surge uno de los interrogantes que vertebra estas páginas: ¿qué modalidades emergen en estos tiempos que nos impulsan a creer que el cine sí está vivo y que continúa latiendo en sus diversas formas? En el campo del audiovisual argentino, las obras de Lucía Seles¹ y Andrés Denegri² aparecen como dos manifestaciones artísticas y dos maneras de trabajar que lo mantienen vivo, lo homenajean y le permiten seguir vibrando a partir de la creación de nuevas formas de acercarse a él.

Lucía Seles propone nuevos modos de habitar las salas de cine, nos invita a encontrarnos en ellas, especialmente las de festivales y museos, y narrar las historias en 2 o 4 videos, como denomina a los fragmentos de sus películas. Cabe destacar que, incluso moviéndose en circuitos poco tradicionales,³ ha logrado captar la atención de críticos, investigadores y de un amplio y variado público. Su cine es un homenaje al cine y, al mismo tiempo, un cine que se enmascara en otra cosa, que no se puede encasillar en el campo del cine narrativo ni en el de lo experimental: respeta la pantalla fílmica y, al mismo tiempo, la quiebra a través del soporte electrónico y digital, además de los actos performáticos que preceden cada proyección.

¹ Lucía Seles es un nombre de fantasía que aparece como firma en el estreno de *Tetralogía de odio desencadenada* (2022-2023). Es también actriz y montajista de sus películas; Como actriz se hace llamar Selena Pratt. Su actitud corporal y su vestimenta siguen los criterios de la heteronorma masculina, pero habla de ella como mujer.

² Andrés Denegri se formó en la Universidad del Cine, es artista visual y realiza instalaciones combinando diversas técnicas fotográficas, fílmicas y de video.

³ Sus películas se han estrenado a sala llena en festivales y ciclos de cine en museos como el Haroldo Conti o el Museo de Cine.

Andrés Denegri, a través de sus instalaciones, ofrece una mirada metalingüística sobre el cine y tiene como objeto de pensamiento la condición de este y los mecanismos del aparato fílmico: el cine y sus soportes, el cine y la materia, el cine y su preservación, el cine y la configuración de imaginarios socioculturales.

La hipótesis de este trabajo sostiene, por lo tanto, que Lucía Seles y Denegri, cada cual a su manera, recuperan lo que Deleuze (2023) en sus estudios sobre cine denomina imagen pensamiento. En una sociedad en la que cada vez más el cuerpo se desvanece y se despliega dentro de las superficies vidriosas de las imágenes audiovisuales, estos artistas nos permiten volver a establecer un lazo entre el hombre, el cine y el mundo. Y ese lazo lo construye el cuerpo, el cuerpo en sus posturas y en su fatiga: “¡Denme pues un cuerpo! y ¡Vuelvan a darme razones para creer en este mundo!” (Deleuze, 2023, p. 120), es lo mismo.

Desmadrar la imagen, flexionar el borde y recuperar la creencia en este mundo junto al cine de Lucía Seles

Hablar del cine de Lucía Seles es para mí fascinante y desafiante a la vez, ya que su estética se basa en resistirse al sentido, a la lógica del sentido que impone la lengua y a los niveles lógicos de argumentación que esta facilita. Las películas tienen sinopsis que no funcionan como sinopsis⁴ y son narrativas al tiempo que la narración es lo que falta, en tanto la repetición como condición estético-política de su filmografía se propaga sin lógica causal. Su cine nos invita a una experiencia que se anuda únicamente desde lo singular, por ello su condición es casi intransferible. La filmografía de Lucía Seles se desliza sobre el sentido, lo dobléga, lo hace replegarse hacia sí mismo hasta hacerlo emerger en otro orden, que no es el del sinsentido.

A nivel de distribución el cine de Lucía Seles es difícil de ver, se mueve básicamente festivales y museos. Aunque use la lógica del video y su apuesta esté en el montaje por computadora, nos invita a volver a tener una experiencia

⁴ Sinopsis de *Smog en tu corazón* (2022): Qué difícil es cuando una persona es dueña de un complejo de tenis y mezcla eso con sus otros sentimientos. Extraído de <https://seriegongcine.com/smog-en-tu-corazon>. Sinopsis de *Terminal young* (2023): Una mujer que sufrió un incidente grave con una tenista violenta ahora sale con un músico de jazz de Ramos Mejía retraído e inseguro e igual ella está más fuerte y más contenta con todo.

en las salas de cine, en tanto sus películas se alejan, de las cadenas de cine, de las redes y las plataformas. Ver una película de Lucía Seles es también ser parte del acto performático que realiza antes de las proyecciones, en el que se hace efectivo el encuentro con los espectadores para presentar la película. En una sociedad en la que casi todo está a un clic de distancia, su cine se resiste a ser visto por partes en las pantallas de los celulares o las *notebooks*: es una invitación al encuentro, un llamado a que el cine siga siendo una experiencia colectiva.

A nivel de la historia, sus cuatro filmes reúnen a los personajes en un complejo de tenis: Javier, el contador; Marta, la tenista; Sergio, el sanjuanino; Luján; y Manuel, el dueño del complejo. Cada personaje cree en un mundo. Marta trabaja como profesora y sólo acepta que la llamen tenista, como a su padre. El mundo de Luján es la música y tiene, en su espacio, un arpa, discos y grabadores. El de Sergio, el sanjuanino, es Luján⁵. En este aspecto, lo que define a cada personaje es su pertenencia a un territorio:⁶ cada uno tiene su mundo y cree fervientemente en él, lo muestra, lo defiende. Esto se contrapone a la vertiginosa sociedad neoliberal, insinuada en un fuera de campo sonoro y en algunos personajes secundarios como Magu y el hermano de Manuel.

Si bien lo que reúne a los personajes es su espacio de trabajo, siempre se los ve desfasados de sus labores. El vacío de tareas que observamos muestra la crisis de las formas de trabajo clásicas en las sociedades globalizadas. Luján, por ejemplo, está obsesionada con tener sus dieciséis discos y las partituras en el trabajo, además de que toca todo el tiempo la guitarra. Manuel, el dueño del complejo, nunca se encarga de su funcionamiento, aunque podemos ver que da órdenes de buscar *stickers* para pegar en las paredes, arma altares con discos y botellas de *shampoo*, le dicta pensamientos sueltos a Luján a determinadas horas o arma sorteos inútiles con metodológicas abusivas. Por su parte, a la tenista se la ve siempre con su raqueta y tomando cerveza.

⁵ En *Terminal young* (2023) al cumpleaños de Sergio, el sanjuanino, van muchas personas que el cumpleaños no conoce y lo festeja en una pista de patinaje para cumplirle un sueño a Luján.

⁶ Para Deleuze (1989), un territorio se define como la creación de un mundo, lo asocia al comportamiento de los animales en tanto creadores de signos que definen sus territorios. “No hay territorio sin un vector de salida del territorio, y no hay salida del territorio, desterritorialización, sin que al mismo tiempo se dé un esfuerzo para reterritorializarse en otro lugar, en otra cosa” (p. 3).

A nivel de la enunciación, los filmes nos presentan mundos singulares, intransferibles, propios y, al mismo tiempo, plurales, transferibles y un poco de todos. Es por eso que, a la vez que constituye un territorio que nos hace creer en este mundo, lo fisura, lo desterritorializa, lo hace devenir otra cosa creando cartografías afectivas⁷ que quiebran las condiciones perceptuales de un cine de acción. En el cine de la directora la neurosis está allí expuesta, así como también las imperfecciones de los rostros y de los cuerpos. Los personajes parecen estar pisando los márgenes del mundo contemporáneo, sobreviviendo a las ruinas de un tiempo que los expulsa del centro, los deja afuera. Los lugares en los que se ambientan las películas – una pista de patinaje, puentes de la provincia de Buenos Aires, el recorrido no turístico por las iglesias de Luján – pertenecen a una lógica que ni el *vintage* ha logrado salvar del estar, *out, out of here*; parafraseando la lógica discursiva de Lucía Seles.

Por otra parte, es importante destacar el tratamiento que la enunciación hace del espacio: tanto los recorridos, como los espacios fijos refuerzan el estatismo de los personajes, sus repeticiones, sus fobias, sus deseos. *Saturday disorders* nos muestra a Luján realizando el vía crucis por las iglesias de la ciudad de Luján que se había suspendido en la primera parte de *Tetralogía de odio desencadenado*⁸ y al contador yendo en taxi a lo que será una cita fallida⁹. La caminata de Luján se configura como revancha ante una promesa no cumplida: su caminar es ansioso, acelerado y angustiante, y está relatado a través de audios de WhatsApp que les envía a Manuel y a Sergio y de textos que se cortan y se repiten. Mientras el montaje fragmenta escenas y las repite infinitas veces, la cámara enfoca y desenfoca rostros, trayectos, espacios. La repetición¹⁰ como

⁷ El término de imagen afección es una noción deleuziana. Para el autor, “los afectos son devenires, potencias que desbordan a aquél que pasa por ellos. En este sentido, los afectos, por definición, son un conjunto de percepciones, de afecciones que sobreviven a aquellos que las experimentan” (Deleuze, 1988-1989, p.84). La idea de cartografía afectiva estaría ligada a esta noción de imagen afección con los procesos de desterritorialización y reterritorialización que establece el montaje.

⁸ La propuesta de este vía crucis se hizo *Smog en tu corazón* (2022). Manuel, el dueño del complejo, finalmente lo suspende, pero Luján se aferra a la idea de que ella debe hacerlo porque se llama igual que la iglesia.

⁹ Se dirige a Luján y, durante el trayecto, habla sin parar intentando entablar una conversación con el taxista, que se resiste, lo que convierte las palabras del contador en un monólogo.

¹⁰ Deleuze (2021) sostiene que la repetición se opone a la generalidad en tanto la primera es singular, no intercambiable, insustituible; en cambio, la segunda es intercambiable bajo las lógicas de las equivalencias y semejanzas. La repetición como acto singular, encuentra su figura en la lógica del falsario, de la máscara que se refracta en otra máscara invariablemente como los espejos y las superficies reflejantes tan presentes en la puesta en escena de Lucía Seles.

gesto político inscribe entonces en la imagen la condición de un pasado – la desilusión de la palabra no cumplida – que enrarece el presente del plano y se manifiesta a través de las posturas de los cuerpos, sus fatigas, sus dolores, sus anhelos.

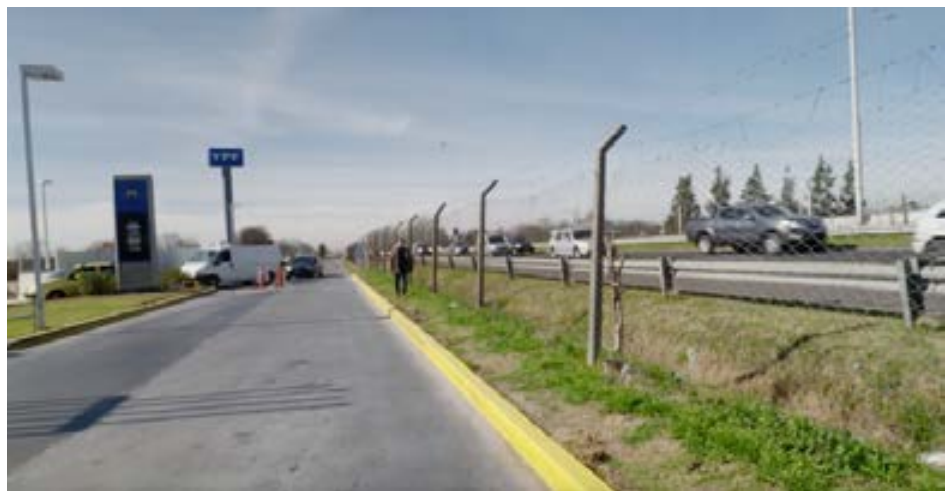


Imagen 1a
Saturday disorders (2022)

Imagen 1b
Saturday...(2022)

En *Terminal young* (2023), filme en el que también se sale del complejo de tenis, Luján y Sergio planean un recorrido por los puentes de la provincia de Buenos Aires¹¹ y luego de bajar en el primero deciden no bajar en ningún otro porque consideran que ese debe ser el más lindo.

El cine de la directora, como ya se ha destacado, es un cine de los cuerpos, de sus posturas y sus fatigas, por lo que la puesta en escena, el montaje y el plano descentrado sobre las agonías y alegrías de los rostros trazan mapas afectivos donde el encuentro y el desencuentro son potencias de afecto en transformación que se bifurcan, se encuentran, se repelen. La enunciación, a través de la descomposición de la unidad del encuadre y de la ruptura del encadenamiento lógico causal, perfora la imagen y hace emerger en el intersticio potencias, flujos de vida transubjetivos que se cruzan, se enmascaran perpetuamente en superficies reflejantes.

Imagen 2
Smog... (2022)



¹¹ Es propio de la estética de la directora mostrar lugares de la provincia de Buenos Aires y admirar sus zapaterías, comercios, confiterías, puentes, establecimientos.

De esta forma, el encadenamiento de las imágenes desaparece en provecho del intersticio. En la aparente trivialidad de las escenas y diálogos de los personajes, el montaje corta, fragmenta, rompe la continuidad de los diálogos y las escenas y las repite incansablemente, y desde allí va emergiendo un fuera de campo aberrante que nos habla de otra cosa y que el montaje hace circular, propone, pero no clausura.

Este cine del intersticio reemplaza las reacciones sensorio-motrices por un cine de posturas (Deleuze, 2023) donde el cuerpo, su espera y su fatiga son el objeto de la imagen. El montaje flexiona y desajusta los soportes materiales, las distancias entre lo mismo y lo otro, y nos permite “recuperar razones para creer en este mundo” (p.119). Para el filósofo, la posibilidad de volver a creer en este mundo se inscribe en el cuerpo, en tanto este es el lazo que une al hombre con el mundo y es la potencia que nos permite percibir que “a pesar de las vitrinas hay algo que vive” (p.119). Es por ello que creer en este mundo está ligado a “¡Denme pues un cuerpo!” (p.120). Dentro del cine de los cuerpos, estos

Imagen 3
Saturday (2022)



se deslindan de la lógica de la acción y de las reacciones sensorio-motrices para inscribirse en una sucesión de posturas¹² en la que la postura es el encadenamiento genético de la creencia.¹³

En los diálogos, los personajes no sólo no terminan las oraciones, sino que repiten las mismas frases resquebrajando los lazos sensorio-motrices propios de la acción:

S: — Sí, me podrías contar cómo fue todo lo de tu papá

T: — Mi papá fue tenista y dejó de serlo

S: — Ah, pero se dedicó a otra cosa

T: — Dejó de ser tenista

S: — ¿Y él está bien?

T: — Era tenista y en un momento dejó de ser tenista

S: — Para ser...

T: — Para dejar de ser tenista. Dejó de ser tenista

S: — ¿Y él está bien?

T: — Dejó de ser tenista

A diferencia de las categorías de la lengua que se basan en la lógica diferencial (valor saussureano), el montaje quiebra relaciones de continuidad sensorio-motriz e instala la presencia de otro espacio, más inquietante, donde se insinúan las condiciones de un pasado que aún coexiste con el presente y lo desajusta.¹⁴ Al fisurar las lógicas lingüísticas que garantizan la diferencialidad y las coordenadas sensorio-motrices que garantizan la continuidad de la acción, la condición de la imagen se expresa en su estatuto: ser dividida. Por un lado, la imagen fílmica es desbordada por la imagen del video. Se insertan videos, se repiten imágenes invertidas y se quiebra la profundidad del campo, de manera que se establece sobre la imagen fílmica una imagen en superficie y sin afuera propia de la lógica del video.¹⁵

¹² Deleuze (2023) liga esta noción de un cine de posturas al concepto de *gestus* brechtiano.

¹³ Luján va a todos lados con su guitarra, la tenista con su raqueta. En *Weak rangers* (2022) arman un altar con discos y *shampoo*.

¹⁴ Por ejemplo, la relación entre el padre de la tenista y el de Manuel o la relación entre la tenista y el padre de Selena Pratt.

¹⁵ Para ampliar la dimensión del cuadro en el lenguaje del video, ver Bonitzer (2007).

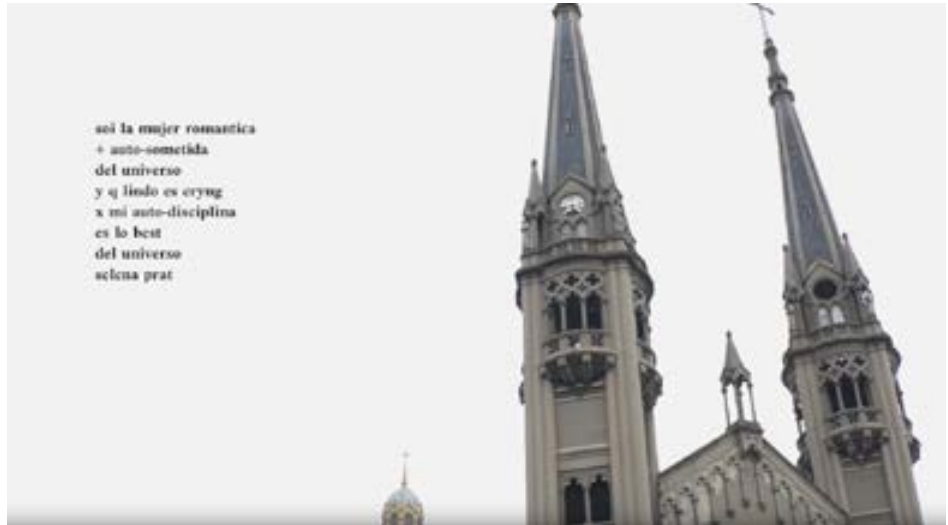


Imagen 4a
Smog en tu corazón (2022)



Imagen 4b
Saturday disorders (2022)

Por el otro, la enunciación se desdobra en textos escritos que se inscriben en la imagen cuya firma remite a Selena Pratt, alter ego, como actriz, de Lucía Seles.

La cualidad lingüística de estos textos es fuertemente singular, ya que mezcla signos gráficos y lingüísticos, y también el inglés y el castellano: “Soy la mujer romántica + autosometida, y qué lindo es *crying* por mi auto-disciplina” (*Smog...*, 2022). También usa indistintamente el femenino y masculino tanto en personas como en sustantivos y adjetivaciones: “Mi nueva video tb tiene una

preludio casi al final que dura más de 24' por el vía crucis menos famosa". Otra de sus particularidades es que quiebra la distancia entre sujetos y objetos, como dice en *Saturday disorders*: "io no soy una mujer soy una feria".

Este aspecto de la voz enunciativa desdoblada en las máscaras de Selena Pratt y Lucía Seles se desplaza también hacia las voces de los personajes, que usan la lengua de la directora. De esta forma, se establece una indiscernibilidad entre las voces y se inscribe la condición del sujeto en una dimensión transdiscursiva que evidencia no sólo la polifonía del discurso, sino también la condición del sujeto en tanto ser hablado por otro.

Sergio, en *Smog...*, dice: "y puse estos *fragments* indiferentes porque quería *talking something* + grave qué horrible es trabajar cuidando personas que otros se preocupan *too many* por ellas". Y la tenista, también en *Smog...*: "Igual no estoy *broke* y no estoy *talking* de mi padre + igual mas detesto la prepotencia del hogars de *others familys*". De este modo, la identidad se quiebra, se desdobra y se expande: hay infinitas posibilidades, todas posibles, pero imposibles.

La enunciación se despliega en capas y obliga al espectador a buscar puntos de fuga, la cámara se detiene en un personaje, la palabra habla de otro.

Imagen 5
Smog en tu corazón (2022)



La lógica del video resquebraja la condición de campo y fuera de campo fílmico; el cine y el montaje, la actuación.¹⁶ Así, el montaje y la flexión que la directora hace sobre el límite de los soportes (el fílmico, el video y el teatral) hace que el espectador flote entre las imágenes y los sonidos que se entrecortan y se repiten y encuentre en ese devenir los mecanismos a través de los que se ejerce el poder, se desliza el odio, se efectúa el amor. Como dice Deleuze (2023, p. 119):

Crear en un mundo es forzosamente creer en la vida en el mundo [...] y creer en la vida del mundo es creer que a pesar de las vitrinas hay algo que vive. O entre dos vitrinas o en alguna parte, pero hay algo que vive. De modo que creer o recuperar las razones para creer en el mundo, es ante todo creer en el cuerpo.

Si las sociedades de hoy se inscriben en una lucha por la afirmación de la identidad y la libertad individual, las películas de Lucía Seles nos sumergen en un mundo de potencias, de alegrías y tristezas que siempre se da en un devenir siendo varios y en el margen de la imagen y la representación. A través de la repetición como dispositivo estético y de un montaje que siempre hace devenir el sentido en otra cosa, su cine nos invita a seguir creyendo en este mundo, un mundo de uno, de varios, de todos un poco, en el que podemos estar más rotos, más enteros, un poco fóbicos o algo neuróticos, pero siempre deviniendo seres vivientes como potencias en transformación que necesitan establecer lazos con este mundo.

¿Crear en la imagen? La imagen como huella y como marca. Confines entre la memoria y el olvido. El caso Andrés Denegri

Para pensar y abordar la obra de Andrés Denegri se tomarán como objetos de análisis dos de sus instalaciones: *Mecanismos del olvido* (2017) y *Aurora* (2013).

¹⁶ Los actores al momento de llegar al set de filmación apenas cuentan algunas indicaciones de vestuario. Las escenas se van armando durante el rodaje con las indicaciones de la directora, que les hace repetir varias veces las mismas frases.



Imagen 6
Mecanismos del olvido
(Denegri, 2017)

Imagen 7
Aurora (Denegri, 2013)



Mecanismos del olvido (2017) es una instalación compuesta por tres obras. La principal tiene como protagonista a un proyector de cine de 16mm intervenido: no sólo proyecta la imagen, sino que también la quema, es decir, la destruye. El material fotosensible que circula por el proyector va cayendo a un costado; son los restos que caen en los márgenes.¹⁷ La cinta que se proyecta contiene lo que la historia de la cinematografía ha considerado la primera imagen en movimiento realizada en la Argentina por el francés Eugenio Py: *La bandera argentina* (1897).

Ahora bien, la imagen original, se ha perdido, por lo que para la instalación la recreó en fílmico el propio artista. La imagen proyectada es, entonces, una imagen apócrifa, ya que si bien remite a *La bandera argentina* de Py y el soporte fílmico refuerza el estatuto de archivo, es una imagen recreada, una réplica. A su vez, el formato en *loop* de la instalación – un encadenamiento circular de la bandera flameando, la bandera detenida y luego el fotograma quemándose – hace que el observador asista una y otra vez a la creación y descomposición del archivo fílmico. De este modo, la obra expone al usuario al abismo de ver, en tiempo presente, la desintegración de un archivo histórico que, al mismo tiempo, es una imagen que falta.

La obra omite un dato fundamental, no se aclara en ningún momento que la imagen es una recreación. En esta omisión está la condición – casi como los mecanismos de la memoria – falsificante¹⁸ de la instalación de Denegri. La estructura falsificante, según Deleuze (2018), se opone a una narración orgánica propia del hombre veraz, ya que en una narración falsificante el circuito de lo real y de lo imaginario corren uno detrás del otro de tal manera que no cesan de devenir indiscernibles. Dice Deleuze (p.86) que “Aquel que ha entrado en el cristal bajo las formas de la serie de las potencia de lo falso [...] es aquel que

¹⁷ Al ingresar a la sala, también se oye el sonido del material fotosensible pasando por el aparato, un sonido constante y mecánico. Acompañan a esta obra: cinco fotografías de 1,10 x 35 de la bandera argentina quemándose y un díptico de cajas de luz de 52 x 52 x7.

¹⁸ Deleuze (2018) propone esta figura como el modo donde el tiempo como duración se expresa. Siguiendo a Bergson, Deleuze considera que el tiempo de la experiencia de la vivencia, es decir, el tiempo como duración, es presente, y que es necesariamente un presente escindido entre un pasado que sigue siendo aunque ya no sea y la potencia de un futuro que aún no ha sido y que, a la vez, ya está siendo. Esta condición del triple presente pone en escena un circuito indiscernible entre la dimensión actual (presente) y la dimensión virtual (pasado).

dice o pone en acto que el pasado no es necesariamente verdadero”. Si bien la instalación de Denegri no es una narración, podemos trasladar esta noción a la estrategia de enunciación que la obra propone. Por un lado, la condición escultórica del aparato de cine, cuyo mecanismo está expuesto a los ojos del observador y que, en un contexto audiovisual donde predominan las computadoras y lo digital, se presenta, con su corporeidad, como material de archivo. Sin embargo, al estar intervenido para que la cinta se consuma frente a los ojos del público, el estatuto de realidad del aparato fílmico se desliza hacia su propia condición virtual imaginaria: la intervención del artista.

Esta indiscernibilidad entre lo actual y lo virtual, lo imaginario y lo real, tiene su correlato en la propia condición del tiempo histórico que la obra propone al hacer que el espectador presencie dos acontecimientos: el nacimiento de la imagen fílmica – la bandera funciona como archivo, remite al pasado histórico – y el problema de la preservación del soporte fílmico – relacionado con el problema contemporáneo de la falta de políticas de preservación del material fílmico). La indiscernibilidad y la estructura falsificante se manifiestan entonces en la cuestión del contenido apócrifo de la imagen en tanto archivo y en tanto remake: la obra afirma, al mismo tiempo, la condición de archivo y su fracaso.

Mecanismos del olvido (2017) expone, a través de la mecánica del aparato cinematográfico, los circuitos de la memoria en su condición indicial referencial y en su condición de fisura y de falla. A nivel del contenido, la imagen que el filme muestra es también un símbolo, ya que representa la idea de nación y de patria, y es, además, una imagen que el artista ya había utilizado en otras obras, por ejemplo en *Aurora* (2013),¹⁹ donde se proyectaba junto con otras imágenes icónicas del universo cinematográfico extraídas de películas como *Los obreros salen de la fábrica* (1895), de Lumière, considerada la primera película de la historia del cine, e imágenes fílmicas de la lucha obrera en la Argentina, que ponen en escena dos modelos económicos implementados en el país: el agroexportador y el industrial.

¹⁹ *Aurora* es una instalación en la que con un total de nueve proyectores funcionando simultáneamente y distribuidos en cinco obras, tres con proyectores súper-8 y dos con proyectores de 16mm.

La sintaxis visual que la proyección simultánea de estas tres imágenes propone y la condición escultórica de los aparatos cinematográficos son las huellas de un tiempo que ya no es y que, simultáneamente, se piensa desde el presente histórico. No es casual que Denegri haya elegido imágenes consideradas como las primeras manifestaciones del cine y que, a su vez, hacen referencia a la consolidación del modelo industrial y de los Estados-nación. En este sentido, el objeto de su instalación despliega el mecanismo del aparato cinematográfico a la vez que presenta la condición aurática de la imagen fílmica y su vínculo con la consolidación de un Estado-nación como motor de desarrollo y crecimiento industrial.²⁰

En ambas instalaciones, los asistentes recorren salas en las que se encuentran frente a frente con el soporte físico del cine, los proyectores, el material fotosensible y los sonidos producidos por los mecanismos del aparato fílmico. De esta forma, y a diferencia de las salas de cine en las que se encuentra entre la pantalla y el proyector – oculto en la sala de proyección –, puede descubrir, apreciar y ser testigo de la materialidad archivista del medio. Lo interesante y desafiante es que en *Mecanismos del olvido*, instalación montada cuatro años después de *Aurora*, el público asiste, también, a la descomposición de esa materialidad, a la pérdida del archivo.

Conclusión

Las obras de artistas como Andrés Denegri y Lucía Seles nos permiten pensar que en el contexto del audiovisual argentino, el cine sigue vivo, buscando recuperar los lazos entre el hombre, el mundo y el cine. Lucía Seles nos hace regresar a las salas de cine para encontrarnos y para asistir a una propuesta estético-política que rescata la condición dividida de la imagen-movimiento en detrimento de las categorías diferenciales que impone la lengua. A partir de la lógica del falsario y del arte retórico de la repetición, Lucía Seles fisura el borde

²⁰ En la Argentina, durante los gobiernos de Néstor y Cristina Kirchner (2003-2015) se impulsó al Estado como mecanismo central en la consolidación de una industria nacional luego de años de modelos liberales agroexportadores como los impulsados durante la dictadura militar (1976-1983) y el gobierno de Carlos Menem (1989-1999). La reflexión que *Aurora* propone entre el modelo agroexportador y el industrial no puede ser leída por fuera de este proceso histórico que buscó recomponer la idea de Nación.

de la imagen, de los cuerpos y de las acciones, y los flexiona hasta quebrar la diferencia entre sujeto y objeto, lo femenino y lo masculino, lo mismo y lo otro, lo singular y lo plural, el presente y el pasado. Con su cine crea nuevas cartografías afectivas en las que lo uno deviene siendo otro, y utiliza un montaje que expone las imperfecciones y las fatigas de cuerpos y rostros de personajes que pisan los márgenes del mundo contemporáneo y encuentran desde allí una posibilidad de establecer lazos con este mundo.

Andrés Denegri, por su parte, bajo las formas del falsario y de la retórica del *loop* y la repetición vuelve al aparato de cine para transitarlo en el campo de la instalación, donde la materialidad de los cuerpos, de los soportes y la mecánica del aparato fílmico, ponen en escena las condiciones falsificantes de la memoria y la fragilidad de sus mecanismos, y nos hacen pensar los modos discursivos en los que una sociedad se da una imagen de sí misma.

Tamara Accorinti es magister en sociología de la cultura (IDAES) y licenciada en artes (UBA). Se dedica a la docencia universitaria y a la investigación. Como investigadora se dedica al análisis audiovisual de la animación para la infancia en Argentina. Es profesora titular regular de semiótica audiovisual en el Departamento de las Artes Multimediales de la Universidad Nacional de las Artes y titular interina de producción audiovisual para niñez y juventud en la carrera diseño de imagen y sonido (FADU/UBA). A su vez, es profesora adjunta de semiología y de semiótica del cine en la Universidad del Cine. En el área de la investigación actualmente es directora del proyecto *Imaginario sobre la/s infancia/s en los años 70. Producción audiovisual, subjetividad y discursos* (PIA FADU UBA). A su vez, participa como investigadora formada del proyecto *Nuevas sinergias entre cine latinoamericano y canción desde la década de los sesenta* (UBACYT) y *Tecnologías y dispositivos de representación: historia y experiencia en la imagen dialéctica* (UNA). Ha publicado artículos académicos vinculantes a su tema de investigación y es autora del libro *Manuel García Ferré* (2019).

Referências

BONITZER, Pascal. *El campo ciego: ensayos sobre realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Clase IV La imagen del pensamiento, semiótica y actos de fabulación*. Buenos Aires: Cactus, 2023.

- DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2021 [1968].
- DELEUZE, Gilles. *Clase III*. Buenos Aires: Cactus, 2018.
- DELEUZE, Gilles. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. 1988-1989 [documental para la televisión francesa; serie de 25 entrevistas concedidas a Claire Parnet y grabadas en 1988 y 1989, con la condición de que se publiquen sólo después de su muerte].
- DENEGRI, Andrés. *Mecanismos del olvido*, 2017.
- DENEGRI, Andrés. *Aurora*, 2013.
- LA FERLA, Jorge. *Cine (y) digital*. Buenos Aires: Manantial, 2009.
- SELES, Lucía. *Tetralogía de odio desencadenada*, 2022-2023
- SELES, Lucía. *Smog en tu corazón*, 2022
- SELES, Lucía. *Saturday disorders*, 2022.
- SELES, Lucía. *Weak rangers*, 2022
- SELES, Lucía. *Terminal young*, 2023
- WENDERS, Wim. *Apuntes para ciudades y vestimentas*, 1989.

Dossier recibido en marzo de 2024 y aprobado en junio de 2024.


Como citar:

ACCORINTI, Tamara. Notas sobre tendencias del audiovisual argentino contemporáneo en la obra de Andrés Denegri y Lucía Seles. Dossier La vida obstinada de las imágenes. Experimentación y montaje entre cine y artes visuales. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30, n. 47, p. 299-317, mar.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.17>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

O laço abstrato

The abstract bond

Artur de Vargas Giorgi

 0000-0003-0942-2595
artur.giorgi@ufsc.br

Resumo

Em meados da década de 1950, na Argentina e no Brasil, artistas e críticos afinados com a abstração geométrica e com a arte concreta insistiam na necessidade de uma atividade criativa orientada para “a vida em sua totalidade”, algo que só poderia ser alcançado por meio da dimensão simbólica da arte. O momento internacional, em que as vanguardas operavam simultaneamente em distintas situações, estimulava o *caráter construtivo* das proposições universalistas em jogo: tratava-se da busca dos meios considerados os mais avançados para a criação de uma nova sociedade, meios também perseguidos pelos Estados intervencionistas como a representação mais adequada de uma modernização nacional à altura das forças políticas, econômicas e culturais internacionais. A partir desse contexto, altamente complexo, questiono, hoje, o papel simbólico atribuído à arte, ou seja, a exigência de um enlace comunitário sustentado pelo trabalho espiritual, entre o fragmento e a vontade do todo.

Palavras-chave

Arte abstrata. Símbolo. Arte concreta. Construtivismo.

Abstract

In the mid-1950s, in Argentina and Brazil, artists and critics in tune with geometric abstraction and concrete art insisted on the need for creative activity oriented towards “life in its totality”, an activity that could only be achieved through the symbolic dimension of art. The international moment, in which the avant-garde operated simultaneously in different situations, stimulated the constructive character of the Universalist propositions: it was a search for the means considered the most advanced for creating a new society, means also pursued by interventionist states as the most appropriate representation of a national modernization in line with international forces. In such a complex context, I propose to interrogate, today, the symbolic role attributed to art, that is, the demand for a community link sustained by spiritual work, between the fragment and the will of the whole.

Keywords

Abstract art. Symbol. Concrete art. Constructivism.

Antes de tudo, como preâmbulo, gostaria de oferecer um marco de leitura para as considerações a seguir.¹ Isso porque elas podem apresentar-se, em certa medida, apenas como retomada de um contexto já bem mapeado, esmiuçado e mesmo revisado, contexto que constituiu, de fato, a base para uma teoria e uma crítica das artes visuais mais pregnantes no Brasil e na Argentina, articuladas, desde meados do século passado, em torno da legitimação – política e estética – da abstração e do projeto construtivo, por meio das derivas concretas locais. Esse retorno a um cenário aparentemente conhecido ou familiar – mas ainda sujeito a disputas – se dá, no entanto, em uma situação de leitura radicalmente distinta, situação que aqui se traduz, sobretudo, como uma inquietação diante da contemporaneidade ou, para ser mais específico, diante do papel das artes e da crítica neste nosso tempo presente.

Essa inquietação poderia ser esboçada, inicialmente, em algumas perguntas. Por exemplo: restaria, ainda, alguma potência criativa, crítica, ética nas proposições que fundamentavam as experiências daquele período em que nos vimos “condenados ao moderno”? Conceitos como símbolo e espírito, decisivos em textos críticos da época, manteriam sua carga e sua voltagem, sendo capazes de alimentar, hoje, nossa linguagem e nossos olhares sobre a arte contemporânea? Em outros termos: as apostas artísticas e seus intérpretes, que pretendiam encaminhar a construção de novas sociedades, verdadeiramente modernas, encontrariam ainda alguma vitalidade nos dias atuais, quando arte e mercadoria inequivocamente se tornaram equivalentes, enquanto o tecido simbólico que as sustenta parece ter se esgarçado ao extremo? Ou ainda: haveria, naquela ênfase em um novo modo de vida coletiva, em sua elaboração sempre inseparável do rigor das experimentações estéticas, alguma força de atração latente, capaz de afinal reunir as energias, formas e demandas que atualmente se mostram em tudo volúveis, fragilizadas pelo capitalismo e atomizadas numa miríade de ativismos particulares e consignas identitárias?

Foram perguntas como essas – difíceis, incômodas, tateantes, talvez mal formuladas – que mobilizaram esta releitura de alguns textos do período, na tentativa de dar destaque, novamente, a autores e conceitos centrais para

¹ Uma versão sumária deste texto foi apresentada no “IV Seminário do Núcleo Oco de Arte(s): Lances, Enlaces” realizado em outubro de 2023 na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Informações sobre o evento estão disponíveis em: <https://literatura.posgrad.ufsc.br/2023/08/31/iv-seminario-oco/>.

o estabelecimento do contexto hegemônico em questão. Como espero conseguir apontar nestas breves páginas, apesar das diversas limitações, das falhas, enfim, apesar dos vários problemas que sem dúvida impõem a revisão crítica do contexto, certas preocupações que embasavam as defesas locais do projeto da abstração geométrica construtiva tentavam responder a impasses que apenas se colocavam na segunda metade do século passado – por exemplo: sobre as possibilidades de uma vida em comum, de uma visão de mundo coletiva sustentada no espaço público, de uma modernização sociocultural indissociável da experimentação estética, de uma intervenção reguladora do Estado em face do avanço do mercado etc. –, impasses que hoje, agravados em sua complexidade, parecem configurar, precisamente, uma série de impossibilidades, ou seja, um limite de difícil superação. Isso já justificaria, a meu ver, o exercício aqui proposto. Escutar novamente os conceitos e as proposições é, quem sabe, poder formular novas respostas para esses problemas que, mais do que nunca, nos interpelam.

No início da década de 1950, na Argentina e no Brasil, artistas e críticos então afinados com a abstração geométrica e com a arte concreta insistiam na necessidade de uma atividade criativa orientada pela dimensão simbólica da arte. Mas o que isso quer dizer, neste caso? Diante de um termo ao mesmo tempo tão elástico e tão sedimentado, sujeito a confrontos de largo fôlego e a leituras muito diversas, como o colocar em jogo de maneira mais precisa, sem que isso signifique defini-lo de forma talhante?² Talvez a saída seja tentar

² Três breves menções, apenas, sobre essa amplitude. A propósito do trabalho de Walter Benjamin, escreveu Jeanne-Marie Gagnebin (1993, p. 41): “Realmente, desde Goethe e do romantismo alemão, o símbolo é sinônimo de totalidade, de clareza e de harmonia, enquanto a alegoria é recusada por sua obscuridade, seu peso e sua ineficiência. Na relação simbólica, o elo entre a imagem e a sua significação (por exemplo, entre a imagem da cruz e a significação da morte do Cristo no símbolo da cruz) é natural, transparente e imediato, o símbolo articulando, portanto, uma unidade harmoniosa de sentido”. E ainda: “enquanto o símbolo clássico supõe uma totalidade harmoniosa e uma concepção do sujeito individual em sua integralidade, a visão alegórica não pretende qualquer totalidade, mas instaura-se a partir de fragmentos e ruínas. Ao mesmo tempo, a identidade do sujeito se esfacela, incapaz que é de recolher a significação desses fragmentos” (p. 44). Michel Foucault (2002, p. 38), por sua vez, relaciona o símbolo a uma “forma religiosa, política, quase mágica do exercício do poder”, operante na Grécia até o limiar do estabelecimento das formas jurídicas clássicas: “Um instrumento de poder, de exercício de poder que permite a alguém que detém um segredo

seguí-lo em situação, isto é, acompanhando algumas das formulações e relações propostas pelos críticos e artistas que aqui nos interessam. Em torno do simbólico, do símbolo e do trabalho da simbolização, portanto, seguiremos nas próximas páginas alguns textos que nos auxiliarão a situar o contexto.

Em “Diálogo sobre el arte abstracto y el arte concreto”, ao pensar as diferenças entre arte abstrata e arte concreta, Jorge Romero Brest (1954) apresenta bons contornos para a questão, ao afirmar que o caminho deve ser a consideração da “vida em sua totalidade”. Ao artista caberia “fazer *sentir o todo por meio de uma parte*; uma parte que deixa de ser tal, em consequência, para ser *símbolo do todo*” (p. 21), estando assim em consonância com as formas de simbolização da “vida atual”; vida que, em 1954, era regida, segundo o crítico argentino, “em todas as ordens da atividade humana por princípios generalizadores, o que determina que ainda o espírito seja concebido como algo que nasce no indivíduo, mas o supera até abarcar o todo da realidade cósmica” (p. 22).

Romero Brest (1945) dava desenvolvimento a ideias já distintas dos elogios feitos a Portinari ou Berni em meados da década passada, quando seu olhar estava apoiado em leituras de Mário de Andrade e Gilberto Freyre. Em um texto escrito por ocasião da mostra do Grupo de Artistas Modernos Argentinos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1953, também vemos essa mudança de itinerário crítico. E igualmente aqui é o valor simbólico das formas – que “vivificam uma realidade espiritual coerente” (Brest, 1953, p. 4) – que pauta a

ou um poder quebrar em duas partes um objeto qualquer, de cerâmica etc., guardar uma das partes e confiar a outra parte a alguém que deve levar a mensagem ou atestar sua autenticidade. É pelo ajustamento destas duas metades que se poderá reconhecer a autenticidade da mensagem, isto é, a continuidade do poder que se exerce. O poder se manifesta, completa seu ciclo, mantém sua unidade graças a este jogo de pequenos fragmentos, separados uns dos outros, de um mesmo conjunto, de um único objeto, cuja configuração geral é a forma manifesta do poder. A história de Édipo é a fragmentação desta peça de que a posse integral, reunificada, autentifica a detenção do poder e as ordens dadas por ele. As mensagens, os mensageiros que ele envia e que devem retornar autenticarão sua ligação ao poder pelo fato de cada um deles deter um fragmento da peça e poder ajustá-lo aos outros fragmentos. Esta é a técnica jurídica, política e religiosa do que os gregos chamam *symbolon* – o símbolo. E poderíamos considerar ainda a importância do nó – do enlace – entre o Simbólico, o Imaginário e o Real, para as teorizações finais de Jacques Lacan.

³ Nessas e nas demais citações em idiomas estrangeiros a tradução é minha, mantidos os destaques como nos textos originais. No original: *el artista [...] trata de hacer sentir el todo a través de una parte; una parte que deja de ser tal, en consecuencia, para ser símbolo del todo* (p. 21); *la vida actual está regida en todos los órdenes de la actividad humana por principios generalizadores, lo que determina que aun el espíritu sea*

sua avaliação, já na abertura filiada às ideias de Kandinsky. Desse modo, o importante é a elaboração de signos que, em relação, constituam formas de expressão que podem ser comunicadas. Nesse aspecto comunitário reside o valor simbólico da arte, amparado segundo Romero Brest por uma atitude “metafísica” (p. 5): com ela pode-se estabelecer uma realidade mais extensa, dinâmica, própria do indivíduo universal; uma realidade não limitada pela nossa finitude ou apenas pelas experiências acumuladas no mundo material. O vocabulário concreto explora, com seus símbolos feitos de elementos “incorpóreos” (como um ponto, uma linha), essa extensão dinâmica da realidade (p. 6). O caminho que percorrem os artistas abstratos e, sobretudo, os artistas concretos é, portanto, o caminho que já anuncia, nas palavras do próprio Romero Brest, a exigência de uma “*nova objetividade*”. A geometria não euclidiana surge aqui como “superação da contingência”, “instrumento de ordenação das emoções”: os artistas concretos “são artistas que criam com um espírito que se assemelha ao da geometria, sem deixar de ser artístico, um espírito dominado pelo *afã da precisão*” (p. 8). Ao final, esse caminho tende para a linguagem da arquitetura como síntese das artes, espécie de urbanismo integral que seria tema de várias discussões (no âmbito dos CIAM e em torno da fundação de Brasília, por exemplo), sendo também pensado por artistas como Max Bill, Tomás Maldonado ou Waldemar Cordeiro.

E é do mesmo ano ainda o conhecido texto “Punto de vista crítico”. Publicado na revista *Ver y Estimar* como abordagem da exposição do mesmo Grupo de Artistas Modernos da Argentina na Galería Krayd, o texto traz nova ênfase na precisão simbólica como critério, em razão da sua capacidade ordenadora das emoções. As “coisas” presentes no mundo oferecem um “repertório de sugestões para a criação de formas plásticas”, que valem como “símbolos de uma realidade espiritual” (dez. 1953, p. 54).⁴ Tais símbolos tornam-se linguagem quando aludem ao mesmo tempo à realidade material e à espiritual, produzindo uma conjugação entre elas. Diz Romero Brest (p. 54):

a evolução da arte do nosso século parece demonstrar a necessidade de que o artista do nosso tempo abandone o apoio na realidade visível,

⁴ Presentes nas exposições: Lidy Prati, Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Claudio Girola, Clorindo Testa, Rafael Onetto, Miguel Ocampo, Antonio Fernández Muro, Sarah Grilo. No original: las cosas han constituido, por tanto, el riquísimo repertorio de sugerencias para la creación de las formas plásticas, formas que a pesar de su materialidad valen como símbolos de una realidad espiritual.

diante da necessidade de criar símbolos que aludam a uma *realidade mais ampla*, com extensão ao infinito.⁵

Segundo o crítico, porém, a pintura não representativa também trouxe problemas, pois, atrelada a juízos e formas de expressão muito individuais, debilitou a vigência social da pintura e da escultura como linguagem, ou seja, “como união entre os homens em torno do símbolo que expressa uma realidade espiritual, para justificar em troca essa louca corrida pela *expressão pessoal* que ameaça a estabilidade da arte” (Brest, dez. 1953, p. 55).⁶ Na arte concreta, Romero Brest salienta a grave ambivalência de suas soluções: por um lado, o desinteresse pela experiência baseada no exterior e a valorização da intimidade como fonte de contato com o absoluto; mas, por outro, o empenho na invenção de formas plásticas que expressem conteúdos subjetivos com extrema objetividade. Nesse quadro marcado pelo impasse, o valor relacional dos signos ganha relevância; signos que em si nada significam, portanto, pois apontam para a situação das relações e posições recíprocas (p. 57).

Entre a expressão individual e a vontade de estilo (comunicação), os concretos postulam uma revolução, mesmo que ainda tateante: estão eles mais sintonizados com a época histórica, em que a arquitetura surge como a “arte orientadora [el arte rector]” (Brest, dez. 1953, p. 60) e mais adequados simbolicamente. Cabe a esses artistas o trabalho de “imaginar formas que, por seu *valor de comunicação*, se transformaram em símbolos, quer dizer, em signos capazes de expressar o absoluto” (p. 62).⁷ O desafio que devem enfrentar é o de integrar a estrutura racional que serve de base aos motivos de sentimento; é o de conduzir uma prática que não seja limitada pela teoria; de sensibilizar a austeridade do racionalismo. Mas também aqui está o caráter revolucionário, para Romero Brest: “a revolução que está em marcha há mais de cinquenta

⁵ No original: “la evolución del arte en lo que va del siglo parece demostrar la necesidad de que abandone el apoyo en la realidad visible el artista de nuestro tiempo, ante la necesidad de crear símbolos que aludan a una *realidad más amplia*, con extensión al infinito”.

⁶ No original: *el abandono de la representación ha traído como consecuencia el debilitamiento de la vigencia social de la pintura y la escultura como lenguaje, vale decir, como medio de unión entre los hombres en torno al símbolo que expresa una realidad espiritual, para justificar en cambio esa loca carrera en pos de la expresión personal que amenaza la estabilidad del arte desde hace poco menos de cincuenta años.*

⁷ No original: *imaginar formas que por su valor de comunicación se han transformado en símbolos, es decir, en signos capaces de expresar lo absoluto.*

anos” nos conduz “a uma nova organização político-social na qual não desaparecerá o indivíduo”, mas “na qual ele será subordinado a valores mais gerais. Não posso predizer quais serão os caracteres da nova sociedade, mas sim me animo a afirmar que qualquer solução, desde a econômica e política até a sentimental e a espiritual, não poderá ser uma solução para minorias. Será uma solução para maiorias” (p. 63).⁸ A aposta do crítico argentino na arte concreta culmina, aqui, na recusa da “anarquia” individualista, no momento em que os individualismos se debilitam. Para Romero Brest, a arte mostra sua força quando “supera os estreitos limites da individualidade”, quando “se manifesta no modo como as formas se impõem à maior quantidade de pessoas, as quais encontram nelas *o modelo que constrói a vida que vivem*. De tal modo, essas formas se transformam em símbolos” (p. 64).⁹

No Brasil, Mário Pedrosa (1981) acompanhava a aposta da vanguarda argentina, como Romero Brest já afastado do figurativismo nacionalista e do elogio do muralismo. Fundamentos da arte abstrata (Pedrosa 1996b), de 1953 (originalmente uma entrevista dada em Paris à revista *Art d’Aujourd’hui*), e Das formas significantes à lógica da expressão (Pedrosa 1996a), de 1954, podem ser tomados como exemplos. No primeiro, o crítico também apresenta entendimento de que o caminho da autonomia da arte moderna, como a análise em separado de todas as atividades vitais, coincide, na pintura, com a percepção dos elementos plásticos em suas relações específicas (cor, espaço, formas). O fim, entretanto, não é esse, pois todo exercício físico-formal deve culminar na criação de uma nova simbologia. Pedrosa (1996b, p. 260-262) observa:

⁸ No original: *la revolución está en marcha desde hace más de cincuenta años y que ella nos conduce, a través de vacilaciones y retrocesos, a una nueva organización políticosocial en la que no desaparecerá el individuo, porque éste no puede desaparecer simplemente, pero en la que se subordinará a valores más generales. No puedo predecir cuáles serán los caracteres de la nueva sociedad, pero sí me animo a afirmar que cualquiera solución en ella, desde la económica y políticosocial hasta la sentimental y la espiritual, no podrá ser una solución para minorías. Será una solución para mayorías.*

⁹ No original: *Aunque se resuelva siempre en la expresión de un hombre que pinta o esculpe, se carga de una fuerza que supera los estrechos límites de la individualidad, y dicha fuerza se manifiesta en el modo como las formas se imponen a la mayor cantidad de personas, las cuales ven en ellas el modelo que construye la vida que viven. De tal modo, dichas formas se transforman en símbolos.*

É preciso dizer que a arte abstrata, que extravasa do plano da simples manifestação expressiva, parte de uma operação espiritual ou mental. Só podemos encontrar-lhe justificação se admitirmos a possibilidade de uma semântica, de outra forma de lógica diversa da lógica positiva.

Tal justificação “reside na pressuposição de que a forma contém um significado simbólico” (Pedrosa, 1996b, p. 260-262), significado que permite a concepção de um objeto. É essa nova simbologia, dotada de sugestão dinâmica (movimento, tempo), que deveria reestabelecer uma forma de enlace, isto é, uma forma de contato e comunicação própria aos desafios modernos:

Marchamos para uma civilização de signos inéditos ou rejuvenescidos, ainda mal absorvidos, de imagens-símbolos. [...] A arte abstrata aparece também paralelamente [à cibernética] para educar o povo, prepará-lo para entender-se, para comunicar-se sem ser pela palavra. [...] Assim, um dia o povo e os artistas restabelecerão, graças às realizações da arte abstrata, o contato perdido (Pedrosa, 1996b, p. 262).

Em Fundamentos da arte abstrata, Pedrosa (1996b, p. 256) estava embasado na “ordem arquitetural” de artistas como Mondrian e Kandinsky.¹⁰ Em Das formas significantes à lógica da expressão (Pedrosa 1996a) o autor se vale principalmente – ao “relativizar o objetivismo da *Gestalt*”, como descreveu Otilia Arantes (p. 31) – de S. Langer e de Ernst Cassirer, “o genial criador e sistematizador da ‘filosofia das formas simbólicas’” (p. 301), de acordo com o elogio de Pedrosa. No livro de Cassirer (2001) – livro dedicado, aliás, em 13 de junho de 1926, ao aniversário de 60 anos de Aby Warburg –, Pedrosa reconhece a importância do trabalho espiritual para dissipar e dar formas claramente

¹⁰ Vale frisar que, para tais artistas, assim como para Franz Marc ou Malevich (entre outros), a abstração era um caminho para o desvelamento de uma realidade espiritual. Para eles, a pintura realista, figurativa ou, ainda, as formas de representação mimética do mundo constituíam uma espécie de véu, uma ilusão que recobria a realidade espiritual que deveria, ao fim, ser desvelada pela arte. O motivo, claro, é muito antigo. Remonta ao idealismo de Platão, a Heráclito, a Plutarco, tendo sido caro a românticos como Goethe e Schiller. Seja como for, tais propostas reforçam que, entre os primeiros abstratos da arte moderna, havia uma preocupação espiritualista (e não simplesmente formalista ou autonomista), que sintonizava com o problema da tragédia da cultura europeia, que pode ser rastreado na filosofia e na crítica: Nietzsche, Simmel, Benjamin, Husserl, Freud (etc.) – todos questionando o que fazer de uma cultura desencantada, que exauriu o humanismo e a possibilidade de uma experiência autêntica com a natureza e o cosmo. Sobre o assunto, cf. Jean-Claude Lebensztejn (2013).

ordenadas ao que o filósofo alemão chama de “caos das impressões sensoriais”. “Somente na medida em que *moldamos* a impressão fluida dentro de alguma das direções da simbolização”, escreve Cassirer, “esta impressão assume, para nós, forma e duração” (p. 64). No caminho inverso ao que é proposto pela mística do desvelamento, para Cassirer, é mesmo ontológica a importância do trabalho ativo de simbolização, que deve ser seguido em frente até o fim:

o mito e a arte, a linguagem e a ciência são criações que formam o ser: elas não são simples cópias de uma realidade existente, mas representam, ao invés, as linhas gerais do movimento espiritual, do processo ideal no qual, para nós, o real se constitui como unidade e pluralidade, como multiplicidade das configurações que, entretanto, afinal são unificadas através de uma unidade de significação (Cassirer, 2001, p. 64).

Acolhida então por Mário Pedrosa, a aposta de Cassirer (2001, p. 70) é que “a suprema verdade objetiva que se revela ao espírito é, em última análise, a forma de sua própria atividade”; em outras palavras, que cada nova “forma simbólica” significa, “de acordo com a formulação de Goethe, uma revelação que mana do interior para o exterior, uma ‘síntese de mundo e espírito’ que nos garante a unidade primordial de ambos” (p. 70-71).

É mesmo marcante a apropriação feita por Pedrosa dessas propostas, mas dando prevalência à imagem sobre a linguagem verbal (conceitual, lógica), vale dizer, dando destaque à intuição e ao conhecimento pela forma. “O físico, o sábio moderno, *só chega a conhecer* quando age, quando faz, quando *realiza* (Ó Cézanne!), isto é, quando cria” – escreve em “Das formas significantes à lógica da expressão”. “A apreensão científica da realidade complexa, de múltiplas dimensões [...] é pois um ato de criação. Aproxima-se assim do mundo da arte”, ele também “modo de conhecimento, ainda que intuitivo” (Pedrosa, 1996a, p. 304-305). E talvez o aspecto mais fecundo dessa ancoragem teórica – muito explícita em sua filiação ao universalismo kantiano – recaia de fato, para o crítico, em sua força propositiva, ou seja, na relevância conferida ao fenômeno estético não como mera representação de um mundo objetivo já dado, mas como apresentação de uma realidade mais fértil e múltipla, síntese do espiritual e material, a ser compartilhada. Afinal trata-se de um *ethos*. As linhas finais do texto e Pedrosa (1996a, p. 310) merecem ser lidas por inteiro:

A rica ambivalência significativa dos símbolos *presentativos*, sobretudo da obra de arte só pode entretanto ser verificada e comprovada por suas estruturas formais, jamais pela palavra ou pelos meios característicos do pensamento analítico.

Eis porque é privilégio da arte nos dar da vida uma imagem muito mais complexa e profunda do que qualquer outro meio de expressão. Suas formas nos revelam virtualidades irrealizáveis pelo nexos causal simples, descobrindo em nós mesmos novas maneiras de sentir e, portanto, de ser. Uma nova ética. A arte moderna, nas suas formas mais depuradas e audazes, nas suas manifestações aparentemente menos sensíveis e *humanas*, está formulando certas premissas indispensáveis a um novo homem ou a uma humanidade bem diferente desta de que estamos vivendo, com apreensão, os derradeiros lances.

Complexo, o momento internacional que cingia esses derradeiros lances de uma humanidade era sentido por muitos intérpretes como uma oportunidade de recomeço: momento de tese, como formulara Arden Quin já em 1944, na única edição da revista *Arturo*, lançando em Buenos Aires as renovadas bases progressistas para as vanguardas concretas na região.¹¹ Num mundo sem centro, ou melhor, operando simultaneamente, mas em distintas situações, as vanguardas se posicionavam a partir do repertório garantido por um “horizonte cultural compartilhado” (Giunta, 2022, p. 45), em que a narrativa hegemônica da evolução da arte moderna se já mostrava bem assimilada. “O progresso, representado pelo *telos* internacionalista da vanguarda, podia ser ativado de qualquer lugar do planeta”, como mostrou “a primeira instância da abstração do pós-guerra na América Latina, com sede em Buenos Aires” (p. 47-48).

Afinal, em sua impugnação da arte mimética ou figurativa, isto é, em sua recusa das convenções da representação, as tendências mais experimentais e

¹¹ O argumento, já conhecido, era o seguinte: numa sociedade burguesa, a figuração (o realismo, a representação) cumpria um papel alienador, como um véu ou mera aparência, assumindo o aspecto da fantasmagoria, uma vez que criava sobre uma superfície plana, composta com cores e formas, uma série de ilusões: de gravidade, de profundidade, de identidade, de objetividade etc. Se em Buenos Aires a figura de Tomás Maldonado ganhou destaque, no Brasil, o protagonismo de Waldemar Cordeiro, formado pela leitura de Gramsci, seria o equivalente (Cf. García, 2011, cap. 5).

renovadoras da arte abstrata representaram, nesse contexto, a modernidade de um mundo pós-guerra dividido. Como escreveu Andrea Giunta (2008, p. 239) em *Vanguardia, internacionalismo y política*, “as imagens da arte, assim como suas instituições e discursos legitimadores, também formaram parte dessa guerra em que o poder simbólico foi um terreno permanentemente disputado”. Assim, por um lado, logo ficou claro que “as formas que melhor representavam a ideologia da liberdade eram as abstratas (não apenas em sua vertente geométrica, mas também na informal expressionista)” (p. 239). Isso porque suas formas estandardizadas puderam circular internacionalmente, imunes a qualquer “contaminação localista”, segundo Giunta (p. 239). Assimiladas às expressões de um mundo livre, tais formas eram antagonistas, portanto, da tradição da representação mimética sustentada pelos realismos socialista e fascista, assim como pelos nacionalismos das décadas anteriores.

Não obstante, como já apontado, ao romper com a hegemonia dos realismos modernistas, eram também as formas abstratas reativadas das tendências construtivas que ofereciam aos artistas das vanguardas concretas o repertório simbólico para sua tentativa de superação do capitalismo. Afinadas não com um formalismo autônomo, caprichoso ou hermético – como queriam muitos detratores da arte abstrata, com argumentos que oscilavam entre o plano estético-formal e o plano ideológico¹² – tais proposições exploravam, sim, os meios considerados mais avançados para a criação de uma nova sociedade, realmente moderna; meios que eram também necessários aos Estados intervencionistas, como representação mais adequada de uma modernização nacional (em regra pactuada com a alta burguesia) à altura das disputas políticas, econômicas e culturais internacionais.

Se no presente as limitações do voluntarismo vanguardista assomam bem delineadas – em seu racionalismo e idealismo excessivos, assim como na reiterada aposta integradora das artes, da indústria e das ciências como caminho para superação dos problemas históricos e sociais –, quem sabe seja igualmente importante apontarmos, diante da atual crise dos projetos coletivos

¹² Foram vários os impugnadores, com acirradas batalhadas na imprensa: Di Cavalcanti, Plínio Ribeiro Cardoso, Clóvis Graciano, Flávio de Carvalho, Portinari, Santa Rosa, Quirino Campofiorito, Ibiapaba de Oliveira Martins etc. (Cf. Ferreira, 2013).

e das experiências compartilhadas, o que resta de criativo e crítico nesse chamado vanguardista. Em outros termos, passadas as décadas, talvez nos caiba interrogar novamente a centralidade desse papel simbólico então atribuído à arte, quer dizer, a exigência fundamental de que, para além das formas plásticas, mas ainda assim por meio delas, um trabalho espiritual fosse capaz de superar os individualismos e operar um enlace comunitário, sendo essa atividade entre o sujeito e o mundo a própria realização de outra realidade, estabelecida em novas maneiras de sentir e, portanto, de ser.

Artur de Vargas Giorgi é professor adjunto de teoria literária da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e bolsista de Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, Brasil.

Referências

- BREST, Jorge Romero. Diálogo sobre el arte abstracto y el arte concreto. *Saber vivir*, Buenos Aires, n. 108, p. 20-24, abr.-jun. 1954.
- BREST, Jorge Romero. *Grupo de Artistas Modernos Argentinos*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1953.
- BREST, Jorge Romero. Punto de vista crítico. *Ver y Estimar: cuadernos de crítica artística*, Buenos Aires, n. 33-34, p. 52-76, dez. 1953.
- BREST, Jorge Romero. *La pintura brasileña contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1945.
- CASSIRER, Ernst. *A filosofia das formas simbólicas: I – A Linguagem*. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FERREIRA, Glória (org.). *Brasil: figuração x abstração no final dos anos 40*. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Trad. Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Moraes. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2002 [1973].
- GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história*. 2 ed. Trad. Sônia Salzstein. São Paulo: Brasiliense, 1993.

GIUNTA, Andrea. *Contra o cânone*. Trad. Eleonora Franquel. Florianópolis: Nave, 2022.

GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

LEBENSZTEJN, Jean-Claude. Passagem (notas sobre as ideologias da primeira abstração). In: FERREIRA, Glória (org.). *Brasil: figuração x abstração no final dos anos 40*. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea, 2013 [2007], p. 20-55.

PEDROSA, Mário. Das formas significantes à lógica da expressão. In: *Forma e percepção estética*. São Paulo: Edusp, 1996a [1954], p. 301-310.

PEDROSA, Mário. Fundamentos da arte abstrata. In: *Forma e percepção estética*. São Paulo: Edusp, 1996b [1953], p. 253-264.

PEDROSA, Mário. Dentro e fora da Bienal: evolução ou involução dos mestres brasileiros. In: AMARAL, Aracy (org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 47-54.

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


Como citar:

GIORGI, Artur de Vargas. O laço abstrato. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 47, p. 319-331, jan.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.18>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

O não-objeto em Anish Kapoor: entre o visível e o invisível

*The non-object in Anish Kapoor:
between the visible and the invisible*

Lucas Procopio de Oliveira Tolotti

 0000-0003-2473-0852
lucasptolotti@gmail.com

Resumo

Anish Kapoor traz em sua obra questões ligadas às tensões entre matéria e vazio. O artigo se debruça sobre uma série de obras realizadas entre 2019 e 2021, relacionando-a à temática da materialidade e sua ausência. Intituladas *Non-object (Black)*, as obras se utilizam da técnica empregada pelo artista junto à tecnologia do *Vantablack*, material industrial que absorve mais de 99% da luz nele refletida. Ao analisar essas produções, o artigo investiga como o artista articula a relação entre materialidade e vazio, visibilidade e invisibilidade, a partir da cor naquilo que denomina não-objeto, para isso estabelecendo um diálogo com a história da arte, à luz de teóricos como Homi K. Bhabha, Daniel Arasse, Maurice Merleau-Ponty e Georges Didi-Huberman.

Palavras-chave

Anish Kapoor. Visível. Invisível.
Arte contemporânea. Não-objeto.

Abstract

Anish Kapoor brings in his work tensions between matter and void. The article focuses on a series of works carried out between 2019 and 2021, relating them to the theme of materiality and its absence. Titled Non-object (Black), the artworks use the technique used by the artist together with Vantablack technology, an industrial material that absorbs more than 99% of the light reflected on it. When analyzing these productions, the article investigates how the artist articulates the relationship between materiality and the void, visibility, and invisibility – based on color – in what he calls a non-object. For this purpose, it carries out a dialogue with art history, bringing to light theorists such as Homi K. Bhabha, Daniel Arasse, Maurice Merleau-Ponty and Georges Didi-Huberman.

Keywords

*Anish Kapoor. Visible. Invisible.
Merleau-Ponty. Non-object.*

Introdução

O artista indo-britânico Anish Kapoor (Mumbai, 1954) há mais de quatro décadas se destaca por suas proposições artísticas que, muitas vezes, utilizam o objeto tridimensional como ponto de partida. A partir de sua configuração inicial, as obras de Kapoor convidam a um exame de suas qualidades poéticas formais e temáticas – pois, apesar de sua suntuosidade, de arranjos que muitas vezes remetem a formas tradicionais (como o quadrado, o círculo) e do uso sóbrio da cor, há em sua exploração conceitual temas ligados ao sagrado, ao corpo e ao vazio.

Talvez o vazio seja esse ponto de partida – e de chegada – de sua poética. A investigação material vai realçar com cores e escala uma amplitude relacional que resvala muitas vezes em um abismo. O que esse abismo contém? Ele é contido por algo? Essa proposição se dá de maneira literal em alguns casos, como a obra *Void*, de 1993. Ali, vê-se um quadrado preto em uma parede. Poderia ser Kazimir Malevich com seu *Quadrado preto* (1915)? Essas duas proposições têm pontos de contato? Em outros momentos, esse flerte com a literalidade é adensado. Como exemplo, pode-se pensar na obra *Void Field* (1989), exposta no Pavilhão Britânico da Bienal de Veneza de 1990. Consistindo em 16 blocos de arenito dispostos pela sala, a obra apresenta na superfície de cada um deles uma cavidade que recebe o pigmento preto. Kapoor realiza um encontro de tensões e forças opostas entre o que é volumoso e pesado e o que se caracteriza por ser completamente esvaído de qualquer massa: o *void*, o vazio.

Naves (2007) realiza uma aproximação dessa obra com *O fim do século XX* (1983-1985), de Joseph Beuys, já que essa também apresenta pedras configuradas no chão do espaço expositivo. A diferença se dá, principalmente, pelo “aspecto vaporoso do pigmento puro” (p. 409).

Nessa direção, o artigo se debruça sobre uma série de obras realizadas entre 2019 e 2021, relacionando-a à temática da materialidade e sua ausência. *Non-object (Black)* é o nome dado a esses trabalhos em pequena escala, formas circulares e quadradas cobertas pela cor preta. Cumpre investigar como o artista articula a relação entre materialidade e vazio a partir da forma e da cor. Para isso, autores como Homi K. Bhabha e Georges Didi-Huberman guiarão esta investigação, questionando o objeto de arte em si e em relação ao espectador, a partir de um diálogo com a história da arte.

A negação do objeto em sua produção

Homi K. Bhabha (2009), em seu texto *Elusive objects: Anish Kapoor's fissionary art*, argumenta que os objetos em Kapoor propõem relações estéticas cinéticas e miméticas a partir de lateralidade e iteração. Isso significa que, mais do que considerar uma obra do artista isolada, é preciso entendê-la como parte de uma rede maior de significação dentro de sua poética. Ainda que não fazendo parte de uma série formal, há uma aproximação relacional múltipla entre os objetos produzidos ao longo de sua trajetória.

O que se vê, então, são objetos que se perpetuam conceitualmente incompletos, pois suas fronteiras abertas se encontram com as outras, de obras distintas, formando um campo estrutural de significados que vão além da própria noção de série artística. Afirma Bhabha (2009, p. 28-29):

O significado de uma obra é enunciado em algum lugar *entre* a parte e o todo; ou o passado e o presente; ou serialização e singularidade; ou metáfora e metonímia. A obra de arte perde sua autonomia (não existe 'o objeto pelo objeto'), mas, ao renunciar a sua soberania, ganha força de catálise e tradução gerando uma série de conceitos importantes que se tornaram parte do vocabulário de trabalho mais duradouro de Kapoor: não-objetos; objetos vazios; proto-objetos; objetos negativos.¹

Para Bhabha (2009), a ideia de uma 'objetividade' (*objectness*) na obra de Kapoor não se materializa na suposta autonomia ou presença física da obra de arte, e sim no seu caráter de incompletude e tensão entre forma e material. A ideia da lateralidade, ou seja, a dependência do objeto a outras séries e obras mostra que, mais do que uma preocupação ontológica – o ser do objeto – há uma indagação sobre a agência desse objeto: seria ele uma forma de tradução, catálise. O objeto se imiscui no vazio, nas formas primordiais, em uma relação

¹ Nessa e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *The meaning of a work is enunciated somewhere in between the part and the whole; or the past and present; or seriality and singularity; or metaphor and metonymy. The work of art loses its autonomy (there is no 'object for object's sake'); but in surrendering its sovereignty, it gains a force of catalysis and translation that generates a series of important concepts that have become part of Kapoor's most durable working vocabulary: non-objects; void-objects; proto-objects; negative-objects.*

que não se limita nem é autossuficiente, mas em constantes trocas que têm como objetivo expor aquilo que não é integral e inteiramente visível, acessado e percebido pela razão.

Esse objeto-arte emerge como uma presença no mundo gerando força cinética e mimética. Essa dinâmica possibilita espaçar, olhar para o futuro e interpretar; ao mesmo tempo, emprega padrões, tais como forma, escala e cor. Quando há a instauração da cor e do espaço, elementos fundantes da poética de Kapoor, é possível perceber essas categorias análogas às de Bhabha (2009, p. 31-32) relacionadas à mimética e à cinética, quando este analisa a produção do artista:

As peças de pigmento “se voltam para” o problema insolúvel do pó: a pele da obra é uma consequência orgânica da forma ou é apenas uma superfície frágil de pó? O objeto é um resto ou uma representação? Em suas diferentes formas, as obras de pedra polida e espelho projetam imagens virtuais e suspensas à distância do objeto material (anguladas com sua superfície visível), estendendo o objeto e apagando-o ao mesmo tempo. As grandes máquinas de cera vermelha e vaselina assumem suas formas construídas – sua objetividade – por meio da ação constrictiva das paredes giratórias e dos contornos restritivos das portas. A massa viscosa e sangrenta só assume a forma de objeto de arte ao perder o peso corporal; e a produção artística torna-se um ato interminável de atrito que destrói o material encarnado. Em cada um desses casos, o objeto artístico é ao mesmo tempo cinético e mimético.²

A força cinética constitui novos espaços: superfícies virtuais, espaços de relação entre espectador e obra. São negociados os espaços de narrativa reconhecíveis, de capacidade formal e pictórica. Para Bhabha (2009), o gesto formativo da

² No original: *The pigment pieces ‘turn’ on the unresolvable problem of powder: is the skin of the work an organic outgrowth of the form or is merely a fragile surface dusting of powder? Is the object a remnant or a rendering? In their different ways, the polished stone and mirror works project virtual, suspended images at a distance from the material object (at an angle to its visible surface), extending the object and erasing it at the same time. The large red wax and Vaseline machines assume their constructed shapes – their objectness – through the constricting agency of rotating walls and restricting door surrounds. The viscous, bloody mass assumes its shape as art-object only by losing its body weight; and the making of art becomes an endless act of attrition that flays the incarnate material. In each of these instances, the art-object is both kinetic and mimetic.*

obra de Kapoor encontra seu cerne nessa tensão do cinético com o mimético, do material com o objeto. Para perfurar essa tensão, surgem os não-objetos, os proto-objetos, os objetos-vazios. Como afirma Civitarese (2022, p. 59):

Podemos, portanto, compreender por que Kapoor demonstra certo desinteresse pelo que é abertamente simbólico e narrativo, e em vez disso se declarar atraído pela essencialidade abstrata das protoformas. As protoformas introduzem antes um rito, uma experiência que é, em sentido amplo, religiosa ou sagrada. É menos uma questão de “ver” e mais uma questão de alcançar uma intimidade cinestésica e carnal com a obra. Tal experiência do sagrado, em si, não pode ser vista diretamente em termos de expressão semiótica e palavras.³

Em Veneza, na exposição Anish Kapoor, ocorrida de abril a dezembro de 2022 concomitantemente na Gallerie dell’Accademia e no Palazzo Manfrin, Kapoor expôs pela primeira vez um conjunto de obras que se encontravam em desenvolvimento desde 2015. Com o título de *Non-object Black*, esses trabalhos, produzidos particularmente entre 2019 e 2021, concentram uma grande pesquisa de Kapoor sobre o processo de utilização artística do material Vantablack.

Figura 1

Sala expositiva contendo algumas obras *Non-object Black*. Exposição Anish Kapoor. Gallerie dell’Accademia e Palazzo Manfrin, Veneza, Itália, 2022 (Fonte: autor)



³ No original: *We can therefore understand why Kapoor shows a certain lack of interest in what is openly symbolic and narrative, and instead declares himself to be attracted by the abstract essentiality of proto forms. Proto forms rather introduce a rite, an experience that is in some broad sense religious or sacred. It is less a matter of ‘seeing’ and more a matter of achieving a kinesthetic and carnal intimacy with the work. Such an experience of the sacred, in itself, is not directly to be seen in terms of semiotic expression and words.*

Material exclusivo que reveste algumas de suas obras, o Vantablack é fruto de uma pesquisa que se inicia na década de 2010 junto à empresa Surrey NanoSystems, constituindo-se de um composto de nanotubos de carbono capazes de absorver até 99,965% da luz visível (Januszczak, 2022; Surrey Nanosystems, 2023).

Sua aplicação se estende para as áreas de engenharia espacial e militar, passando pela indústria automobilísticas e possibilidades estéticas. Nesse sentido, em 2016, Anish Kapoor consegue os direitos de uso exclusivo do material, aplicado por um *spray* chamado Vantablack S-VIS.⁴ No circuito artístico, o uso do material apenas por um artista, enquanto outros poderiam também se beneficiar do revestimento, é recebido com muita polêmica, principalmente pelo artista britânico Stuart Semple⁵ (Black 3.0, 2019).

Em relação à produção de materiais de revestimento por meio de nanotubos de carbono, engenheiros do Massachusetts Institute of Technology (MIT) sintetizam, em 2019, um material que absorve 99,995% da luz (Chu, 2019), sendo então mais eficaz que o Vantablack nesse objetivo. O artista ítalo-alemão Diemut Strebe pesquisa no instituto as aplicações estéticas com o revestimento, tendo criado em 2019 a obra *The redemption of vanity*, a redenção da vaidade, em que cobre um diamante de 16,78 quilates com o produto, deixando-o inteiramente preto, desaparecendo com seus contornos e noção de tridimensionalidade. Há, tanto em Semple como em Strebe críticas ao suposto egoísmo de Kapoor. Para além das rivalidades, neste artigo o que importa é a possibilidade de o Vantablack aprofundar a temática da escuridão, o interior e o vazio na obra de Kapoor e sua relação com o objeto ou o não-objeto.

Voltando a *Non-object (Black)*, as obras, quando vistas de frente, se apresentam como formas geométricas pretas bidimensionais. Porém, quando o sujeito vagueia o olhar para o lado, contornando a obra, é como se ela saltasse

⁴ A produção do Vantablack pode ser instável, gerando muita energia e, conseqüentemente, calor. Atualmente a empresa Surrey NanoSystems desenvolve os revestimentos a partir de *sprays*.

⁵ Semple criou, em 2016, o pigmento pink, denominado “o rosa mais rosa”. Qualquer pessoa que desejasse poderia adquirir o produto, menos Anish Kapoor. No *site* oficial do artista, ao adquirir o pigmento, os compradores precisam declarar não ser o artista nem estar a ele filiado. Mesmo assim, Kapoor postou em seu Instagram, no final de 2016, uma fotografia em que cobre seu dedo médio com o pigmento de Stuart Semple, corroborando a contenda. A partir de 2017, Semple tenta recriar o efeito do Vantablack com o *spray* de tinta Black 2.0 e, posteriormente, seu “preto mais preto”, nomeado BLK 3.0. Diferente, entretanto, do Vantablack, o *spray* é constituído de tinta acrílica.

aos olhos, e aquilo que, inicialmente, se apresenta bidimensional ganha um relevo, uma tridimensionalidade que, por mais que ali sempre estivesse contida, só aos poucos se revela visível. Algo que se evidencia como um vazio, uma forma de cor preta intensa, que captura e carrega o olhar para o fundo de sua constituição pictórica, logo pulsa e se destaca da superfície.

Ao nomear a obra um não-objeto, como Kapoor discute a própria noção do objeto na obra de arte? Já afirma Bhabha (2009, p. 32): “O que impulsiona o ciclo de vida da escultura de Kapoor é o que ele repetidamente chama de não-objeto: é o surgimento de um novo espaço que é também um espaço virtual ou negativo, engendrado pela divisão do objeto”.⁶

Esse pensar do nada e do vazio se comunica muito com o que é preconizado por Homi Bhabha (2013) e Kapoor (2011) a partir da expressão *in-between*, o entre. O próprio artista afirma, quando confrontado por Bhabha sobre o entre, o vazio, o que não está aí: “aquele que não está aqui e está aqui, aquele que é, na verdade, o entre” (Kapoor, 2011, p. 37).⁷ Corroborando Kapoor, o teórico afirma que o trabalho do artista não é apenas caracterizado pela luz *versus* a escuridão, pela suavidade da cor preta frente à pedra rugosa ou ainda pela fragilidade do pigmento contra a forma maciça. O que esses pontos trazem em comum é a “maneira como o vazio está inevitavelmente presente em todas as superfícies da presença” (p. 38).⁸

Kapoor joga com a ideia do pigmento, da ausência de mão do artista e com o vazio em vários de seus trabalhos. As obras *Non-object (Black)* apresentam essas três questões conjugadas à ideia do espaço e do *status* do objeto artístico. Há um aprofundamento da relação ilusória que permeia sua poética.

Quando as obras *Non-object (Black)* são vistas de frente, lembram uma pintura bidimensional, uma cópia ou extensão daquilo que se vê, por exemplo, com Malevich. De início, em nada parecem se diferenciar de outras obras do artista, como a já mencionada *Void (1993)*, com a diferença de que se encontram dentro de uma estrutura de acrílico, quase um pedestal.

⁶ No original: *What drives the life cycle of Kapoor's sculpture is what he repeatedly calls the 'non-object': it is the emergence of new space that is also a virtual or negative space, that is engendered through the splitting of the object.*

⁷ No original: *Who is not here and who is here, who is actually in-between.*

⁸ No original: *the way in which the void is unavoidably present in all the surfaces of presence.*

O que, porém, a princípio se assemelha a uma pintura bidimensional logo ganha corpo e aprofundamento plástico, a partir do momento em que o olhar e o corpo se dirigem para as laterais das obras. Sem aviso, em um jogo ilusório, uma forma tridimensional salta do que era, então, aparência bidimensional. São formas ovais, oblongas, quadradas que brotam, erigem, se destacam da superfície – uma passagem do olhar e do corpo pelas obras. No primeiro exemplo, o autor das fotografias faz um movimento da direita para a esquerda, demonstrando uma forma de arestas ovais que se escondem, se retraem instantaneamente até seu ressurgir do outro lado.

Figura 2

Anish Kapoor, *Non-object (Black)*, 2019, técnica mista, 39cm x 39cm x 12cm, Exposição Anish Kapoor, Gallerie dell'Accademia e Palazzo Manfrin, Veneza, Itália, 2022 (Fonte: autor)



Figura 3

Anish Kapoor, *Non-object (Black)*, 2018-2022, técnica mista, 39cm x 39cm x 12cm, Exposição Anish Kapoor, Gallerie dell'Accademia e Palazzo Manfrin, Veneza, Itália, 2022 (Fonte: autor)



Figura 4

Anish Kapoor, *Non-object (Black)*, 2018-2022, técnica mista, 39cm x 39cm x 12cm, Exposição Anish Kapoor, Gallerie dell'Accademia e Palazzo Manfrin, Veneza, Itália, 2022 (Fonte: autor)



Da mesma maneira, agora da esquerda para a direita, os dois outros exemplos apresentam protuberâncias circulares e quadradas que vêm e vão, aparecem e desaparecem conforme o olhar e o corpo se movimentam a partir de e junto das obras. Esses exemplos, juntos de outros da mesma série, apresentados na exposição Anish Kapoor em Veneza (2022), constituem a primeira vez e, até então, a única em que essas obras são expostas ao público. As estruturas de acrílico garantem a segurança do público, visto que, pela absorção da luz, essa é convertida em calor, deixando quente a superfície da obra.

Não há uma tentativa de conciliar a percepção a partir daquilo que não existe, mas sim por meio da própria materialidade da obra, revestida de Vantablack, como um *trompe l'oeil*, porém não apenas se igualando a essa expressão e sim superando-a trazendo à baila os limites da representação estética. Retomar o *trompe l'oeil* é pensar a questão da ilusão da arte que se apresenta na obra de Anish Kapoor. Se, principalmente durante o Renascimento e o barroco (Naves, 2007), com a perspectiva, as dobras, o claro-escuro, a arte se apropria dessa expressão, diluindo as fronteiras entre aquilo que é real e a percepção, com as experiências modernas, seja de Manet, Cézanne ou as vanguardas, seguiu-se outro tratamento dessa questão. E Naves (2007, p. 409) continua: “a arte que se realiza a partir dos anos 60 – da pop em diante [...] radicalizaria esses procedimentos: não apenas os trabalhos de arte tendem a adquirir as características físicas dos demais objetos do mundo [...], como muitas vezes compartilham e tensionam o espaço real”. O crítico destaca Kapoor como um artista que se move contra essa corrente, trabalhando com a ilusão: “a ambiguidade perceptiva entre dentro e fora, profundidade e superfície”.

O limite da representação

O Renascimento, como afirma o artista em Mead (2022), destaca a ilusão por meio da perspectiva e da dobra, e as obras da série Non-object (Black), quando expostas em Veneza, trazem uma profunda correlação com a história da arte e a potencialidade das ilusões em uma tradição pictórica.

Um paralelo, à primeira vista anacrônico, que pode ser feito com as obras em Vantablack de Kapoor seria a questão da Anunciação nas obras do Renascimento, como propostas por Daniel Arasse em seu livro *Nada se vê* (2019). Uma

grande questão que se formava na época era, justamente, representar aquilo que não se via no momento da Anunciação, ou seja, a concepção da Virgem Maria. Sendo assim, várias obras são imbuídas de elementos iconográficos que ressaltam essa manifestação espiritual, por exemplo, uma coluna no meio da cena entre a Virgem e o anjo Gabriel, figurando “tradicionalmente a presença da divindade na cena da Anunciação” (p. 27).

O historiador francês chama a atenção para a pintura *Anunciação* (c. 1470-1472), de Francesco del Cossa. O elemento que se destaca na obra é um caracol que rasteja na parte inferior direita do quadro e que constitui uma instigante porta de entrada para pensar a percepção e a manifestação do invisível na tradição pictórica renascentista.



Figura 5
Francesco del Cossa,
Anunciação, c. 1470-1472,
têmpera sobre madeira,
137 cm x 113 cm,
Gemäldegalerie Alte Meister,
Dresden, Alemanha
(Fonte: Wikipedia)

Seguindo uma linha diagonal que se inicia no caracol e se move à esquerda até a parte superior do quadro, percebe-se que o gastrópode está alinhado à figura divina que envia o Espírito Santo à terra. Essa figura, como observa Arasse (2019) se configura em sua presença e dimensões com a imagem do caracol, criando uma relação de equivalência: seria esse bicho o equivalente de Deus na terra. Porém, o autor contradiz e nega sua própria hipótese pelo caráter excepcional dessa presença, não havendo na iconografia cristã imagens que se assemelhariam ou proporiem a manifestação de um caracol como uma instauração divina.

Voltando a considerar o caracol nele mesmo, Arasse (2019, p. 31) percebe que aquele é “enorme, gigantesco, monstruoso”: de acordo com o tamanho do pé do anjo Gabriel, o gastrópode mediria em torno de 20 centímetros de comprimento por nove de altura, sendo desproporcional em relação àquilo que o rodeia. Essa observação é suficiente para o historiador afirmar que o caracol estaria pintado “sobre o quadro, mas ele não está *no* quadro. Ele está sobre a sua borda, no limite entre seu espaço fictício e o espaço real de onde nós o olhamos”⁹ (p. 32).

O caracol questiona o *status* da representação da Anunciação: algo que seria invisível e que, de alguma forma, ainda que em questionamento, é feito visível. De acordo com Arasse (2019), por mais que o caracol de Cossa não seja um *trompe l’oeil* – isto porque está na borda, sobre o quadro, e não surgindo ou integrante do espaço nele representando – ele aponta, dirige-se para o olhar do sujeito que está se comunicando com o quadro: “Ele não nos diz o que devemos olhar, mas como olhar aquilo que vemos” (p. 38). E como seria esse olhar?

A Anunciação seria o momento da Encarnação, “a vinda do incomensurável à medida, do infigurável à figura” (Arasse, 2019, p. 43). A pintura, em sua tentativa de enfatizar uma presença invisível que escaparia à toda convenção e medida da perspectiva, realiza uma conversão do olhar ao colocar, sobre seu umbral, o caracol, como se dissesse: “nada se vê naquilo que se olha. Ou, melhor, naquilo que você vê, você não vê o que você está olhando, o porque você está olhando, à espera do que você está olhando: o invisível surgindo na visão” (p. 44).

⁹ O autor segue dando exemplos da recorrência desse tipo de representação extracena em outros trabalhos ligados à Anunciação, como dos artistas Filippo Lippi, Carlo Crivelli e Lorenzo Lotto.

O invisível surgindo na visão: quando se recorre ao tema da Anunciação no Renascimento, é possível identificar a problemática da relação entre visível e invisível no cerne das representações esquemáticas do período. Conforme as artes vão se imbuindo de novos preceitos e programas – incluindo a prevalência da não figuração e o desprezo à perspectiva clássica da arte moderna – esse embate entre visível e invisível é atualizado.

Então, quando *Non-object (Black)* evoca, mais de 500 anos após a *Anunciação* de Cossa, essa polêmica estética a partir de novas superfícies e materiais, não mais apenas existe uma borda em que o olhar possa ser capturado, não há um caracol no qual a entrada desse olhar se inscreva: em suma, há uma perda do apaziguamento do olhar. Pois, em vez de pensar objetos pictóricos dialogando com o sujeito, as obras da série em questão se afirmam como não-objetos, por sua instabilidade e possibilidade de múltiplas entradas do olhar. Há o limite da representação que se dá a partir da superação do *trompe l'oeil*, há a problemática da aparição daquilo que é invisível. Porém, a obra se torna potência de fissão ao desestabilizar tanto sua unidade ontológica como a relação entre ela mesma e o sujeito. Há uma perda do apaziguamento que leva a essa desestabilização. O visível e o invisível se constroem e desconstroem ao mesmo tempo, por meio de uma ambiguidade em que é possível ver, mas, ao mesmo tempo, existe a latência de algo que permanece encoberto. É aquilo que não se encontra apenas na frente do indivíduo, porém, o circunda – aquilo que se apresenta entre as pessoas e entre as coisas, no intervalo, no silêncio.

Nesse sentido, cumpre entender o que Merleau-Ponty (2014, p. 114-115) evidencia por visível e invisível em sua obra:

Porquanto o presente visível não está *no* tempo e *no* espaço nem, é claro, *fora* deles: nada há antes dele, depois dele, em torno dele que possa rivalizar com sua visibilidade. E, no entanto, ele não está só, não é tudo. Exatamente: tapa minha vista, isto é, concomitantemente o tempo e o espaço se estendem para além, e estão *atrás* dele, em profundidade, às ocultas. O visível pode assim preencher-me e ocupar-me só porque, eu que o vejo não o vejo do fundo do nada mas do meio dele mesmo, eu, o vidente, também sou visível; o que faz o peso, a espessura, a carne de cada cor, de cada som, de cada textura tátil, do presente e do mundo, é que aquele que o apreende sente-se emergir deles por uma espécie de enrolamento ou redobramento, profundamente homogêneo em

relação a eles, sendo o próprio sensível vindo a si e, em compensação, o sensível está perante seus olhos como seu duplo ou extensão de sua carne. O espaço, o tempo das coisas são farrapos dele próprio, de sua espacialização, de sua temporalização, não mais uma multiplicidade de indivíduos distribuídos sincrônica e diacronicamente, mas um relevo do simultâneo e do sucessivo, polpa espacial e temporal onde os indivíduos se formam por diferenciação.

Desse modo, a visão que se tem do ser não se dá fora dele e, sim em seu meio. Nesse ponto, vale fazer uma menção a Bhabha (2009, p. 28), quando ele diz que, em uma obra abstrata ou conceitual, muitas vezes o sujeito se encontra no meio do conjunto de significados da obra, sendo a ideia de começo ou fim alinhada mais a uma questão de posicionamento, localização e interpretação.

Continua Merleau-Ponty (2014, p. 123): “quando encontro o mundo atual como é, [...] encontro muito mais do que um objeto: [...] há recobrimento e imbricação, [...] as coisas passam por dentro de nós, assim como nós por dentro das coisas”.

Nas notas de trabalho de *O visível e o invisível*, o filósofo tece considerações sobre o invisível. Ressalte-se que esse termo não é negação lógica daquilo que é visível, mas sim modalidade da mesma transcendência. O visível, se definido como dimensionalidade do Ser, conforme visto acima, apresentando uma relação de recobrimento e imbricação – espacialidade –, permite a existência concomitante do invisível: algo que está ocultado, alhures, mas poderia se evidenciar; dimensões não figurativas daquilo que é visível etc. (Merleau-Ponty, 2014, p. 234). Conforme afirma Chauí (2022, p. 116), “é uma ausência que conta no mundo, uma lacuna que não é vazio, mas ponto de passagem. É poro, é oco. É visibilidade eminente [...] e visibilidade iminente”.

Ambivalências da imagem

A partir dessas considerações, é possível afirmar que se apresenta em *Non-object (Black)* uma imagem dialética, conceito de Didi-Huberman (2014). O historiador e crítico francês tece uma análise voltada para a escultura minimalista a fim de pensar ambivalências e relações perceptivas em determinadas obras, com o foco nos trabalhos de Tony Smith. As obras de Kapoor, ainda que posteriores,

possuem forte vínculo com questões desse momento artístico, o que permite a aproximação dos conceitos desprendidos por Didi-Huberman, especialmente quando esses conceitos estão trabalhando, em Smith, questões geométricas ligadas à cor preta e ao vazio, o que se coaduna com aquilo que Kapoor apresenta em suas obras *Non-object (Black)*.

A imagem dialética é uma imagem “portadora de uma latência e de uma energética. Sob esse aspecto, ela exige de nós que dialetizemos nossa própria postura diante dela, que dialetizemos o que vemos nela com o que pode, de repente – [...], nos olhar nela” (Didi-Huberman, 2014, p. 95). As imagens como as de Kapoor – assim como as de Tony Smith, já que são dessas os exemplos de Didi-Huberman – por mais simples que sejam, em suas formas geométricas pretas, dão massa àquilo que funciona como um objeto perdido, ou seja, trabalham “o vazio em seu volume. [...] sabem dar uma estatura ao que, alhures, faria o sujeito esvair-se: ao *chamar um olhar* que abre o antro de uma inquietude em tudo o que vemos” (p. 97-98).

São inscritos na obra o negrume e seus volumes, juntos da percepção que corresponde ao olhar do sujeito junto ao olhar da própria obra. Essa obra opera como um jogo, um brinquedo, “que permite operar dialeticamente, visualmente, a tragédia do visível e do invisível, do aberto e do fechado, da massa e da escavação” (Didi-Huberman, 2014, p. 107). São vazios expostos e vazios supostos colocados como questão visual. Mais ainda do que questão visual, o que Kapoor adensa perante a questão minimalista, proposta por Smith, é justamente o caráter de não-objeto e a visualização daquilo que se instaura apenas como possibilidade conceitual, ou seja, o próprio aparecer e desaparecer da matéria a partir de seu trabalho com o vazio. A obra porta uma ausência e, ao mesmo tempo, a nega, apontando para o fato de que o vazio não seria, de fato, esvaziado, mas cheio, prenhe, assumindo diversas formas.

Dessa fértil relação, há a possibilidade de se instaurar um antropomorfismo em obra. Em Kapoor, a questão do corpo aparece de diversas formas, porém, mesmo quando esse corpo não está posto de forma literal, é possível pensar a antropomorfização nas chaves teóricas de Didi-Huberman (2014).

Formas com presença, os não-objetos de Kapoor dependem do corpo humano para se concretizar, vista a importância do olhar e da participação ativa. Dessa maneira, o antropomorfismo “só chega à dimensão humana como questão

colocada pela forma ao espectador que a olha” (Didi-Huberman, 2014, p. 123). A obra, assim, imporia um “face a face”, necessário para sua apresentação e fruição – constituindo assim um espaço próprio para a emergência de um corpo-obra que interpela, olha aquele que também a está olhando. Esse espaço permite um deslocamento – do corpo daquele que olha a obra, deslocamento das imagens que se sucedem a partir de seus aparecimentos e desaparecimentos, de suas protuberâncias que sugerem – a partir de não-objetos – possibilidades objetivas, formas que se complementam no jogo interpelativo com o espectador.

O minimalismo pensa essa relação a partir dos materiais, muitas vezes imperfeitos ou com a capacidade de jogar com aquilo que seria subjetivo, como fios de arame ou fibras de vidro. Conforme Didi-Huberman (2014, p. 132),

De certa maneira, a *implicação dos vazios* nos cubos ou nos paralelepípedos minimalistas desempenhou o mesmo papel – e bem mais frequentemente – que essa ênfase dada a construção material (seus rumores, seus choques) do volume geométrico: e esse papel consistia precisamente em *inquieta o volume e a própria geometria*, a geometria concebida idealmente – mas trivialmente também – como domínio de formas supostas perfeitas e determinadas sobre materiais supostos imperfeitos e indeterminados.

Inquietar o volume e a própria geometria: os não-objetos de Kapoor são eles próprios brinquedos da inquietação, jogando com as formas geométricas no espaço por elas constituído a partir do Vantablack. O que essas obras podem fazer, indo ao encontro do dito por Didi-Huberman (2014, p. 138), é “implicar o vazio como *processo*, ou seja, como esvaziamento, para inquietar o volume”. Só que, nesse jogo de aparecimento e desaparecimento, esse esvaziamento é tautológico, pois as obras se insuflam e esvaziam inúmeras – infinitas – vezes. As dinâmicas de interior e exterior são sobrepujadas nessa dialética, e o fora e dentro são possibilidades constantes e cambiantes. Didi-Huberman (p. 141) comenta sobre uma problemática da interioridade na escultura minimalista a partir do vazio, em que se coloca o olhar “numa *dupla distância* nunca apaziguada. É aí que o “conteúdo” se abre, para apresentar que aquilo em que ele consiste não é senão um objeto de perda – ou seja, o *objeto* mesmo, no sentido radical, metapsicológico do termo”.

O que se mostra como aglutinador das propostas minimalistas em relação a Kapoor e serve como possibilidade de pensamento e contato com as obras *Non-object (Black)* é compreender que “um volume geométrico possa inquietar nosso ver e nosso olhar desde seu fundo de humanidade fugaz, desde sua estatura e desde sua dessemelhança visual que opera uma perda e faz o visível voar em pedaços” (Didi-Huberman, 2014, p. 146). Essa desestruturação está relacionada ao espaço constituído pela própria obra, a partir da experiência da profundidade. Essa profundidade é, ao mesmo tempo inacessível e sempre presente, aí, ao redor e diante de nós, como afirma Didi-Huberman.

Conclusão

Dentro da poética de Kapoor, talvez as obras *Non-object (Black)* tenham encontrado a maneira mais literal possível de trabalhar sua problemática do vazio como potência e possibilidade de completude: afinal, aquilo que se mostra em um primeiro momento como um oco, ou mesmo uma perda, é insuflado de matéria.

Kapoor pensa o espaço comum e o espaço interno da obra de um modo atualizado a partir do Vantablack – ao iludir a percepção e ao mesmo tempo revelar o visível que apenas se sugere invisível. Entretanto, a potencialidade e o espaço interno da obra não se encerram apenas nessa relação de aparecimento e desaparecimento. Se há um componente ilusório, lúdico, que apresenta a possibilidade visível da extensão do espaço da obra, esse, quando se olha a obra por completo, se aprofunda mais ainda. O vazio tridimensional abre mais espaço para a própria obra. Dessa maneira, o não-objeto se configura por sua incapacidade de constância e possibilidade de lateralidade: abre-se para a percepção, abre-se para o mundo, abre-se – e é – corpo em contato com outros corpos. Kapoor pensa o não-objeto inquietando o entre, o *in-between*, a partir do volume e do vazio, do encobrir e do revelar.

Kapoor então intensifica lateralmente contornos poéticos de sua obra a partir de *Non-object (Black)*. É com essa série recente que seu programa estético ligado ao vazio consegue se aprofundar na ilusão a partir do mistério que envolve o olhar. A imagem dialética, a relação entre o sujeito e o olhar são calcadas em uma desestabilização da imagem que privilegia a ambivalência nesse estado de surgimento e desaparecimento, incluindo aquilo que se constitui objeto e não-objeto, possibilitando que uma obra, mesmo sem contornos antropomórficos, aja como uma obra-corpo em contato com outros corpos.

Lucas Procopio de Oliveira Tolotti é professor na Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM/SP), doutor em artes pelo Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA/USP), mestre em estética e história da arte pela mesma instituição, pesquisador em arte contemporânea, com ênfase nas questões ligadas ao corpo e à fenomenologia.

Referências

- ARASSE, Daniel. *Nada se vê: seis ensaios sobre pintura*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BHABHA, Homi K. Elusive objects: Anish Kapoor's fissionary art. In: KAPOOR, Anish. *Anish Kapoor*. London: Royal Academy of Arts, 2009 (catálogo de exposição).
- BLACK 3.0: Anish Kapoor and the art world's pettiest, funniest dispute. 2019. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/shortcuts/2019/aug/05/black-30-anish-kapoor-and-the-art-worlds-pettiest-funniest-dispute>. Acesso em 15 fev. 2023.
- CHAUI, Marilena. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2022.
- CHU, Jennifer. MIT engineers develop "blackest black" material to date. 2019. Disponível em: <https://news.mit.edu/2019/blackest-black-material-cnt-0913>. Acesso em 16 fev. 2023.
- CIVITARESE, Giuseppe. Blackness of red: Anish Kapoor and the sublimation of the flesh. In: KAPOOR, Anish. *Anish Kapoor*. Veneza: Marsilio Editori S.p.a., 2022 (catálogo de exposição).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2014.
- JANUSZCZAK, Waldemar. Mister in-between. In: KAPOOR, Anish. *Anish Kapoor*. Veneza: Marsilio Editori S.p.a., 2022 (catálogo de exposição).
- KAPOOR, Anish. In-betweenness with Homi Bhabha. In: LEYDIER, Richard (ed.). *I have nothing to say: interviews with Anish Kapoor*. Paris: Grandpalais, 2011.
- MEAD, Rebecca. *Anish Kapoor's material values*. New York: The New Yorker, 2022. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2022/08/22/anish-kapoors-material-values>. Acesso em 12 ago. 2023.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SURREY NANOSYSTEMS. *About Vantablack*. Newhaven, [s.n.], 2023. Disponível em: <https://www.surreynanosystems.com/about/vantablack>. Acesso em 2 mar. 2023.

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


Como citar:

TOLOTTI, Lucas Procopio de Oliveira. O não-objeto em Anish Kapoor: entre o visível e o invisível. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 47, p. 332-348, jan.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.19>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Estudo da talha existente na capela da Ordem Terceira – convento de santo Antônio, em João Pessoa¹

*Study of the carving in the chapel of the Third Order,
convent of santo Antônio in João Pessoa*

Aziz José de Oliveira Pedrosa

 0000-0003-4274-1096
azizpedrosa@yahoo.com.br

Resumo

O complexo do convento de santo Antônio, localizado na cidade de João Pessoa, compreende a capela da Ordem Terceira, preenchida por talha dourada e policromada, provavelmente faturada na primeira metade do século 18. Observa-se que a ornamentação do referido espaço não foi amplamente estudada, considerando-se sua relevância artística habilitada a auxiliar a compreensão da história da talha paraibana entre as décadas de 1700 e 1750, sobretudo porque são raros os exemplares remanescentes desse período no estado, pois muitos templos tiveram sua decoração substituída no decorrer dos séculos 19 e 20. Nesse sentido, o texto apresentado objetiva discorrer, a partir do estudo de documentação remanescente e análise crítica, o labor dos oficiais envolvidos na produção dessa obra, a data aproximada em que foi faturada, a conformação plástica e iconográfica que apresenta. Espera-se que os resultados dessa investigação ampliem o conhecimento sobre a talha erguida no decurso da exploração colonial na América portuguesa.

Palavras-chave

Capela da Ordem Terceira.
João Pessoa. Talha. Século 18.

Abstract

The ensemble architectural of the convent of santo Antônio in the city of João Pessoa comprises the chapel of the Third Order, filled with gilded and polychrome woodcarvings, probably invoiced in the first half of the 18th century. It is observed that the ornamentation of this space has not been widely studied, considering its artistic relevance to help the understanding of the history of the carving of Paraíba between the 1700s and 1750s, especially because the remaining examples of this period in the state are rare, as many temples had their decorations replaced during the 19th and 20th centuries. In this sense, the text presented aims to discuss, from the study of remaining documentation and critical analysis, the work of the officers involved in the production of this work, the approximate date on which it was invoiced, the plastic and iconographic conformation it presents. It is expecting that the results of this research will enlarge the knowledge about the carving erected during the colonial exploration in Portuguese America.

Keywords

Chapel of the Third Order. João Pessoa.
Woodcarving. 18th century.

¹ Pesquisa resultante da residência pós-doutoral realizada no âmbito do Programa de Pós-graduação em Artes EBA/UFMG (pós-doutorado em arquitetura e urbanismo).

Introdução

A partir das décadas iniciais do século 16, o trânsito dos franciscanos pelo território da América portuguesa propiciou a elevação de edificações determinadas a acolher a fé e as atividades desenvolvidas pelos membros da ordem, como ilustram as construções existentes no Nordeste do país, expoentes da arquitetura e da arte religiosa brasileira. Habitualmente integravam esses espaços as capelas das ordens terceiras, que congregavam os participantes leigos vinculados “à regra de sua ordem originária, excluindo, porém, os votos de castidade e clausura” (Romeiro, Botelho, 2004, p. 297). Nesses conventos esculturas, talha dourada e policromada, pintura e azulejaria rechearam os recintos internos e externos, materializando o afã pela ordenação ornamental dos ambientes de culto. Essas pretensões eram concretizadas por meio de composições imagéticas e iconográficas, selecionadas para propagar a vivência religiosa em torno dos princípios estabelecidos pelo santo fundador da ordem, servindo tais preceitos como fundamento elementar para catequizar e persuadir fiéis, bem como perpetuar a história dos santos.

Entre os sítios erguidos pelos franciscanos no Brasil, apresenta-se o convento de santo Antônio, elevado na cidade paraibana de João Pessoa a partir de c. 1590, que recebeu os primeiros religiosos da ordem. Essa fase construtiva inicial foi concluída por volta de 1608, mas advieram outros períodos de obras depois de 1656-1657, quando o local foi reocupado após a invasão dos holandeses (Burity, 2008, p. 184). Embora serviços de arquitetura e arte tenham sido executados a partir de meados do século 17, importante remodelagem arquitetônica no convento foi empreendida no século 18, abrangendo grande investimento em obras artísticas, algumas atualmente desaparecidas, e outras que ainda constituem o acervo do espaço transformado em Centro Cultural São Francisco, desde 1990.

No interior do convento está a capela da Ordem Terceira, inserida à esquerda da nave da igreja de São Francisco e a esta conectada pelo arco cruzeiro, repercutindo programa arquitetônico recorrente em outras edificações franciscanas e sugerindo a permanência de modelo capaz de promover a integração desses espaços. A capela foi forrada com talha policromada executada na primeira metade do século 18, sendo registro invulgar da produção da escultura ornamental em madeira no estado da Paraíba. A escassez de exemplares de

talha paraibana desse período é justificada pela eliminação de peças consideradas em condição ruim de conservação, como o retábulo-mor da igreja conventual, hoje inexistente; pelas reformas estilísticas que substituíram a decoração por obras destinadas a sugerir a atualização em relação aos modismos visuais vigentes, como ocorrido em diversas igrejas da Bahia, que nos anos 1800 receberam retábulos referenciados em elementos da arquitetura neoclássica; e pelo enfrentamento de dificuldades financeiras que penalizavam os serviços de execução, atravessando décadas sem ser concluídos.

Pouco é conhecido a respeito do processo de ornamentação do convento de santo Antônio e da capela dos terceiros, por estar desaparecida a documentação que permitiria explicitar as datas de fatura dos serviços, as oficinas envolvidas na execução e os percalços inerentes a esse percurso. Esse lapso acomete os estudos referentes ao tema, limitando o alargamento da investigação científica sobre objetos de importante significado artístico para o contexto da produção da talha dourada e policromada no Brasil entre as décadas de 1700 a 1750. Isso explica o ínfimo número de pesquisadores que se dedicaram a examinar em profundidade o conteúdo, cuja maior parte, quando o fez, teve como finalidade avaliar o conjunto do convento de santo Antônio, pontuando os itens mais destacáveis, não pormenorizando o exame de um ou outro elemento.

No rol das pesquisas difundidas, citam-se os textos de Bazin (1983) e Valladares (1981) que examinaram a edificação do convento, situando-a no contexto da arquitetura e da arte religiosa brasileira, pontuando dados históricos relacionados à composição ornamental da capela dos terceiros. No entanto, esses autores não proferiram análise crítica qualificada a aprofundar as reflexões anteriormente difundidas pela historiografia. Essa tarefa coube a Menezes (1977), que produziu síntese analítica e histórica do convento, incorporando observações relativas à arte inserida no complexo franciscano. Não obstante, o trabalho mais completo publicado foi sistematizado por Burity (2008), quando a autora promoveu revisão cronológica de toda documentação primária localizada, explanando minúcias que permitem compreender a história do convento, embora não tenha sido seu objetivo principal investigar a capela dos terceiros, tamanho o desafio existente em tratar história de grande envergadura.

Além dos textos indicados, sobreviveu documento registrado por frei Antônio de Santa Maria Jaboatão, nomeado cronista da província franciscana em 1755 e responsável por redigir as informações escritas referentes às unidades

da ordem. Conforme o cronista, não se tem exata a data de estabelecimento da Ordem Terceira, mas em 1649 os irmãos estavam congregados no local (Jaboatão, 1858, p. 386), sendo a construção da capela posterior a essa data:

1704, em que se acha hum assento na mesma Ordem, no qual se diz, que aso tres dias mes de Setembro daquelle anno foi acordado em Meza se fizesse a capella da Ordem, sendo Ministro Joseph Soares, vice-Ministro o P. Thomé Gomes, e commissario o P. Guardiao Fr. Bazilio do Sacramentom [...]. Não consta porem, quando se lhe desse principio, nem se dicesse nella a primeyra missa (Jaboatão, 1858, p. 387).

Segundo Cavalcanti Filho e Moura Filha (2012, p. 322 323), o período de 1704 que assinalou a construção da capela foi coincidente à escassez de recursos financeiros na região. Desse modo, os autores salientaram que mesmo não sendo necessário aos terceiros elevar espaço próprio, decidiu-se erguer a capela como símbolo do poder dos irmãos perante a sociedade local, reafirmando a distinção social do grupo, premissa elementar para filiação à ordem.

Em relação à obra de talha não há informações sobre datas e oficinas envolvidas na execução dos serviços. O texto de frei Antônio de Santa Maria Jaboatão (1858, p. 387) sugere que por volta de 1760 havia retábulo no espaço: “He consagrada ás chagas do Serafico Patriarcha, que tomarão por titular, e venerarão no altar mór da sua Capella. He esta de bastante corpo, com arco de talha, e grades para o da nossa Igreja, á parte do Evangelho”. Outra referência do mesmo autor indica que em dezembro de 1734 foi consagrada a igreja do convento (p. 373), mas não há sinalização se existia a ornamentação na capela dos terceiros. Desconhecidos vestígios históricos adicionais, sabe-se que a capela-mor da igreja conventual foi dourada em 1753, embora não seja possível indicar se essa tarefa abrangeu a ornamentação em madeira da capela (Burity, 2008, p. 77).

Descrição da talha

O ambiente da capela da Ordem Terceira não abarcou soluções arquitetônicas para separar a nave da capela-mor, como na igreja conventual, onde o arco cruzeiro cumpre essa função. Restou à ornamentação romper a estabilidade espacial da planta retangular por meio do teto em abóbada de berço e da forração

parietal, que dissimularam a ortogonalidade do espaço. Nos templos brasileiros erguidos no decorrer do século 18 a talha, a pintura, a escultura e a azulejaria não eram adquiridos simultaneamente ao alçado da alvenaria e, por isso, resultavam de contratações posteriores, muitas vezes riscados e faturados por oficiais raramente envolvidos no risco ou na fábrica da edificação. Logo, cabia ao oficial entalhador realizar essa simbiose espacial.

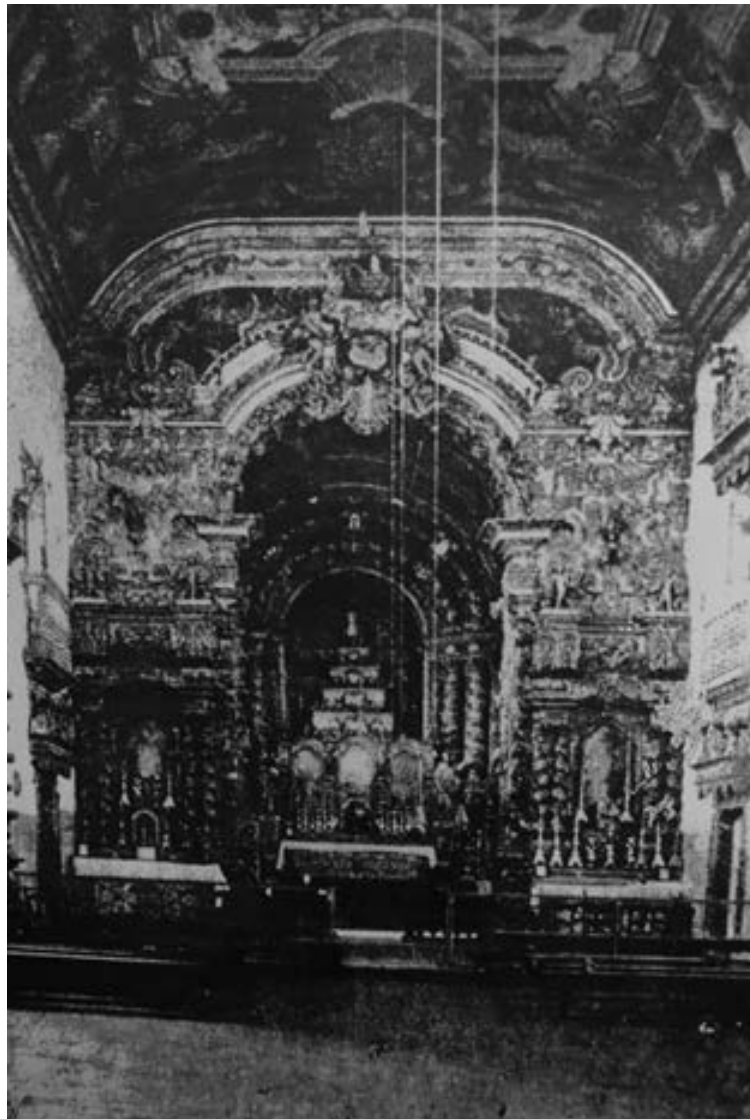


Figura 1

Capela-mor da igreja de São Francisco, convento de Santo Antônio, João Pessoa, autor desconhecido (Arquivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional)

Como ressaltado, a talha que adorna a capela da Ordem Terceira do convento de santo Antônio é raro exemplar paraibano resistente às supressões, muitas vezes arbitrárias, tal qual ocorrido com o retábulo-mor da igreja conventual, descartado em 1906 porque seu estado de conservação foi considerado ruim. Ocorrências similares podem ter eliminado outros modelos datados da primeira metade do século 18, escassos na região.

Entre os elementos decorativos remanescentes na capela, sobressai a parede de fundo abrangendo as duas portas que dão acesso à sacristia. No tramo central encontra-se o retábulo-mor envolto externamente por molduras de talha, relevos de sereias nas bases, folhas de acanto conformando pilastras, anjos no coroamento ladeando o brasão franciscano representando o braço de Jesus e o braço de São Francisco de Assis, com a cruz acima.

Figura 2

Capela da Ordem Terceira, convento de santo Antônio, João Pessoa (fotografia do autor, acervo pessoal do autor)



Os interessantes relevos de sereias, que se repetem em outros retábulos do mesmo ambiente, apresentam cauda de peixe, meio corpo feminino desnudo e cabelo sobre os ombros. Na composição cumprem a função de atlantes e podem simbolizar a luxúria, a sedução e a morte. É provável que tenham outro significado no ambiente franciscano, pois santo Antônio, em suas lições sobre moral e comportamento, correlacionou esses seres à gula e à luxúria, conforme esclareceu Neotti (2015, p. 303). O mesmo autor, ao analisar o caso específico das sereias na capela em pauta, interpreta que elas evidenciam não haver pecado da luxúria e da avareza que não encontre perdão no altar (p. 304).

No frontal do altar-mor os ornatos sinalizam datação diferente do conjunto da talha. O banco recebeu cabeças antropomórficas e cariátides ladeando o ausente sacrário, e, na continuação, há relevos fitomórficos e cabeças de meninos. As paredes internas do camarim foram revestidas com folhagem de acanto e desenhos análogos a um cocar indígena, apoiado sobre enrolamentos. Duplas colunas de tipologia salomônica sobre base de meninos atlantes estruturam o retábulo. No coroamento, anjos e meninos seguram cestos com flores, conchas, enrolamentos e itens vegetalistas.

No intradorso do retábulo-mor há acantos, flores e grifos sustentando medalhão com relevo de busto masculino. O grifo é metade águia e metade leão, simbolizando as duas naturezas de Jesus Cristo: a divina é a parte águia, e a humana é a fração leão (Neotti, 2015, p. 207). De acordo com Sobral (2021) esses medalhões denominados clipeos foram utilizados na Roma antiga quando deixaram de ser utilizados como escudos, recebendo representações de pessoas de relevância no contexto social. No século 16 passaram a ornar construções fúnebres, tal qual o monumento funerário de Maria Raggi (1643) instalado na igreja de Santa Maria Sopra Minerva (Roma), obra de Gian Lorenzo Bernini (Wittkower, 2010, p. 150). Para Sobral (2021), no universo artístico franciscano a recorrência a esses elementos foi comum e, em hipótese, estava relacionada às obras impressas circulantes, constantes no acervo das casas franciscanas, como o *Annales Minorum seu Trium Ordinum A. S. Francisco Institutorum* que trazia portada com item equivalente. No domínio da arte sacra brasileira os clipeos são encontrados, por exemplo, na talha parietal da igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência (Rio de Janeiro), lavrada por Manuel de Brito a partir de 1739; e no retábulo-mor da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de

Assis (Ouro Preto), riscado e faturado por Antônio Francisco Lisboa entre 1774 e 1794, onde dois medalhões com relevos de santos da ordem se prolongam para o teto da capela-mor. Embora esses elementos sejam vistos em espaços franciscanos, não é seguro afirmar se repetem um modelo relacionado à predileção dos membros da ordem por esses itens.



Figura 3
Capela da Ordem Terceira,
convento de santo Antônio,
João Pessoa (fotografia do
autor, acervo pessoal do autor)



Figura 4
*Annales Minorum seu Trium
Ordinum A. S. Francisco
Institutorum* (Wadding,
1736). Andrea Rossi,
frontispício (Wadding, 1736)

A ornamentação parietal da capela abrange pinturas e talha. As portas de acesso à sacristia são envoltas por molduras e estão encimadas por meninos segurando cartelas, onde constam cinco cachos envolvidos por cercaduras. Conforme Russo (2021, p. 99), a “vinha cercada e guardada é o povo escolhido de onde o Messias nascerá, o qual é comparado a uma vinha”. A mesma autora explica que o número cinco é um símbolo eucarístico, relacionado às diversas passagens da vida de Cristo: as cinco feridas na cruz, os cinco lados do tabernáculo, além de outras analogias possíveis quando o número é acrescido de zeros (p. 165). As pinturas laterais representam são Domingos de Gusmão e são Francisco da Penitência. No arremate está pintura da Ceia do Senhor, cuja data de produção e autoria são incógnitas.



Figura 5
Retábulo lateral da capela
da Ordem Terceira da igreja
de são Francisco, convento
de santo Antônio, João
Pessoa (fotografia do autor,
acervo pessoal do autor)

Do lado do Evangelho, o retábulo dedicado a Nossa Senhora do Ó tem sereias na base, sinalizando ser trabalho de oficial diferente daquele que lavrou esculturas de mesma temática para o retábulo-mor. A conformação dessa obra difere do retábulo-mor, pois não apresenta formação em capela; na região central do banco está o sacrário e nas laterais os atlantes sustentam colunas de tipologia salomônica; colunas e lambris foram ornados com folhas de acanto e cabeças de querubins; o camarim apresenta ornamentação vegetalista,

que pode ser de data posterior; o frontal da mesa do altar foi preenchido por rocalhas realizadas em data posterior ao retábulo; e o coroamento é densamente ornado, abrangendo quatro figuras aladas, pelicano no arremate, figura masculina vestida à romana na parte superior e dossel com cortinado.

O outro retábulo abriga no camarim a imagem de são Luís rei de França, e a talha parietal segue o mesmo desenho da peça antes descrita. Seguramente são trabalhos executados por uma mesma oficina. Diferem, em ambas as ornamentações, as pinturas, posto que do lado do Evangelho constam duas pinturas de boa fatura representando são Carlos Borromeu e o beato Amadeu, e do outro lado estão são Ricardo e são Guálter.

O teto foi coberto por 35 caixotões intercalados por pinhas. Os espaços em branco estavam reservados para pinturas que não foram confeccionadas (ou poderiam ser relevos talhados em madeira?), não esclarecida pela documentação a razão para essa ausência. É provável que o exemplo para essa ornamentação tenha sido as pinturas representando os milagres de santo Antônio, que ocupam o teto da capela-mor da igreja conventual, descobertas em 1981, durante intervenção de restauro (Burity, 2008, p. 172). Além disso, sabe-se que esse modelo de solução decorativa para tetos foi usual no âmbito da arte sacra luso-brasileira e tinha como função complementar a ornamentação, bem como expor iconografias enfatizando a história do orago do templo.

O arco cruzeiro que promove a transição da igreja conventual para a capela da Ordem Terceira foi revestido por talha com folhas de acanto, conchas, meninos, pelicanos. No coroamento está o brasão franciscano com os braços de Jesus e de são Francisco cruzados, a cruz e, no arremate, o pelicano, símbolo do sacrifício de Jesus. Nos nichos do arco cruzeiro há duas figuras masculinas, cada uma de um lado. Para Valladares (1981) essas imagens são muito além de guardiões da capela, podendo ser a alegoria de dom Sebastião (1554-578), rei de Portugal, pois a indumentária e os itens que as adorna sugerem a jornada de um monarca morto jovem. Isso pode memorar, eventualmente, a luta contra os mouros em Alcácer Quibir, em 1578, quando houve interesse em ampliar o domínio reinol e promover a expansão cristã. Lamentavelmente esses direcionamentos não são conclusivos, porquanto é necessário alargar as discussões e minuciar quais são essas figuras: seriam elas a representação de dom Sebastião utilizada em analogia ao projeto missionário franciscano no território colonial, tal qual fez o rei no Marrocos?



Figura 6
Retábulo lateral da capela
da Ordem Terceira da igreja
de são Francisco, convento de
santo Antônio, João Pessoa
(fotografia do autor, acervo
pessoal do autor)

Análise

A caixa retangular que compreende a capela dos terceiros foi revestida de talha e pintura, de modo que o discurso iconográfico viabilizou, como discorreu Sobral (1999, p. 304), fundir vivência estética e incitar a fé, pois as imagens reforçavam os princípios propagados pelos oragos representados no espaço sacro intentando, nas palavras de Murdock (2017), originar uma visão ilusionista apta a conectar o espectador ao orbe divino. Consoante Sobral (1999, p. 304), em Portugal, a partir de 1660, buscou-se materializar a “concepção globalizante e unitária” do ambiente arquitetônico, mediante o uso da talha, azulejaria, pintura, embrechados e materiais pétreos policromos. Repercussões congêneres são observadas no interior de igrejas e capelas erguidas na América portuguesa desde a primeira metade do século 17. O afã por cobrir a caixa arquitetônica advém de influências italianas, principalmente de conceitos englobados na obra de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). Segundo Filippo Baldinucci, Bernini promoveu a junção da arquitetura, escultura e pintura corporificando o *bel composto* (Wittkower, 2010, p. 161), integrando as artes e elevando a experiência visual e espiritual do crente, em um espaço delimitado por formas e iconografias suscetíveis de estabelecer a unidade espacial.

Não é seguro, todavia, afirmar que os oficiais ativos no Brasil executaram os trabalhos conscientemente referenciados no trabalho de Bernini, pois seria necessário localizar registros atestando a circulação de informações sobre a obra do artista ou documentos indicando ter sido seu trabalho a fonte de inspiração. Acredita-se que tais repercussões no âmbito da arte sacra brasileira, na maior parte dos casos, estavam atreladas à popularização da composição ornamental total do ambiente sacro, que ultrapassou os limites da Itália e atingiu outros sítios, servindo como referência para a produção artística do período, incluída a capela dos terceiros de João Pessoa. Ademais, cabe frisar que a predisposição ao uso do ornamento era praxe na esfera da arte religiosa luso-brasileira, respondendo aos anseios coetâneos pela decoração do espaço sacro. A afeição pelo embelezamento poderia atestar a diferenciação social e econômica dos grupos congregados nesses ambientes, dado que há documentação evidenciando que as irmandades se esmeravam para confeccionar peças retabulares que pudessem se destacar em relação às obras das demais agremiações reunidas no mesmo templo.²

² Isso ocorreu, por exemplo, em Minas Gerais, no século 18. Exemplo: produção do retábulo-mor da sé de Mariana (Pedrosa, 2019).

Estima-se que o conjunto da talha que compõe a capela dos terceiros foi confeccionado entre os anos 1730 e 1740. Essa datação foi estipulada a partir dos registros históricos indicados no início deste texto e, principalmente, mediante estudo do vocabulário ornamental eleito para forrar o espaço, condizente ao repertório da talha luso-brasileira denominado por Smith (1962) estilo joanino, em menção à permanência de aspectos estéticos e formais empregados para compor os ambientes internos dos templos religiosos em Portugal e no Brasil, durante as quatro primeiras décadas dos Setecentos. Esses foram influenciados pela arte sacra italiana e pelos modismos ornamentais franceses, divulgados no território reinol por meio de estampas, missais, tratados de arte e arquitetura, oficiais pintores, arquitetos e escultores que serviam aos empreendimentos em produção (Pedrosa, 2019). Nesse período foi comum o uso de colunas de tipologia salomônica como elementos de estruturação dos retábulos e figuras antropomórficas diversas abundantes, sobretudo na região do coroamento e do banco, neste último registro exercendo a função de atlantes e/ou guardiãs do sacrário. Abundam na talha desse ciclo aves, conchas, flores, cachos, folhagem, dosséis, cortinados e fragmentos arquitetônicos compondo a cenografia retabular.

É incerto estabelecer hipóteses sobre as prováveis fontes que nutriram o repertório da arte para a capela dos terceiros, porque é desconhecida a identidade do oficial que gizou o projeto, são ausentes informações se foi riscado em Portugal e enviado ao Brasil ou se foi trabalho de algum mestre português em circulação na região. Essas informações são imprescindíveis para estudos congêneres. Ademais, é fundamental mensurar se o retábulo-mor da igreja do convento paraibano de santo Antônio, hoje inexistente, apresentava elementos e estilemas escultóricos que pudessem sinalizar se uma mesma oficina executou as duas obras ou se uma foi referência para outra. Embora seja uma conjectura plausível, é difícil comprovar, porque são raras as fotografias do retábulo-mor descartado no século 20.

As soluções ornamentais e estruturais sugerem que o conjunto da capela refletiu feições comuns constantes nos adornos que revestem os templos de cidades próximas. Tais feições são análogas à decoração em madeira de igrejas do Recife, citando-se o antigo retábulo-mor da igreja da Madre de Deus, antes de ser atingido por incêndio em 1971, e o conjunto de retábulos da igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares, ambos de fatura anterior a 1750.

Isso permitiu a Bazin pontuar que a ornamentação dessa capela pode ter sido inspirada na capela do convento de santo Antônio (Recife) – capela Dourada.³ “Na capela da Ordem Terceira de João Pessoa, intenção de imitar a Capela Dourada é evidente. A parede do fundo é idêntica, com duas portas e duas figuras que representam São Domingos e São Francisco” (Bazin, 1983, v. 1, p. 312). Para Cavalcanti Filho e Moura Filha (2012), a capela dos terceiros de João Pessoa reproduziu aspectos da capela Dourada recifense, por haver relações dimensionais entre elas, mesmo conceito ornamental para a composição dos espaços, destoando os estilemas formais executados por oficinas distintas. Considerando-se que João Pessoa e Recife estão geograficamente próximas uma da outra, é aceitável cogitar que a obra recifense foi conhecida pelos mecenas da capela da Ordem Terceira da Paraíba, bem como pelos oficiais que laboraram nesse espaço, ocasionando a existência de um modelo.

Além dessa presumível ascendência para a concepção do espaço, outras fontes serviram como referência para as formas talhadas em madeira, em meio ao repertório iconográfico em circulação na época. Acredita-se que a azulejaria do convento de santo Antônio pode ter inspirado os parâmetros formais das esculturas que preenchem a capela da Ordem Terceira. A exemplificar, indicam-se os azulejos da nave da igreja narrando a história de José do Egito, que, segundo Simões (1965, p. 453), são peças portuguesas enviadas ao Brasil por volta de 1734. A atribuição da data de fatura é coincidente ao período provável em que ocorreu a produção da talha para a capela, e, dessa maneira, pensa-se que os oficiais envolvidos nos serviços conheceram essas imagens e as utilizaram como modelo. Tal pressuposto é embasado em certas evidências, como a moldura em acantos e os meninos ilustrados nos painéis de azulejo, semelhantes às esculturas antropomórficas e às folhas de acanto talhadas; a indumentária dos personagens do arco cruzeiro é similar às vestimentas das figuras masculinas constantes nas cenas; e os dosséis com cortinados inseridos em algumas narrativas memoram os itens congêneres dos retábulos laterais.

³ Denominação “Capela Dourada” foi conferida por Robert Smith em 1948 (Smith, 1979, p. 99).

Outras possíveis bases de repertório para esses itens são as estampas de ornamentação e os tratados de arte e arquitetura, habitualmente consultados pelos oficiais responsáveis por riscar e executar a talha luso-brasileira, em busca de motivos iconográficos para compor os trabalhos. Há pouca informação referente à circulação desses impressos na América portuguesa e, no caso em tela, não existe dado qualificado a atestar se eles foram utilizados, sequer vestígios dos autores que serviram à imaginação dos mestres à frente dessas obras. Isso dificulta as aproximações para a análise, principalmente porque nem sempre os artistas copiavam integralmente uma imagem. É sabido que eles compunham as peças pictóricas ou retabulares a partir de recortes extraídos de muitas dessas, às vezes modificando elementos conforme as preferências de gosto ou em função das limitações técnicas para execução de motivos complexos.

Nessa perspectiva, chama-se a atenção para os relevos de sereias, grifos e cariátides influenciados pelo universo visual grotesco que retornou na arte ornamental seiscentista europeia. Segundo Kayser (1986) essas referências se relacionavam à esfera do exótico e fantasioso, amplamente utilizada na pintura e azulejaria portuguesa a partir da segunda metade do século 17, como demonstram os estudos de Serrão (1990-1992). Embora incerto apontar qual a fonte empregada para orientar o risco dos motivos em pauta, nota-se que nos desenhos dos gravadores Jean Louis Berain (1640-1711) e Jean Lepautre (1618-1682) há figuras femininas semidesnudas com caudas em enrolamentos de acantos, similares às sereias; cariátides; folhagens de acanto análogas às que recobrem os retábulos; clípeos; grifos e outros elementos talhados na capela dos terceiros.

Os (anônimos) oficiais

Embora desconhecida a identidade dos oficiais responsáveis por lavar a ornamentação da capela dos terceiros, o entalhe da madeira evidencia a colaboração de grupo heterogêneo. Identifica-se esse aspecto, por exemplo, na representação das sereias inseridas no registro da base dos três retábulos, referenciadas em um mesmo risco, mas executadas por dois ou mais artistas, que podem ter realizado o serviço em simultâneo ou em períodos distintos.



Figura 7
Relevos de sereias da
capela da Ordem Terceira
da igreja de São Francisco,
convento de Santo Antônio,
João Pessoa (fotografia do
autor, acervo pessoal do autor)

Muitas dessas esculturas antropomórficas, como os meninos (representados com rosto frontal, tronco em rotação e pernas em perfil), explicitam a acanhada habilidade desses escultores em delinear a anatomia humana. Isso é evidente no posicionamento do corpo, na composição das relações entre as partes retratando problemas de proporção e na concepção das faces esquemáticas e pouco naturais, que denunciam, também, o desconhecimento dos cânones clássicos, capazes de diferenciar o grau de instrução dos artistas. A distinção de aprimoramento técnico, comum entre os artistas que se dedicavam à produção da arte sacra setecentista brasileira, pode ser averiguada comparando-se os anjos de autoria do lisboeta Francisco Xavier de Brito, fabricados para a igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência (Rio de Janeiro), em que o movimento do corpo e o delineamento anatômico evidenciam o caráter realista das peças e a destreza do mestre que as executou.



Figura 8
Detalhe da capela da Ordem Terceira da igreja de são Francisco, convento de santo Antônio, João Pessoa (Fotografia do autor, acervo pessoal do autor)

Não há registros ratificando a origem dos oficiais laborando nessa obra, tampouco se houve colaboração de mão de obra escravizada ou indígena, o que poderia sugerir, erroneamente, que o aspecto impolido das esculturas estava relacionado ao trabalho de homens prestando serviço forçado. Esse juízo é inexato, posto que a qualidade de execução das peças não está correlacionada à etnia ou ao sistema de trabalho do oficial que as concebeu, mas à formação obtida, aos ensinamentos absorvidos perante a relação estabelecida entre mestre e aprendiz, à experiência profissional adquirida no âmago dos núcleos de trabalho em que estiveram ativos. Assim, supor a partir dos aspectos formais que a face de uma imagem repercutiu semelhante indígena é designação controversa e de frágil sustentação, uma vez que são desconhecidas informações que possibilitem substanciar indicações dessa natureza.

Frente à escassez de oficiais qualificados a executar obras afins na América portuguesa, recorria-se àqueles que demonstravam alguma afinidade com o trabalho de esculpir, em que se aventuravam portugueses em busca de ganhos monetários. Registros acusam operar nessas oficinas negros escravizados e indígenas, como identificou Martins (2009, p. 365) ao examinar o processo que assinalou as obras de talha para a igreja de santo Alexandre (atualmente Museu de Arte Sacra do Pará). A mesma autora demonstrou que na igreja do colégio de Nossa Senhora da Luz (São Luís, Maranhão) um entalhador indígena trabalhou na fatura do retábulo-mor e nas igrejas de Salvador indígenas, africanos e mestiços contribuíram nos núcleos comprometidos com a produção da arte (Martins, Migliaccio, 2018). De acordo com Martins e Migliaccio (2018) existem nesses trabalhos referências escultóricas indicando fisionomias indígenas e elementos característicos da natureza local. Na talha da capela da Ordem Terceira de João Pessoa constam elementos equivalentes, evocando o ambiente visual e iconográfico cultural indígena, pois no camarim do retábulo-mor há relevos similares a cocares, e no intradorso do coroamento constam representações de cestos, cujo desenho se assemelha às fibras naturais trançadas.

Não é possível, no entanto, afirmar se esses itens foram produtos do labor indígena, porquanto a participação desses oficiais nas oficinas dedicadas à confecção da arte esteve condicionada à reprodução de modelos europeus, provavelmente escassas as oportunidades para a autorrepresentação ou inserção de alusões ao meio cultural pertencente. Consoante demonstrou Batista (2017, p. 390-392), é rara a imagem do indígena ou da representação de seu repertório cultural na ornamentação religiosa brasileira. Se não fosse regra a imposição dos arquétipos iconográficos católicos europeus, certamente haveria maior acervo em que se pudesse distinguir a origem étnica dos artistas envolvidos na execução dos trabalhos, considerando-se que o ambiente ao redor poderia ser fonte de repertório para referenciar formas e imagens. Por outro lado, quando se depara com relevos similares a cocares na talha, como indicado neste texto, há dúvidas se realmente são cocares, se foram empregados por ser considerados extraordinários por quem os lavrou ou se simbolizam ato de resistência por parte de quem os executou, consciente que nem todas as formas poderiam ser decodificadas pelos agentes controladores desses serviços.

Apontamentos finais

É desafiador estudar a arte sacra setecentista paraibana, pois a parca documentação disponível impede que sejam identificadas as datas de produção das obras e pontuadas as oficinas dedicadas a materializar os trabalhos. O conhecimento desses dados contribuiria para sistematizar a geografia de atuação desses grupos nos estados vizinhos à Paraíba, como em Pernambuco onde havia ampla oferta de serviços de ornamentação religiosa e um presumível trânsito de oficiais laborando entre as duas regiões. Raramente a historiografia da arte brasileira desse ciclo conseguiu avançar o mapeamento de oficiais entalhadores em áreas diferentes do território brasileiro, conquanto tenham sido realidade essas conexões, segundo atesta a trajetória dos entalhadores lisboetas Manuel de Brito e Francisco Xavier de Brito em igrejas do Rio de Janeiro e Minas Gerais (Pedrosa, 2017). As ações empreendidas por eles ilustram a jornada dos fluxos de transmissão das referências visuais e iconográficas que serviram para disseminar no território da colônia as novidades que aportavam a partir da Europa no século 18.

Além disso, registros pormenorizados poderão explicitar se todas as peças inseridas atualmente no espaço da capela dos terceiros são resultantes de um mesmo ciclo produtivo ou se há reaproveitamentos de fragmentos de outros imóveis. Nessa perspectiva, incluem-se também demandas por estudos que tenham como objetivo desvendar se o recheio para os caixotões do teto foram confeccionados, quer fossem pinturas ou relevos talhados em madeira, porque não existem notícias a esse respeito, restando apenas as molduras. As possíveis explicações para tal ausência devem ser buscadas, porquanto se presume que o preenchimento não foi faturado por ausência de recursos financeiros ou que existiu, mas foi eliminado.

Por fim, é também necessário investigar se foram adquiridos e instalados painéis de azulejo no ambiente, por ser sabido que a azulejaria foi utilizada em diversas áreas do complexo do convento, sendo inusitada sua ausência na capela da Ordem Terceira. Certamente, a junção entre azulejos policromos, talha e pintura proporcionariam distinta concepção espacial, repercutindo os modelos de ornamentação sacra amplamente utilizados na região, como comprova o interior da capela Dourada do Recife, que pode ter sido o modelo para o templo paraibano.

Aziz José de Oliveira Pedrosa é doutor em arquitetura e urbanismo. Cumpriu residência pós-doutoral na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. Professor efetivo da Universidade do Estado de Minas Gerais, Órgão de Fomento desta Pesquisa: Universidade do Estado de Minas Gerais. Pesquisador Produtividade da UEMG – PQ/UEMG - EDITAL PROPPG Nº10/2022.

Referências

- BATISTA, Eduardo Luís Araújo de Oliveira. Iconografia tropical: motivos locais na arte colonial brasileira. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, [S. l.], v. 25, n. 1, p. 359-401, 2017.
- BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. 2 v. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- BURTIY, Glauce Maria Navarro. *A presença dos franciscanos na Paraíba, através do Convento de Santo Antônio*. 2 ed. João Pessoa: Edição da autora, 2008.
- CAVALCANTI FILHO, Ivan; MOURA FILHA, Maria Berthilde. Uma capela dourada e outra por dourar: o caso das Ordens Terceiras de Recife e da Paraíba. In: FERRREIRA-ALVES, Natália Marinho (org.). *Os Franciscanos no Mundo Português II: As Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco*. Porto: Cepese, 2012, v. 2, p. 307-331.
- JABOATÃO, Frei Antônio de Santa Maria, OFM. *Novo Orbe Seráfico Brasilico ou Chronica dos Frades Menores da Província do Brasil*. Edição impressa em Lisboa em 1761 e reimpressa por ordem do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: Typ. Brasiliense de Maximiano Gomes Ribeiro, 1858.
- KAYSER, Wolfgang Johannes. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MARTINS, Renata Maria de Almeida. *Tintas da terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará, 1653-1759*. Tese (Doutorado) – Faculdade Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2009.
- MARTINS, R. M. de A.; MIGLIACCIO, L. Pluralidade Cultural nas Oficinas Missionárias: Artífices Jesuítas, Índios, Negros e Mestiços e a Decoração dos Espaços Religiosos na América Portuguesa. In: *Arte. Memória del 56º Congreso Internacional de Americanistas*. Salamanca, 2018, p.391-403.
- MENEZES, José Luiz Mota. O convento franciscano de Santo Antônio – João Pessoa Paraíba. *Revista Universitas*. Salvador n. 17, p. 61-799, maio-ago. 1977.
- MURDOCK, Colleen. *Raising the Dead: Bernini, the Bel Composto, and Theatricality in Counter-Reformation Rome*. Senior Theses. Trinity College, Hartford, 2017.
- NEOTTI, Clarêncio. *Animais no altar: iconografia e simbologia*. Aparecida: Editora Santuário, 2015.

- PEDROSA, Aziz José de Oliveira. *A produção da talha joanina na capitania de Minas Gerais: retábulos, entalhadores e oficinas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
- PEDROSA, Aziz José de Oliveira. A obra do entalhador lisboeta Manuel de Brito na Matriz do Pilar em Ouro Preto. *ArtCultura*, Uberlândia, 35, v. 19, p. 157-169, 2017.
- ROMEIRO, Adriana.; BOTELHO, Angela Vianna. *Dicionário histórico das Minas Gerais: período colonial*. 2 ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- RUSSO, Roberta. *A árvore da vida e outros símbolos cristãos*. São Paulo: Editora Paulinas, 2021.
- SERRÃO, Vitor. A pintura de brutesco do século XVII em Portugal e suas repercussões no Brasil. *Barroco*, Belo Horizonte, 15 (1990-1992), p. 113-136.
- SIMÕES, J. M. dos Santos. *Azulejaria portuguesa no Brasil (1500-1822)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.
- SMITH, Robert Chester. Igrejas, casas e móveis: aspectos de arte colonial brasileira. Monografias: Acervo Curt Lange, Pernambuco: Universidade Federal de Pernambuco, 1979.
- SMITH, Robert Chester. *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, c.1962.
- SOBRAL, Luis de Moura. *O lavabo da sacristia de São Francisco de Ouro Preto atribuído ao Aleijadinho: novas interpretações, velhos temas*. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YHr-TKaurjUk>. Acesso em 20 jun. 2023.
- SOBRAL, Luís de Moura. Un bel composto: a obra de arte total do primeiro Barroco português. In: *Struggle for synthesis – A obra de arte total nos séculos XVII e XVIII*. Actas – Simpósio Internacional, v. I: Conceitos, Métodos, Problemas, Espaços Sagrados. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1999.
- VALADARES, Clarival do Prado. Projeto Nordeste Histórico e Monumental. *Aspectos da arte religiosa no Brasil – Bahia, Pernambuco, Paraíba*. Salvador: Odebrecht, 1981.
- WADDINGO, Luca, et al. *Annales Minorum: Seu Trium Ordinum A S. Francisco Institutorum*. Editio secunda, locupletior & accuratior / opera, et studio rmi. p. Josephi Mariae Fonseca ab Eborae. Romae: Typis Rochi Bernabò, 1736.
- WITTKOWER, Rudolf. *Arte y Arquitectura en Italia: 1600-1750*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.

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

Como citar:

PEDROSA, Aziz José de Oliveira. Estudo da talha existente na capela da Ordem Terceira – convento de santo Antônio, em João Pessoa. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 47, p. 349-370, jan.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.20>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>


Hermenêutica de *Crapularity*:¹ interpretação de pontos cegos da analítica, inteligência artificial e outros produtores algorítmicos do presente pós-apocalíptico*

Crapularity Hermeneutics: Interpretation as the Blind Spot of Analytics, Artificial Intelligence, and Other Algorithmic Producers of the Postapocalyptic Present

Florian Cramer

Tradução de

Beatriz Pimenta Velloso

 0000-0002-9571-0616
biapimentav@eba.ufrj.br

Livia dos Santos

liviasantpro@gmail.com

Revisão técnica de

André Leal

Resumo

A partir das *Counting Songs*, do Fluxus, criadas nos anos 1960, o texto problematiza o uso da inteligência artificial na atualidade. Para o autor as *Counting Songs* foram ações que vislumbraram os procedimentos da atual analítica de *Big Data*, a qual, pela inteligência artificial (I.A.), interpreta os dados armazenados em forma de algoritmos, tendendo a repetir em suas análises os mesmos padrões hegemônicos e atitudes discriminatórias cunhados ao longo de séculos pela cultura ocidental.

Palavras-chave

Fluxus. *Counting Songs*. I.A. Análise de *Big Data*. Obra aberta.

Abstract

Based on Fluxus' *Counting Songs*, created in the 1960s, the text problematizes the use of artificial intelligence today. For the author, *Counting Songs* were actions that glimpsed the procedures of current *Big Data* analytics, which, through artificial intelligence (A.I.), interprets the data stored in the form of algorithms, tending to repeat in their analyzes the same hegemonic standards and discriminatory attitudes, coined over centuries by Western culture.

Keywords

Fluxus. Counting songs. A.I. big data analytics. Open work.

* Disponível em <https://doi.org/10.25969/mediarep/12349>, o artigo foi publicado originalmente na coletânea *Pattern discrimination*, 2018, com a participação dos autores: Clemens Apprich, Wendy Hui Kyong Chun, Florian Cramer e Hito Steyerl. Disponível em <https://meson.press/wp-content/uploads/2018/11/9783957961457-Pattern-Discrimination.pdf>.

¹ [NT] Em sentido geral, "*Crapularity*" é uma forma de acumulação de capital. Quando esse capital perde seu valor, sua representação por meio do acúmulo de papéis vira "lixo". "*Crapularity*", reencena a crise iniciada nos EUA das hipotecas *subprime*, um financiamento de crédito com alto risco de inadimplência, com ativos putrefatos. No contexto desse artigo, a "*crapularity*" ecoada pela lógica algorítmica da I.A., e imbricada à subjetividade em nosso presente pós-apocalíptico, subverte valores humanitários e as verdades filosóficas, ostentando nossa própria destruição.

Hermenêutica e analítica

Nas palavras do poeta e pesquisador de mídia John Cayley (2012), “a linguagem é de fácil captura, mas difícil de ser lida”. Cayley escreveu essa frase como uma simples nota de rodapé, nos “termos de referência”, mas é ela que resume todo o dilema do assim chamado processamento de *Big Data*.² A “analítica” dos dados lida com os mesmos problemas estruturais que os sacerdotes do oráculo de Delfos tentaram resolver: como encontrar sentido em um fluxo interminável de palavras e ruídos incompreensíveis (induzidos por drogas)? Ou observar, como indicado por Hito Steyerl no capítulo anterior, “como transformar o ruído distorcido de mulheres, crianças, trabalhadores escravizados e estrangeiros numa única fala representativa dos homens locais, que revelasse um único rótulo para aqueles cidadãos?”³ Mesmo que se ignore a política envolvida, as perguntas permanecem: em qual grau o método de interpretação influenciará o resultado? Quem escolhe esse método? Que consequências no mundo real terão essas interpretações?

Delfos⁴ se tornou um dos lugares de origem da hermenêutica, a disciplina teológico-filosófica da exegese:⁵ sem a interpretação de especialistas, primeiro por meio dos sacerdotes, depois pelos filólogos, o balbucio teria continuado a ser apenas balbucio. Os estudos literários secularizaram a hermenêutica no século 19, e a psicanálise de Freud – a leitura atenta do balbucio capturado do subconsciente dos pacientes – tornou-a uma prática médica, portanto, uma ciência aplicada. Agências de inteligência, bancos de investimento e companhias de internet transformaram análises em analítica.⁶ Para entender rapidamente

²[NT] Big Data é um complexo conjunto de dados formado por cinco pilares: volume, velocidade, variedade, valor e veracidade. Acredita-se que, quando usa essas ferramentas de maneira correta em suas análises, uma empresa consegue obter informações relevantes para tomar decisões mais adequadas para o seu crescimento.

³Steyerl, 2018.

⁴[NT] A partir da cidade grega de Delfos, onde estavam os oráculos aqui mencionados, o autor faz um trocadilho com o sistema Delphi, que possibilita o rápido desenvolvimento de *softwares*, com um conjunto de ferramentas integrado para a elaboração completa de aplicativos. Os conceitos de uma programação criada a partir de eventos, e o seu *design* são os pilares da ideologia do Delphi.

⁵[NT] Exegese é uma dissertação que tem por objetivo esclarecer ou interpretar minuciosamente um texto ou uma palavra.

⁶E também transformaram certos analistas em outro tipo de analista: alguns idiomas, incluindo o alemão, agora diferenciam entre ‘Analytiker’, um analista psicoterapeuta, filósofo ou matemático, e ‘Analyst’, um analista da bolsa de valores, de negócios ou de dados.

os dados capturados, a analítica dos computadores teve que pegar atalhos nos processos desde a captura até a leitura, saltando da sintaxe para a pragmática, de forma a operacionalizar e simplificar a interpretação semântica no processo.

A analítica computacional – seja performada por serviços de inteligência, em mercados de ações ou nos registros dos servidores da web – é limitada ao que pode ser expresso como operações sintático-quantitativas a ser executadas pelos algoritmos. Isso, por outro lado, muda a perspectiva sobre o balbucio. Em vez de uma narrativa que necessita de exegese, ela é agora um conjunto de dados que necessita de estatísticas. Como Johanna Drucker (2011) apontou,

O abandono da interpretação a favor de uma abordagem ingênua de [análise] estatística, certamente distorce o jogo desde o início favorecendo uma crença de que esses dados são intrinsecamente quantitativos – autoevidentes, de valor neutro, independente de quem os observa. Essa crença exclui as possibilidades de conceber dados como qualitativos, constituídos codependentemente.

Pode-se, no entanto, argumentar que os dados são sempre qualitativos, mesmo quando o seu processo é quantitativo: é por isso que algoritmos e analítica discriminam, tanto no sentido literal como no sentido mais amplo da palavra, sempre que reconhecem padrões.

A política das partituras

Uma parte importante dos festivais do grupo Fluxus na década de 1960 se constituiu das *Counting Songs* (1962), de Emmett Williams, que consistia na atuação de artistas no palco contando os membros do público um a um. Além de ser peças iniciais de arte performática e poesia, música minimalista e arte conceitual, elas também serviam ao propósito pragmático de obter “uma contagem exata do público para garantir que o administrador [dos locais dos festivais] não estivesse nos enganando” (Williams, 1991, p. 32). Usando o mesmo atalho, da instrução até a pragmática da analítica dos computadores atuais, a partitura de Williams era, portanto, um algoritmo simples de captação de dados. A interpretação semântica da peça era deixada para o público, que na década de 1960, provavelmente, teria lido a peça como um teatro do absurdo na tradição de Eugène Ionesco ou de Samuel Beckett, e não como

uma performance musical-poética na tradição dos *event scores*,⁷ de John Cage e La Monte Young. O público de hoje pode estar inclinado a associar as *Counting Songs* com a contagem de indivíduos em outros espaços confinados, como jardins de infância, aeronaves e campos de refugiados. Como outras peças do Fluxus, as *Counting Songs* têm sido comumente lidas como obras de arte participativas, uma vez que elas não podem existir por si mesmas, porque são estruturalmente dependentes de seu público. Efetivamente, no entanto, elas estabelecem e reforçam as várias divisões entre o artista-compositor, os *performers* que executam as instruções da partitura, e o público para quem a partitura é executada. Como processamento de dados, a peça assim mantém a hierarquia de programador, programa e dados, enquanto vende ilusão de participação e interação igual àquela com que são vendidos hoje os “sistemas interativos”, de jogos de computador a plataformas de redes sociais. Com seu código de instrução e performance, no entanto, as *Counting Songs* expõem abertamente essa manipulação, como um teatro brechtiano de algoritmo. (O artista do grupo Fluxus que mais trabalhou com o *medium* de partituras de instruções minimalistas, coincidentemente, adotou o nome de George Brecht. Nascido George MacDiarmid, ele já trabalhara como químico conduzindo pesquisa e desenvolvimento de absorventes internos na Johnson & Johnson.)

No nível de sua pragmática, as *Counting Songs* podem ser interpretadas como uma peça inicial da crise da computação.⁸ Williams (1991, p. 32) lembra que,

às vezes, havia mais artistas do que espectadores nessas “apresentações públicas”. E às vezes, quando o público superava os artistas em número, os espectadores se aproveitavam da situação. Uma noite, os alunos subiram no palco, atormentaram os artistas e tentaram incendiar a partitura da minha ópera. E uma vez, durante uma performance, em Amsterdã, uma garota tentou colocar fogo em Dick Higgins.

⁷ [NT] *Event scores* envolvem ações simples, ideias e objetos da vida cotidiana recontextualizados como performance; são textos que podem ser vistos como peças de proposições ou instruções de ações. A ideia da partitura sugere musicalidade. Como uma partitura musical, as partituras de eventos podem ser realizadas por artistas que não sejam o criador original e estão abertas a variações e interpretações.

⁸ Estou reutilizando um termo elaborado por Linda Hilfling Ritasdatter para o simpósio realizado em paralelo a sua exposição *Bugs in the War Room* [Insetos na sala de guerra] no Overgarden, em Copenhague, Dinamarca (maio de 2016), e para sua pesquisa de doutorado em andamento sobre o *bug* do milênio [2K *bug*] e o legado da linguagem de programação Algol.

A suspeita de que os empresários tentaram enganar os artistas provou ser verdadeira, já que “na primeira noite do festival nossa participação na renda dos ingressos foi consideravelmente menor do que a multidão na sala, onde só se podia ficar em pé, nos levou a crer” (p. 32). Como crise computacional, as *Counting Songs* promulgam, portanto, a noção de “crise” em seu significado grego original (decisão), bem como em seu sentido contemporâneo (estado de exceção). As músicas realizam tomadas de decisão por meio da computação, com a finalidade de recuperar o controle em um estado de exceção. Uma questão inerente às *Counting Songs*, no entanto, é sua necessidade, como um algoritmo fixo de captação de dados para analítica computacional, de sempre antecipar o estado de exceção. Elas só poderiam reagir a um cenário de crise, ao qual os artistas do Fluxus já estavam familiarizados e que previsivelmente se repetiria a cada nova localização do festival. Mas como pode um estado de exceção fazer jus a seu nome quando se torna previsível? Como as *Counting Songs* lidariam, por exemplo, com um Brexit repentino em que os artistas do Fluxus, como estrangeiros, perderiam sua permissão para performar comercialmente? Como as *Songs* lidariam com uma súbita queda monetária, que invalidaria todo o dinheiro, deixando as pessoas apenas com a possibilidade de pagar por serviços *online* por meio de criptomoedas? Como lidariam com os refugiados inadimplentes procurando abrigo no local do festival?

A redução dos membros da audiência a números contáveis – conjuntos de dados, índices – é, portanto, uma profecia autorrealizável de estabilidade. Sua produção de números permaneceria perfeitamente autorreferencial, mesmo que as instruções de contagem estivessem cheias de *bugs*, ou fossem combinadas com instruções de outras partituras – como, por exemplo, *Music for a Revolution*, de Takehisa Kosugi, que requer que a *performer* “Arranque um de seus olhos daqui a cinco anos, e tenha que fazer o mesmo com o outro olho cinco anos depois” (Sohm, Szeemann, Kölnischer Kunstverein, 1970) –, de tal forma que resultassem em interferências e num comportamento imprevisível do sistema. Hoje, tal complexidade de pesadelos encontra-se em fenômenos cotidianos, desde computadores travando até o ‘Bug do milênio’, e na ficção popular, como o personagem Robocop (na versão original de Paul Verhoeven, de 1987), cujos circuitos simplesmente desligam quando suas instruções programadas – prender criminosos – entram em conflito com outra instrução programada de

nunca prender membros do conselho da Omni Consumer Products, a empresa que o construiu e que comanda a administração privatizada de Detroit e sua força policial.

O senso comum da crise computacional é o de aumentar a complexidade dos algoritmos para que os sistemas possam lidar com as realidades complexas que eles encontram. O conjunto de instruções para as *Counting Songs* de William também poderia ser estendido para incluir algumas regras de comportamento para o Brexit, e outros estados de exceção, ou para fazer face a um regime fascista sob o qual contar pessoas tornou-se privilégio de grandes companhias em guerras privadas. O que acontece com a *performance art*, com seu programa implícito de ruptura de situações sociais estáticas, quando tem que operar em situações de máxima ruptura social? Como poderia uma partitura Fluxus ser realizada em um território dominado por uma guerra de drones ou controlado pela criminalidade de gangues?

As narrativas populares para esses cenários, é claro, não podem ser encontradas no Fluxus. De 2005 a 2010, a rede de televisão CBS transmitiu a série NUMB3RS, com tramas que giram em torno da matemática moderna sendo aplicada para solucionar crimes (Scott, Scott, 2005-2010). Os dois personagens principais do programa eram um agente do FBI e seu irmão, um professor de matemática aplicada, que é atraído para o trabalho policial devido a sua incansável invenção de algoritmos que preveem padrões comportamentais dos suspeitos de crimes, e a probabilidade de futuras cenas de crimes. Quando o programa foi ao ar pela primeira vez, a expressão *Big Data* ainda não havia sido cunhada. Havia, no entanto, precursores históricos para a aplicação da lei por meio dos algoritmos. Quando os atentados a bomba e sequestros do grupo de extrema-esquerda Baader-Meinhof atingiram o auge na Alemanha Ocidental, em 1977, o diretor da Polícia Criminal Federal, Horst Herold, operou bancos de dados populacionais por meio de computadores *mainframe*,⁹ a fim de restringir a lista de suspeitos de terrorismo. Em 1980, a banda *punk* de Hamburgo Abwärts (“Downward”) reagiu a isso com sua canção “Computerstaat” (“Estado do Computador”). A música esboça um presente paranoico-apocalíptico, no qual

⁹ [NT] *Mainframe* é um computador de alto desempenho usado para fins de computação em grande escala, que exige mais disponibilidade e segurança do que uma máquina de menor escala pode oferecer.

Arafat e Brezhnev aparecem e frequentam as casas de bons cidadãos da Alemanha Ocidental, com a KGB invadindo suas florestas e esgotos, e a Terceira Guerra Mundial explodindo seus locais de férias. O refrão da música é:

Estado-catástrofe da Alemanha
Vivemos no Estado do computador
Vivemos no Estado do computador
Vivemos no Estado do computador.¹⁰

O LP em que a música foi lançada termina com uma amostra sonora de Horst Herold, alertando os membros do Baader-Meinhof de que eles iriam eventualmente ceder à pressão da caçada policial contra eles. A declaração final de seu discurso, “*wir kriegen sie alle*” – “vamos pegar todos eles” – é prensada em um *lock groove*¹¹ que se repete infinitamente no disco. Dessa forma, o meio de áudio analógico emula o ciclo de *feedback* cibernético de uma busca computadorizada.

Não parece ter mudado muita coisa entre 1977 e 2017 no uso da tecnologia e na situação geopolítica mundial, se substituirmos Arafat pelo Estado Islâmico do Iraque e da Síria (ISIS), Brezhnev por Putin, a KGB pelo FSB e talvez Stalingrado pelo 11 de setembro. O policiamento preditivo já tinha sido imaginado muito antes, notavelmente no conto *Minority report*, de Philip K. Dick, de 1956. A adaptação cinematográfica da história por Steven Spielberg, em 2002, apresentava interfaces de computador tridimensionais, o que provavelmente abriu caminho para a estética visual e o sucesso televisivo *mainstream* de NUMB3RS, em 2005. Superficialmente, NUMB3RS pode ter parecido nada mais do que uma versão atualizada do programa de rádio e televisão *Dragnet*, dos anos 1950; o método policial apresentado em *Dragnet*, de procurar criminosos ao reduzir gradualmente as listas de suspeitos, foi atualizado/renovado na vida real da Alemanha dos anos 1970, usando computadores *mainframe* para buscas em rede, um método proposto e fortemente defendido por Horst Herold e refletido na canção de Abwärts “*Computerstaat*”. Em *Minority report*, o policiamento preditivo era pura

¹⁰ “*Deutschland Katastrophenstaat / Wir leben im Computerstaat / Wir leben im Computerstaat / Wir leben im Computerstaat*” (Abwärts, 1980).

¹¹ “[NT] A maioria dos discos em vinil tem um espaço vazio, denominado *lock groove*, que fica em *looping* no final de cada lado do disco, para evitar que a agulha atinja a bolacha no centro do disco.

ficção científica, sem nenhuma base na tecnologia real. Já em NUMB3RS, pela primeira vez, em cada um de seus episódios foram apresentadas análises baseadas em computadores modernos. As fórmulas, estatísticas e algoritmos em NUMB3RS, não eram nem pesquisas de banco de dados feitos como antigamente, nem cortina de fumaça de Hollywood, mas matemática genuína em casos bem realistas de analítica moderna de *Big Data*. A Wolfram Research, empresa que desenvolveu o pacote de *software* e o mecanismo de busca Wolfram Alpha, foi contratada para consultoria científica do programa, garantindo que toda a matemática apresentada nos episódios fosse real. Se, por um lado, os produtores da série foram os irmãos Ridley e Tony Scott, cujos longas-metragens *Black Hawk Down* (2001) e *Top Gun* (1985) tratavam de temas bélicos modernos e foram produzidos com apoio direto do Exército dos EUA (no caso de *Top Gun*, também com apoio financeiro do Departamento de Defesa dos EUA), por outro lado, o filme de Tony Scott, *Inimigo do Estado*, de 1998, apresentou o cenário, distópico e tecnologicamente realista, de vigilância das comunicações da NSA.¹²

Se NUMB3RS deve ou não ser lido como um discurso de vendas militar-industrial do início dos anos 2000, para o *Big Data* de 2010 e a tecnologia de policiamento preditivo, a analítica de cada episódio se presta perfeitamente à revisão crítica por ativistas dos direitos civis, bem como por estudiosos das humanidades digitais. Hoje, é amplamente divulgado o fato de que os conjuntos de dados e algoritmos, ou a combinação de ambos, têm o poder de discriminação e de fato discriminam. Em 2016, um artigo de opinião no *New York Times* apelou à necessidade para “Tornar os algoritmos responsáveis” em relação às “pontuações de risco” calculadas por algoritmos para credores e possíveis criminosos (Angwin, 2016). Em artigo para o mesmo jornal, Kate Crawford, professora da NYU e fundadora do AI Institute, referiu-se a essa questão como “o problema de homens brancos da IA [= inteligência artificial]”:

O sexismo, o racismo e outras formas de discriminação estão sendo incorporados aos algoritmos de aprendizado de máquina subjacentes à tecnologia existente por trás de muitos sistemas “inteligentes” que moldam a forma como somos categorizados e como recebemos as propagandas.

¹² [NT] National Security Agency (NSA) é instituição federal dos Estados Unidos ligada ao Departamento de Defesa.

Veja um pequeno exemplo do ano passado: os usuários descobriram que o aplicativo de fotos do Google, que atribuiu rótulos automáticos a fotos em álbuns de fotos digitais, estava classificando imagens de pessoas pretas como gorilas. O Google pediu desculpas; não foi intencional.

Mas erros semelhantes surgiram no *software* da câmera Nikon, que interpretou mal as imagens de pessoas asiáticas como pessoas piscando, e no *software* da *web* câmera da Hewlett-Packard, que teve dificuldade em reconhecer pessoas com tons de pele escuros (Crawford, 2016).

Crawford também menciona o policiamento preditivo como problemático, uma vez que “as análises de *software* de grandes conjuntos de dados históricos sobre crimes são usadas para prever onde os pontos críticos do crime têm maior probabilidade de surgir”, assim “perpetuando um ciclo já vicioso”, com “mais vigilância em bairros tradicionalmente mais pobres e não brancos, enquanto bairros ricos e mais brancos são ainda menos examinados”.¹³

Quando, em 2005, o episódio-piloto de NUMB3RS apresentou o mapeamento de pontos críticos do crime por meio de fórmulas matemáticas, implementadas em algoritmos de computador, isso foi apresentado como a convergência do trabalho policial e da ciência realizado em salas e laboratórios assépticos. A realidade da tecnologia, no entanto, não é tão imaculada. Em 2016, a plataforma americana de jornalismo investigativo sem fins lucrativos ProPublica descobriu que “existem *softwares* sendo usados em todo o país para a previsão de futuros criminosos. E são tendenciosos contra os negros” (Angwin et al., 2016). Pesquisando as “pontuações de risco” calculadas por algoritmos de mais de 7.000 pessoas presas no condado de Broward, Flórida, em 2013 e 2014, a ProPublica concluiu que a “pontuação se mostrou notavelmente pouco confiável na previsão de

¹³ Valeria a pena investigar possíveis correlações entre o aumento dos tiroteios policiais contra pessoas negras desde 2014 e a introdução de programas de policiamento preditivo nos Estados Unidos (por outro lado, a disponibilidade de tecnologia de comunicação social barata certamente aumentou a cobertura de incidentes anteriormente não noticiados, de modo que é difícil estabelecer correlações). Em seu artigo de 2016 “Assassinatos policiais de pessoas negras desarmadas: centrando a raça e o racismo no comportamento humano e no conteúdo do ambiente social”, os pesquisadores de serviço social Willie F. Tolliver, Bernadette R. Hadden, Fabienne Snowden e Robyn Brown-Manning argumentam que “a aprovação de leis como ‘defender sua posição’ combinada com estratégias de policiamento como ‘janelas quebradas’, ‘parar e revistar’ e ‘policiamento preditivo’ (Eligon, Williams, 2015) resulta em pessoas negras e pardas sendo expostas à vigilância por polícia, vigilantes e pelo público em geral”.

crimes violentos: apenas 20% das pessoas previstas para cometer crimes violentos” realmente o fizeram. O algoritmo “era particularmente propenso a sinalizar falsamente os réus negros como futuros criminosos, rotulando-os erroneamente dessa forma, quase duas vezes mais que os réus brancos... Os réus brancos foram erroneamente rotulados como de baixo risco com mais frequência do que os réus negros” (Angwin et al., 2016). Além disso, o algoritmo que avaliou a pontuação de risco não foi desenvolvido pela polícia ou por qualquer outro órgão governamental, nem foi publicado; em vez disso, foi desenvolvido e mantido como segredo comercial pela empresa privada Northpointe (uma subsidiária do canadense Volaris Group), cuja missão declarada é a de “melhorar a tomada de decisões correcionais no nível das decisões de casos de infratores individuais e, no nível da política sistêmica, planejar e avaliar o programa” (Northpointe, 2016).

Na prática, os programas de policiamento preditivo estendem-se a um princípio de policiar rigorosamente os bairros identificados pela analítica como pontos críticos de crime. Em 2014, um porta-voz do movimento American Civil Liberties Union chamou esse princípio de “culpa por associação”: “Porque você vive em um determinado bairro, ou sai com certas pessoas, agora vamos suspeitar de você e tratá-lo de maneira diferente não porque você cometeu um crime ou porque temos informações que nos permite prendê-lo, mas porque nossa ferramenta preditiva nos mostra que você pode cometer um crime em algum momento no futuro” (Eligon, Williams, 2015).

A disputa da restauração do positivismo

O *MIT Technology Review*, periódico cuja perspectiva geral sobre a tecnologia tende a ser otimista e confiável, publicou em 2016 um artigo sobre como a analítica da inteligência artificial “revela o sexismo oculto da linguagem” (arXiv, 2016). Como uma rede neural alimentada por artigos da grande mídia, em um conjunto de dados completa as lacunas de um “pai: médico :: mãe: x” com “x = enfermeira” e de um “homem: programador de computador :: mulher: x” com “x = dona de casa” (arXiv, 2016). O problema não está apenas no viés semântico do conjunto de dados, mas também no *design* do algoritmo que trata os dados como fatos imparciais e, finalmente, nos usuários do programa de computador que acreditam na sua objetividade científica.

A questão da discriminação e até mesmo do assassinato de pessoas com base em preconceitos ocultos na computação não é novidade. O livro de 1982, *The Network Revolution*, do cientista da computação Jacques Vallee, começa com o seguinte relato:

Na sexta-feira, 9 de novembro de 1979, às 22h, três jovens que dirigiam na Rodovia 20 pararam em um posto de gasolina em Étampes, perto de Paris... O Sr. Nicolas, operador do posto de gasolina, não via com bons olhos os *jeans* esfarrapados, as jaquetas de couro, o número da placa que não parecia correto porque estava remendado com pedaços de fita preta... Nicolas... chamou a polícia para denunciar o carro “suspeito” e seus ocupantes de suposta má reputação. Em Étampes, os agentes da polícia dirigiram-se ao terminal informático que os ligava ao arquivo central do Ministério do Interior, em Paris, um arquivo cuja existência havia sido recentemente negada por um membro do Gabinete. Em resposta a uma breve enxurrada de comandos, a polícia inseriu o número da placa do carro na memória do computador para verificação em seu banco de dados. O sistema logo divulgou seu veredicto: o veículo foi roubado... Uma brigada noturna especial foi enviada. O Renault branco e preto da polícia interceptou o Peugeot dirigido por François em um sinal vermelho... O único policial uniformizado ficou dentro do Renault: os outros dois, à paisana, desceram. Um deles cobriu o Peugeot com sua metralhadora em punho. O outro ficou na frente do carro do suspeito e armou sua .357 Magnum... Um momento depois, um tiro foi disparado. A bala atravessou o para-brisa e atingiu o rosto de Claude logo abaixo do nariz... A investigação subsequente revelou que o carro pertencia a François, que o havia comprado, legalmente, dez dias antes. Na verdade, tinha sido roubado em 1976, mas logo foi recuperado pela seguradora, que o vendeu à garagem onde François o comprou. O arquivo do computador nunca foi atualizado para mostrar a mudança no *status* do carro. Os registros centrais da polícia ainda o consideravam propriedade roubada (Vallee, 1982, p. 3-4).¹⁴

¹⁴ Nota autobiográfica: a edição alemã desse livro, publicada em 1984, apresentou ao autor do presente texto a computação em rede e suas críticas.

Em comparação com os bancos de dados das décadas de 1970 e 1980, a analítica contemporânea de *Big Data* tornou-se apenas mais especulativa, uma vez que seu foco não está mais em tirar conclusões do passado para o presente, mas em adivinhar o futuro, e uma vez que não apenas persegue as pessoas pelo fato de seus dados corresponderem a outros registros na sua base de dados, mas, ao contrário, porque seus dados se baseiam em probabilidades estatísticas mais especulativas, como fatores ambientais e padrões comportamentais. Se os dados criados pelo homem (e, portanto, contaminados pelo homem) devem ou não ser responsabilizados pela discriminação, ou pelas suposições ocultas codificadas em algoritmos que são empregados para processar esses dados – ou se os dados gerados por máquinas podem até ser tendenciosos – todos eles confirmam a observação de Cayley de que a linguagem é “fácil de capturar, mas difícil de ler”, que cada operação de análise automatizada envolve atalhos da captura à execução, da sintaxe à pragmática, deixando para trás a semântica e a interpretação crítica completa como danos colaterais. Isso tanto é ilustrado pela notícia mencionada como por um a um dos episódios de NUMB3RS, que em 45 minutos cobre, além de um crime e sua resolução, a descoberta de um modelo matemático para um determinado crime e a tradução desse modelo para um algoritmo e um programa de computador (ao lado de curiosidades como os conflitos familiares entre irmãos, e com o pai, e um dos relacionamentos do irmão com seu aluno de graduação).

As discussões críticas sobre a análise de dados, como as da presente publicação, inevitavelmente reencenam a disputa positivista das ciências sociais da Europa continental da década de 1960.¹⁵ Seus dois principais adversários eram a Escola de Frankfurt, com sua orientação para humanidades hermenêuticas, e Karl Popper (1962, p. 3), que argumentou a favor de uma orientação metodológica comum das ciências sociais e naturais para a resolução de problemas. Popper, no entanto, ainda distanciava sua posição da ciência quantitativa pura ao insistir que “o *insight* não começa com percepções ou observações, nem com a recolha de dados ou fatos, mas parte dos *problemas*”¹⁶ (p. 2). À luz dessa disputa,

¹⁵ Uma disputa semelhante existiu na ciência política americana da década de 1950 em relação à escola do behaviorismo (não confundir com o behaviorismo), cuja defesa de uma abordagem empírica de “verificação”, “quantificação” e “ciência pura” foi criticada e rejeitada por Bernard Crick (1959), entre outros.

¹⁶ “*Die Erkenntnis beginnt nicht mit Wahrnehmungen oder Beobachtungen oder der Sammlung von Daten oder von Tatsachen, sondern sie beginnt mit Problemen.*”

a mudança, no século 21, da interpretação para a analítica e dos problemas para os dados equivale a um positivismo muito mais radical do que Adorno ou Popper imaginaram. Argumentando contra Popper e a sociologia empírica, Habermas afirmou em 1963 que

os modos de procedimento analítico-empírico toleram apenas um tipo de experiência que eles próprios definem. Somente a observação controlada do comportamento físico, que é estabelecida num campo isolado sob condições reproduzíveis por sujeitos intercambiáveis à vontade, parece permitir julgamentos de percepção intersubjetivamente válidos (Habermas, 1976, p. 134).

A partir dessa perspectiva, as questões que Crawford e outros observaram na *Big Data* e na analítica da inteligência artificial não se limitam a vieses e parâmetros distorcidos *dentro* da “observação controlada” empírica – para a qual os autores do artigo do *MIT Technology Review* propõem, com toda a seriedade, um algoritmo de desviesamento (arXiv, 2016). Pelo contrário, o viés reside na configuração como tal, na “experiência que eles próprios definem” (para citar novamente Habermas), que envolve, portanto, escolhas e decisões *a priori*, bem como vieses não reconhecidos. A interpretação constitui, portanto, a configuração, ao mesmo tempo que esta última é negada pelos analistas. A hermenêutica, em outras palavras, está sempre em ação na análise, embora raramente seja reconhecida como tal. O teórico de arte Boris Groys (2016, p. 179-180) identifica o modelo de negócios das corporações da internet de coleta informações pessoais de seus usuários – incluindo “interesses, desejos e necessidades” – como uma “monetização da hermenêutica clássica” em que o “valor hermenêutico” se torna uma “mais-valia”. Groys combina efetivamente a crítica da Escola de Frankfurt, da década de 1940, à indústria cultural com sua crítica ao positivismo da década de 1960, refletindo o *status quo* do início do século 21, em que o Vale do Silício substituiu Hollywood como o epítome das indústrias criativas, com a analítica de conteúdo gerado pelos usuários em vez da produção de conteúdo como seu modelo (multibilionário) de negócios.

Como não existe uma analítica objetiva, desprovida de qualquer interpretação e, portanto, de qualquer viés, a hermenêutica se infiltra pela porta dos fundos da analítica. Isso já começa no ponto em que os dados são capturados, uma vez que quase qualquer tipo de aquisição de dados requer uma tomada

de decisão subjetiva (por exemplo, relativa à representação digital de cores em imagens digitalizadas).¹⁷ Essas decisões técnicas operacionais tornam-se políticas quando, por exemplo, dizem respeito à precisão da reprodução do tom de pele, um problema que não é novo e já existia na época do filme analógico, quando os cineastas (incluindo Jean-Luc Godard) boicotaram a Kodak devido à calibração de cores e ao alcance dinâmico de filmes da empresa, que foi otimizada para a reprodução de peles brancas e deixou os rostos de atores negros subexpostos.¹⁸ Além disso, a aquisição de dados introduz seus próprios artefatos – como lentes e distorção de microfone, ruído de vídeo e áudio – cuja filtragem retroativa requer decisões interpretativas, muitas vezes estéticas. Os operadores são intérpretes. Embora a interpretação de dados – ou a interpretação de partituras por um músico – possa ser mais limitada do que, por exemplo, a leitura interpretativa de um romance, elas não são estruturalmente menos hermenêuticas.

Da captura à leitura de dados, a interpretação e a hermenêutica penetram todos os níveis da analítica. Os vieses e a discriminação são apenas os casos extremos que tornam esse mecanismo mais claramente visível. A interpretação torna-se assim um *bug*, uma falha percebida no sistema, em vez de uma característica ou virtude. Como tal, expõe a fragilidade e vulnerabilidades da análise de dados. A analítica e a hermenêutica relacionam-se entre si, portanto, como o *front-end* visível e a *backdoor* invisível de um *software*, ou seja, o tipo de “*backdoors*” que os agressores remotos podem explorar para obter o controle de um sistema. O “Ei, você” com o qual o policial convenceu George Michael a cometer seu ato “obsceno” (Steyerl, 2018), incorpora essa dualidade: no nível da analítica, como um “ato primordial de reconhecimento e controle”. No nível da hermenêutica de George Michael, era uma proposta erótica; no entanto, para o policial, foi um ato de fala disciplinar que encorajou taticamente a hermenêutica erótica, no final para ser ainda mais poderoso como dispositivo disciplinar.

¹⁷ VA tecnologia atual de sensores ópticos não consegue capturar toda a gama de informações de cores presentes, por exemplo, em *slides* e negativos de filmes Kodachrome; portanto, a digitalização requer uma decisão quanto à gama de cores a ser capturada. Após a digitalização, a faixa de cores capturada precisa ser adicionada e bastante compactada para caber no espaço de cores ainda mais limitado e na faixa dinâmica dos monitores de computador.

¹⁸ “As emulsões de filme poderiam ter sido projetadas inicialmente com mais sensibilidade ao *continuum* de tons de pele amarelos, marrons e avermelhados, mas o processo de *design* teria que ser motivado pelo reconhecimento da necessidade de uma faixa dinâmica estendida. Na época em que as emulsões cinematográficas foram desenvolvidas, o mercado consumidor-alvo teria sido os ‘caucasianos’ em uma cena política segregada” (Roth, 2009, p. 118).

Assim, a hermenêutica torna-se uma prática secreta num sentido libidinoso. Não apenas qualquer interface de rede, como Chun (2016, p. 51) apontou, “age promiscuamente” e a internet vaza intencionalmente, mas o fato de que essa promiscuidade ocorre no nível da automação técnica (de *hardware* de rede, bem como de *software*), por outro lado, obscurece a agência interpretativa, até por parte de agências de inteligência e de aplicação da lei, e escritórios de advocacia de propriedade intelectual que interceptam e interpretam judicialmente as comunicações em rede de indivíduos vigiados. Dado que essa promiscuidade não acontece nas interfaces frontais, mas sim nas *front end x back end*, pelas *backdoors* e, por vezes, nas salas escuras da internet, trata-se de promiscuidade clandestina e de hermenêutica estigmatizada; seus praticantes raramente saíram do armário, como fez Edward Snowden. Historicamente, pode nunca ter havido tanta interpretação como na era da analítica, mas isso, paradoxalmente, coincide com uma cegueira para os pontos de vista subjetivos envolvidos.

Drucker também insiste no papel crucial da interpretação na análise (e visualização) dos dados, exceto pelo fato de que ela é mais otimista em relação à necessidade – em vez de alguma expressão reprimida pela porta dos fundos – da perspectiva das humanidades. Ela argumenta que

o mundo natural e seu corolário cultural existem, mas o conceito humanístico de conhecimento depende da interação entre um observador situado e circunstancial com os objetos ou experiências sob exame e interpretação. Essa é a definição básica do conhecimento humanístico, e sua apresentação gráfica deve ser específica a essa definição em seus próprios princípios fundamentais. O desafio é enorme, mas essencial, para que a visão de mundo humanista, alicerçada no reconhecimento da natureza interpretativa do conhecimento, se torne parte das expressões gráficas que entram em jogo no ambiente digital (Drucker, 2011).

O paradoxo do *Big Data* é que ele tanto afirma como nega esta “natureza interpretativa do conhecimento”. Do mesmo modo como o oráculo de Delfos depende de interpretação. Mas, ao contrário dos sacerdotes do oráculo, sua capacidade interpretativa é limitada pela algorítmica – de modo que as limitações da ferramenta (e, em última análise, do uso da matemática para processar o significado) acabam por definir os limites da interpretação. Tal como Habermas,

Drucker (2011) vê o perigo de “ceder o território da interpretação à autoridade dominante da certeza estabelecida nas falsas alegações de objetividade independente do observador”. Isso está relacionado com seu exemplo da perspectiva visual em que o gráfico de uma epidemia é desenhado como o de uma interpretação de dados criminológicos, em bairros que são identificados como “pontos críticos”.

O território da interpretação torna-se assim um campo de batalha entre a analítica quantitativa e a teoria crítica. Neste último, o modo de funcionamento é sempre hermenêutico e amplamente interpretativo, discursivo, e não privilegia a metodologia quantitativa, independentemente de essa metodologia navegar sob bandeiras hermenêutica, estruturalista ou materialista, humanista ou pós-humanista, e independentemente dos debates entre essas escolas. A questão de saber se existe alguma diferença qualitativa entre analítica e interpretação aborda, em última análise, a viabilidade da inteligência artificial. Se a analítica pode, hipoteticamente, tornar a interpretação obsoleta, então os algoritmos deveriam, em última análise, ser capazes de substituir a maioria dos sociólogos, críticos e estudiosos das humanidades – ou, pelo menos, tornar obsoleto seu trabalho interpretativo prático e mudar sua profissão para a investigação e desenvolvimento de algoritmos de análise de dados.

“Crapularity” e singularidade

Deixando de lado todos os debates filosóficos sobre inteligência artificial, as aplicações atuais do *Big Data* mostram que a viabilidade da I.A. não é tanto uma questão epistemológica, mas sim de pura pragmática. Seja ou não a I.A., ou alguns tipos de I.A., fundamentalmente falhos e inadequados para o seu propósito, eles serão desenvolvidos e usados enquanto parecerem fazer as coisas e as entregar prontas, sendo o mais importante apresentar resultados quantificáveis, como uma diminuição nas estatísticas da criminalidade (não importando os efeitos colaterais sociais e políticos), bem como a redução dos custos laborais.

Nas palavras de um dos evangelistas mais populares da I.A., “A Singularidade Está Próxima” (Kurzweil, 2005). Mas se a “singularidade” está realmente próxima não é porque as máquinas ou os algoritmos estão se tornando mais

inteligentes (ou apenas mais espertos, o que não é a mesma coisa). Como fala Steyerl (2018), “os mercados” são a prova viva de que essas máquinas ou algoritmos não são pré-requisitos para uma “singularidade”. Nesse sentido, a “singularidade” existe pelo menos desde o século 18. De acordo com a teoria da “mão invisível”, de Adam Smith, não importa a ganância das ações econômicas individuais, uma vez que neutralizam a estupidez umas das outras e, portanto, juntas constituem um sistema inteligente.

A versão contemporânea da “singularidade” carece desse otimismo porque acabará exigindo que a sociedade emburreça. As utopias e distopias das máquinas simplesmente não seriam viáveis de outra forma, porque as dificuldades de dar sentido às informações que são tão fáceis de captar, continuarão a existir. Em contrapartida, a cultura e a sociedade devem se tornar perfeitamente legíveis para o computador. Quando carros autônomos causam acidentes rodoviários letais porque sua visão computacional confunde um caminhão branco com uma placa de rua – que foi o que aconteceu com a I.A. do piloto automático de um carro Tesla, em 7 de maio de 2016, em Williston, Flórida –, isso então corresponde quase exatamente ao cenário de *Don't drive evil-ularity*, esboçado em 2011, pelo pesquisador do *Post Normal Times* John A. Sweeney:

O acidente com o carro-robô controlado pelo Google leva a S&P a reduzir a classificação de crédito dos EUA, elevando as tarifas de empréstimo de automóveis e os prêmios de seguro. A polícia suspeita que o robô estava assistindo a “*Transcendent Man*”¹⁹ enquanto dirigia (Raford, Sweeney, Pickard, 2011).

No caso do carro Tesla acidentado, na verdade era um motorista humano que estava assistindo a um filme de Harry Potter (Levin, Woolf, 2016). A solução a longo prazo não é melhorar o padrão de reconhecimento algorítmico dos automóveis, um esforço tão propenso à complexidade excessiva e ao fracasso sistêmico quanto a extensão das *Counting Songs* do Fluxus a cenários de crise e catástrofe. Em vez disso, todos os carros e estradas poderiam ser redesenhados e reconstruídos de forma a torná-los à prova de falhas para a visão computacional

¹⁹ [NT] *Transcendent Man* é um documentário de 2009 do cineasta americano Barry Ptolemy sobre o inventor, futurista e autor Ray Kurzweil e suas previsões sobre o futuro da tecnologia em seu livro de 2005, *The Singularity is Near*.

de pilotos automáticos. Por exemplo, pintando todos os carros com as mesmas cores específicas e com identificadores de código de barras legíveis para computadores, em todos os quatro lados, projetando a forma de suas carrocerias dentro de parâmetros predefinidos para eliminar o risco de confusão com outros objetos, redesenhando todos os sinais de trânsito com *QR codes* e caracteres legíveis por OCR, incluindo redundâncias integradas para eliminar riscos de leitura incorreta pelos sistemas de visão computacional, acertando as rodovias para torná-las perfeitamente lineares e adequar as cidades para isso, redesenhando e reconstruindo todas as cidades para torná-las seguras à autonomia do tráfego de automóveis em suas regiões centrais.²⁰ Além disso, todos os edifícios – residências, escritórios, fábricas, hotéis, estações, aeroportos – deveriam ser redesenhados para que pudessem receber serviços completos (limpeza, manutenção e atendimento na recepção) por robôs; um cenário muito mais realista do que especular sobre avanços em sistemas de inteligência artificial, como visão computacional e robótica, que tornariam, em algum momento no futuro, os robôs aptos para a manutenção dos edifícios existentes – esse cenário tem inúmeros precursores na ficção científica popular, incluindo, por exemplo, o filme *Space Truckers* (1996), de Stuart Gordon (1997), no qual os protagonistas transportam porcos quadrados que foram geneticamente modificados para fazer uso mais eficiente da capacidade limitada de carga da nave espacial [Gordon, 1997]).

Em vez disso, os edifícios “históricos” que não podem ser facilmente atendidos por robôs, provavelmente, se tornariam um luxo adicional para os ricos que ainda podem pagar por serviços humanos. O cenário de singularidade implicaria ainda, por exemplo, uma reformulação de toda a educação para cursos *online* automatizados, com testes e certificados computadorizados, deixando as escolas tradicionais apenas para aqueles que ainda podem pagar por mensalidades mais elevadas. O sistema de “crédito social” que a China anunciou para seus cidadãos em 2015 poderia tornar-se um modelo mundial: as atividades *online* de cada pessoa recebem pontuações, positivas ou negativas, com base em sua suposta produtividade social (na China: apoio à política do Partido Comunista), com o acesso – por exemplo – ao ensino superior e a

²⁰ Uma versão menos rigorosa desse programa foi levada a cabo na reconstrução das cidades ocidentais após a Segunda Guerra Mundial, com o objetivo de torná-las mais amigáveis aos automóveis.

empréstimos hipotecários tornando-se dependente de uma boa pontuação de créditos (Hatton, 2015). Todos os autômatos implementados globalmente, que fornecem serviços ou bens, poderiam aceitar “crédito social” como pagamento para que esse sistema pudesse, eventualmente, substituir as moedas tradicionais. As “economias de compartilhamento” que são agora fornecidas por empresas, como a Uber e a Airbnb, poderiam ser ampliadas para tornar-se generalizadas, permitindo alugar todos os seus pertences, mesmo durante os mais curtos períodos de não utilização, bem como seu potencial de mão de obra. Isso não seria tanto um meio de gerar rendimento excedente, mas sim uma medida de austeridade socioecológica, e uma necessidade para todos (exceto os ricos) sobreviverem. Afinal, tais sistemas poderiam ser introduzidos por políticos liberais como medidas ostensivas na opinião pública contra as reações nacionalistas, racistas e fascistas, prometendo aos eleitores liberais combater o preconceito e o privilégio de classe ou raça, com uma meritocracia universal baseada em medidas quantitativas objetivas (e, portanto, justas).

A “singularidade” descrita acima poderia ser alcançada utilizando a tecnologia atual. Nem sequer exigiria qualquer investigação fundamental adicional no campo da cognição das máquinas, ou quaisquer algoritmos e *chips* que ainda não existem. A pesquisa de *software* e *hardware* poderia até ser interrompida, a fim de produzir o benefício adicional da padronização baseada em alguns projetos de máquinas otimizadas, produzidas em massa e com custos mais baixos, o que, inversamente, permitiria a inclusão de um maior número de *chips* nos dispositivos do dia a dia.

Na sua contribuição para um documento colaborativo de 2011 sobre “Alternativas à Singularidade”, o antropólogo tecnológico Justin Pickard caracterizou o atual estado de coisas correspondente ao da “*crapularity*”:

Impressão 3D + spam + micropagamentos = problemas pelos quais você é cobrado, pois se replica de forma descontrolada. 90% de tudo é lixo e está tudo no seu quarto vago – ou no quarto vago de outra pessoa, que você é forçado a alugar pelo AirBnB (Raford, Sweeney, Pickard, 2011).

O grau em que essa distopia se tornou a nossa realidade atual pode ser monitorado pelo popular *feed* do Twitter *Internet of Shit* (2015), que tem atualmente 213.000 assinantes. Sob o lema “O lixo da internet está aqui. Arruíne todos

os seus melhores eletrodomésticos colocando a internet neles!” o microblog publica, por exemplo, “telas azuis da morte” do Windows em elevadores, mensagens de *ransomware*²¹ em *displays* de estações de trem, e um carro realizando uma atualização de *software* em seu console central de computador enquanto está sendo conduzido (Kawaguchi, 2016).

Em comparação com os sistemas de inteligência artificial que veem fezes nas nuvens, “O lixo da internet” é uma versão mais atávica do princípio “*crab in, crap out*”²² descrito por Steyerl, uma vez que se trata apenas da interminável multiplicação de aparelhos eletrônicos estúpidos e inúteis. Mas seja a “*crapularity*” ou a singularidade, a diferenciação dos sistemas em subcategorias como “internet”, “inteligência artificial”, “visão de máquina” e “reconhecimento de padrões”, “*Big Data*”, “cidades inteligentes” e “internet das coisas”, ela se tornará uma coisa do passado em breve. Esses sistemas estão convergindo da mesma forma que Hans Magnus Enzensberger, em 1970, previu a convergência dos meios de comunicação – “satélites de notícias, televisão em cores, televisão a cabo, cassetes, fitas de vídeo, gravadores de vídeo, videofones, estereofonia, técnicas de laser, processos de reprodução eletrostática, impressão eletrônica de alta velocidade, máquinas de composição e aprendizagem, microfichas com acesso eletrônico, impressão por rádio, computadores de compartilhamento de tempo, bancos de dados” – em “um sistema universal” (Enzensberger, 2003, p. 261). O que parecia monumental tornou-se agora banal, como poderá, eventualmente, ser o caso com a futura convergência dos sistemas analíticos. Além de tornar obsoletas diferenciações como aquelas entre *Big Data*, I.A. e cidades inteligentes, também é provável que torne obsoleto o próprio termo “mídia”. A questão de que a informação deixa de ser uma “diferença que faz a diferença” (Bateson, 1972, p. 459) dentro da tecnologia é tão antiga quanto a definição de McLuhan (1964) de mídia como “extensões do homem”, que carece de qualquer diferenciação significativa entre “mídia” e outros tipos de tecnologia.

²¹ [NT] *Ransomware* é um *software* de extorsão que pode bloquear seu computador e depois exigir um resgate para desbloqueá-lo.

²² [NT] *crab in, crap out*: “Os engenheiros de *software* falam sobre computadores: lixo entra, lixo sai. Na visão computacional divinacionista, vamos reformular isso como: entra caranguejo, cai fora. Vamos ver fezes nas nuvens, enquanto estivermos nisso!” (Steyerl, 2018).

O Fluxus mostrou, em 1962, como a analítica das redes sociais e o “crédito social” podem ser computados usando quase qualquer tecnologia, incluindo o dispositivo computacional mais barato de contagem manual. Numa entrevista de 2004 com o curador Hans-Ulrich Obrist, Emmett Williams lembrou como os artistas disfarçaram seu dispositivo de controle como um jogo amigável. Contar as pessoas da plateia, explica Williams, significava que “você poderia tocá-las; você poderia fazer com que escrevessem seus nomes no programa, com que colocassem um doce na boca de todo mundo. Dessa forma, você tinha contato com o público e, ao mesmo tempo, podia calcular exatamente quantas pessoas estavam lá e exigir nossa parte justa do dinheiro” (Obrist, Arsène-Henry, Shumon Basar 2010, n.p.). O *design* contemporâneo chama isso de “gamificação”, o que se tornou um método amplamente praticado para criar medidas de controle “suaves” ou “cutucadas” em espaços públicos e privados.²³

Uma partitura do Fluxus escrita um ano antes do primeiro festival Fluxus, *La Monte Young's Compositions 1961* consistia apenas na instrução “Desenhar uma linha reta e segui-la” (Young, 1962), antecipando assim a singularidade de uma sociedade cujas arquiteturas e processos foram simplificadas e “zumbificadas”, para se tornar totalmente legíveis e utilizáveis por robôs burros. Se a legibilidade da máquina e a legibilidade humana, a captura e a analítica (em oposição à percepção e interpretação), marcam a diferença entre o “conceito humanístico de conhecimento” (Drucker, 2011) e a I.A., então esta diferença revela um problema fundamental da I.A.: o seu próprio conceito é, para usar um termo da filosofia realista especulativa, *correlacionista*, uma vez que a palavra *artificial* faz referência dialética ao natural. O padrão de qualidade da I.A., e a “singularidade” prevista por seus defensores, é o quão convincentemente ela se compara à inteligência natural (ou seja, humana, em parte também animal).

Dado que não existe uma definição fixa ou uma teoria científica universalmente acordada sobre “inteligência”, pode-se também definir inteligência como a capacidade de realizar equações matemáticas. Então, a singularidade já teria sido alcançada com calculadoras de bolso ou mesmo com algum dispositivo mecânico de portão de entrada que contasse os visitantes do festival Fluxus,

²³ Um bom exemplo disso são os presentes de boas-vindas distribuídos por funcionários de serviços públicos às crianças recém-nascidas em alguns países europeus; o que também serve como uma medida de controle de identidade.

com mais eficiência do que as *Counting Songs*.²⁴ O músico e artista feroês Goodiepal, que de 2004 a 2008 ensinou seus alunos, do Instituto Dinamarquês de Música Eletroacústica (DIEM), a compor música para inteligências alienígenas e artificiais,²⁵ propõe ler a I.A. não como um acrônimo para “artificial”, mas como uma “inteligência alternativa”. Se a inteligência mecânica é de fato uma forma diferente de inteligência, então pode ser observada e julgada com base nos seus próprios méritos, em oposição a uma espera messiânica por um momento em que possa se igualar ou eclipsar a inteligência humana (fracamente definida). Isso tornaria até obsoleta a questão de saber se as máquinas podem ou não pensar – o que por si só encobre deliberadamente a questão oposta correspondente (“os humanos podem pensar?”), colocada em 2000 pelo ex-artista do Fluxus (colaborador de Emmett Williams) Tomas Schmit (2007, p. 18-19).

A singularidade está aqui, seja nas *Counting Songs*, nas calculadoras de bolso ou em dispositivos computacionais mais sofisticados. Mas está condenada a ser uma “crapularity”, uma vez que esses sistemas estão cada vez mais sobrepostos uns aos outros e continuam a funcionar sem manutenção, muitas vezes até sem ter por perto alguém que ainda saiba como eles funcionam. Essa porcaria (que inclui “análises” de baixa qualidade de *Big Data*) poderia ser celebrada e apreciada como qualquer outra cultura ruim, incluindo programas de televisão como NUMB3RS e filmes B como *Space Truckers*. O problema, porém, é que a “crapularity” não é um filme, mas se tornou a vida cotidiana, cujas piores piadas são, na verdade, mortais.

Teologias negativas do sujeito

Enquanto a I.A. se tornou “inteligência alternativa”, a teoria crítica que Habermas defendeu, contra o positivismo empírico, não parece incorporar a “inteligência alternativa” humana, como era entendida no começo do século 20.

²⁴ Veja a discussão relacionada a esse assunto, realizada por Bruno Latour (2005, p. 14-41) sobre o batente de porta como um ator não humano executando uma tarefa anteriormente humana.

²⁵ “Eu queria ensinar aos meus alunos como fazer música para uma inteligência artificial no futuro, mas disseram-me que eu não tinha permissão para fazer isso. Eu disse que se não pudesse fazer isso, iria embora. E não vou embora em silêncio. Esta é uma guerra acadêmica!” Goodiepal em entrevista a Aram Yardumian (2012).

Por que, pergunta Hito Steyerl ao autor deste texto, podemos analisar o fascismo o dia todo e ninguém se importa?²⁶ Ninguém se importa, deve-se acrescentar, se tal análise acontece sob denominações marxistas ou pós-marxistas, feministas, pós-coloniais, pós-estruturalistas, ontológicas fundamentais ou ontológicas orientadas a objetos, teorias da mídia, realistas especulativas, humanistas ou pós-humanistas, uma vez que o positivismo já resumia tudo isso em seu discurso “continental”, “não empírico”, “especulativo” e indiferenciado.

Na “*crapularity*”, a “subjetividade” ganha um significado renovado assim que essa subjetividade não é mais uma questão de pensamento metafísico *versus* pensamento ontológico, mas, geralmente, de crítica *versus* positivismo. Com sua insistência na “interpretação humanística da expressão gráfica”, distinta da “exibição visual de informação quantitativa, de que a leitura atenta de um poema é distinta da leitura feita por um rastreador ocular gráfico, que segue mecanicamente os movimentos de uma página impressa”, Drucker (2011) mostra como a palavra “humanista” pode ser salva, mesmo pelos estudos culturais e de mídia, que foram profundamente influenciados pelo pós-estruturalismo e pelas escolas subsequentes de pensamento antimetafísico.

Antes da “*crapularity*”, qualquer inclusão de “subjetividade” em “termos de mídia” – ou mais precisamente, na tecnologia da informação – parecia ser um oxímoro, uma vez que a rejeição (ou pelo menos a crítica) do sujeito humanista tem sido um denominador comum da cibernética, do pós-estruturalismo e da maioria das escolas de materialismo e feminismo (Braidotti, 2013). O foco da teoria da mídia nas tecnologias, e não nos seus criadores humanos, pode em si ser visto como uma afirmação anti-humanista. A caracterização do estruturalismo feita por Terry Eagleton (1996), portanto, aplica-se amplamente à maior parte da teoria da mídia: ele “é ‘anti-humanista’, o que não significa que os seus devotos roubem os doces das crianças, mas que eles rejeitam o mito de que o significado começa e termina na ‘experiência’ do indivíduo” (p. 98). Essa tradição intelectual começou com a destruição da autonomia do sujeito por Darwin e Freud, e continuou após a Segunda Guerra Mundial com a cibernética. Na sua estreita relação com o behaviorismo psicológico, a cibernética entendia o comportamento humano como situado dentro de sistemas de controle.

²⁶ Comentário de Hito Steyerl para o primeiro rascunho deste artigo.

Em 1946, Heidegger – que estava no processo de “dobrar”²⁷ a sua ontologia fundamental para uma filosofia da tecnologia – afirmou que “todo humanismo permanece metafísico” e, como tal, obstrui a investigação ontológica, e da própria humanidade.²⁸ O que pretendia ser um esclarecimento da filosofia de Heidegger em oposição a Sartre, e a sua má leitura humanista da filosofia existencial de Heidegger,²⁹ teve um impacto duradouro no pós-estruturalismo francês e na teoria dos meios de comunicação, posteriormente, dele tomados de empréstimo.

Quando Michel Foucault declarou a “morte do homem” em “As palavras e as coisas” (1966),³⁰ a morte de Deus não significou, como foi para o humanismo, a sua substituição pelo sujeito humano; mas sim a morte do Deus cristão, assim como a do sujeito humanista divinizado. No “exorcismo do humanismo das humanidades”, levado a cabo por Kittler (1980) ao longo de sua vida, a tecnologia toma o lugar do sujeito histórico construído a partir de Foucault, ao mesmo tempo que lutava contra os restos do idealismo do século 19 nas humanidades da Europa continental. O anti-humanismo tornou-se pós-humanismo quando as distopias pós-estruturalistas se transformaram em cyber-utopias. O Manifesto Ciborgue, de Donna Haraway, e *How we became posthuman*, de N. Katherine Hayles, examinaram a I.A. e a cultura do Vale do Silício sob o ângulo da teoria crítica. O pós-humanismo transformou o que antes era teologia negativa em novas utopias e novas formas de gnose.³¹ As críticas contemporâneas ao correlacionismo (Meillassoux, 2009), e os debates sobre o Antropoceno equivalem a um retorno contemporâneo do pós-humanismo, com um pensamento sistêmico que mudou das cyber-utopias da década de 1990 para as distopias ecológicas do século 21 (Braidotti, 2013).

²⁷ Em alemão: “*Kehre*”

²⁸ “Ao definir a humanidade do ser humano, o humanismo não apenas não pergunta sobre a relação do “ser” com a essência do “ser humano”; devido a sua origem metafísica, o humanismo impede essa questão por não a reconhecer e até não a compreender” (Heidegger 1998, p. 245).

²⁹ Em alemão: “*Existenzphilosophie*”.

³⁰ “Não é mais possível pensar nos nossos dias senão no vazio deixado pelo desaparecimento do homem. Pois este vazio não cria uma deficiência; não constitui uma lacuna que deva ser preenchida. Não é nada mais, nada menos, do que o desdobramento de um espaço no qual é mais uma vez possível pensar” (Foucault 2002, p. 373).

³¹ Haraway (2003, p.192) escreve que existe uma “tradição utópica de imaginar um mundo sem gênero”; enquanto Hayles (1999, p. 106) argumenta que a “cibernética [...] deveria ser chamada de uma ‘ciência maniqueísta’” (Hayles 1999, 106).

Será que as antiteologias do “sujeito” simplesmente criam novas teologias do “sistema”? A crítica pós-estruturalista da subjetividade era mais diferenciada do que muitas vezes se acredita. Em ‘O que é um autor?’ Michel Foucault afirma que “surgem suspeitas sobre a natureza absoluta e o papel criativo do sujeito”, insistindo, ao mesmo tempo, que “o sujeito não deve ser totalmente abandonado. Deveria ser reconsiderado não para restaurar o tema de um sujeito originário, mas para apreender suas funções, sua intervenção no discurso, e seu sistema de dependências” (Foucault, 2001, p. 1635). A subjetividade, em outras palavras, é relativa e não absoluta (como acontecia anteriormente no humanismo e no romantismo).³²

A inscrição da subjetividade nos meios de comunicação – de perspectiva e imagens, quer esteja ou não envolvida a visão mecânica – não precisa de explicação quando processos algorítmicos produzem vieses raciais, sociais e outros. A maioria dos engenheiros pode considerar isso um problema de otimização, uma questão do ideal platônico de singularidade *versus* sua “*crapularity*” na vida real. No entanto, qualquer pessoa que já tenha codificado um programa de computador, programado um banco de dados ou marcado um documento sabe que isso envolve constantemente decisões subjetivas.³³ por exemplo, os critérios segundo os quais os dados de entrada são classificados, ordenados e categorizados, incluindo os valores de múltipla escolha para o sexo de uma

³² No Realismo Especulativo, os objetos, por outro lado, tornam-se independentes da perspectiva humana, não são mais “correlacionistas”. Slavoj Žižek critica essa posição uma vez que “o verdadeiro problema não é pensar a realidade pressubjetiva, mas pensar algo como um sujeito poderia ter surgido dentro dela; sem esse gesto (propriamente hegeliano), qualquer objetivismo permanecerá correlacionista de forma oculta – a sua imagem da “realidade em si” permanece correlacionada (mesmo que de forma negativa) com a subjetividade”. Tal como Drucker, Žižek insiste na perspectiva humana quando afirma (referindo-se a Lacan e Hegel) que “o seu problema não é ‘como alcançar a realidade objetiva, que é independente da [sua correlação com] a subjetividade’, mas como a subjetividade já está inscrita na realidade – para citar Lacan novamente, não apenas a imagem está em meus olhos, mas eu também estou na imagem” (Žižek, 2012, p. 643).²⁸ “Ao definir a humanidade do ser humano, o humanismo não apenas não pergunta sobre a relação do “ser” com a essência do “ser humano”; devido a sua origem metafísica, o humanismo impede essa questão por não a reconhecer e até não a compreender” (Heidegger 1998, p. 245).

³³ Em 2001, o artista e programador de computadores Adrian Ward resumiu essa questão da seguinte forma: “devíamos estar pensando em incorporar a nossa própria subjetividade criativa em sistemas automatizados, em vez de tentar ingenuamente fazer com que um robô tenha a sua ‘própria’ agenda criativa. Muitos de nós fazemos isso todos os dias. Chamamos isso de programação” (Ward, 2001).

pessoa numa base de dados de endereços, ou a interpretação do tipo itálico como “ênfase” (“”) ou “citação” (“<cite>”) ao transcrever o texto impresso para HTML. Nenhuma análise algorítmica pode realizar este último de forma sensata; só será capaz de calcular e aplicar heurísticamente a norma estatística. “Se você quer uma visão do futuro, imagine o passado (artificialmente) estendido para sempre” – essa frase do zine *SMILE*, de 1986 (que tinha a característica incomum de qualquer um poder publicar um zine sob o nome *SMILE*), escrito pelo artista e mais tarde empresário da internet John Berndt, sob o pseudônimo de uso múltiplo Karen Eliot (2010), é um resumo precognitivo da “*crapularity*” e sua analítica.

Os sistemas programados, contudo, também ajudam a definir com mais precisão o que exatamente diferencia a “semântica” da “sintaxe”, e a interpretação da análise formal. Eles trazem, assim, para a hermenêutica e o estruturalismo, que só tinham definições vagas desses termos, uma compreensão do que essas palavras realmente significam. As figuras de linguagem, por exemplo, podem agora ser claramente entendidas como sujeitas a uma interpretação de difícil ou impossível formalização. A ambiguidade e o discurso figurativo marcam os limites do que os algoritmos de computador podem analisar. As letras da “*Abwärts Computerstaat*” são afirmativas, opositivas, ou uma declaração política cínica? Com base no contexto semântico, até onde os algoritmos de I.A., sem ser desviados do real sentido, podem determinar o grau em que uma afirmação é irônica.³⁴

Os estruturalistas do século 20, como Roman Jakobson, ainda pensavam nas figuras de linguagem como um aspecto formal da linguagem, uma vez que podiam ser descritas estruturalmente; uma metáfora, por exemplo, poderia ser entendida como uma operação linguística baseada no princípio da semelhança (Jakobson, 1956). A metáfora foi classificada como “formal” porque poderia fazer parte de uma sistemática. Jakobson e, mais tarde, o anti-humanismo do século 20 mantiveram assim a noção romântica de “subjetividade” como sendo antitética a sistemas, discursos e aparelhos. Na “*crapularity*”, porém, a subjetividade precisa ser desromantizada. Pode ser simplesmente definida como a agência e

³⁴ O algoritmo proposto por Amir et al. (2016) depende de fortes pistas contextuais de [redes sociais] mensagens inequívocas.

as decisões – em outras palavras, políticas – que constituem esses sistemas, discursos e aparelhos. Negar a existência dessas políticas seria uma forma extremista, senão fascista, de pós-humanismo que defende a pós-política e a pós-democracia (Crouch, 2004).

A mão invisível da abertura

Se as *Counting Songs* do Fluxus fossem executadas por uma máquina, funcionando para sempre como um processo autônomo e não observado, isso não eliminaria a agência humana e a política por trás de seu projeto. Sua potencial automatização, porém, ilustra, talvez de forma contraintuitiva, até que ponto as *Counting Songs* constituem um processo aberto – ou, para usar expressão de Umberto Eco (1989, p. 104), uma “obra aberta” caracterizada por uma “dialética interna entre obra e abertura”. Para Eco, essa dialética é uma das características materiais tradicionais de uma obra de arte, que ainda a mantém para permanecer dialética, em oposição à processualidade da arte moderna, da qual a pintura de ação de Pollock é exemplar. No caso das *Counting Songs*, essa seria a sua dialética entre notação (fixa) e performance (aberta). Como já discutido, no entanto, o encerramento (no sentido de não abertura) das *Counting Songs* reside nas suas suposições implícitas sobre a situação – o tipo de encerramento que faria com que um robô em “*crapularity*” executasse estoicamente as *Counting Songs* num monte de ruínas pós-nucleares, contando pessoas enquanto são mortas a tiro por drones, tornando a soma desatualizada mesmo enquanto está sendo calculada. A discriminação em padrões aplicada na analítica de dados e redes sofre com esse problema, uma vez que se resume à aplicação de modelos predefinidos a uma suposta massa – e confusão – de fenômenos e informações contingentes, independentemente de essas informações serem imagens de câmeras de vigilância de aeroportos, *petabytes* de *e-mails* interceptados, dados de sensores de uma “cidade inteligente” ou visitantes de um festival do Fluxus.

Seja, entretanto, qual for o tipo de analítica ou interpretação envolvido, ele se baseia necessariamente na operação sobre “o aberto”, mesmo que esses “grandes espaços ao ar livre”³⁵ sejam cada vez mais difíceis de encontrar

³⁵ “*le grand dehors*” (Meillassoux, 2009).

(Steyerl, 2018); e independentemente do fato de a analítica em questão se limitar a ver, apenas, o que os métodos de pesquisa e correlação lhe dizem para ver – para não dizer o risco de campos minados de dados armazenados por um robô em “*crapularity*”, mesmo quando eles estão prestes a explodir. “Abertura” é onde a analítica e a hermenêutica se encontram: “dados abertos”, o irmão do *Big Data*, e o “trabalho aberto”, ambos implicam uma antiescolástica de rejeição do conhecimento pré-categorizado e pré-hierarquizado. Quando a hermenêutica ainda era uma disciplina teológica, sua mera existência implicava que o significado da escritura (fosse a Torá, a Bíblia ou o Alcorão) não era literal e fixo, como sustentam as ortodoxias e fundamentalismos das religiões monoteístas, mas sim sujeita a interpretação e, ao longo do tempo, a reinterpretação. Esse processo não secularizou apenas as escrituras, mas também a própria hermenêutica, de modo que, no século 19, ela se transformou em crítica literária (Schleiermacher, 1998).

Nas décadas de 1960 e 1970, Eco não foi o único teórico literário a modernizar a hermenêutica e a crítica literária, e a fazer da “abertura” (no sentido de obra aberta, bem como de interpretação aberta) o fator-chave nessa modernização. Roland Barthes (1974, p. 5) defendeu as “redes” e a “galáxia de significantes” nos códigos “indetermináveis” do texto “escrito”, enquanto Wolfgang Iser e Hans-Robert Jauss (com base no trabalho anterior de Roman Ingarden) propuseram uma hermenêutica da resposta do leitor, que se concentrava nas lacunas que as obras de arte deixam à imaginação de seus leitores (Iser, 1978). Embora essas teorias abordassem apenas a estética – a percepção – e não a tecnologia midiática do texto, elas foram, no entanto, mal interpretadas como projetos tecnológicos na crítica da literatura hipertextual que, em certa medida, precedeu, e acompanhou ainda mais a emergência da World Wide Web no início da década de 1990.³⁶ Por volta da mesma época, o ativismo para tornar e manter a internet como um meio “aberto” começou a construir iniciativas de base como a Electronic Frontier Foundation. No final da década de 1990 e início da década de 2000, o conceito de abertura foi estendido ao *software* (código aberto) e outras mídias (conteúdo aberto), bem como publicações acadêmicas (acesso aberto) e dados (dados abertos).

³⁶ Mais proeminentemente em Landow (1992).

Desde o livro *Obra aberta*, de Eco, em 1962, até a definição de Dados Governamentais Abertos em 2007 (Fretwell, 2014), “aberto” sempre significou “bom” ou pelo menos “mais interessante”. A abertura proporciona mais valor para a interpretação, seja para filólogos literários ou desenvolvedores de aplicativos imobiliários, que usam dados governamentais abertos para avaliar o valor de mercado potencial de um bairro. Para os filólogos, bem como para os desenvolvedores de aplicativos, o valor interpretativo se traduz em valor econômico, pois os ajuda a manter-se no negócio (sob essa perspectiva as alegações do iminente “fim do trabalho” parecem exageradas³⁷). Tanto a hermenêutica da “obra aberta” como a analítica dos dados abertos pressupõem uma cultura e uma sociedade que lhes possibilitem, ao mesmo tempo que evitam o fechamento (não abertura) pela ortodoxia. São, portanto, primos próximos do conceito geral de “sociedade aberta” de Popper (1945). Projetado da ciência para a política, o princípio da falsificação de Popper transforma essa sociedade aberta num mercado de ideias concorrentes que têm a oportunidade de provar que estão erradas umas em relação às outras. Num nível distópico, isso também cria um modelo de negócios para a era da singularidade-lixo. Uma vez que a falsificação nunca termina (em oposição à dialética histórica de Hegel e Marx), equivale a uma licença infinita para a singularidade-lixo continuar com análises ruins, resultados ruins e tecnologia ruim, mantendo a cultura e a sociedade num estado de atualizações permanentes do sistema, mensagens de erro e uma infernal dependência de *softwares*, cujas portas param de funcionar porque seus aplicativos de controle remoto não têm manutenção, e nos quais dois bugs são corrigidos com a introdução de dez novos.³⁸

A sociedade aberta de Popper, no entanto, não é radicalmente aberta, uma vez que ainda se diferencia de “seus inimigos”: o fascismo, o comunismo soviético, e os seus supostos precursores nas utopias político-filosóficas. Se as “sociedades abertas” precisam de inimigos para ser definidas, não é surpreendente que hoje em dia esses inimigos incluam *os enclaves extraterritoriais e os condomínios fechados isentos de impostos, para-Estados e zonas de operações antiterroristas, entidades offshore e concessões de procuração corporativa*, como as descritas por Steyerl (2018).

³⁷ Ao contrário de Black (1986) e Srnicek e Williams (2015).

³⁸ Philip K. Dick (1991, p. 24) antecipou esse tipo de “*crapularity*” em seu romance *Ubik*, de 1969, no qual um personagem luta com uma porta de seu apartamento que se recusa a abrir a menos que seja paga com moedas e, ao final, ameaça processá-lo porque ele tenta desatarraxar a fechadura.

A “sociedade aberta”, em outras palavras, só é aberta enquanto seu sistema fundamental não é desafiado. A abertura, portanto, só existe no nível do objeto que está sendo observado, e não no metanível da observação, em que o princípio organizador, a “sociedade aberta”, permanece tão fixo quanto as partituras de “obras abertas” das *Counting Songs*. Sempre que “aberto” é usado como termo para descrever meios de comunicação – padrões abertos, redes abertas, código aberto, acesso aberto, dados abertos – a mesma lógica de imutabilidade permanece em ação. A abertura é padronizada em documentos políticos (como a Definição de Código Aberto [*Open Source Initiative* 1998], os oito critérios de Dados Governamentais Abertos [*OpenGovData.org* 2007], a Definição de Conteúdo Aberto [Wiley 1998], acesso aberto “ouro” e “verde” e a abrangente Definição Aberta [Definição Aberta 2015]), tornando todas essas “expressões de mídia” compatíveis e herdeiras cibernéticas da equação política liberal popperiana de ciência aberta, mercados abertos e sociedade aberta.

O mito subjacente a essas políticas e ao conceito geral de sistemas abertos é a sua autorregulação inerente em direção ao “equilíbrio termodinâmico” e a “equifinalidade” em direção a um “estado estacionário” de um sistema, para citar o correspondente de Popper, o biólogo e fundador da teoria geral dos sistemas, Ludwig von Bertalanffy (1969). Para Popper e Bertalanffy, esses princípios equivalem a um modelo geral de ciência, natureza e política no período da Guerra Fria. São, em última análise, *riffs*³⁹ da “mão invisível” de Adam Smith. Num manifesto fundador do movimento de código aberto, o desenvolvedor de *software* Eric S. Raymond (1998) resumiu essa ideologia da seguinte forma: “O mundo Linux comporta-se em muitos aspectos como um mercado livre ou uma ecologia, um conjunto de agentes egoístas que tentam maximizar a utilidade de um processo que produz uma ordem espontânea, autocorretiva, mais elaborada e eficiente do que qualquer planejamento centralizado poderia ter alcançado”. Ajustado ao equilíbrio e à autorregulação, o sistema não é, portanto, aberto no sentido de ser contingente ou indeterminista; em vez disso, destina-se a produzir um resultado desejado, o que poderíamos chamar de variações “liberais”. A mesma lógica se aplica à “obra aberta”, incluindo composição musical aleatória, *action painting*, arte participativa como as *Counting Songs* (com o resultado desejado de saber o número de visitantes pagantes), arte comunitária contemporânea e *design* social.

³⁹ [NT] O *riff* é um pequeno trecho, geralmente instrumental, que se repete várias vezes na música.

O povo contra o pós-humanismo

Para a sociedade aberta de Popper e para o *software* de código aberto, os resultados desejados eram uma sociedade melhor e um *software* melhor, respectivamente, por meio de processos sistêmicos que são auto-organizados e auto-otimizados por *design*.⁴⁰ Mas assim como as *Counting Songs* deixam de produzir resultados sensatos em um mundo pós-apocalíptico, por acabar como uma fórmula descontrolada e nada mais, o *software* de código aberto acabou como o *back-end* tecnológico da “*crapularity*”, com Linux, Apache, MySQL e PHP conduzindo a web comercial e os dispositivos móveis (incluindo o mecanismo de busca do Google, o Gmail, o YouTube, as plataformas de redes sociais do Facebook, a loja de varejo *online* da Amazon, os *smartphones* e *tablets* Android, os Chromebooks do Google, o leitor eletrônico Kindle e o piloto automático da Tesla, para citar apenas alguns exemplos). A “sociedade aberta” é agora mais conhecida pelo nome cunhado por Alexander Rüstow, colaborador da Sociedade Mont Pelerin de Popper, “neoliberalismo”,⁴¹ que historicamente provou ser capaz de falsificar tudo menos a si mesmo.

Isso explica o ressurgimento do fascismo e de outras formas de populismo no contexto da “*crapularity*”. Com base na teologia política de Carl Schmitt, o populismo oferece uma alternativa mais honesta ao regime existente: contra as promessas de equilíbrio e a realidade, o antídoto proposto é o estado de exceção; contra mãos invisíveis, o remédio é a tomada de decisão como uma virtude em si, o que Schmitt chamou de “decisionismo”.⁴² Em outras palavras, os estados de

⁴⁰ De acordo com a Open Source Initiative (2016), “a promessa do código aberto [é]: maior qualidade, maior confiabilidade, mais flexibilidade, menor custo e o fim do aprisionamento predatório de fornecedores”. No passado, a retórica da organização mostrava uma atitude ainda mais otimista, elogiando na mesma página da web, em 2006, o código aberto para o desenvolvimento de *software*: “a uma velocidade que, se estivermos habituados ao ritmo lento do desenvolvimento de *software* convencional, parece surpreendente”, com um “rápido processo evolutivo” que “produz *softwares* melhores do que o modelo fechado tradicional. [...] O *software* de código aberto é uma ideia cuja hora finalmente chegou [...]. Agora ele está irrompendo no mundo comercial e isso está mudando todas as regras” (Open Source Initiative, 2006).

⁴¹ Rüstow entendia “neoliberalismo” como sinônimo de “ordoliberalismo”, o conceito alemão (e do Norte da Europa) de um liberalismo de mercado temperado por um forte sistema de freios e contrapesos imposto pelo Estado, incluindo disposições para o bem-estar público. Ele acabou deixando a Sociedade Mont Pelerin em desacordo com os proponentes do liberalismo radical de mercado livre (Prollius, 2007).

⁴² Schmitt (1985). Veja também Mouffe (1999).

exceção e de decisão que vários “sistemas” (dos tratados políticos internacionais à análise de *Big Data*) e poderes pós-democráticos atualmente escondem, parecem tornar-se novamente tangíveis e responsáveis pela reencarnação populista. O “populismo” poderia ser lido literalmente como a vontade de poder contra “o sistema”, não apenas um sistema específico, mas o conceito de sistema como tal (incluindo a forma como a “sociedade aberta” de Popper se posiciona). O populismo contemporâneo é uma tentativa de recuperar a ação das pessoas contra as ecologias pós-humanas, de colocar literalmente o *demos* em jogo, o corpo do povo, contra as “*crapularities*” – seja nas praças ocupadas ou nos comícios de campanhas fascistas.”

A tragédia, ou farsa, desse confronto é como muitas vezes termina uma forma de fascismo contra outra: fascismo populista contra fascismo de *Big Data*. O algoritmo que estigmatiza as pessoas de cor com maior probabilidade de criminalidade e menor pontuação de crédito difere das manifestações de rua da supremacia branca – ou da Europa continental, “identitária” – apenas na sua forma simbólica, não na sua semântica e pragmática. Ambos podem basear-se na mesma analítica da “*crapularity*”, uma vez que os atuais comícios populistas de rua, muitas vezes, são o resultado de algoritmos que reúnem pessoas com ideias semelhantes nas câmaras de eco das redes sociais *online*. De qualquer forma, a subjetividade está destinada a permanecer embutida nesta analítica, mesmo depois que a humanidade estiver literalmente (e não apenas figurativamente) morta e desaparecida.

Florian Cramer (1969) nasceu na antiga Berlim ocidental e atualmente vive em Rotterdam. É escritor, pesquisador e professor na Academia de Arte e Design Willem de Kooning, da Universidade de Ciências Aplicadas de Rotterdam (Hogeschool Rotterdam).

Beatriz Pimenta Velloso é professora associada do Departamento de Artes Visuais-Escultura, EBA/UFRJ

Livia dos Santos é estudante do curso de Artes Visuais-Escultura, EBA/UFRJ, e bolsista Pibic.

Referências⁴³

- Abwärts. 1980. Abwärts — Computerstaat. Vinyl 7". Hamburg: ZickZack. Audio recording.
- Amir, Silvio, Byron C. Wallace, Hao Lyu, and Paula Carvalho Mário J. Silva. 2016. "Modelling Context with User Embeddings for Sarcasm Detection in Social Media." arXiv:1607.00976 [Cs], July 4. Accessed January 19, 2017. <http://arxiv.org/abs/1607.00976>
- Angwin, Julia. 2016. "Make Algorithms Accountable." The New York Times, August 1. Accessed January 19, 2017. <http://www.nytimes.com/2016/08/01/opinion/make-algorithms-accountable.html>
- Angwin, Julia, Jeff Larson, Surya Mattu, and Lauren Kirchner. 2016. "Machine Bias: There's Software Used Across the Country to Predict Future Criminals. And It's Biased against Blacks." ProPublica, May 23. Accessed January 19, 2017. <https://www.propublica.org/article/machine-bias-risk-assessments-in-criminal-sentencing>.
- arXiv, Emerging Technology from the. 2016. "Neural Networks Are Inadvertently Learning Our Language's Hidden Gender Biases." MIT Technology Review, July 27. Accessed July 30, 2016. <https://www.technologyreview.com/s/602025/how-vector-space-mathematics-reveals-the-hidden-sexism-in-language/>.
- Barthes, Roland. 1974. S/Z. New York: Hill and Wang.
- Bateson, Gregory. 1972. Steps to an Ecology of Mind. Chicago: University of Chicago Press.
- Bertalanffy, Ludwig von. 1969. General System Theory: Foundations, Development, Applications. New York: George Braziller.
- Black, Bob. 1986. The Abolition of Work and Other Essays. Port Townsend, Wash.: Loompanics Unlimited.
- Braidotti, Rosi. 2013. The Posthuman. Cambridge: Polity Press.
- Cayley, John. 2012. "Terms of Reference and Vectoralist Transgressions: Situating Certain Literary Transactions over Networked Services." Amodern 2: Network Archaeology. Accessed July 27, 2016. <http://amodern.net/article/terms-of-reference-vectoralist-transgressions/#rf21-2020>.
- Chun, Wendy Hui Kyong. 2016. Updating to Remain the Same: Habitual New Media. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Crawford, Kate. 2016. "A.I.'s White Guy Problem." The New York Times, June 25. Accessed July 30, 2016. <https://www.nytimes.com/2016/06/26/opinion/sunday/artificial-intelligences-white-guy-problem.htm>
- Crick, Bernard. 1959. The American Science of Politics: Its Origins and Conditions. Berkeley: University of California Press.
- Crouch, Colin. 2004. Post-Democracy. Malden, Mass.: Polity.
- Dick, Philip K. 1991. Ubik. New York: Vintage Books.
- Drucker, Johanna. 2011. "Humanities Approaches to Graphical Display." digital humanities quarterly 5, no. 1. Accessed July 30, 2016. <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/5/1/000091/000091.html>.
- Eagleton, Terry. 1996. Literary Theory: An Introduction. Minneapolis: University of Minnesota Press.

⁴³ [NE] As referências foram mantidas no padrão do artigo original.

- Eco, Umberto. 1989. *The Open Work*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Eligon, John, and Timothy Williams. 2015. "Police Program Aims to Pinpoint Those Most Likely to Commit Crimes." *The New York Times*, September 24. Accessed July 30, 2016. <http://www.nytimes.com/2015/09/25/us/police-program-aims-to-pinpoint-those-most-likely-to-commit-crimes.html>.
- Eliot, Karen. 2010. "ANTI-POST-ACTUALISM++++++." *A Neoist Research Project*, ed. N. O. Cantsin. London: OpenMute.
- Enzensberger, Hans Magnus. 2003. "Constituents of a Theory of the Media." In *The New Media Reader*, ed. Noah Wardrip-Fruin and Nick Montfort, 261–75. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Foucault, Michel. 2001. "What Is an Author?" In *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, ed. Vincent B. Leitch, 1622–36. New York: Norton.
- Foucault, Michel. 2002. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Oxford: Psychology Press.
- Fretwell, Luke. 2014. "A Brief History of Open Data." *FCW: The Business of Federal Technology*, June 9. Accessed January 19, 2017. <https://fcw.com/articles/2014/06/09/exec-tech-brief-history-of-open-data.aspx>.
- Gordon, Stuart. 1997. *Space Truckers*. Film. Groys, Boris. 2016. *In the Flow*. London: Verso.
- Habermas, Jürgen. 1976. "The Analytical Theory of Science and Dialectics: A Post-script to the Controversy between Popper and Adorno." In *The Positivist Dispute in German Sociology*, ed. Theodor W. Adorno, Hans Albert, Ralf Dahrendorf, Jürgen Habermas, Harald Pilot, and Karl R. Popper and trans Glyn Adey and David Frisby, 131–62. London: Heinemann.
- Haraway, Donna. 2003. "The Cyborg Manifesto." In *The New Media Reader*, ed. Noah Wardrip-Fruin and Nick Montfort, 515–42. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Hatton, Celia. 2015. "China 'Social Credit': Beijing Sets up Huge System." *BBC News*, October 26. Accessed July 30, 2016. <http://www.bbc.com/news/world-asia-china-34592186>
- Hayles, N. Katherine. 1999. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Heidegger, Martin. 1998. *Pathmarks*, ed. William McNeill. Cambridge: Cambridge University Press.
- Internet of Shit. 2015. "Internet of Shit (@internetofshit)." Twitter. Accessed January 19, 2017. <https://twitter.com/internetofshit>
- Iser, Wolfgang. 1978. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Jakobson, Roman. 1956. "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances." In *Fundamentals of Language*, ed. Roman Jakobson and Morris Halle, 115–33. The Hague and Paris: Mouton.
- Kawaguchi, Kohsuke. 2016. "Over the Air Update of a Toyota Car in Progress While the Car Is Driving. Wow!" Microblog @kohsukekawa, Twitter, July 8. Accessed July 9, 2016. pic.twitter.com/54hMOr27Bj.
- Kittler, Friedrich, ed. 1980. *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften: Programme des Poststrukturalismus*. Paderborn/Munich/Vienna/Zurich: Schöningh.
- Kurzweil, Ray. 2005. *The Singularity Is Near: When Humans Transcend Biology*. New York: Viking.
- Landow, George P. 1992. *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

- Latour, Bruno. 2005. "From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public." In *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, 14–41. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Levin, Sam, and Nicky Woolf. 2016. "Tesla Driver Killed While Using Autopilot Was Watching Harry Potter, Witness Says." *The Guardian*, July 1. Accessed July 1, 2016. <https://www.theguardian.com/technology/2016/jul/01/tesla-driver-killed-autopilot-self-driving-car-harry-potter>
- McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill.
- Meillassoux, Quentin. 2009. *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*. London: Continuum.
- Mouffe, Chantal. 1999. *The Challenge of Carl Schmitt*. London: Verso.
- Northpointe. 2016. "Northpointe—About Us." Official website. Accessed January 19, 2017. <http://www.northpointeinc.com/about-us>.
- Obrist, Hans-Ulrich, Charles Arsène-Henry, and Shumon Basar, eds. 2010. *Hans Ulrich Obrist: Interviews, Volume 2*. Milan: Charta Art.
- Open Definition. 2015. "Open Definition 2.1." Open Definition. Accessed August 1, 2016. <http://opendefinition.org/od/2.1/en/>.
- OpenGovData.org. 2007. "The 8 Principles of Open Government Data." OpenGovData.org. Accessed August 1, 2016. <https://opengovdata.org>.
- Open-Source Initiative. 1998. "The Open-Source Definition (Annotated)." Open-Source Initiative. Accessed January 19, 2017. <https://opensource.org/osd-annotated>.
- Open-Source Initiative. 2006. Official website. Accessed through the Internet Archive Wayback Machine, August 1, 2016. <https://web.archive.org/web/20060207222246/> <http://www.opensource.org/>.
- Open-Source Initiative. 2016. Official website. Accessed January 19, 2017. <https://opensource.org/>.
- Popper, Karl R. 1945. *The Open Society and Its Enemies*. London: G. Routledge & Sons, Ltd.
- Popper, Karl R. 1962. "Die Logik Der Sozialwissenschaften." *Kölner Zeitschrift Für Soziologie und Sozialpsychologie* 14, no. 2: 233–48.
- Popper, Karl R. 1945. *The Open Society and Its Enemies*. London: G. Routledge & Sons, Ltd.
- Prollius, Michael von. 2007. *Herrschaft oder Freiheit: Ein Alexander-Rüstow-Brevier*. Bern: Hep Ott.
- Raford, Noah, John A. Sweeney, Justin Pickard, et al. *Alternatives to the Singularity* [collaborative manuscript], 2011. <http://www.scribd.com/doc/62056338/Alternatives-to-the-Singularity>. Accessed through the Internet Wayback Machine, June 17, 2017. <https://web.archive.org/web/20120916123714/http://www.scribd.com/doc/62056338/Alternatives-to-the-Singularity>.
- Raymond, Eric S. 1998. "The Cathedral and the Bazaar." *Catb.org*. Accessed January 19, 2017. <http://www.catb.org/esr/writings/cathedral-bazaar/cathedral-bazaar/ar01s11.html>.
- Roth, Lorna. 2009. "Looking at Shirley, the Ultimate Norm: Colour Balance, Image Technologies, and Cognitive Equity." *Canadian Journal of Communication* 34, no. 1: 111–36.
- Schleiermacher, Friedrich. 1998. *Hermeneutics and Criticism and Other Writings*, ed. Andrew Bowie. Cambridge: Cambridge University Press.
- Scott, Ridley. 2002. *Black Hawk Down*. Film. Scott, Tony. 1986. *Top Gun*. Film. Scott, Tony. 1998. *Enemy of the State*. Film.

- Scott, Ridley, and Tony Scott. 2005–2010. “NUMB3RS.” TV Series. Los Angeles: CBS.
- Schmit, Tomas, Julia Friedrich, Museum Ludwig, and Sammlung Falckenberg. 2007.
- Schmit, Tomas. 2007. *Können Menschen Denken? = Are Humans Capable of Thought?* Cologne: Museum Ludwig/Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Schmitt, Carl. 1985. *Political Theology: Four Chapters on the Concept of Sovereignty*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sohm, Hanns, Harald Szeemann, and Kölnischer Kunstverein. 1970. *Happening & Fluxus: Materialien*. Cologne: Kölnischer Kunstverein.
- Srnicek, Nick, and Alex Williams. 2015. *Inventing the Future: Postcapitalism and a World without Work*. London: Verso.
- Steyerl, Hito. *A Sea of Data: Pattern Recognition and Corporate Animism (Forked Version)* In Clemens Apprich, Wendy Hui Kyong Chun, Florian Cramer u.a. (Hg.): *Pattern Discrimination*. Lüneburg: meson press, 2018. <https://meson.press/wp-content/uploads/2018/11/9783957961457-Pattern-Discrimination.pdf>
- Tolliver, Willie F., Bernadette R. Hadden, Fabienne Snowden, and Robyn Brown-Manning. 2016. “Police Killings of Unarmed Black People: Centering Race and Racism in Human Behavior and the Social Environment Content.” *Journal of Human Behavior in the Social Environment* 26, no. 3–4 (2016): 279–86. Taylor and Francis+NEJM.
- Vallee, Jacques. 1982. *The Network Revolution: Confessions of a Computer Scientist*. Berkeley: And/Or Press.
- Verhoeven, Paul. 1987. *RoboCop*. Film.
- Ward, Adrian, 2001. Posting to Rhizome mailing list. May 7.
- Wiley, David. 1998. “Defining the ‘Open’ in Open Content and Open Educational Resources.” *Opencontent.org*. Accessed January 19, 2017. <http://www.opencontent.org/definition/>.
- Williams, Emmett. 1991. *My Life in Flux and Vice Versa*. Stuttgart/London/Reykjavik: Edition Hansjörg Mayer.
- Yardumian, Aram. 2012. “A Gentleman’s War.” *Times Quotidian*, March 22. Accessed July 31, 2016. <http://www.timesquotidian.com/2012/03/22/a-gentlemans-war/>.
- Young, La Monte. 1962. “Compositions 1961.” *Fluxus 1*. New York: Fluxus Editions.
- Žižek, Slavoj. 2012. *Less than Nothing: Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*. London: Verso.

Tradução submetida em março de 2024 e aprovada em junho de 2024.

Como citar:

CRAMER, Florian. *Hermenêutica de Crapularity: interpretação de pontos cegos da analítica, inteligência artificial e outros produtores algorítmicos do presente pós-apocalíptico*. Tradução: Beatriz Pimenta Velloso e Livia dos Santos. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 47, p. 372-407, mar.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.21>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.