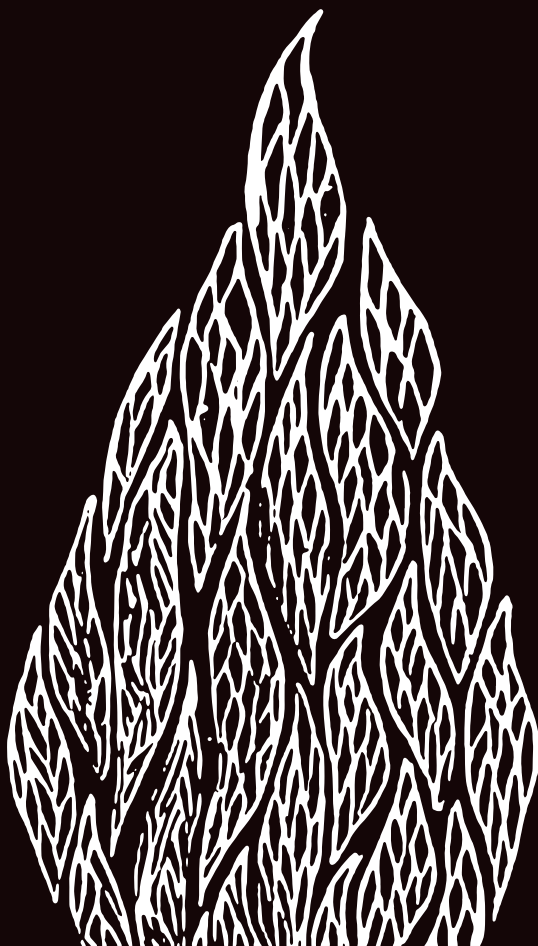


IMAGEM E EXERCÍCIO DA LIBERDADE
CINEMA, FOTOGRAFIA E ARTES
IMAGEM CONTEMPORÂNEA III

André Brasil
André Parente
Beatriz Furtado

ORGANIZADORES







Presidente da República
Jair Messias Bolsonaro

Ministro da Educação
Milton Ribeiro



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ – UFC

Reitor

Prof. José Cândido Lustosa Bittencourt de Albuquerque

Vice-Reitor

Prof. José Glauco Lobo Filho

Pró-Reitor de Planejamento e Administração

Prof. Almir Bittencourt da Silva

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Prof. Jorge Herbert Soares de Lira



IMPRENSA UNIVERSITÁRIA

Diretor

Joaquim Melo de Albuquerque

CONSELHO EDITORIAL

Joaquim Melo de Albuquerque | Presidente

Francisco Jonatan Soares | Diretor da Biblioteca

Titular: Prof. Luiz Gonzaga de França Lopes | Ciências Exatas e da Terra

Suplente: Prof. Rodrigo Maggioni

Titular: Prof. Armênio Aguiar dos Santos | Ciências Biológicas

Suplente: Prof. Márcio Viana Ramos

Titular: Prof. André Bezerra dos Santos | Engenharias

Suplente: Prof. Fabiano André Narciso Fernandes

Titular: Prof^a. Ana Fátima Carvalho Fernandes | Ciências da Saúde

Suplente: Prof^a. Renata Bessa Pontes

Titular: Prof. Alexandre Holanda Sampaio | Ciências Agrárias

Suplente: Alek Sandro Dutra

Titular: Prof. José Carlos Lázaro da Silva Filho | Ciências Sociais Aplicadas

Suplente: Prof. William Paiva Marques Júnior

Titular: Prof. Irapuan Peixoto Lima Filho | Ciências Humanas

Suplente: Prof. Cássio Adriano Braz de Aquino

Titular: Prof. José Carlos Siqueira de Souza | Linguística, Letras e Artes

Suplente: Prof. Osmar Gonçalves dos Reis Filho

IMAGEM E EXERCÍCIO DA LIBERDADE
CINEMA, FOTOGRAFIA E ARTES
IMAGEM CONTEMPORÂNEA III

“Imagem e Exercício da Liberdade”
contou com a colaboração da equipe responsável pelo
III Encontro Internacional de Imagem Contemporânea:

Beatriz Furtado (UFC)
Cezar Migliorin (UFF)
César Guimarães (UFMG)
Camilla Osório (UFC)
Gabriela Reinaldo (UFC)
Gabriela Tortelli (UFC)
Janaína de Paula (UFC)
Luzianne Pinheiro (UFC)
Maurício Lissovsky (UFRJ)
Marcelo Dídimo (UFC)
Osmar Gonçalves (UFC)
Philippe Dubois (Paris III)
Raphael Mirai (UFC)
Tobias Gaede (UFC)

Ilustrações a partir da obra do artista
Francisco de Almeida

Diagramação
Tobias Gaede

Realização



Universidade Federal
do Rio de Janeiro



N Imagem

IMAGEM E EXERCÍCIO DA LIBERDADE CINEMA, FOTOGRAFIA E ARTES

IMAGEM CONTEMPORÂNEA III

Organizadores

André Brasil
André Parente
Beatriz Furtado

Autores

Amaranta Cesar
André Brasil
André Parente
Angela Prysthon
Antonio Fatorelli
Beatriz Furtado
César Guimarães
Cezar Migliorin
Eduardo de Jesus
Gabriela Reinaldo
Henrique Codato
Isaac Pipano
Jorge Couto de Alencar
Katia Maciel
Lucas Parente
Luis Carlos Barroso de Sousa Girão
Marcelo Dídimo Souza Vieira
Márcio Seligmann-Silva
Nicole Brenez
Osmar Gonçalves dos Reis Filho
Yuri Firmeza



Fortaleza

2020

**Imagem e exercício da liberdade cinema, fotografia e artes:
imagem contemporânea III**

Copyright © 2020 by André Brasil, André Parente, Beatriz Furtado
(organizadores)

Todos os direitos reservados

IMPRESSO NO BRASIL / PRINTED IN BRAZIL

Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará (UFC)
Av. da Universidade, 2932, fundos – Benfica – Fortaleza – Ceará

Coordenação editorial

Ivanaldo Maciel de Lima

Revisão de texto

Antídio Oliveira

Capa

Tobias Gaede

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Bibliotecária Marta Regina Sales Barbosa CRB 3/667

I31 Imagem e exercício da liberdade [livro eletrônico] : cinema, fotografia e artes : imagem contemporânea III / Amaranta Cesar ... [et al] ; organizadores André Brasil, André Parente, Beatriz Furtado. - Fortaleza: Imprensa Universitária, 2020.
14151 Kb : il. color. ; PDF

ISBN 978-65-990722-9-1

1. Cinema. 2. Fotografia. 3. Artes. I. Cesar, Amaranta. II. Brasil, André (org.). III. Parente, André (org.). IV. Furtado, Beatriz (org.).

CDD 700

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	8
PREFÁCIO.....	14
DA POLÍTICA COMO POLÍTICA DAS IMAGENS	
POÉTICAS DA MEMÓRIA E DA HISTÓRIA NA DIÁSPORA	
O CINEMA DE JOHN AKOMFRAH – ANGELA PRYSTHON.....	24
CINEMA DE BRINCAR – CEZAR MIGLIORIN E ISAAC PIPANO	44
TODA POLÍTICA É POLÍTICA DAS IMAGENS – MÁRCIO SELIGMANN-SILVA	56
AS FACES DE HANS BELTING: SOBRE OS ROSTOS	
NA MÍDIA E ROSTOS COMO MÍDIA – GABRIELA REINALDO.....	86
DO INVISÍVEL: TRAVESSIA DAS IMAGENS	
RUMO À TERRA DO POVO DO RAIOS:	
RETOMADA DAS IMAGENS, RETOMADA PELAS IMAGENS	
EM MARTÍRIO E AVA YVY VERA – ANDRÉ BRASIL.....	112
OS FIOS CORTADOS DA MEMÓRIA: INVISIBILIDADE	
E APARIÇÃO DOS POVOS NEGROS – CÉSAR GUIMARÃES.....	134
DIANTE DO DESEJO DE LIBERDADE DA OUTRA:	
IMAGENS DE EMANCIPAÇÃO, EXPERIÊNCIA HISTÓRICA	
E RACIALIZAÇÃO DA CRÍTICA – AMARANTA CESAR	158
ENTRE A VIDA E A MORTE: UMA VISITA AO CINEMA	
DE APICHATPONG WEERASETHAKUL – HENRIQUE CODATO	174
DO EXPERIMENTAL: PALAVRA, GESTO, VIAGEM	
NUNCA ESTIVE TÃO LONGE – YURI FIRMEZA	198
GESTOS, REPETIÇÕES, ESVAZIAMENTOS:	
SOBRE OS APRISIONAMENTOS DOS CORPOS E O	
CORPO NO CINEMA – BEATRIZ FURTADO	212
PERCEPÇÃO E SENSações: A ATMOSFERA NO	
CINEMA CONTEMPORÂNEO – MARCELO DÍDIMO E JORGE COUTO ALENCAR.....	226
DO CINEMA ÀS ARTES FÍLMICAS	
(FRANÇA, 1980-2015) – NICOLE BRENEZ	258
CORPO E PALAVRA NA VIDEOARTE BRASILEIRA	
CONTEMPORÂNEA – KATIA MACIEL.....	292
DAS IMAGENS FIXAS (E O QUE SE MOVE)	
AS FANTASMAGORIAS DE DIRCEU MAUÉS, FREDERICO DALTON,	
ROSANGELA RENNÓ – ANDRÉ PARENTE E LUCAS PARENTE.....	312
ENTRE O MODERNO E O CONTEMPORÂNEO:	
REVERBERAÇÕES E RECIPROCIDADES NA FOTOGRAFIA	
DE JOSÉ OITICICA FILHO – ANTONIO FATORELLI.....	340
VESTÍGIOS E PASSAGENS ENTRE PERFORMANCE	
E FOTOGRAFIA – EDUARDO DE JESUS.....	360
DENTRO DO ESPELHO: MOVIMENTO NO VAZIO	
OSMAR GONÇALVES DOS REIS FILHO E LUIS CARLOS BARROSO DE SOUSA GIRÃO	378
AUTORES.....	411

APRESENTAÇÃO

SOBRE A AFIRMAÇÃO DE SENSIBILIDADES ESTÉTICAS LIVRES

André Brasil

André Parente

Beatriz Furtado

(organizadores)

Como atualizar a reivindicação de Mário Pedrosa de que a arte seja espaço para o *exercício experimental da liberdade*? Em que medida, na esteira de Pedrosa, reafirmamos hoje a vontade criadora da arte como aspiração à liberdade, por meio da revolução das sensibilidades?

O fato é que, em meio àquilo que ainda se denomina democracia – na verdade, a produção de consenso por meio da gestão da crise e do medo –, os fascismos reaparecem no mundo contemporâneo e, agora, em uma configuração sinistra, obscurantista e mortífera, no Brasil, como aliança entre fundamentalismo religioso, políticas de segurança que apostam no armamento da população e na milícia e ultraliberalismo desenfreado. Nesse contexto, educação, cultura e arte, esferas de potencial emancipatório, aparecem como alvos de ataques frontais de um governo que, no atropelo dos preceitos constitucionais, impõe uma deliberada política de destruição, retrocessos sem precedentes em conquistas civilizatórias as mais básicas.

Recentemente, no Brasil, temos vivido a expansão de um imaginário restrito, curto, confinado às regras da moral, demandando ao Estado – aliado do fundamentalismo religioso e do

preconceito de raça e de classe – o poder de polícia sobre o que pode e o que não pode ser objeto de fruição artística. Pretende-se controlar e definir a modulação das sensibilidades, sem passar pelo crivo, a nosso ver, o mais importante: a liberação da vida em suas múltiplas virtualidades. Forças reativas tentam determinar os possíveis do sensível, impedindo os viventes de abrir-se às diferenças, expressas por meio dos fazeres artísticos em seu vínculo, direto ou indireto, com as várias dimensões da vida social. Crescentemente, assistimos aos discursos do ódio, à militarização dos prazeres do corpo, à modelização da ordem familiar, além do acirramento dos ataques às conquistas dos povos não brancos (indígenas, quilombolas, praticantes de religiões afro-brasileiras).

Pautados pelas forças da liberdade e pelo desejo de afirmar a vida, principalmente ali onde ela é mais ameaçada, é que formamos esta rede de pesquisadores das imagens contemporâneas. Desde o ano de 2009 (há exatos nove anos, portanto), quando do *I Encontro Internacional de Imagens Contemporâneas*, estamos sistematicamente criando espaços de realização e troca, seja no debate presencial, seja em publicações resultantes dos encontros: dois volumes de *Imagem Contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games...* (2009); o livro recém-lançado *Pós-fotografia, Pós-cinema: novas configurações das imagens* (2019), e agora esta nova edição: *Imagem e exercício da liberdade: cinema, fotografia e artes*. Os textos aqui reunidos, muitos deles apresentados no *III Encontro Internacional de Imagens Contemporâneas*, que se realizou em Fortaleza, em fevereiro e março de 2018, são mais um prolongamento das conversas desta rede de pesquisadores.

As relações entre estética e política abrem o livro, a partir da proposição, que parece comum aos textos, de que toda política é, em algum sentido, política das imagens. Os artigos da primeira seção atêm-se aos processos da memória – o trabalho dos arquivos como matéria de elaboração da história – e à presença do cinema em práticas experimentais, militantes ou pedagógicas. Aqui, o cinema expande-se, ganhando centralidade em experiências de outros domínios, o que leva, em contrapartida, à sua necessária reinvenção.

A segunda seção do livro – *Do invisível: travessia das imagens* – também porta uma reivindicação política, na medida em que ali se procura caracterizar a travessia das imagens da *invisibilidade* à *visibilidade*: essa *travessia* vincula-se àquela dos grupos subalternizados que reivindicam representatividade nas esferas da criação, curadoria e exibição do cinema – travessia afinal por reparação histórica – e se expressa também como travessia no interior das imagens: sua capacidade de ligar o visível ao invisível; aquilo que aparece concretamente em cena aos aspectos históricos ou cosmológicos que se avizinham e incidem nesse aparecer.

Do experimental: palavra, gesto, viagem – terceira seção – retoma as tradições modernista e tardo-modernista para repensá-las, seja por meio do trabalho historiográfico ou teórico-analítico, seja pelo relato e elaboração de práticas artísticas concretas. Em cada um dos textos, reativam-se aspectos centrais para o domínio do experimental, em sua historicidade, enfatizando-se, em maior ou menor grau, a convocação da palavra, dos corpos e seus deslocamentos.

Os artigos reunidos sob a rubrica *Das imagens fixas (e o que se move)* filiam-se à tradição que procura se desvencilhar das

definições pela *ontologia*, para investir em pragmáticas da passagem. Paradoxalmente, tomam-se as imagens fixas por aquilo que, em seu interior ou em suas bordas, se move. Apostando no trânsito entre diferentes domínios da arte, os textos apontam (e refletem sobre) a mobilidade que habita imagens aparentemente estáticas.

O que afinal atravessa e se modula em cada seção e em cada artigo é a reivindicação de que a liberdade estética passe pela atenção às múltiplas sensibilidades ligadas às mais diversas tradições e orientações, de modo que o pensamento e a prática com as imagens possam crescentemente se alterar; que a participação das imagens nesse exercício experimental da liberdade esteja ligada, sempre, a uma aposta na vida.

PREFÁCIO

IMAGENS PRÓPRIAS EM TERRA ALHEIA

Maurício Lissovsky

“Deus quando fez o mundo,
Não fez de brincadeira.
Fez mundo grande,
Fez terra alheia.”

(ponto do caboclo Ubirajara, cantado por Mãe Efigênia em depoimento
ao Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais/UFMG, 2017)

A derrocada do paradigma mimético nas artes, a desmaterialização eletrônica e digital das imagens e a perda de confiança nos institutos da representação política nos colocaram, nas últimas décadas do século XX, diante de um dilema: ou éramos nós, enquanto sujeitos, que estávamos desaparecendo, aderindo alegremente às próprias aparências, ou eram as imagens que deixavam de existir, uma vez que o Real, do qual o imaginário deveria necessariamente distinguir-se, inconsistia.

O famoso debate sobre o destino (ou o futuro) das imagens entre o filósofo francês Jacques Rancière e o iconólogo norte-americano JTW Mitchell na Universidade de Columbia, em 2008, ajudou a dramatizar essa percepção. Para Rancière, o que estava por trás das narrativas catastróficas era a lamentação pela “morte” das imagens passadas, degradadas e vulgarizadas pela sociedade de consumo de

massas. Por isso, os museus, sugeriu o historiador da arte Hans Belting, teriam se convertido em refúgio para imagens que perderam seu lugar no mundo. A última geração de artistas visuais do século XX, que viveu na pele a própria virtualização, tomou para si a tarefa de inscrever na fotografia e no cinema as dores de parto da nova imagem. Nesse sentido, a obra de Rosângela Rennó, discutida aqui nos artigos de André Parente e Márcio Seligmann-Silva é exemplar.

No âmago dessa discussão, está o problema das relações entre arte e política na contemporaneidade. Talvez a única discussão possível hoje, como demonstra esse seminário em que a fotografia, o cinema e as artes foram colocados diante do “exercício da liberdade”. Não foram poucos os esforços para compreender a atual primazia do político em um cenário pós-pós-fim da arte (replicando aqui a famosa proposição de Hegel, no início do século XIX). No campo mais estrito do História da Arte, logo pensamos no “Retorno do Real”, de Hal Foster, de 1996. Numa perspectiva de refundação do campo da estética, por exemplo, Jacques Rancière, em *A Partilha do Sensível* (2000) e *O Espectador Emancipado* (2008), cujo pensamento informa a reflexão de César Guimarães a respeito das condições de desaparecimento e reaparecimento dos povos negros no cinema. E, de um ponto de vista mais arqueológico, Giorgio Agamben para quem, há muitas décadas, a questão que está colocada para a arte e os artistas é de natureza ética e não estética (como podemos observar na reflexão de Beatriz Furtado acerca de seu “Trabalho N. 1”). De algum modo, um dos mais renomados historiadores da arte na atualidade, o francês Georges Didi-Huberman, tem construído sua obra a partir da indissociabilidade entre arte e política. Seu pensamento é discutido nes-

te livro, por exemplo, a partir da curadoria da exposição *Levantes*, e aplicado, por Osmar Gonçalves e Luis Carlos Girão, a um objeto inesperado: as ilustrações de um livro infantil.

Nesse contexto, não surpreende que Walter Benjamin seja uma referência tão frequente para os autores e autoras que aqui comparecem. Não apenas nos textos que mencionei acima, mas igualmente na reflexão acerca da memória e do tempo histórico no cinema de John Akomfrah (por Ângela Prysthon) ou sobre o mundo das sombras nos filmes de Apitchatpong Weerasthakul (por Henrique Codato). Ao contrário de sustentar, como algumas leituras sugerem, a impossibilidade da convivência, em uma obra, de arte e política, Benjamin argumentou, a meu ver, no sentido oposto. Já nos marcos da modernidade, a relação entre arte e política não poderia ser pensada apenas nos termos de uma oposição. O paradigma modernista vislumbrava a constituição do campo artístico como autônomo (pensamos nas teorias que se sucedem aí: do “belo” kantiano à “verdade do meio” greenberguiana). Esse paradigma supunha que o desenvolvimento da arte ocorria em paralelo, quase como uma metanarrativa, ao desenvolvimento político das comunidades, cuja autonomia também era objeto de movimentos democráticos ou revolucionários.

Mas há um paradoxo aqui que Jacques Rancière descreveu muito bem em “Arte Contemporânea e Política da Estética”, de 2009. A arte constituía-se, na época moderna, como forma separada da experiência humana, mas a liberdade que ela experimentava projetava-se sobre a existência coletiva da comunidade. Sua autonomia, encarnada na materialidade sensória da experiência vivida, prefigurava o ideal utópico de que todos poderiam um dia viver como artistas. Prefi-

gurava-se, talvez, esse “saber do corpo”, de que nos fala Eduardo de Jesus, para o qual a imagem remete “mais aos modos de estar no mundo e às formas de resistência”.

O fim da arte, tal como profetizado por Hegel, seria, portanto, um desenvolvimento necessário, inscrevendo-se na última volta da roda do espírito, dando origem ao programa romântico, cujas bases ainda ecoam no situacionismo de Debord. Mas, se retornamos à Benjamin e à experiência das vanguardas, observamos que a interrupção – tal como ocorria nas colagens dadaístas, nas fotomontagens surrealistas ou no teatro épico de Brecht – era o traço fundamental de uma arte política. Essa premissa ganhou enorme radicalidade na proposição adorniana, para quem a experiência da arte é, ou melhor, deveria ser heterogênea a todas as outras formas de experiência (Adorno e Horkheimer, *Dialética do Esclarecimento*). A arte deveria ser irredutível ao consumo mercantil que tudo esmagava e tornava equivalente. Só a partir de uma radical heterogeneidade – e não por meio de sua diluição na vida, como no programa romântico – a arte poderia preservar sua “potência de emancipação”.

O problema que estaria colocado para uma “arte política” no século XXI, propõe Rancière, não seria superar a distinção entre arte e política, mas estabelecer uma “negociação” entre essas duas “estéticas da política”. Uma negociação na qual as fronteiras entre arte e não arte estariam sempre em jogo, sempre instituídas e destituídas. Não estamos tão distantes aqui da revisão da premissa kantiana proposta por Thierry De Duve (*Kant After Duchamp*, 1996). Enquanto na *Crítica do Juízo*, a interrogação sobre o belo (“isso é belo?”), funda, a partir da expectativa do consenso – e não necessariamente a concor-

dância dos juízos – a comunidade política, depois de Duchamp, ela teria sido substituída pela pergunta sobre a arte (“isso é arte?”). Mais recentemente, Ariella Azoulay sugeriu que o objeto artístico contemporâneo apresenta necessariamente dois atributos: o estético, tido como atributo intrínseco, e o político, como atributo extrínseco ao campo da arte. O julgamento dos espectadores, incidindo sobre o posicionamento da “obra” numa linha imaginária que se estende entre esses dois atributos, seria a nova forma do juízo de gosto (*Civil Imagination*, 2012). Diante de um gesto, o “espectador” se perguntaria “isso é política?”, como alguém uma vez se perguntou, contemplando *A Fonte* de Duchamp, se aquilo era arte.

Longe de aprisionar-nos, esse paradoxo confere uma missão às imagens em uma cultura pós-pós-fim-da-arte. Manter viva, inquieta, tensa – e simultaneamente frágil – a fronteira onde aquilo que é dado pode não ser arte, ainda sendo, assim como permanecer político, deixando de sê-lo. Mas o que é esse *algo* dado? O que são esses “filmes por fazer”? – perguntamos com Nicole Brenez. O que é isso que não pode ser propriamente monetarizado pelo mercado, sem perder sua potência de não ser arte? Que não pode ser capturado pelo discurso sem perder sua potência de nada-dizer? – como os “poemas alquímicos” descritos por Katia Maciel. Ou, nos termos em que César Migliorin coloca a experiência do cinema na escola: como é possível falar sem “perder o Dada universal”?

Percorrendo os capítulos deste livro, podemos descobrir que a questão sobre uma arte política contemporânea pode emergir tanto da interrogação acerca da “figuração dos povos e dos seus mundos”, formulada por César Guimarães, quanto do desafio à invenção de

uma “prática crítica coletiva diversa”, lançado por Amaranta César. Pois o que cabe à arte na terra alheia em que “não há guarida, não há abrigo inviolável”, como diagnostica Gabriela Reinaldo, é a preservação sensível do espaço público como espaço de liberdade. Por isso, Yuri Firmeza sustenta que “há muitas formas de se entrar nos lugares”, e o cacique Genito Gomes, que o texto de André Brasil ecoa, ensina que “se a demarcação real das terras guarani e kaiowá ainda não aconteceu, na imagem, ela já tem abrigo”. A Isso que a arte inaugura com uma pergunta irrespondível, uma comunidade política só pode redarguir com o jogo livre dos arranjos e rearranjos provisórios que, vez por outra, fazem da terra alheia nosso próprio mundo.

POETAS

VENUS

06/04/10 05:47PM

04-241049
LEAD

MARTE

五、**“三不”**：不学、不教、不考。

LEAD

PLURIO

NOT RECD

五言古詩

DA POLÍTICA COMO POLÍTICA DAS IMAGENS

POÉTICAS DA MEMÓRIA E DA HISTÓRIA NA DIÁSPORA – O CINEMA DE JOHN AKOMFRAH

Angela Prysthon

Nadie abriere o cerrare alguna puerta
sin honrar la memoria del Bifronte,
que las preside. Abarco el horizonte
de inciertos mares y de tierra cierta.
Mís dos caras divisan el pasado
y el porvenir. Los veo y son iguales
los hierros, las discordias y los males
que Alguien pudo borrar y no ha borrado
ni borraré. Me faltan las dos manos
y soy de piedra inmóvil. No podría
precisar si contemplo una porfía
futura o la de ayer hoy lejanos.
Veó mi ruina: la columna trunca
y las caras, que no se verán nunca

Jorge Luis Borges, *Habla un busto de Jano*

Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.

Walter Benjamin, *Teses sobre a história*

As epígrafes escolhidas acima remetem a duas figuras, a duas imagens que me parecem instrumentais e cruciais para pensar sobre o

trabalho de John Akomfrah e sobre suas escolhas estéticas: a primeira diz respeito a Jano (Janus), deus romano das mudanças e transições, geralmente representado pela imagem de uma cabeça com duas faces (passado e futuro) – que vai ser referido por Akomfrah em textos e entrevistas. A outra imagem é o anjo de Paul Klee, evocado e descrito por Walter Benjamin nas suas teses sobre a história, imagem que também aparecerá referenciada em alguns dos seus trabalhos. A partir dessas duas imagens, gostaria de comentar quatro de suas obras, talvez os quatro filmes mais célebres e/ou acessíveis (bem mais, por exemplo, do que suas instalações recentes, seus experimentos mais vanguardistas, como *Vertigo Sea*, por exemplo): *Handsworth Songs*; *The Last Angel of History*; *The Nine Muses* e *The Stuart Hall Project*.

A obra do cineasta ganês John Akomfrah foi objeto de uma mostra bem abrangente no Brasil no final de 2017, primeiro em Brasília e São Paulo, depois no Rio de Janeiro.¹ Akomfrah, filho de exilados políticos que se fixaram na Inglaterra na década de 1960, fez grande parte do seu trabalho vinculado ao Black Audio Film Collective, grupo de projetos multimídia fundado no início da década de 1980 pelo próprio Akomfrah e outros estudantes de cinema da Universidade de Portsmouth. Com filmes e instalações que se colocam na fronteira entre o cinema e as artes visuais de vanguarda, Akomfrah vem se afirmando como uma figura chave na construção de uma poética diaspórica audiovisual, na elaboração de imagens substanciais sobre raça, identidade e migração que nunca resvalam no meramente panfletário ou descritivo.

¹ Participei de um dos eventos dessa mostra, um debate com Kênia Freitas e Rodrigo Sombra, e agradeço enormemente as contribuições de ambos ao desenvolvimento das ideias desse texto.

HANDSWORTH SONGS, A VANGUARDA NEGRA E A POLÍTICA DA FORMA

Handsworth Songs (1986) foi o primeiro longa de Akomfrah e o filme que deu visibilidade ao Black Audio Film Collective, ampliando a audiência para além dos amigos e colegas de Portsmouth e do circuito da vanguarda universitária. Ganhou diversos prêmios nesse circuito e acabou por estabelecer e consolidar a ideia de uma vanguarda audiovisual que combinava estética e política, algo talvez não tão comum à época. O filme trata dos distúrbios raciais ocorridos em 1985 em Handsworth, um distrito de Birmingham e algumas periferias de Londres. Filmou os conflitos, combinando essas imagens com fragmentos de noticiários, arquivos de décadas anteriores, construindo um mosaico sonoro e visual, criando uma narrativa multifacetada.

Parece-nos que o filme foi o ponto de partida para um processo estético, para um método, que tem por base a imagem de Jano, o olhar para trás e para a frente, e o processo implicado nessa dupla posição. O próprio Akomfrah alude a isso ao falar sobre o coletivo:

Nós estávamos interessados em dizer algo novo, porém, devido ao nosso interesse pelo antigo, havia um escopo e uma percepção necessariamente históricas naquilo que fazíamos. E, nesse sentido, a obra era muito mais que um projeto híbrido: nem drama ou documentário, nem filme ou obra de arte, nem história ou ensaio – nem fato nem ficção. Era uma prática situada sempre em algum lugar entre a história e uma série de contra-mitologias (Akomfrah in Murari e Sombra, 2017, 31).

Ou seja, o material de arquivo servindo como contraponto à urgência do presente, como ponto de tensão entre as expectativas depositadas no passado e a dilaceração do real. Como se pode depreender do confronto de imagens de imigrantes recém-chegados à Grã-Bretanha nos

anos 1950, depoimentos dos moradores dos locais do conflito e cenas de um cotidiano tipicamente britânico, quase como um comentário irônico sobre uma identidade nacional em frangalhos (Figuras 1 a 3).



Figuras 1 a 3: *Handsworth Songs*

Primordialmente, *Handsworth Songs* é sobre a experiência diaspórica, sobre esse contato entre mundos, essa interpenetração entre a experiência migratória, a busca pela liberdade do exílio e ao mesmo tempo a necessidade de se integrar, a diáspora não apenas negra, mas uma experiência sempre tensionada, sempre sob rasura. Algo que tem a ver com a enorme abertura interpretativa dada pelo seu formato. Akomfrah interessa-se por dar a ver a diáspora, colocá-la sob um olhar prismático, pensar a diáspora como sendo atravessada por fantasmagorias. Ele inclusive remete a essa ideia ao pensar o próprio conceito de identidade como uma categoria fantasmagórica:

Hoje, gostaria de abordar de maneira mais ampla a questão do “fantasmagórico” ou aquilo que, em termos de memória, Jacques Derrida chama de espectrologia. Contudo, para fazê-lo, vou precisar levá-los por um breve desvio. Em primeiro lugar, algumas considerações, a começar por um velho fantasma que assombra e persegue meu trabalho: muito dos comentários acerca daquilo que eu faço tende a ser colocado em uma categoria misteriosa chamada “política de identidade”. Jamais aceitei o termo, mas quando o faço é sempre para enfatizar a sua imprecisão descritiva (Idem, *ibidem*, 30).

Ele opta por usar a expressão “etiologias de identidade”, uma premissa distinta, um ponto de partida alternativo. A ideia é lançar sempre um ponto de interrogação, uma dúvida, uma investigação sobre as próprias bases da identidade. É tentar revelar o que há de estranho na política identitária, o que não é revelado pela simples invocação do termo identidade. É, a partir de uma postura bem derrideana, trabalhar nas entrelinhas, nas buscas pelo excesso linguístico:

É este excesso linguístico, este questionamento, que traz consigo as noções de “fantasmagórico”, “Estranho” [uncanny], “rastros” e

“fantasma”. Em outras palavras, esta invocação mais precisa e mais sutil de identidade, este esforço em separar os significados de identidade como fato de identidade como um processo é o que me leva à política de memória (idem, ibidem, 31).

O que nos parece mais crucial neste filme, contudo, é o compromisso com o radicalismo tanto na política dos seus temas, como na forma cinematográfica. Há uma real imbricação entre os dois âmbitos. De fato, tal coincidência é parte do próprio processo criativo de Akomfrah. A sua obra é marcada por essa malha entrecruzada de memória e história e de como isso é perpassado por uma afirmação da forma fílmica, de uma convicção estética.

THE LAST ANGEL OF HISTORY: AFROFUTURISMO E AS RUÍNAS DO TEMPO

Dez anos depois de *Handsworth Songs*, outro filme de Akomfrah levaria à radicalização desse esforço de problematizar as categorias identitárias, de trazer à tona o estranhamento implicado nessa operação. *The Last Angel of History* (1996) é uma curiosa mescla de documentário musical e ficção que lida com a emergência do afrofuturismo.² O uso de depoimentos e *talking heads* é atravessado por um personagem, o *data thief* (ladrão de dados) que narra sua aventura em busca das ruínas do tempo (passado, presente e futuro):

² O afrofuturismo é uma estética cultural que explora o vínculo entre a cultura negra e a tecnologia e que começou a ter maior visibilidade a partir da década de 1990, principalmente em expressões musicais e na literatura e cinema de ficção científica. Kênia Freitas elabora o conceito da seguinte forma: “O termo afrofuturismo surge justamente na tentativa de Dery em propor um futurismo negro que pudesse reconfigurar o imaginário futurístico branco dominante do início dos anos 1990. O termo assim descreve as criações artísticas que, por meio da ficção científica, inventam outros futuros para as populações negras” (Freitas in Murari e Sombra, 2017, 125).

Duzentos anos no futuro, ao ladrão de dados é contada uma história: “se você puder achar uma encruzilhada, qualquer encruzilhada, esta encruzilhada. Se você puder fazer uma escavação arqueológica nessa encruzilhada, você encontrará fragmentos, tecnofósseis. E se você puder colocar esses elementos, esses fragmentos juntos, você encontrará um código. Desvende esse código e você terá as chaves para o seu futuro. Você tem uma pista e é a frase: Mothership connection (conexão nave-mãe)” (Narrador do filme, aludido por Freitas in Murari e Sombra, 2017, 127).

Dos quatro filmes do nosso conjunto, *The Last Angel of History* é o que elabora mais diretamente as relações (para além do título, obviamente) com o anjo benjaminiano. O ladrão de dados recolhe os elementos para construir uma arqueologia do futuro (Fredric Jameson, 2005), juntando imagens do passado, os depoimentos de músicos e críticos e um imaginário tecnopop que já nasce como ruína. O afro-futurismo é abordado sobretudo a partir do disco de George Clinton, *Mothership Connection*, e do ponto de vista de músicos como o próprio Clinton, Derrick May, DJ Spooky, Goldie, Kodwo Eshun, entre outros. A música (é importante sublinhar a centralidade do som no trabalho de Akomfrah e de seus colegas no Black Audio Film Collective, sobretudo Trevor Mathison, colaborador central de Akomfrah no trabalho de som), como modo de acessar o futuro, de criá-lo de inventá-lo:

O ladrão de dados pode então começar a fazer a conexão entre música, espaço e futuro, fechando pela investigação desses três artistas pilares da genealogia fundadora do afrofuturismo. Em movimentos similares aos já descritos, a montagem de ideias sobre a cultura tecnológica negra do século XX perpassa igualmente a narrativa ficcional e as entrevistas com personagens reais (como a escritora negra de ficção científica Octavia Butler, os artistas do techno de Detroit, um astronauta da NASA, e assim por diante) (Freitas in Murari e Sombra, 128).



Figuras 4 a 6: *The Last Angel of History*

O que nos parece particularmente inusitado a respeito do filme é justamente como o próprio filme se cristalizou como uma espécie de ruína – seus efeitos, já nos anos 1990, pareciam obsoletos, estranhos

(Figuras 4 a 6). A bizarra combinação entre uma estética do History Channel com a videoarte mais básica, condensando um imaginário híbrido e inquietante e constituindo uma instância radical da própria noção de arqueologia do futuro implicada na figura do anjo da história.

THE NINE MUSES E A MELANCOLIA DAS PAISAGENS PÓS-COLONIAIS

The Nine Muses (2010), talvez mais até do que os filmes anteriores de Akomfrah, vai endereçar o problema da diáspora muito intensamente. O filme também radicaliza o método de montagem proposto pelo BAFC. Em vários dos seus textos, Akomfrah vai fazer alusão à figura de Jano como uma espécie de princípio de montagem:

O arquivo, especialmente o arquivo da imagem em movimento, vem até nós com um conjunto de possibilidades de faces de Jano. Ele diz: “eu existi em determinado momento e é possível que tivesse existido diferentemente”. Mas, para encontrar isso, você precisa de algo mais, que não está no arquivo, e é a filosofia da montagem. A montagem permite a possibilidade do reengajamento, do retorno à imagem com um propósito renovado, uma ambição diferente (Akomfrah apud Waldron in Murari e Sombra, 2017, 148).

O ponto de partida aqui, como já sugerido acima, é a migração, essas imagens de arquivo que são confrontadas com imagens contemporâneas de figuras meio fantasmagóricas (uma delas o próprio Akomfrah de casaco amarelo) em paisagens invernais (grande parte dessas imagens foi filmada no Alaska em condições de frio extremo) (Figuras 7 a 9).



Figuras 7 a 9: *The Nine Muses*

O título deriva de seu conceito estrutural, uma série de cabeçalhos dedicados a cada uma das antigas musas gregas (voltamos à noção de contramitologia mencionada acima numa das citações do cineasta): Calíope (musa da eloquência), Clío (musa da história), Polímnia (musa dos hinos sagrados), Melpomene (musa da tragédia), Euterpe (musa da música), Urânia (musa da astronomia), Tália (musa da comédia), Erato (musa do amor) e Terpsícore (musa da

dança). Outro elemento estruturante é a concepção sonora de Trevor Mathison, que mistura excertos de audiolivros da Naxos de clássicos antigos e modernos da literatura predominantemente ocidental. Trechos de Nietzsche, da *Odisséia* (Homero), *O paraíso perdido* (John Milton), *A divina comédia* (Dante), *Finnegan's Wake* (James Joyce), poemas de Dylan Thomas e Emily Dickinson, textos da Bíblia, entre outros, lidos por John Barrymore, Richard Burton, Michael Sheen, Sean Barrett, entre outros, gravações de James Joyce e T.S. Eliot, música de Mathison, canções gospel, Paul Robeson, músicas orientais, Arvo Part, etc.

Essa cornucópia de sons e imagens, que para alguns críticos soou excessiva, demasiadamente ambiciosa ou pretensiosa, serviu para que Akomfrah desse forma ao que Paul Gilroy (2005) chamou de “melancolia pós-colonial” (referindo-se à geração Windrush – migrantes afrocaribenhos que chegaram nos anos 1950 no navio Windrush). Ou seja, *The nine muses* se baseia na construção de paisagens (e na inclusão de figuras misteriosas nessa paisagem – homens sem rosto com parkas coloridos, inertes) que encarnam um corolário poético de como a Inglaterra pode ter parecido para esses migrantes: um lugar muito frio, muito solitário e muito branco. Akomfrah menciona inclusive o que ouviu dos migrantes que entrevistou:

Uma das coisas que eu ouvia deles é que, não importava a estação em que tivessem chegado na Grã-Bretanha, eles sempre mencionavam o frio; eles sempre sentiam frio. E esta se tornou a primeira alegoria visual do filme – daí, a nossa *mise en scène* gélida (Akomfrah in Murari e Sombra, 2017, 37).

Mas é importante ressaltar que as imagens de arquivo guardam uma enorme ambiguidade, oferecem uma abertura interpretativa,

principalmente nesse método de montagem proposto por Akomfrah. Se os sujeitos diaspóricos eram mostrados ou representados quase sempre em relação a um imaginário de criminalidade ou problemas sociais, a intenção de Akomfrah é a leitura a contrapelo, é o desafio ao clichê da identidade, é contrariar as expectativas da representação. Falando sobre uma das sequências de arquivo em *The Nine Muses*, Akomfrah diz:

Aquela mulher caribenha de pé numa fábrica nos anos 60 não está pensando em como ela é uma migrante ou um fardo para o estado britânico; ela está pensando sobre o que que ela vai comer aquela noite ou sobre o seu namorado (Akomfrah in Sandhu, 2012).

THE STUART HALL PROJECT: UM PROJETO EM CURSO

Para analisar *The Stuart Hall Project* (2013), talvez seja importante resgatar, mesmo que muito rapidamente, as conexões do pensamento de Stuart Hall (1932-2014) com o cinema e a cultura de modo geral a partir da segunda metade do século XX. Considerado um dos pais fundadores dos Estudos Culturais, corrente teórica que redimensionou o papel da raça, classe e gênero na análise de cultura e incluiu o poder e a política como bases fundamentais para o debate estético, Hall foi um dos mais importantes críticos e teóricos da Grã-Bretanha numa escala midiática e com uma real ascendência nas formações culturais propriamente ditas.

Há de se frisar a especificidade do impacto intelectual na própria maneira de se pensar, entender e fazer cinema no país (e no mundo). Embora Stuart Hall não tenha sido um teórico do cinema *stricto sensu*, talvez tenha sido um dos principais emblemas de um período no qual já não era mais possível fazer uma teoria fílmica tradicional.

Primeiro porque, de fato, ele foi um pioneiro dos estudos fílmicos na Grã-Bretanha – país que estabeleceu uma tradição singular no pensamento sobre cinema, sempre marcada pela história, sempre colocando a matéria fílmica em diálogo com seus contextos de produção. Sua obra abriu caminhos para muitos “teóricos do cinema” que não se encaixavam perfeitamente nos modelos estabelecidos pela análise fílmica e pela crítica imanente. Mas, principalmente, seus trabalhos e sua figura pública instigaram as práticas e escolhas temáticas e estéticas de um número grande de cineastas, principalmente aqueles mais próximos a questões étnicas, diaspóricas e minoritárias no cinema britânico.

Hall sempre esteve empenhado em trazer à tona o conceito de cinema como prática enunciativa e delinear o problema da diáspora como ponto estratégico para a compreensão do discurso cinematográfico, sobretudo o do cinema periférico. Em lugar de particularizar filmes e cineastas para fornecer análises fílmicas ou de usar os filmes para ilustrar sua argumentação teórica, ele propunha um diálogo mais geral entre o tema da identidade cultural e a representação cinematográfica, uma espécie de moldura teórica que ajuda a pensar não somente a forma fílmica, mas as formas culturais como um todo.

Desde sua longa colaboração com o British Film Institute, onde publicou, entre vários trabalhos, um dos primeiros estudos acadêmicos do cinema como entretenimento (junto com Paddy Whannel), deu cursos e palestras, além de ter várias de suas pesquisas tanto da Universidade de Birmingham, como da Open University, financiadas pelo instituto. Hall escreveu e/ou colaborou com mais de 20 roteiros de documentários e séries de televisão, e em muitos deles participou

também como apresentador ou locutor. Foi uma presença constante na mídia televisiva também dando entrevistas, aparecendo em debates e comentando em telejornais.

Porém, para entrar mais precisamente em *The Stuart Hall Project*, é inescapável falar também da influência que Hall teve no Black Audio Film Collective e na obra de Akomfrah:

Stuart Hall era uma espécie de estrela de rock para nós. Para muitos de minha geração nos anos 70, ele era uma das poucas pessoas de cor que víamos na televisão que não estava cantando, dançando ou correndo. Sua presença muito icônica nesta mais pública das plataformas sugeriu todos os tipos de possibilidades 'impossíveis' (Akomfrah in Clark, 2013).

Nem Akomfrah individualmente, nem o coletivo chegaram a estabelecer vínculos explícitos (no sentido de colaborações muito diretas) com Hall, mas sempre foi evidente no trabalho de todos eles e sobretudo de Akomfrah uma enorme proximidade teórica e temática, algo que seria absorvido na própria malha dos seus filmes (que foram comentados entusiasticamente por Hall, vale ressaltar). Após a dissolução do grupo, em 2012, os elos seriam explicitados e desenvolvidos: Akomfrah fez *The Unfinished Conversation*, instalação montada com três telas simultâneas nas quais se desenrolava “a história” de Hall por meio de depoimentos do próprio teórico, da música de Miles Davis, de fotografias de família, paisagens caribenhas e britânicas, arquivos de áudio e vídeo, ou seja, um material selecionado a partir de oitocentas horas de arquivos.

Tecida pelo entrecruzamento da memória pessoal e coletiva, histórias nacionais e imagens de negritude, a instalação *The Unfinished Conversation* formou a base do que se tornaria o filme *The Stuart Hall Project*. A divisão em três telas apontava para o diálogo entre imagens

e simultaneamente para a possibilidade de abertura para múltiplas interpretações, para variadas combinações, reforçando as noções de inacabamento e de continuidade implícitas no título. A instalação (exibida inicialmente numa exposição individual de Akomfrah na Tate Britain) acabou, inclusive, por gerar outras conversas: em 2017, foi montada, no Museu de Arte Moderna de Nova York, uma grande exposição coletiva com o nome *Unfinished Conversations* da qual constava a instalação original de Akomfrah acompanhada de obras de artistas do mundo inteiro que tematizavam ou encenavam algum tipo de inquietação social.

Ou seja, *The Unfinished Conversation* foi constituída como um exercício aberto e contínuo no qual os rastros e as memórias de Stuart Hall serviam como mote e metáfora para outras experiências diaspóricas, para outros relatos de hibridismo cultural, para outras imagens periféricas e descentralizantes. Contudo, a inegável força e singularidade de Hall levou Akomfrah a querer ampliar e disseminar, de modo mais efetivo, sua história. O que acabou gerando uma espécie de filme biográfico não cronológico composto do mesmo mosaico de retratos e filmes de família, capas e páginas de livros, revistas e jornais, *faits divers*, trechos de programas televisivos, registros audiovisuais de passeatas e tumultos que compunha a instalação.



Figuras 10 a 12: *The Stuart Hall Project*

Mas, diferentemente de *The Unfinished Conversation*, com seu sistema mais aberto, *The Stuart Hall Project* (Figuras 10 a 12) tem uma sorte de princípio organizador com o jazz de Miles Davis, pontuando e estruturando o filme também pelos títulos das músicas. Ganha em importância também, mais do que as ideias de inacabamento e de in-

conclusão, a noção de projeto implicada nesse novo título. O projeto de Stuart Hall é um projeto ético e estético e não é só dele, é o mesmo projeto por trás dos filmes de Akomfrah desde *Handsworth Songs* até experimentos mais vinculados às artes visuais como a instalação *Vertigo Sea* (2015), é o mesmo projeto de outros cineastas periféricos, diaspóricos que pretendem ver as implicações do hibridismo, das identidades e dos deslocamentos no mundo contemporâneo. Ao mesmo tempo em que opta por fazer uma biografia, Akomfrah escapa de suas constrações, porque Hall é um médium que incorpora a história, atravessada de memórias e reminiscências pessoais, ele é um organizador desse projeto, que é muito maior do que sua figura individual:

A ideia inicial era de que esta seria uma colaboração entre Stuart e eu sobre a noção do visual e de como ele organiza a identidade negra. Mas eu acho que na hora que eu percebi que havia um pouco mais do que apenas algumas horas de Stuart no rádio, cinema e televisão, o que queríamos, pelo menos, era usá-lo o máximo possível como um espião narrativo da história— até porque, como em *The Unfinished Conversation*, que é baseado em seus escritos sobre a identidade, o filme é formado como um cruzamento dentro da história. E, assim, tornou-se uma maneira de olhar para a sua vida, entre outras coisas (Akomfrah in Korossi, 2014).

A ideia de ser um espião narrativo afinal prosperou de vários modos. Na tessitura do filme, que funciona como uma máquina do tempo descontrolada, indo e voltando no tempo, revelando camadas sonoras e visuais do século XX com iguais medidas de delicadeza, brutalidade, ímpeto e contemplação. O filme acabou se tornando crucial para apreciar não somente a trajetória de vida de Hall e sua centralidade na transformação do pensamento sobre cultura (e não só na Grã-Bretanha, como também no mundo), mas talvez principalmente

para compreender o papel da identidade negra na cultura britânica, a importância do olhar multicultural e pensar nesse projeto como algo permanentemente em curso, em realização.

TESSITURA DA MEMÓRIA E TEMPOS HISTÓRICOS

The Stuart Hall Project projetou Akomfrah para o *mainstream*. Além disso, a morte de Hall em 2014 (cerca de um ano após o lançamento do filme) acabou ressignificando a obra de Akomfrah, ampliando o interesse e o alcance do seu trabalho, funcionando quase como um teste do teórico. Se antes, a obra de Akomfrah tinha uma repercussão restrita a um circuito muito alternativo de cinema, este filme acabou por repercutir de modo mais amplo os seus trabalhos anteriores.

Vale lembrar que outro fator para essa revisão do seu trabalho foi a própria aproximação entre cinema e artes visuais que vem acontecendo de modo crescente nas últimas décadas. A galeria, o museu e as salas de cinema têm encontrado pontos de inflexão muito próximos, ainda que as diferenças estejam preservadas. Mas seguramente as interseções têm sido fundamentais, sobretudo no que se refere à tematização da história e da memória no campo audiovisual. No caso de Akomfrah, os deslocamentos da diáspora negra se tornam fonte tanto de uma reflexão política complexa sobre o contemporâneo, como o material de uma rica poética pós-colonial. Como Murari e Sombra apontam:

Seus filmes oferecem roteiros para navegar um tempo de instabilidades geopolíticas e de vertiginosa ascensão das migrações transnacionais. Leituras ou roteiros quase sempre incompletos, construídos por um artista que se interroga e também procura ouvir as perguntas inquietantes sussurradas pelos fantasmas de seus filmes (2017, 10).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AKOMFRAH, John. “A memória e as morfologias da diferença” in MURARI, Lucas e SOMBRA, Rodrigo (org.). *O cinema de John Akomfrah: Espectros da diáspora*. Rio de Janeiro, LDC, 2017, p. 30-38.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- CLARK, Ashley. “Film of the Week: The Stuart Hall Project” in *BFI Film Forever Homepage*. Londres, 2013. <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/film-week-stuart-hall-project> (acessado em 31/01/2018)
- FREITAS, Kênia. “Roubando dados. A refundação do afrofuturismo em *O último anjo da história*.” In MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (org.). *O cinema de John Akomfrah: Espectros da diáspora*. Rio de Janeiro, LDC, 2017, pp 125-130.
- GILROY, Paul. *Postcolonial Melancholy*. New York: Columbia University Press, 20015
- JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londres/Nova York: Routledge, 2005.
- CLARK, Ashley. “Film of the Week: The Stuart Hall Project” in *BFI Film Forever Homepage*. Londres, 2013. <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/film-week-stuart-hall-project> (acessado em 31/01/2018)
- MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (org.). *O cinema de John Akomfrah: Espectros da diáspora*. Rio de Janeiro, LDC, 2017.
- SANDHU, Sukhdev. “John Akomfrah: Migration and Memory” in *The Guardian*, 20 de janeiro de 2012. <https://www.theguardian.com/film/2012/jan/20/john-akomfrah-migration-memory> (Acessado em 07 de fevereiro de 2018)
- WALDRON, Dara. “A promessa utópica: a poética do arquivo de John Akomfrah” in MURARI, Lucas e SOMBRA, Rodrigo (org.). *O cinema de John Akomfrah: Espectros da diáspora*. Rio de Janeiro, LDC, 2017, pp. 148-159.

CINEMA DE BRINCAR

Cezar Migliorin

Isaac Pipano

A criança se levantou correndo, subiu no banco da escola, colocou a mão acima dos olhos, como se os protegesse do sol, e gritou: estamos cercados! Quatro amigos rolaram pelo chão ao ouvirem o aviso. De cima do banco, ele tirou a camisa, amarrou-a no pescoço e, como se estivesse no alto de um barranco, saltou em direção ao infinito. Super-herói. Homem-pássaro batendo as asas fulminou os inimigos que, como todos sabiam sem ver, estavam atrás dos arbustos. Rolou no chão, era o inimigo abatido. Ficou um inteiro minuto imóvel enquanto os quatro amigos se multiplicavam entre pássaros, inimigos tombados ou guerrilheiros triunfantes. Às vezes, seres intergalácticos perigosíssimos. Passado o minuto em que as crianças eram os vitoriosos e os vencidos numa guerra infinita, simultaneamente, um deles, montado em um cavalo, galopou para detrás do banco-trincheira aos gritos de contra-ataque. Outros se aproximaram, não mais montados, mas cavalos mesmo: chicoteados, ágeis, rebeldes, indomáveis, alguns ainda se confundiam com o super-pássaro-herói; sem gravidade, peso ou chão. Sujeitos não antropológicos, atravessados por uma pluralidade de mundos que coabitam os mesmos corpos. Voz e visibilidade que transitam entre lados, gostos e coordenadas. Por vezes, o mundo pesa, e eles caem; por vezes, é

a gravidade que não exerce mais influência sobre os corpos, e eles voam em suas mutações animais que aniquilam qualquer fronteira entre humanos e não humanos. Veem e são vistos simultaneamente. Improdutivos, desorganizam o espaço fazendo de cada objeto já outro – trincheira, barranco, banco, estribo. Param e retomam do zero a circularidade de um espaço que a tudo serve, um tempo sem finalidade que se renova incessantemente. Do lado de fora, na terra pesada, no tempo que avança, na ordem do alto e do baixo, no mundo humano, intensamente humano, a mãe grita: jantar.

De cabeça pra baixo, a seta que aponta para frente indica o passado, o pé flutua no espaço, e a saia recobre o rosto. Os códigos nos fazem rir. Ver e transformar, montar o que machuca com o que se inventa. Perder as coordenadas com amigos desconhecidos, novos poderes – quem era adulto já não é, quem obedecia recorta o quadro, quem não escrevia escolhe o plano, refaz o movimento, desenha com imagens: cinema de brincar.

Devires não param de se atualizar uns nos outros. O que poderia ser não era sabido. Quem sabe mais? Todos! Neologismos, gagueiras, palavras bengalas, GLUP!, BRRRRR!, HAUHAUAHUA, gestos e movimento corporais: fica quieto e fala, diz o adulto surdo; silêncio, vocês não estão ouvindo a Jéssica falar! Que cara é essa?, diz o adulto perdido. Por toda parte, explodem os estrangeirismos de seres que ainda pouco dominam uma só língua. Falar é perder o Dada universal. Tornar-se falante, leitor: em cada palavra, uma repetição e uma mudança, uma memória e uma invenção. Até que alguém diga: copie apenas, isso tem história, isso tem tradição, isso tem função. A autoridade não precisa gritar, apenas apontar para os fundamentos que

ela mesma inventou: com vírgula não se separa sujeito do predicado. O poder e a representação andam de mãos dadas, enquanto o ser e a multiplicidade inventiva são uma só e a mesma coisa. O menino-cavalo é tão real quanto o cavalo que os franceses comem, em que os jóqueis batem, que gira no carrossel na praça do interior ou que puxa uma carroça em um filme do Béla Tarr. E enquanto dizemos às crianças que há um futuro por vir, elas nos dizem que falta no nosso mundo realidade no presente. É porque a vida do menino-cavalo não está em outro lugar que no meio das vidas de todos os primos, da diretora Marisa, do padre, dos policiais de quem ouvem falar pela televisão do quarto ou que encontram na esquina, dos avós que uma vez por semana chegam, dos lobos, dos políticos engravatados, do Bob Sponja com sua calça quadrada.

Na sala de aula, todos se colocam de frente para a tela formada por cartolinas brancas coladas umas nas outras. Não é 16x9, não é *scope*, não é *full*: é cinema! Cinema na escola com espectadores atentos, rindo quando os imaginamos dispersos. A criança e o cineasta são uma só e a mesma coisa. A professora e os alunos olham para um mesmo lado. A brincadeira já não tem dono – a bola não pertence a ninguém!, enquanto os restos e as invenções pertencem a tudo. Cinema que surge de onde diziam não poder sair nada: resistência em si. Resistência das interpretações unívocas e estancadas sobre aquele espaço, sobre o que podem aquelas pessoas, sobre o monopólio da imaginação.

Na ação performativa de inscrever com seus corpos uma outra realidade sobre a nossa, as crianças fazem, à sua maneira, política.¹ Na passagem de um a outro, entre voar rasante sobre o solo e falar numa língua que desfuncionaliza a sintaxe das desinências verbais, as crianças fazem da brincadeira sua forma de ação política no mesmo mundo que o nosso.

Crianças em toda parte? Sim. Singularidades em toda parte, sim, mas antes *processos de singularização*,² como gostaria Guattari, sem isolamento algum entre territórios e fronteiras incessantemente demarcadas – você, criminoso, bagunceira, agitado, incapaz, favelada, pobre, gay, sapata. O cinema é maquinaria sensível e semiótica que não para de fazer parte das misturas que eventualmente se atualizam em um sujeito. Uma risada e uma montagem. No socieducativo, eu filmo os vazios, as cores, as nuvens, o vento, a chuva, o verde. Tudo que vem de fora e faz buraco nisso aqui. Tenho imagens na ponta dos dedos, tenho liberdade, esfrego minha força no muro que limita meu território. Crítica e sensibilidade fazem parte do mesmo plano. Corpos de sensação que deformam a forma. Formas que se refazem com sensação na imagem. Há mundo demais há mais e mais. O cinema é experimental: Contagem, rebelião. Berlim, fotografia. Cela, máquina do tempo. O cinema é documental, é uma faca que corta o real, lixa que reúne, separa, une. Novas distribuições. Filmar a realidade como forma de intervenção no que há. Olhos que param e veem: pele,

¹ E Bruno Massumi nos diz: “O gesto lúdico libera uma força de transformação *transindividual* [grifo nosso]. A imediatez da transformação que a execução do gesto induz qualifica o gesto lúdico como um ato performativo. A brincadeira é feita de gestos performativos que exercem uma força transindividual”, *O que os animais nos ensinam sobre política*, 2018, p. 17.

² GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely, *Micropolítica: cartografias do desejo*, 2017.

marcas, idade na forma de corpo vivido. O rio encontra o céu, o pobre invade a riqueza, o tempo para – rápido demais –, e não há mais relógio que dê origem ao tempo. Como escreveu Oiticica em 1960: “o tempo tudo inicia e tudo faz; até o próprio tempo se faz por si mesmo. A criação se faz, nunca se deixa fazer”.³

Se esse território é destino – uma escola pública que todos dizem ser só carência: essa retórica não me destrói. O menino pegou a câmera e filmou o quilombo, o coco, as pessoas negras e bradou, isso é o quilombo! Isso sou eu! Isso é o quilombo, isso é o cinema! Isso é o quilombo, isso são todas! O cinema não é expressão individual, não é uma representação disso ou daquilo, mas uma entrada, com os indivíduos nas bagunças, mafuás alegres e irresponsavelmente inventivos. É um transformar-se/transformar-nos que não vai afetar apenas isso ou aquilo, os sexos, as raças, os estrangeiros, mas todas as alteridades “a sintaxe de uma escrita ou de uma música”.⁴ Campos de percepção e sensação que se alargam além do que é pré-contido, limitado, definido. Espaço transindividual, transobjetivo. Ser outro e ser eu, ser aqui e lá, ser terra e abandono, ser sendo, descansar e recomeçar a brincadeira. Política: Cinema de Brincar.

No quintal, o milho cresce, a pipa no telhado precisa ser alcançada com uma vassoura, a vaca fala e faz leite de caixinha, o mangue vê com olhos de mangue, o rosto desaparece no contra-luz. Nebulosidade de signos que apresentam um mundo tão meu e já não mais. Por um

³ Hélio OITICICA, *Hélio Oiticica: museu é o mundo*, p. 15.

⁴ “Então, é um devir-molecular no sentido de que configura um certo tipo de universo, que não vai afetar unicamente a relação entre sexos, mas entre todos os sistemas de alteridade, os sistemas de percepção, a sintaxe de uma escrita ou de uma música”, Félix GUATTARI; Suely ROLNIK, *Micropolítica: cartografias do desejo*, 2017, p. 91.

minuto, a criança olha a terra que escorre, olha a vendedora de suco, o varredor da rua, a foto da vizinha mais senhora – filma e lhe entrega a câmera. Subjetiva, objetiva, transubjetiva. Na saída da escola, é preciso filmar esses homens de verde, esses homens armados, por que aqui só tem homens? É preciso colocá-los em montagem, estender um fio com a aula de história. Dizer 64, dizer Comissão da Verdade, patriarcado, capitalismo. Abre a mochila: Napal, guerra química, Monsanto, carne fétida, bife, Rio Doce, ritalina. Mochila aberta: Ho Chi Minh, Mariguela, Kafka, Rosa Luxemburgo, Anitta, Comandante Marcos. Abra a mochila. Tomar no cu soldado, tomar no cu general. Cinema de Brincar.

O capitalismo fracassou em fazer a economia política andar junto com a economia subjetiva, escreveu Lazarrato.⁵ A brincadeira, o desvio, o lúdico; o cinema não tem outro fim: reforçar o fracasso. No seu filme-carta, a jovem presa imagina para o mundo, escreve papiros com nomes, desenha amores, futuros, faz cantar revoltas. No festival de cinema, ganha um prêmio, mas não está lá: não pode assinar o filme, não pode aparecer, não pode. A lei a proíbe de imagem. A lei a proíbe, pois é preciso proteger os jovens. É preciso proteger os jovens das imagens, deles mesmo que não sabem o que fazem. Tire o cinema daqui, nos diz o diretor da escola administrada pela polícia militar. Abro a mochila? Abre, é o sistema! Filmar o sistema: fazer ver as pessoas, fazer perceber as falhas, fazer descrever os métodos que esvaziam os processos subjetivos, fazer mapear as grades, fazer codificar as câmeras de vigilância nas salas de aula que protegem as pessoas. Tire o Farocki daqui!

⁵ “o neoliberalismo tem sido incapaz de articular ‘produção’ e produção de subjetividade”, Maurizio LAZZARATO, *Signos, Máquinas, subjetividades*, 2014, p. 50.

Por todo lado, em toda parte, algo aparece e individua. Uma criança aparece, um professor professora, um cineasta cinema. Mas, é brincadeira – tudo sobra. É preciso cuidado, de outra forma, perdemos a circulação do que não individua. Brincando, no susto sobra algo – um sujeito, um livro, uma frase, um gesto, um filme – brincando, cinemando, camerando, produzem-se estoques de individuação, distante das invariáveis subjetivas. “A brincadeira é arena de atividade dedicada à improvisação das formas gestuais, um verdadeiro laboratório de formas de ação ao vivo”, escreve Massumi.⁶ A saída da centralidade do individuado-endividado é a política mesmo: pé na porta, a câmera está na sala da diretora, atravessando a grade, saindo da escola, tela grande, partiu. Partilha do sensível? A brincadeira sempre riu da fronteira. Compartilhar o desacordo, mulheres-cavalos, guerreiros selvagens, lobos loucos, os silêncios duráveis, os restos. “A literatura é delírio”, escreveu Deleuze. O cinema é delírio, podemos dizer: “mas o delírio não diz respeito a pai-mãe, não há delírio que não passe pelos povos, pelas raças e tribos, e que não ocupe a história universal. Todo delírio é histórico-mundial, ‘deslocamento de raças e continentes’”.⁷

Rir e agredir o que separa. Em todo canto, uma infiltração sempre veio trazer a água. A infiltração – dentro e fora – é a política. “Ao investir nas condições de criação e produção, estaremos tomando uma iniciativa de consequências imprevisíveis”, disse um ministro chamado Gil em 2003. Sim! Estivemos atentos aos sucessos e fracassos das políticas de consequências imprevisíveis: contra a fome, a in-

⁶ Cf. Brian MASSUMI. *O que os animais nos ensinam sobre política?*, 2018, p. 9-46.

⁷ Gilles DELEUZE, *Crítica e Clínica*, 2011, p. 15.

clusão das e nas universidades, do direito à moradia, da valorização trabalho, do salário, da expansão da vida. Nosso olhar atual para as questões estruturais e de classe nos permite dizer que hoje a herança recente já vem sendo destruída. As novas reformas garantem que a desigualdade social se radicalize e se perpetue. O menino-pássaro, em 2003, com 7 anos, começava uma vida na escola – olha as periferias, as mulheres, os negros e as minorias. Hoje tem 22, passou por 2013, revolução sensível: ocupações em escolas, feminismos, movimentos populares, trans-tudo. Não há reforma atual que nos retire esse novo mundo tomado. Esse mundo *transtomado*. Não há máfia que nos neutralize e renaturalize os preconceitos e abusos sempre insuportáveis e já não mais legitimados. Em oposição à anestesia – o sem *aestheseis*, o sem sensação – a política, para existir, demanda a afecção, a *aestheseis*, a estética. São as novas paisagens sensíveis – cavalos, mangues, olhares, câmeras, guerreiras – que possibilitam o surgimento de novas individualizações.

Os cavalos-meninas-guerreiras arredam desfazendo-se dos pelos, das crinas desgrenhadas, dos chinelos de borracha, dentes expostos. As asas do herói caem; num desmaio. O campo de batalha retoma suas coordenadas espaciais urbanas. Há carros, semáforos, gente cheia de mau-humor por toda parte. Rotina, dever, horário. Alguns pães frescos e sacolas de plástico. Amanhã cedo tem escola. Na casa, antes da refeição, é preciso lavar as mãos – mesmo os guerreiros mais bravos! É preciso também fazer lição, conferir a mochila, futebol se ensina, dança se ensina, decorar o verbo *to be*. *I am, you're, he is, she is, it is. I am-ing*. Como estar no infinitivo sem nunca ser eu mesmo? Como ser-se? Ser este? Ser esta? Ser-se cavalo, menina,

flecha, montanha, helicóptero. O tempo avança depressa, e com ele chega o cansaço das batalhas. São muitas. Vencer o sono da manhã, vencer os laços do cadarço, vencer o ônibus, às vezes dois ou mais, vencer as horas sentadas, a fome incontrolável que bate às 9h e ainda não é intervalo, vencer o mal-estar de não saber a resposta adequada diante do problema de matemática e uma sala cheia de espectadores, vencer pais exaustos, vencer uma casa nem sempre confortável, vencer a terra que anda meio arrasada, vencer o excesso de açúcar e o autoritarismo mediático. Em Goiás um caminhão tomba no rio com 10 mil litros de sangue de boi. O sangue se tornaria ração para peixe. Filé aquático. São muitas as batalhas até que outra vez o campo dos pássaros, magos, dos elefantes cósmicos, das moscas mutantes, das imagens retorcidas, dos sons de arrepios e das cavernas secretas irrompa, até que alguém grite e abale a fissura nos tempos e espaços do mundo mesmo e dos outros mundos que se fabricam indistintamente: cinema de brincar.

Processos subjetivos em disputa, atravessados por discursos, arquiteturas, leis, regras, enunciados científicos, filosóficos, multiplicidade de linhas que forjam e transformam os sujeitos e que não podem ser mapeadas a partir de uma “hipótese repressiva”.⁸ Um processo subjetivo não é uma obra de arte, mas ele não dispensa a criação com o mundo, na mesma intensidade que arte. Cinema na escola é a força do imprevisível, a descoberta do mundo sem a funcionalidade que se quer em uma pontuação qualquer, sem a centralidade do empreendedorismo ou do todos contra todos. Empoderamento

⁸ cf. Michel FOUCAULT, *História da sexualidade*, 2003.

é ocupar o lugar existente. Cinema de Brincar e os mundos que não cessam de aparecer com as crianças-voadoras. No pátio da escola, a câmera passa de mão em mão, na montagem, as imagens não têm donos. Você faz planos fixos, eu em movimento, você grava sons humanos, e ela sons não humanos. Quem são humanos? Imagens coletivas, invenções não individuais. Como dar rasteira nas armadilhas semióticas? Na brincadeira, não me farás dizer nada! Não me farás organizar nada! Produzirei só de sobras, restos, excessos: paisagens em que se multiplicam, seres e formas de ser, embates, subversões, revoluções.

As crianças deixaram a sala, deve haver algo mais interessante em algum lugar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pal Pelbart. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I – A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 6. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.
- LAZZARATO, Maurizio. *Signos, Máquinas, subjetividades*. São Paulo: n-1 Edições, 2014.
- MASSUMI, Brian, *O que os animais nos ensinam sobre política?*. São Paulo: n-1 Edições, 2017.
- OTTICICA, Hélio. *Museu é o mundo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

TODA POLÍTICA É POLÍTICA DAS IMAGENS

Márcio Seligmann-Silva

Proponho aqui uma leitura do atual panorama da relação entre arte e política a partir de duas exposições recentes que aconteceram em São Paulo: “Levantes”, instalada no SESC Pinheiros (18/10/17-28/1/18) e a exposição “Hiatus: a memória da violência ditatorial na América Latina”, com minha curadoria, que pôde ser visitada no Memorial da Resistência (Estação Pinacoteca) entre 21/10/17 e 13/3/2018.

A exposição “Levantes”, com curadoria de Georges Didi-Huberman, parte de uma série de pressupostos teóricos, que podemos encontrar na vasta obra desse profícuo historiador e teórico da arte. Um deles tem um forte teor psicanalítico: as configurações artísticas devem ser consideradas em grande parte enquanto elaborações de um passado traumático. A arte seria uma inscrição mnemônica, que, ao transpor o vivido para o âmbito do jogo de apresentação, tenta dominar o passado. Dessa forma, as obras de arte se transformam também em arcas, em receptáculos que transportam diferentes momentos que aportam e penetram em outros presentes e que, por sua vez, os ressignificam. Sendo assim, toda arte é arte da memória e da recordação.

Freud, em seu ensaio “O Homem Moisés e a Religião Monoteísta” (1939) formulou que toda a riqueza das epopeias homéricas e das

tragédias áticas só pode ser compreendida se tivermos em mente que os núcleos dessas obras foram alimentados e energizados por terríveis catástrofes históricas que se cristalizaram sob a forma de mitos. Creio que essa concepção permite entender que “Levantes” faz uma arqueologia dos nossos mitos, traça um corte transversal na nossa memória cultural, visando despertar no nosso presente as centelhas de sonhos massacrados pela máquina mortífera da Modernidade – ou do capitalismo, para irmos direto ao ponto.

No belo ensaio de Nicole Brenez que consta do livro-catálogo da exposição, a autora cita a frase chave, do cineasta norte-americano John Gianvito: “Falar de política, para mim, pressupõe falar de política das imagens”. Trata-se então nessa exposição de pensar tanto o tema da “representação” (política e artística) como estando no âmago das artes, como se voltar, dentro de um programa político, para a construção de uma “contemplação produtiva”, fazer das obras de arte uma máquina de guerra mnemônica que alimenta com essas imagens, que portam em si as energias revolucionárias do passado, as lutas do presente.

Tanto as artes não são “inofensivas” e seus objetos não geram um “prazer sem interesse” (*interessenloses Wohlgefallen*), como queria Immanuel Kant no final do século XVIII, que a história das artes, sobretudo desde a Revolução Francesa, é uma história da censura e da luta entre os artistas e os representantes do poder. E o fato de existirem artistas que serviram ao poder, como o exemplificam Leni Riefenstahl, Albert Speer e Josef Thorak e seu servilismo ao regime nazista, apenas comprova a potência política das artes. Não podemos esquecer que a exposição nazista “Arte degenerada” deve ser compreendida com o

seu contrapeso, a exposição “A grande exposição de arte alemã” (*Große Deutsche Kunstausstellung*) de 1937-1944, aberta um dia antes daquela. Os fascismos foram um triunfo da estetização da política. Didi-Huberman, inspirado em Walter Benjamin, volta-se para a resposta a esse movimento: a politização crítica e emancipadora das artes. Ele mostra essa verdadeira guerra ou luta de classes por meio das obras de arte de modo preciso, por exemplo, ao incluir em sua curadoria a fotografia de Arpad Hazafi “Budapest”, de 1956, que mostra a derrubada de uma gigantesca estátua de Stalin. Na exposição “Levantes”, em Paris, também podia-se ver a pintura de Jules Girardet “A coluna de Vendôme após a sua queda”, que retrata a derrubada da coluna (que tinha em seu cume uma estátua de Napoleão), durante a Comuna de 1871, talvez o maior levante do século XIX.

O que vemos em “Levantes”? Mais do que uma curadoria, temos aqui um verdadeiro programa estético-político traduzido em termos da escolha e da cuidadosa ordenação das obras no espaço de exposição. Como lemos no ensaio de Didi-Huberman sobre os diários de guerra de Brecht (*Quand les images prennent position. L’œil de l’histoire*, 1), partindo de Walter Benjamin, o autor nota que o teatro épico brechtiano visava a uma “tomada de posição”. Seu princípio da “interrupção”, da quebra na continuidade, cria situações nas quais o espectador deve se posicionar. Nele ocorre uma paralisação da ação que produz um olhar crítico, rompe a cadeia da narrativa para gerar (auto)consciência. O teatro brechtiano é calcado no “choque”, explica Benjamin. O intervalo produz a tomada de posição, e esta permite conhecer. A arte torna-se, assim, agente do pensamento crítico. O efeito de estranhamento ou de distanciamento (*Verfremdungseffekt*)

permite o acesso à alteridade, ao jogo das diferenças. À ruptura do jogo clássico da ilusão produzida pelo distanciamento corresponde uma crise da representação: ela permite a tomada crítica de posição. Ou seja: o abalo da representação estética se desdobra em um abalo da representação política. Estamos também diante do procedimento nietzschiano da transformação e reversão crítica dos valores, ou da máxima romântica de Novalis: “Na medida em que eu atribuo ao comum um sentido mais elevado, ao usual uma aparência misteriosa, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito uma aparência de infinito eu o romantizo. – Para o mais elevado, desconhecido, místico, infinito a operação é o contrário, – eles são logaritmizados via conexão, – recebem uma expressão corriqueira” (Novalis: 334).

Nessa operação brechtiana de produzir posicionamento, é fundamental para Didi-Huberman o recurso à montagem, tema central para Eisenstein, Godard e também para Benjamin e Brecht, sem esquecer da obra “Atlas Mnemosyne”, de Aby Warburg, toda calcada no princípio da montagem e transformada um farol para o pensamento de Didi-Huberman. Como ele escreveu sobre montagem em Brecht, ela permite o reenquadramento, a interrupção, a decalagem, o retardamento que produzem o que ele denomina com Benjamin de um “trabalho dialético da imagem”. E Benjamin justamente descreve o teatro de seu amigo Brecht como aquele que produz uma “dialética paralisada”. Esse conceito é fundamental para a sua filosofia da história que, como vemos na conhecida tese de número nove de seu texto “Sobre o conceito da história”, descreve a história da humanidade a partir da figura do “Angelus Novus”. Este “anjo da história” seria arrastado violentamente de costas pela tempestade do “progresso”

e contemplaria uma montanha de escombros, as ruínas do processo histórico, acumularem-se incessantemente diante de seus olhos. A interrupção, o momento da dialética paralisada, seria justamente para Benjamin o momento em que essa tempestade pararia e o sol da liberdade surgiria no céu. Nesse momento também a humanidade teria um acesso integral a sua história.

Para Benjamin, Didi-Huberman, Ernst Bloch, Brecht, Godard e toda uma linhagem que pode ser facilmente identificada em “Levantes”, gerar essa ruptura histórica depende, em grande parte, de nossa capacidade de fazer justamente uma curadoria correta das imagens, dos “mitos” (nos termos de Freud), construindo uma história que alimente nossos ímpetos para o *Levante*. Na tese de número doze sobre a história, Benjamin esclarece não só que “o sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente e oprimida” mas também que, na apresentação da história, é fundamental que essa classe apareça “como a última classe escravizada, como a classe vingadora que consuma a tarefa de libertação em nome das gerações de derrotados”. Na tradição social-democrata e populista, apresenta-se o futuro redimido como compensação às carências presentes, mas Benjamin arremata: “A classe operária desaprendeu nessa escola tanto o ódio como o espírito de sacrifício. Porque ambos se alimentam da imagem dos antepassados escravizados, e não do ideal dos descendentes liberados” (Benjamin 2012: 248).

São essas imagens “dos antepassados escravizados” que Didi-Huberman nos apresenta na seguinte ordem: 1) imagens de ruptura, de revolta; 2) os gestos do levante; 3) as palavras rebeldes exclamadas e inscritas em muros e livros; 4) imagens das lutas e conflitos; 5) imagens de lutas pela justiça, memória e verdade.

O *parti pris* evidente da exposição, assim como dos ensaios que estão no livro-catálogo (que, diga-se de passagem, com raras exceções, não fazem menção às obras da exposição) é pelo *levante emancipador*. Essa exposição recebeu críticas como a da estetização da dor, falou-se em pouca representatividade de artistas mulheres etc., que me parecem superficiais e pouco fundadas. Toda arte, sobretudo desde do romantismo e de Goya, deve enfrentar esse dilema da inscrição da dor e já estamos cansados de saber que arte e prazer não são a mesma coisa. A arte tem tanto o papel de luto quanto o de memória do mal, como vimos com Freud. Mas um tema escapou à crítica que é o estatuto das *massas* nessas imagens e nos textos do livro-catálogo, e é essa questão que me parece a mais delicada.

Marta Gili, curadora do Jeu de Paume, defende de modo impecável, na abertura do livro, a linha da instituição a favor de obras e exposições que atuem no sentido de “explorar de maneira crítica os modelos de governança e as práticas de poder que condicionam grande parte da nossa experiência perceptiva e afetiva”. Já o curador escreve de modo momentoso: “Tempos sombrios: o que fazer quando reina a obscuridade? Pode-se simplesmente esperar, dobrar-se, aceitar”. Isso significa sucumbir à pulsão de morte. Mas podemos também resistir, levantar os fardos, gritar basta, colecionar modelos críticos, “imagens-desejo” (Ernst Bloch) para atravessar “fronteiras”. Romper os grilhões, como Prometeus rompendo suas correntes, ou o deus Atlas se revoltando contra o castigo olímpico que o condenou a carregar a abóbada celeste, ou o céu sobre nossas cabeças. A imaginação nos guia nesse levante, com o lema do dada: “Dadá levanta tudo”, ou com o lema de 1968: “A imaginação no poder”.

Não é uma coincidência essa exposição ter sido inaugurada na véspera do cinquentenário das revoltas de 1968 e ter na capa de seu catálogo uma foto icônica de Gilles Caron, fotógrafo por antonomásia daquela revolta. Mas, exatamente: o que foi 1968? Os levantes são sempre emancipatórios? O recente filme de João Moreira Salles, “No intenso agora”, mostra justamente o movimento de 1968 como eivado de ambiguidades.

Judith Butler, em seu ensaio, com razão, recorda que também “há levantes contra regimes democráticos”, mas logo acrescenta que “aqui nos interessaremos principalmente por levantes de cunho democrático”. Pergunto-me se esse tipo de isolamento artificial não prejudica a teoria e a representação dos levantes. Ela lembra também que o levante, em seu confronto com as forças do poder, pode escalar em uma revolução. Fora isso, todo levante é marcado pelo fracasso, e o dia seguinte ao fracasso é o início das narrativas sobre o levante. Essas narrativas, como vimos com Benjamin, são os alicerces dos demais futuros levantes. Mas Butler retorna em seu texto ao tema do levante antidemocrático de um modo que, evidentemente, ela não poderia imaginar quando escreveu esse texto. Praticamente descreve o contexto que ela mesma viria a viver ao fazer sua fala no SESC Pompeia em São Paulo em novembro de 2017, quando sofreu o ataque de grupos neofascistas. Ela escreve: “Se um grupo de pessoas se sente assujeitada pela democracia, igualdade, direitos das mulheres, casamento homossexual ou pelo conceito de ‘gênero’ (*gender*), o que pensar do levante desse grupo? Eles são ‘o povo’?” Mas em, seguida, ela se limita a dizer que levantes não representam “o povo inteiro, a essência do povo”, noção para lá de complicada. Mas esses levantes

conservadores estão agora por toda parte, e “Levantes” deve ser entendido nesse contexto de confrontos e *resistências*. Daí ser lamentável que os textos do catálogo ou a exposição não reflitam mais sobre esse fato. Tanto a revolução como esses levantes antidemocráticos ficam de fora.

O “povo”, ou a “massa”, como diriam Freud e Benjamin, não são contemplados com uma reflexão mais dialética, ou quando Didi-Huberman o faz, no seu longo ensaio no final do catálogo, é para descartar as teorias da massa de dois de seus maiores pensadores: Elias Canetti e Freud. Ora, a passagem de Freud que ele cita para descartar deve ser, antes, vista como uma descrição precisa da massa que atacou Butler e que pulula nas redes sociais e nas nossas ruas: “Nada nela [na massa] é premeditado. Mesmo que ela deseje as coisas apaixonadamente, embora jamais por muito tempo, ela é incapaz de uma vontade durável. Ela não suporta nenhum adiamento entre seu desejo e a realização efetiva do desejado. Ela tem o sentimento da onipotência total: para o indivíduo na massa, toda a noção do impossível desaparece” (Freud, *Psicologia das massas e análise do eu*). Nessa frase final de Freud, deve-se ver justamente uma possibilidade de dialetização do conceito de massa.

Esse tipo de ideia foi desenvolvido em Benjamin também, que considerou essencial se voltar para uma teoria das massas e mesmo para o conservador Gustave Le Bon, para entender a gênese da consciência de classes. Em um fragmento com variantes de seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, ele afirma que

o pensamento dialético não pode [...] de modo algum se abster do conceito de massa, deixando-o ser substituído por aquele de classe. Furtar-se-ia com isso a um dos instrumentos para a apresentação do vir a ser das classes e dos acontecimentos nestas. [...] a formação de classes no seio de uma massa é um evento concreto e importantíssimo quanto ao conteúdo (Benjamin 2013: 141s.).

E mais, Benjamin vai nesse fragmento justamente pensar essa passagem da massa para a classe a partir da frequência do cinema. No cinema, encontramos a massa, “isso, porém, não exclui a possibilidade de uma certa prontidão à mobilização política ser elevada ou reduzida nela por meio de filmes determinados” (Benjamin 2013: 142). Aqui encontramos toda uma base para a exposição “Levantes”, o que não justifica, portanto, não levar em conta a noção de “massa” na sua construção e na sua leitura proposta por seu curador.

E as imagens? As imagens e sua montagem respondem a essa constelação teórica acima exposta. Vemos um conjunto impressionante e extremamente forte de obras que visam, nessa curadoria, a nossa “mobilização política”. Didi-Huberman está consciente dos limites do “cubo branco” e do sistema arte no qual essa exposição se insere. Mas aposta, com razão, em uma curadoria voltada para despertar nas obras seu momento político, que é detonado pela montagem, pelo “jogo das diferenças”. Nesse sentido, pode-se dizer que nada é mais bem-vindo do que uma exposição como essa em nossos “tempos sombrios”. A exposição é também uma homenagem à agência Magnum, com a presença de fotos históricas como de Henri Cartier-Bresson, Hiroji Kubota, Leonard Freed, David Seymour (o Chim), mas também com a ausência de seu fundador Robert Capa, autor da talvez mais icônica (e polêmica) fotografia de guerra do

século XX: “O soldado caído”, 1936. Essa ausência talvez possa ser explicada justamente pelo renome dessa fotografia: Didi-Huberman aparentemente quis evitar fazer uma mostra do tipo “as imagens mais influentes de todos os tempos”.

Aliás uma das fotos de Cartier-Bresson, “École des beaux-Arts, Paris, France”, ironicamente, foi posta pelo curador no item da exposição “Fazer greve não é não fazer nada”. Nela vemos uma sala da Escola de Belas Artes de Paris com cartazes sobre a greve dos operários que acompanhou os movimentos estudantis de 1968, mas uma mulher, provavelmente uma estudante, dorme profundamente em uma poltrona sob os cartazes. É quase uma reversão da famosa gravura de Goya de seus “Caprichos”, autor central na tradição da inscrição da violência que essa exposição quer enfatizar, intitulada “El sueño de la razón produce monstruos”.

Também as escolas latino-americanas de fotografia estão bem representadas, afinal as resistências às ditaduras neste continente foram um grande reduto do pensamento de esquerda do século XX, onde se desenvolveu também todo um pensamento e uma prática em torno da resistência. Depois da memorialização da Shoah (representada na exposição por uma única sequência de fotos, as quatro imagens anônimas captadas em Auschwitz-Beirkenau pela resistência polonesa em 1944), foi a memorialização das ditaduras da América Latina um dos mais importantes momentos na construção dessa ética e estética da memória do mal à qual essa exposição também se volta. Assim temos fotógrafos chilenos (Álvaro Sarmiento, Héctor López), e várias fotos do argentino Eduardo Gil, mas também mexicanos (Tina Modotti, Casasola, Manuel Álvarez Bravo, Ernesto

Molina) e um cubano (Alberto Korda). Também temos artistas que focam na memória/esquecimento como o argentino Hugo Aveta (“Ritmos primários, la subversión del alma”) e a equatoriana Estefania Peñafiel Loaliza (“e eles vão no espaço que abraça teu olhar”). Rosangela Rennó faltou neste contexto, mas o argentino Marcelo Brodsky, outro importante artista latino-americano da memória/esquecimento, esteve na versão portenha dessa exposição.

É interessante observar na exposição a convivência entre fotografias de certo modo documentais e jornalísticas, outras de cunho programaticamente artístico, panfletos (*tracts*), livros, artigos de jornal e obras de arte não fotográficas. Essa convivência é essencial para gerar uma espécie de hieróglifo mnemônico a que “Levantes” se propõe. Com isso se rompe também com a falsa barreira entre fotojornalismo e arte. A fotografia tem um lugar essencial em “Levantes”, de seus pioneiros do século XIX, passando por vanguardistas como Man Ray, até jovens artistas que também usam a fotografia, como a chilena Francisca Benitez. Isso se dá também graças ao caráter de índice, de ruína, de destroço das catástrofes que as fotografias assumiram. Se a fotografia das barricadas do século XIX em Paris, ou as fortíssimas fotos dos latino-americanos possuem esse aspecto, isso também se dá nas inesquecíveis imagens de Augustí Centelles da guerra civil espanhola. Mas dele é também uma fotografia que me parece chave na exposição: “Brincadeira de crianças em Montjuïc”, Barcelona, 1936. Um grupo de crianças encena um fuzilamento. Goya, que estava representado na exposição original em Paris, tem suas representações icônicas dos fuzilamentos de 3 de maio de 1808 tanto em seu famoso quadro como em gravuras. O que se passa em Goya e

nessa brincadeira dessas crianças em 1936, assim como na própria fotografia de Centelles, é o que podemos chamar de momento de *distanciamento* que a obra de arte e a brincadeira permitem. Trata-se do elemento do *jogo*: uma modalidade *sui generis* de lidar com o real na qual ao mesmo tempo nos distanciamos e nos aproximamos dele. Dar forma ao real exige esse *detour*: as crianças nos ensinam isso (e Freud o descreveu a partir do famoso jogo de seu neto de jogar e puxar um carretel: “fort – da” desaparecer e aparecer).

O jogo nos mostra como (com)viver com a dor e nos apoderarmos dela, dar uma forma à violência, ao indizível, que é também o “in-visível”, o “não-vivível” como o apresenta muito bem Ismaïl Bahri em seu trabalho na mostra “Filme em branco”. Essa obra tem todos os *frames* do filme, que apresenta o cortejo fúnebre de um opositor em Túnis, praticamente cobertos pelo retângulo branco de uma folha de papel. Estamos aqui em plena estética do sublime, termo da teoria estética que em alemão se diz “*das Erhabene*”: o que (nos) *eleva*. Se Siegfried Kracauer descreveu nos anos 1920 a fotografia como um invólucro que nos protege da realidade, é verdade também que ela, assim com as artes de um modo geral, permitem refletir sobre o real, como no escudo de Perseu: no qual a Medusa do real é refletida e pode ser mirada sem nos cegar/matar. É justamente o olhar gorgóneo da fotografia *que permite esse surpreender do “real”*.

O jogo aparece, de resto, nessa exposição em muitos momentos, sobretudo na figura da ironia. São impressionantes, por exemplo, os cartuns do francês Jean Veber que retratam os campos de concentração que os britânicos fizeram durante a segunda guerra dos Bôeres (1899-1902), na África do Sul. Ele fez imagens extremamente fortes

da violência (como em “Os campos de reconcentração de Transvaal n. 19”) a que esses prisioneiros eram submetidos e, como Goya em seus “Desastres da Guerra” com suas legendas irônicas, acrescentou a essas imagens legendas que descrevem esses campos como locais quase idílicos. Detalhe: esses textos são extraídos de relatórios britânicos oficiais. Aqui a ironia permite uma inscrição crítica de um dispositivo biopolítico que infelizmente se tornaria cada vez mais comum no século XX. Também a obra de Robert Filliou “Optimistic Box n. 1”, de 1968 (presente na versão de Paris da mostra), que consiste em uma caixa com uma típica pedra das utilizadas pelos rebeldes de 1968, tem um caráter marcadamente irônico radicalizado pela etiqueta na caixa: “we don’t throw stones at each other anymore”.

Também a fotografia de Dennis Adams de um saco vermelho voando sob um céu azul (“Patriot”) representa uma aproximação em forma de jogo, lúdica, com um real catastrófico. Nesse caso, trata-se da apresentação do ataque às torres gêmeas em Nova York em 2001. O estúdio de Adams fica a poucas quadras daqueles prédios atacados. Sua proposta de aproximação desse evento foi a de fotografar ao longo de três meses após o ataque aquilo que ficou flutuando no ar. Ou seja, o levante é também um levante de fragmentos da catástrofe e não apenas um levante do “povo” revoltado. Nessa linha, na série de fotos de Agnès Geoffray reencontramos “em suspensão” Laura Nelson, a vítima de um linchamento em 25/10/1911 em Oklahoma. Geoffray recicla essa imagem icônica da violência racial para reinscrever hoje essa história que não se encerrou, como a violência policial contra negros o mostra hoje nos EUA e em tantos outros países. Na mostra, as obras de Jaime Lauriano, como “Vocês nunca terão direi-

tos sobre seus corpos”, tratam de modo original o tema do genocídio de afrodescendentes no Brasil a partir de entalhes em madeira de passagens de boletins de ocorrência. Essa obra tem imagens apenas escritas, como se as imagens visuais fossem recalcadas em nossa cultura da violência, “cegadas”.

A violência é um tema que também atravessa o livro-catálogo, sendo defendida mais do que criticada enquanto “violência revolucionária”. Mas é digno de nota que o curador fez questão de destacar o descontrole dessa violência, que muitas vezes se volta contra os próprios insurgentes. Esse é o caso da cena fotografada por Casasola em “Fusilados por tropas zapatistas en Ayotzingo. 1913-1917”.

No levante, também palavras estão no ar: gritos, como vemos na obra do coletivo Art & Language, nos murmúrios do vídeo de Lorana Simpson, na fotografia do grande artista da memória da Shoah Jochen Gerz, “Gritar até a exaustão”, e nas bocas abertas dos cartazes de Graciella Sacco. Aliás, essa artista argentina se notabilizou por suas ações artísticas em espaço público: o dilema dessa exposição (assumido como tal, de resto) é revelado por trazê-la de volta ao “cubo branco”.

Mas o vermelho do saco plástico da foto de Adams como que se espalha por toda a exposição: como no filme-arquivo de Chris Marker de 1977 (outra importante inspiração para o curador): “O fundo do ar é vermelho”. Os levantes são vermelhos, pois são guiados, como dizia Benjamin, pelo espírito de vingança, como libertação da escravidão, como embate contra as forças do poder: o sangue corre nas veias e no chão, tinge as bandeiras, como nos parangolés de Oiticica representados na exposição, na obra de Roman Signer “Red Tape”,

no encarnado do “Livro de Carne” de Artur Barrio, nas letras da obra de Sigmar Polke “Contra as duas superpotências. Por uma Suíça vermelha” (presente na exposição em Paris apenas), no maço de cigarro vermelho Gauloises (da série “39 objetos de greve” de Jean-Luc Moulène), mas também no sangue em preto-e-branco da fotografia de Manuel Álvarez Bravo “Obrero en huelga, asesinado”, de 1934. Ver essa foto nos revolta e, sem dúvida, ativa o sangue em nossas veias nos enchendo de ímpeto. Se no Brasil estamos sob a ameaça de ter nossa política dominada pelo verdeamarelismo, “Levantes” resiste com a força do vermelho que se espalha e tinge nossas almas.

Das obras que foram selecionadas especificamente para a exposição no Brasil, vale destacar os artistas da mais jovem geração Jaime Lauriano, Clara Ianni (cujas obras logo comentarei na segunda metade deste artigo) e Rafael RG, grandes artistas da resistência “armada” local! Sebastião Salgado, aliás, outro fotógrafo Magnum (assim como Miguel Rio Branco, que poderia estar muito bem nesse contexto), é representado por uma fotografia do MST, um movimento que é talvez o maior *levante* que existe hoje no mundo.

John Heartfield, o fotógrafo dada que esteve presente na versão parisiense dessa exposição com seu “Use a obra como arma”, traduz essa mencionada cultura encarnada em um jogo artístico em suas fotomontagens. E foi nesse jogo que Benjamin apostou ao escrever em seu mencionado ensaio sobre a obra de arte: “as manifestações dadaístas garantiam uma distração veemente, na medida em que tornavam a obra de arte o centro de um escândalo. Era preciso satisfazer, acima de tudo, *uma* reivindicação: incitar a irritação pública. Com os dadaístas, em vez de uma aparência atraente ou de uma

construção tonal convincente, a obra de arte tornou-se um projétil. Ela golpeia o observador”. (Benjamin 2013: 88) Portanto, se hoje exposições e obras de arte provocam essa irritação, é porque o campo artístico vai de encontro e resiste ao *establishment*. Em que pese as restrições que fiz acima, a partir tratamento que me parece pouco aprofundado do tema da massa como fenômeno estético-político, a exposição “Levantes” responde a essa exigência de resistência. Afinal, as obras devem sim se manter no âmbito do escândalo: sem elas se tornam, como queria Kant, “um prazer sem interesse”.

POR UMA NOVA ARTE DA MEMÓRIA CRÍTICA: A EXPOSIÇÃO HIATUS

“Hiato” é uma palavra derivada do latim “hiatus”, que remete às noções de falta, lacuna, interrupção, abismo. Ao propor uma exposição no Memorial da Resistência de São Paulo voltada para a memória das ditaduras na América Latina, calcada nesse universo semântico, enfatizamos tanto o fato de que essas ditaduras representaram rupturas históricas, como também que elas constituem uma “falta”, um vazio dificilmente simbolizável. É verdade que países como Argentina, Chile, Uruguai e Brasil enfrentam os seus passados ditatoriais de diferentes modos, sendo o Brasil o que menos se dispôs a encarar até agora a tarefa de elaborar aquela época, seja de forma jurídica, política ou artística, em que pese o número de filmes sobre aquele período e nossa Comissão Nacional da Verdade (CNV).

Se, durante o período ditatorial, alguns artistas brasileiros resistiram com muitas obras importantes (Claudio Tozzi, Cildo Meireles, Antonio Manuel, Artur Barrio, Evandro Teixeira, Nelson Leirner, Claudia Andujar, Gontan Guanaes Netto entre outros), no tempo pós

ditadura, eles, com raras exceções, voltaram-se mais para poéticas formalistas ou com outras agendas temáticas. No entanto, desde 2013-2014, essa paisagem tem se modificado. Uma nova linhagem de produção (pós relatório da Comissão Nacional da Verdade) tem abraçado o desafio de inscrever o passado ditatorial hoje.

Neste contexto, é importante recordar também alguns eventos que antecederam a exposição “Hiatus” e que representam marcos na construção dessa consciência crítica da história da ditadura. Primeiro remeto ao encontro que ocorreu no Instituto Goethe de São Paulo nos dias 12 e 13 de setembro de 2001, o Colóquio Internacional “A Arte da Memória, Memória da Arte”, com a participação de artistas e pesquisadores do tema arte, memória e direitos humanos Sigrid Weigel, Horst Hoheisel, Andreas Knitz, Marcelo Brodsky, Nuno Ramos, Annette Wiewiorka, Horácio Gonzalez, Marc Jimenez, Olgaria Matos, Luis Roniger, Mario Sznajder e eu mesmo (organizador do encontro). Nessa ocasião, Marcelo Brodsky e Fúlvia Molina conheceram Horst Hoheisel e Andreas Knitz, que realizaram juntos a exposição “MemoriaAntonia”, ocorrido no Centro Cultural Maria Antônia no segundo semestre de 2003, talvez a primeira exposição artística com obras criadas dedicadas à memória da ditadura. Remeto aqui ao seu catálogo *A alma dos edifícios*, publicado pela Imprensa Oficial do Estado de S. Paulo em 2004. Na mesma ocasião, em 2003, Horst Hoheisel e Andreas Knitz apresentaram, no Octógono da Pinacoteca de São Paulo, a obra “Pássaro Livre – Vogelfrei”. No centro do octógono, os artistas construíram em escala 1:1 uma cópia do portal do Presídio Tiradentes (portal este que permanece preservado, a poucos metros da Pinacoteca, como única lembrança daquele prédio que foi demoli-

do em 1973). O portal, no entanto, não foi construído em pedra, mas sim na forma de uma gaiola. O portal, local de *passagem*, por onde inúmeros prisioneiros entraram e eventualmente saíram, foi transformado em uma alegoria para representar todo o prédio. Durante a exposição, esse portal-prisão serviu de abrigo para doze pombos que, depois de iniciada a mostra, a cada fim de semana, foram sendo libertados. *Vogelfrei* é um título ambíguo e impossível de ser traduzido. Em alemão, de fato, temos os termos “pássaro-livre” embutidos no vocábulo (*Vogel-frei*) e, na exposição, podíamos assistir de modo concreto à libertação dos pássaros. Mas o termo significa em alemão, antes de mais nada, “proscrito”: alguém que foi decretado “vogel-frei”, que teve sua própria cabeça posta a prêmio, ele é catapultado *fora da lei*.

A memória é ato, ação que se dá no presente e se articula às políticas do agora. Essas obras desses novos “artistas da memória” se dão no “tempo de agora” (*Jetztzeit*) de que Walter Benjamin falava e visam também a um “escovar a história a contrapelo”. Essa nova arte da memória elegeu lutar contra uma política do esquecimento que faz parte de modo intrínseco da tradição brasileira de apagamento da memória da violência, em especial das violências de classe, racial e de gênero.

Esses artistas da memória, que têm aparecido em algumas exposições nos últimos anos, têm promovido uma outra autoimagem do Brasil: na qual os protagonistas passam a ser os que lutam na resistência contra a violência estatal e das elites. Em vez de objetos da representação, os excluídos se tornam agentes. O “hiato” ditatorial passa também a ser visto como um momento capaz de revelar o abis-

mo que sempre existiu em nossa sociedade que insiste em reafirmar e em reproduzir sua mentalidade colonial. O “estado de exceção” revela-se regra.

Existem muitos equívocos na leitura atual que se faz da ditadura brasileira de 1964-1985. Um dos mais graves é o que apaga o fato de que se tratou de uma ditadura no contexto da Guerra Fria, ou seja, ela foi articulada pelas elites latino-americanas em conjunto com elites dos Estados Unidos. As ditaduras foram respostas autoritárias aos movimentos sociais, nasceram para sufocar as reformas trabalhistas nas cidades e no campo, bem como qualquer tentativa de reforma agrária. O discurso “salvacionista” que compõe até hoje a ladainha daqueles que defendem o golpe de 1964 é uma farsa. Os golpistas não salvaram o Brasil de nada, mas apenas criaram um estado de exceção feito para sequestrar os direitos dos cidadãos e impor um modelo selvagem de capitalismo industrial.

A exposição “Hiatus: a Memória da Violência Ditatorial na América Latina”, no Memorial da Resistência de São Paulo (21/10/2017 – 12/03/2018) propôs justamente iluminar essa nova arte da memória no Brasil, crítica, tendo como um de seus temas o período ditatorial de 1964-1985, contextualizando-a no cenário da América Latina. Na exposição, duas obras se destacam com relação a essa leitura da instauração da ditadura como resposta ao movimento de reivindicação dos trabalhadores. Uma, de Clara Ianni, “Detalhes Observados”, apresenta, ao lado de uma fotografia de propaganda da Volkswagen dos anos 1960, um documento que a artista encontrou nos ex arquivos do DEOPS, que consiste nada mais nada menos em um relatório de um segurança da empresa que espionava os seus próprios fun-

cionários para passar as informações para o aparato de segurança da ditadura. A cooperação entre as empresas, os empresários e o regime violento de exceção era total. As prisões e os maus tratos aos operários se davam muitas vezes ainda dentro das fábricas. Ao pesquisar nos arquivos do DEOPS, a artista fez também um *link* com o próprio prédio que hospedava a exposição, o local onde funcionou o DEOPS (Departamento de Ordem Política e Social), instituição criada em 1928, que foi central nas políticas de controle e repressão política durante as ditaduras do Estado Novo e de 1964-1985. Outra obra igualmente poderosa de Clara Ianni foi uma intervenção que ela introduziu na linha do tempo que faz parte da exposição permanente do Memorial da Resistência em São Paulo. Esse Memorial, diga-se de passagem, é o único espaço dedicado à memória da ditadura no Brasil. Essa linha do tempo narra os fatos políticos ocorridos no Brasil desde a proclamação da República até 2008. Ianni introduziu, desde os anos 1980 até 2017, uma série de eventos ocorridos no Brasil, todos envolvendo forças do Estado ou paramilitares, que massacraram a população civil. Essa intervenção recebeu ironicamente o título de “Transição” e enfatiza a continuidade do “estado de exceção” para além do período ditatorial.

O compromisso entre as corporações e a ditadura aparece também na obra de Marcelo Brodsky, “Terra Brasilis”, que elenca cinquenta casos de cooperação corporativa assídua de empresas brasileiras com o regime ditatorial. A obra é composta por três mapas do Brasil, sendo o primeiro deles o famoso “Terra Brasilis”, do cartógrafo português Lopo Homem, datado de 1519. Sobre esse mapa, Brodsky colou reproduções de gravuras do século XIX de Jean Baptis-

te Debret com imagens da violência cotidiana contra a população negra escrava e de Johann Moritz Rugendas sobre o tráfico negreiro. Os outros dois mapas, um de 1945 e outro de 1970, foram cobertos com 50 fichas que nomeavam algumas das principais empresas brasileiras (privadas, mas também públicas) que deram suporte substancial à ditadura. O uso de mapas tem sido uma prática comum para se fazer esse exercício de recuperação crítica da imagem do Brasil. Nesse caso, Brodsky lamentou não poder utilizar mapas maiores (apesar de esses mapas já serem bem grandes), pois o número de empresas que estavam diretamente envolvidas com a organização da ditadura, com o golpe de 1964 e com a sustentação do regime (inclusive com apoio direto às práticas de tortura e de desaparecimento) foi muito superior aos cinquenta casos destacados. Ele precisaria “na verdade” de um mapa da dimensão do Brasil para contar toda nossa história da violência na sua relação de compromisso entre o público e o privado, como no conto de Borges “Sobre o rigor da ciência”, que narra a lenda de um império cuja escola de cartografia era tão rigorosa que fez um mapa do tamanho do império em escala um por um. Mapa inútil para a cartografia, mas que cairia bem para um estudo político-histórico no Brasil!

A obra da Fúlvia Molina, “Memória do esquecimento: As 434 Vítimas”, destaca o caráter aterrador das práticas de tortura, de assassinato e desaparecimento da época. Essa obra faz uma homenagem aos mortos e desaparecidos pela ditadura. Ela reproduz as fotos e dados de nascimento/desaparecimento ou assassinato em seis painéis todos com um sistema de impressão das imagens em duas chapas de acrílico que, ao serem sobrepostas, dão ao visitante, uma tridimen-

sionalidade às imagens. Para o visitante ficava a impressão inquietante (*unheimlich*, em termos psicanalíticos) de que aqueles mortos estavam ali, diante de nós e nos olhando. Esse dispositivo mnemônico restituía “vida” àqueles que foram barbaramente mortos e “desaparecidos” pelas mãos do Estado. Nos painéis, ao lado de cada uma das 434 imagens, um código em QR remetia às páginas do relatório da CNV contendo dados da vida de cada um dos mortos e desaparecidos. Diante de cada um desses painéis, seis cilindros semitransparentes reproduziam novamente essas fotografias. O elemento “totêmico” de homenagem aos mortos é evidente nesse trabalho de Molina. Na América Latina, essas fotografias de desaparecidos assumiram um valor quase mítico, e os artistas em todo o continente se apropriam dessas imagens em suas obras-instalações. A fotografia como arte de inscrição do desaparecimento assume assim o papel fundamental nessa nova arte da memória da violência. Da repetição obsessiva das imagens (traumáticas) dos desaparecidos, Molina constrói aqui uma possibilidade de simbolização e de trabalho de luto: transformando a própria obra de arte em um ritual fúnebre e em paradoxal local de renascimento e sobrevivência.

Rodrigo Yanes, com seu trabalho “Posso não estar presente/ Mas por mais que me ausente/ Sempre estarei aqui” (título extraído de um verso de Flávio de Carvalho Molina que consta no relatório da CNV), apresenta as ditaduras como um estado de suspensão do tempo: a violência ditatorial repercutindo na intimidade do lar, desertificando a vida. É fundamental recordar isso em um momento em que se fala de modo público e escancarado de “volta dos militares”, edulcorando-se aquela época. Yanes é um chileno que vive até

hoje na Espanha em consequência do exílio de sua família durante a ditadura Pinochet. Sua abordagem trata o tema do “hiato” como uma fenda na intimidade, no lar, a casa, espaço de privacidade que foi também massacrado pelos regimes ditatoriais. A obra consiste em uma cama com lençóis desarrumados, como se alguém tivesse saído bruscamente dela. A ideia é a de interrupção, suspensão do tempo. Ao lado da cama, talheres e pratos espalhados reafirmam essa ideia de parada do tempo. Estamos em plena cena do trauma, no momento da ferida, do “golpe” em seu elemento individual: mostrando como o regime marcou indivíduos. Destacando a relação específica dessa obra com a ditadura brasileira, Yanes estendeu sobre a sua instalação e, para além dela, um fio duplo no qual pendiam envelopes transparentes com os nomes de mortos e desaparecidos da ditadura brasileira. Sobre a cama, viam-se também fragmentos de biografias extraídas do relatório da Comissão Nacional da Verdade de 2014.

O trabalho de Horst Hoheisel, “Pega varetas”, é um original anti-monumento com “varetas” de metal contorcidas (“torturadas”) que homenageia os desaparecidos e assassinados da ditadura brasileira e também traz a lembrança do caso Volkswagen. Esse que é um dos mais importantes artistas da memória da Alemanha hoje propôs um espaço de memória e recordação que dialoga com a vasta produção sobre a memória do Holocausto. Como uma “floresta” de hastes de aço, com imagens e fragmentos de biografia dos desaparecidos que podiam ser lidos, a obra tinha uma qualidade imersiva e exigia uma parada reflexiva do espectador. Hoheisel, nesse trabalho, recorda que inclusive um ex-dirigente de dois campos de extermínio nazistas (de Treblinka e de Sobibor), Franz Stangl, foi funcionário da filial

brasileira da Volkswagen nos anos 1960. Nesse sentido, permite-se estabelecer uma diálogo e uma continuidade entre o nazifascismo e nossa ditadura civil-militar.

Mas tampouco trata-se de acreditar que a violência brasileira ou latino-americana se dá apenas nos hiatos das ditaduras, vide o caso recente do assassinato político de Santiago Maldonado na Argentina e no Brasil temos nosso Amarildo, uma das milhares de vítimas da política de terrorismo de Estado e de genocídio dos negros. A obra de Jaime Lauriano, “Justiça e Barbárie”, vai totalmente nesse sentido de refletir sobre a continuidade do genocídio de afrodescendentes no Brasil. Seu trabalho é um vídeo calcado quase que integralmente na leitura de uma fotografia com a imagem de um jovem negro linchado e amarrado a um poste. Nas legendas, podemos ler textos extraídos da internet, comentando esse tipo de ação de modo positivo e entusiasta. Estamos em plena cena biopolítica de sacrifício e eliminação do *homo sacer*, aquele que é considerado como sendo “matável” pela sociedade. Não por acaso, esse trabalho se fecha com uma reprodução de uma gravura de Debret com um escravo sendo chicoteado em um pelourinho, imagem que também aparecia no trabalho mencionado de Brodsky. Lauriano mostra como a violência racial no Brasil constitui uma constante, sendo que a ditadura representou um momento de radicalização dessas práticas violentas que estruturam nossa política.

A instalação de Leila Danziger, “Perigosos, subversivos, sediciosos [‘Cadernos do povo brasileiro’]”, também vai nesse sentido, de um modo muito delicado, articulando a violência e a censura da ditadura, com o nosso presente. O trabalho consiste em dois painéis, colocados um ao lado do outro no canto da sala: em uma parede,

víamos três colunas de livros que haviam sido censurados ou postos sob suspeita durante a ditadura (obras de cunho “esquerdista” ou de “pornografia”), na outra parede, tínhamos três colunas de prateleiras com fotos de desaparecidos da época da ditadura e de vítimas de violência do período pós-ditatorial, como o mencionado Amarildo. Sobre essas imagens, a artista reproduziu algumas páginas das obras censuradas. Ela criou assim um dispositivo artístico para pensarmos a censura e o desaparecimento, no qual as imagens e livros desaparecem e aparecem, sendo que, detalhe fundamental, os livros estão pregados com enormes pregos de cobre à parede. Eles estão “crucificados”, sacrificados, como as vítimas em carne e osso desaparecidas. O livro, há séculos, acompanha a humanidade como um arquivo poderoso. Nele nos inscrevemos e também, como na fotografia, procuramos desafiar à morte. Livros “de certo modo” são pessoas, e Heine sabia disso quando escreveu: “Lá onde se queimam livros, no fim queimam-se também as pessoas”.

Essa exposição não tem um caráter de arranjo curatorial de obras já existentes ou de comissionamento de obras específicas aos artistas. Antes, partimos de um tema para discutir como esse tema poderia se desdobrar e ser “resolvido esteticamente” por cada artista a seu modo. Cada artista teve total liberdade ao formular e realizar as suas obras. Horst Hoheisel sugeriu a palavra chave: “Hiatus”. Trata-se de uma exposição feita de diferentes leituras do que seria processar mnemonicamente e artisticamente *hoje* aquele passado. Um trabalho como o de Andreas Knitz chama a atenção pela sua total originalidade. Ele propõe, com sua obra “Fazer/ Fusão”, um aquário gigante onde as três mil páginas do relatório da CNV ficam como que em “suspensão”. Esse caldo

clínico-político é levado por um tubo, do tipo que se usa para receber medicamentos em hospitais, até a parte de fora do museu. Devemos lembrar novamente que o Memorial da Resistência fica no antigo prédio do DEOPS. A obra de Knitz propõe romper com o “cubo branco” artificial que foi construído nesse prédio e que apagou as marcas do seu passado. Algo sintomático e crônico em nosso modo de lidar com o passado violento: apagando-o. Durante a exposição, o relatório entrou em “processo”, transformou-se em um amálgama. Nossa relação com o passado ditatorial também é um processo que também necessita romper com a barreira da amnésia e do bloqueio jurídico-ideológico que impede seu processamento mais radical.

Na mostra, apenas duas séries do Brodsky são trabalhos pré-existentes que não foram feitos para a exposição: o famoso “Buena Memória” e as quatro fotografias com intervenção da série “1968: O fogo das ideias”. A primeira dessas obras é icônica quando se trata de se pensar a relação entre arte e memória das ditaduras na América Latina. Na foto “La clase”, Brodsky inscreve sobre uma ampliação gigantográfica de uma imagem de sua formatura no Colégio Nacional de Buenos Aires de 1967 indicando o que aconteceu com seus colegas e com ele mesmo durante a ditadura. A foto “El Río de La Plata. Ao rio os jogaram. Ele se converteu em sua tumba” traz para o espaço da exposição com uma literalidade quase asfixiante o local onde dezenas de milhares de mortos pela ditadura argentina (1976-1983) foram lançados. Já a série sobre 1968 é essencial para se recuperar o furor revolucionário da época. Brodsky se apropria nessa série de imagens icônicas do movimento de 1968 pelo mundo afora. Para a “Hiatus”, selecionei imagens dessa série que retratam 1968 no Brasil

e na Argentina. Trata-se assim não só de se recuperar a violência e os crimes de Estado, mas também os sonhos e utopias que alimentaram a luta então. Gostaríamos com essa exposição de apresentar uma imagem “empoderadora” daqueles que resistem ao terror de Estado. Eles não são apenas vítimas, mas, antes de mais nada, protagonistas da história.

A exposição destaca a paradoxal “presença do ausente” que a arte permite construir. É impressionante que no Brasil, até hoje, não temos imagens icônicas da nossa longa história de violência. Elas não fazem parte de nossa memória coletiva. Essas imagens são recalcadas ou reprimidas por outras “recordações encobridoras” (como monumentos gigantescos, como o “Monumento às Bandeiras”, de Victor Brecheret). Exposições como a “Hiatus” pretendem ir contra essa poderosa corrente de recalcamento e apagamento. Uma sutil obra, nesse sentido, é a “Memória do esquecimento: Isto não é um telefone”, de Fúlvia Molina. Nessa obra, vemos um real telefone de campanha do exército dos anos 1960 (um dos aparelhos que eram utilizados como instrumento de eletrochoque) ao lado de uma foto em acrílico de Amaro Nin da Fonseca, que foi torturado até a morte com eletrochoques. Telefone e foto aparecem como índices, como rastros do crime. *Pars pro toto*, são ruínas de um passado que resiste a ser inscrito. A artista se revela uma coletora dessas marcas e alguém que faz uma curadoria dos restos e da sobrevivência, desarquivando-os e apresentando-os apesar do *memoricídio* que impera no Brasil quando se trata de nossa história de massacre daqueles que lutam por uma sociedade mais justa.

Ao colocarmos, lado a lado, nesta exposição, artistas do Brasil, do Chile, da Alemanha e da Argentina, já com vastos currículos de

obras dedicadas à memória do “mal”, nossa intenção foi a de iluminar essa poderosa arte. Uma arte que vai muito além de “memorializar” a barbárie: ela faz-nos pensar nas políticas de inscrição e de apagamento da violência, lembrar que as memórias são *construídas* de diferentes formas: elas podem ser encobridoras da violência e das injustiças, ou podem ser reveladoras delas e se transformar em um ímpeto para mudanças e para uma outra cultura ética. Ambas as exposições, “Levantes” e “Hiatus”, apostam nessa força transformadora das artes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, Walter. *Obras escolhidas*, v. I, *Magia e técnica, arte e política*, trad. S.P. Rouanet, revisão técnica Márcio Seligmann-Silva, São Paulo: Brasiliense, 2012.
- Benjamin, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, organização e apresentação M. Seligmann-Silva; trad. Gabriel Valladão Silva, Porto Alegre: L&PM, 2013.
- Campos, Pedro Henrique. *A Ditadura dos Empreiteiros: as empresas nacionais de construção pesada, suas formas associativas e o Estado ditatorial brasileiro, 1964-1985*. Tese de doutorado. UFF, Rio de Janeiro, 2012.
- Didi-Huberman. *Levantes*, São Paulo: Edições SESC, 2017.
- Monteleone, Joana; Sereza, Haroldo; Sion, Vitor; Amorim, Felipe; Machado, Rodolfo. *À Espera da Verdade*. São Paulo: Alameda, 2016.
- NOVALIS. *Werke, Tagebücher und Briefe*, org. por H.-J. Mähl e R. Samuel. München: Karl Hanser Verlag, 1978, vol. II, p. 334.
- Payne, Leigh. “Relatório sobre cumplicidade corporativa na ditadura brasileira de 1964-1985”. Oxford, 08/2017.
- Seligmann-Silva, Márcio. “A arte de dar face às datas: A topografia da memória na arte contemporânea”, in: *A alma dos edifícios*, Horst Hoheisel, Marcelo Brodsky, Andreas Knitz e Fulvia Molina (org.). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de S. Paulo, 2004.
- Site da Comissão Nacional da Verdade. <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br>
- Site Comissão da Verdade do Estado de São Paulo “Rubens Paiva”; <http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/relatorio/>

AS FACES DE HANS BELTING – SOBRE OS ROSTOS NA MÍDIA E ROSTOS COMO MÍDIA

Gabriela Reinaldo

Dizem que não somos nós que escolhemos os nossos temas de pesquisa. Antes, são eles que nos acoissam e nos elegem. Mas, no meu caso, (acho que vocês vão me dar razão) essa perseguição vem se tornando preocupante. Toda vez que sou chamada para falar sobre um assunto e não me dão o “mote” do que tenho que falar, o tema do rosto aparece – como uma assombração! – e, quando eu me dou conta, é justamente sobre ele que eu envio os meus resumos.

No Brasil sertanejo, não se costuma dizer assombração, mas visagem ou na pronúncia inculta (que eu acho ainda mais bonita) *visage*. As visagens (ou *visages*; sim, palavra muito assemelhada em pronúncia ao que no francês também quer dizer: rosto, cara) são rostos disformes, almas penadas em busca de algum descanso, sombras que aparecem sem que haja luz física que as projete. Aliás, abro um parêntese para dizer que, ao longo dessa pesquisa, dei-me conta do quanto as sombras, até mais do que os retratos, estão ligadas intimamente ao rosto e à persona.

Atualmente, as faces estão por todas as partes, *escancaradamente*. Faces sem pejos ou penumbras, que nos espreitam e convocam – nas capas de revista, nas telas de cinema, tevê, computador ou celular, nas prateleiras dos supermercados, nos cartazes, nas em-

balagens de biscoito, sabonete ou cedês. Mas, quando a luz se apaga, quando fechamos os olhos e nos recolhemos do visto, elas entram pelas brechas, pelas fendas, e fazem parte dos nossos sonhos e dos nossos medos, o que Aby Warburg (1999) chama de “imagens fóbicas” – formadas em zonas abissais da consciência, as imagens despertam reações fóbicas na mente e na cultura.

Não há guarida, não há abrigo inviolável. Por onde quer que andemos, há rostos, como num surto psicótico ou como almas desencarnadas e vagantes que apelam por socorro. E como haveremos nós, seres cada vez mais sem paz, sem tempos para descansos e partilhas, de lhes oferecer alguma assistência?

Aviso de antemão que essa pesquisa está em curso, que não tenho ainda respostas consistentes sobre ela e – o pior! – a dificuldade metodológica chega a ser quase paralisante. Mas o rosto insiste, a cara encara e é o jeito meter as caras; peço perdão pelos trocadilhos tão pobres em gracejos e modos, mas nesse caso eles são compulsórios. Isso porque o rosto, como explica Hans Belting (2015: 9), é “a imagem por antonomásia”.

Quem tem cara tem ousadia, atrevimento; mas também tem decoro, pudor e decência; a vergonha (ou a falta dela) está na cara. Em vários idiomas, há expressões ligadas à face – em português, temos: encarar, dar a cara a tapa, dizer na cara, cara a cara, cara de pau, cara limpa, bater com a cara na porta, meter as caras, cara de enterro, cara de nojo, cara de tacho, entre outras.

Esse sentido metonímico (*pars pro toto*) faz do rosto uma das imagens mais ubíquas e significativas do ponto de vista estético,

cultural, mercadológico, religioso e político (AGAMBEM, 1996; COURTINE; HAROCHE, 2007; BELTING, 2015; DARWIN, 1998).

Além disso, desde o surgimento da modernidade, o rosto assume o lugar do sujeito. Não é à toa que uma das revistas de celebridades mais consumidas se chame *Caras*, e o *site* de relacionamentos, *Facebook*, o livro do rosto. Se *Caras* faz alusão à estima, importância ou valimento, o *livro do rosto* sugere a volta da ideia medieval do mundo como um livro, cujos ensinamentos – sendo ocultos, vale lembrar que a biblioteca equivale à metáfora do labirinto, nos ensinou Borges – só se revelam aos mais instruídos. Retoma essa ideia e a corrompe: as combinações do Facebook são regidas por algoritmos (que em nada se comprometem com saber ou instrução, não no sentido borgeano).

Resultado de uma complexa ordenação muscular e morfológica, para a medicina chinesa, o diagnóstico facial propõe caminhos de cura. Os árabes do século XII praticavam o *firâsa*, que é a técnica do *coup d'oeil*, olhar de relance, rapidamente, sem se ater em detalhes. Os sultões consultavam praticantes dessa técnica para julgar um réu. Eles acreditavam que pelo rosto seria possível se dizer da alma, da doença dos órgãos e de se julgar entre a culpa e a inocência (COURTINE; HAROCHE, 2007). Essas tradições também fazem parte do saber na Índia, na Grécia e na China. No ocidente, a moderna Fisiognomonía (do grego *physis*, natureza, e *gnomon*, conhecimento, julgamento ou interpretação), ou ciência do estudo das aparências – especialmente da face – começa de modo mais sistemático apenas no século XVII.



Figura 1 - Reprodução de página de *De humana physiognomonia libri IIII*. (Vici Aequensis [Vico Equense]: Apud Iosephum Cacchium), de 1586, de autoria de Giambattista della Porta.

No final do XVI, o pastor suíço Johann Kaspar Lavater publica, na Alemanha, um ensaio que ganha vasta popularidade, sendo traduzido para diversos países da Europa. Lavater (2017) encontra confirmação para suas hipóteses nos saberes da Idade Média, especialmente a doutrina da “assinatura das coisas” (Deus marcou seus propósitos nos signos presentes no mundo natural), e na medicina renascentista.

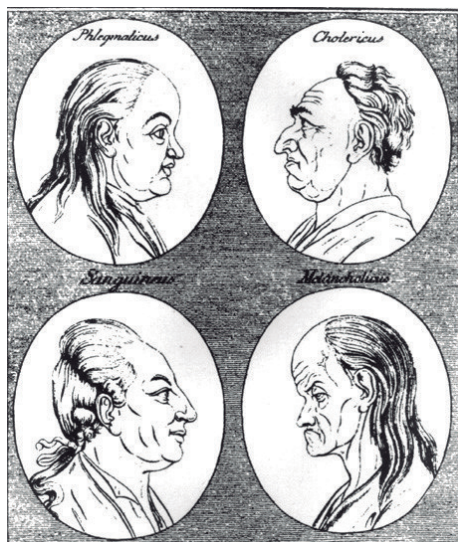


Figura 2 – Xilogravura de fragmento da obra de Lavater, 1775-1778.

No início do Renascimento, quando os saberes do ocidente se encontram com o conhecimento árabe e oriental, as obras de Fisiognomonía estavam ligadas à alquimia, à astrologia, à mântica e à medicina (COURTINE; HAROCHE, 2007). Era de costume identificar traços da personalidade de alguém comparando faces humanas com rostos de animais ou de acordo com a constelação astral.

Podemos achar esses procedimentos pitorescos, caricatos, toscos, mas a verdade é que mesmo alguns séculos de Direito Romano não nos afastaram completamente dessa prática. É comum se ouvir nas ruas: “tá na cara que é um marginal”, “tá na cara que é um homem de bem”, “tem a maior cara de puta”, “tá na cara que é viado”, “tá na cara que é mentiroso”, “não tem cara de porteiro”, “é um ca-

ra-de-pau”, “e eu tenho lá cara de quem mente?”, “tá na cara que gosta de apanhar”, “dá logo na cara pra aprender tomar jeito!”.

Lembrando que a criação dos manicômios judiciários no Brasil estão diretamente ligados à figura do italiano Cesare Lombroso (1835-1909), fundador da ciência criminalista positivista, nascida do entusiasmo pelas ideias de seleção natural de Darwin, que sofria distorções de toda sorte a fim de legitimar o discurso eugênico. Assentado em fundamentos imperialistas, neocoloniais e eurocêntricos (e os favorecendo), para Lombroso, seria possível identificar nos traços faciais a propensão à criminalidade ou demência. No Brasil, além da polícia, os institutos psiquiátricos¹ (a “Seção Lombroso”, inaugurada em 1914, era um projeto ligado à criação dos manicômios judiciários) se apoiavam em suas teses.

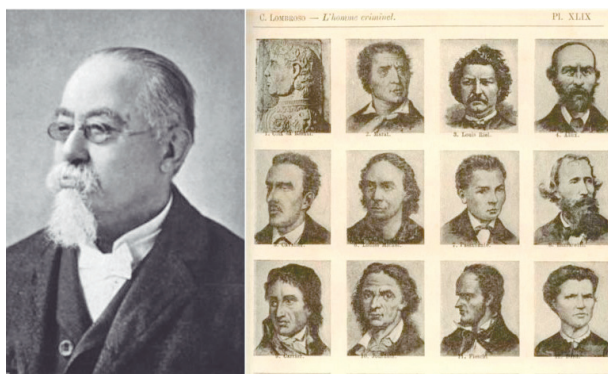


Figura 3 - Cesare Lombroso, fundador da ciência criminalista moderna, e seu **Tratado Antropológico Experimental do Homem Delinquente**, que propagou a chamada Teoria do Criminoso Nato, que assegurava que características físicas (presentes especialmente em mestiços) seriam indicações/marcas da propensão ao crime.

1 Sobre o tema, recomendo CARRARA, Sérgio. 1998. Crime e Loucura: o Aparecimento do Manicômio Judiciário na Passagem do Século. Rio de Janeiro/São Paulo: EDUERJ/EDUSP. 227 p.



Figura 4 – Imagem do escritor Lima Barreto,² uma das vítimas dos hospitais psiquiátricos brasileiros. Em seu *Um longo sonho de futuro: diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas*, lemos: “é triste não ser branco” ou ainda “A capacidade mental dos negros é discutida a priori; a dos brancos, a posteriori”.

Escrevo em 2018, e o julgamento pela feições, assim como no tempo dos sultões, ainda é exemplar. Ano de eleições, quando novos rostos (e velhos conhecidos nossos, repaginados) aparecerão por todas as partes.... Caras que se pretendem bandeiras (da justiça, da liberdade, da ecologia, da luta... até mesmo da ditadura) – mas que também podem esconder interesses comerciais que em nada correspondem ao bem-estar da população.

Mas afinal, de que rosto estamos falando? E o que seria um estudo do rosto? “Não podemos falar de uma história do rosto, mas de

² Recomendo o artigo de Lília Moritz Schwarcz O HOMEM DA FICHA ANTROPOMÉTRICA E DO UNIFORME PANDEMÔNIO: LIMA BARRETO E A INTERNAÇÃO DE 1914. *Sociol. Antropol.* [online]. 2011, vol.1, n.1, pp. 119-150. ISSN 2236-7527. <http://dx.doi.org/10.1590/2238-38752011v1n1>. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/sant/v1n1/2238-3875-sant-01-01-0119.pdf>>. Acesso em: 01 jan. 2018.

histórias do rosto”, diz Belting (2015, 13) no seu mais recente livro – do qual trataremos em seguida.

Examinando o Catálogo de Teses e dissertações da Capes [http://sdi.capes.gov.br/banco-de-teses/01_bt_index.html, última visita no dia 28 de janeiro de 2018], constatee a existência de mais de 24 mil trabalhos como resposta à busca pelos termos “rosto” e “face”. 23.793 trabalhos em cujo título, resumo ou palavras-chave aparecem o termo face; e 495 para rosto.

São trabalhos na área do Direito, da Administração, da Odontologia, da Teologia, da Educação, do Marketing, da Fotografia, do Cinema, da Psicologia, da Zootecnia, Zoologia e Zoologia aplicada, Genética, Microbiologia, entre outros. Há trabalhos sobre reconhecimento facial (ligado à gestão de empresa, à área da segurança e ciências da informação), cirurgias faciais e ortodônticas, modelagem de face eletromecânica, hábitos de sucção e morfologia facial, *marketing*, comportamento, e mesmo sobre neurocognição das emoções faciais em pacientes esquizofrênicos e familiares.³

³ Na Universidade Federal do Ceará, a pesquisa “As faces do rosto” é coordenada por mim e pela psicanalista e professora Karla Patrícia Martins, do curso de Psicologia da UFC. Karla recentemente voltou de um período de estudos pós-doutorais em Psicologia Clínica na USP e na Universidade Paris 7. Seu interesse é estudar a relação entre o rosto materno, a melancolia e a fome nos casos de vulnerabilidade social. O grupo “As faces do rosto” faz parte, atualmente, do Laboratório Imago, ligado ao nosso Programa. Ainda na UFC, des-taco o projeto Trace a Face, do professor Antonio Wellington de Oliveira Júnior, sobre o rosto performático.

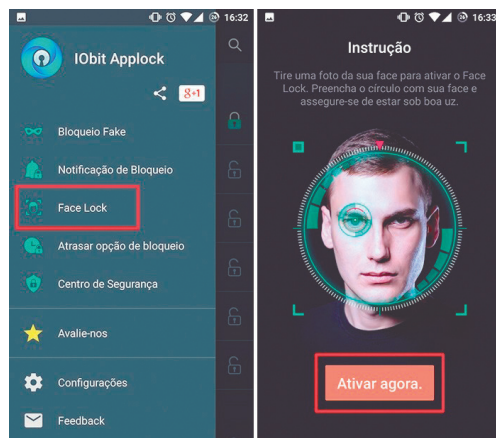


Figura 5 – aplicativo de reconhecimento facial para celulares.

Rosto e nome são assinaturas do sujeito moderno. Não possuir documento de identificação com esses signos, validado institucionalmente, equivale ao apagamento dos direitos civis. Rosto e nome, não há quem não os tenha – o que não é garantia de reconhecimento social ou que a eles gozem de prerrogativa, de fato, os seus portadores: direito à exibição ou à recusa em se mostrar.

Nos programas policiais, é esperada a revelação dos rostos dos suspeitos. Para estes, quando exibidos sem consentimento, a condenação é imediata e sem chances de defesa. O dito “cidadão de bem”, desesperançoso com a Justiça e com o pretexto de se manter alerta, de conhecer a “verdadeira face” do crime, regala-se com o programa de TV que mostra acusando.

A face espetacularizada triunfa como possibilidade de se fazer justiça com as próprias mãos e estimula a estereotipia e o preconceito.

to. Nas prisões, as mesmas feições praticamente se multiplicam num *looping* que se retroalimenta de sujeitos vindos dos mesmos estratos sociais. O apresentador de tevê – cuja face é construída com luz e maquiagem favoráveis ao clareamento de suas feições e apagamento de sombras que possam sugerir ao espectador algo diferente da performance viril e íntegra que desempenha – em tudo se opõe à do (já considerado) “culpado”. Acrescento aqui uma imagem que saiu em alguns jornais, de policiais militares fazendo fotografias com aparelhos celulares nas favelas do Rio de Janeiro sob a justificativa de “fichar” os moradores.



Figura 6 – Moradores de comunidades pobres da Zona Oeste do Rio de Janeiro sendo “fichados” por militares, em 23 de fevereiro de 2018. Foto: Pablo Jacob, Agência O Globo.

Agindo como a palavra empenhada, o rosto é estampa monetária, franqueando trocas e avalizando transações. Pela etimologia, moeda é *moneta*, “o que avisa, aconselha ou lembra” e deriva de um verbo que também produz monumento (aquilo que deve ser lembrado) e premonição (aviso prévio do que vai acontecer). Em *Les Origines*

de la notion de monnaie, de 1914, Marcel Mauss diz que, primitivamente, o dinheiro não era utilizado para a aquisição de bens de consumo, mas para a compra de artigos de luxo. Acima de tudo, o poder de compra da moeda tem “o prestígio que o talismã confere aquele que o possui”, diz Mauss.



Figura 7 – Moeda de ouro de Zeus laureado.

Na moeda, assim como no selo, na medalha ou no brasão armorial, a presença de um rosto intocável. O que está *in effigie* também está *in absentia* e, assim, não pode ser fisicamente ferido. O rosto da rainha da Inglaterra, do Imperador Romano, de um ex-presidente, do atleta, do herói nacional ou cientista em produções limitadas e comemorativas está circunscrito territorial e simbolicamente. É a credibilidade nessas faces que possibilita o trânsito entre fronteiras e a permuta entre valores.

Num tempo em que a ciência ocidental desdenha da Fisiognomonía e chama a Frenologia (tão em voga no nazismo) de pseudo-

ciência, o livro do rosto, *Facebook*, tem ecoado gostos e redefinido relacionamentos. Fotografia, cinema, TV, câmeras de aparelhos celulares e de monitoramento (e seus respectivos programas e aplicativos) modificam os usos da imagem do rosto e o estatuto do mesmo.

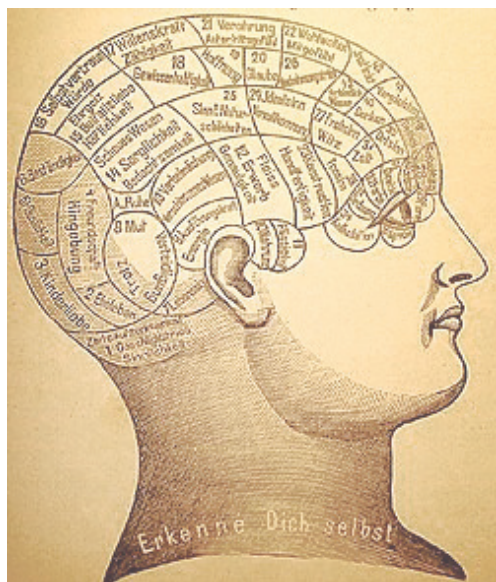


Figura 8 - Desenvolvida por F. Joseph Gall, a frenologia teve larga aceitação na Inglaterra vitoriana e está na base das teorias eugênicas do século XX, sendo especialmente apreciada pelos médicos nazistas.

O avanço das técnicas cirúrgicas – faciais e dentárias –, dos químicos e das tecnologias de comunicação também modifica o rosto, mas isso não se traduz numa maior pluralidade de feições. Os rostos midiáticos são, em sua maioria, jovens, brancos, ocidentais e desprovidos das marcas do tempo e da experiência. O branqueamento das feições também conta com o auxílio dos aplicativos dos celulares.

A opção “embelezamento facial” forçosamente equivale a aumento do tamanho dos olhos (que “ocidentaliza” olhos indígenas e/ou de origem asiática), clareamento da pele (que responde pelo eufêmico termo “uniformização” ou “pele uniforme”), além de deixar as bochechas coradas – lembrando que, durante muitos anos, a escravidão foi justificada apenas sobre os que não pertenciam à descendência de Adão, ou seja, os de pele escura, que não coravam as faces na vergonha.

O rosto está na mídia, mas, principalmente, ele é uma mídia, é *médium* ontogeneticamente ligado aos vínculos primários do bebê com a mãe e à gênese mesma da imagem (BAITELLO, 2005; BAITELLO, 2010; CYRULNIK, 1995).

Isso porque, mais do que qualquer outra parte do corpo, tendemos a privilegiar o rosto na identificação de nós mesmos ou no reconhecimento do outro (SACKS, 2010; SACKS, 1997). Desde o nosso nascimento, estudos mostram que lemos rostos. É pelo rosto que se dá o processo inicial de socialização dos bebês e sua complexa inserção no mundo da linguagem, diz o neuropediatra Everett Ellinwood. O psicanalista inglês Donald Winnicott (1975), em seu diálogo com Jacques Lacan, discorre sobre o papel do rosto materno como espelho e como matriz dos processos identificatórios, apontando uma relação de continuidade entre o registro de uma troca sensível com a mãe e a criatividade da criança; na ausência dessa troca, o seu contraponto: a experiência do vazio e as angústias primitivas.

Em direção semelhante, Boris Cyrulnik (1995), discorre sobre o desejo de constituir vínculos que se trava pelo rosto. Ao observar o contato de crianças psicóticas com corças selvagens que, surpreendentemente

te, não fogem delas como o fazem quando estão diante de outros seres humanos, o etólogo revela aspectos considerados até então sobrenaturais nesse comportamento. É que, como essas crianças não apresentam qualquer vontade ou tentativa de vinculação, elas não procuravam os olhos das corças nem se fixavam neles. O movimento que provoca um afastamento ou ataque, que é o encarar animais não adestrados, é inexistente – o que faz com que essas crianças, ao não focarem pontos específicos do contexto (e o rosto tem uma potencialidade sógnica bastante ativa) se confundam com a paisagem.

Estudos mostram que a não capacidade de reconhecer rostos e de não identificar neles expressões de emoções pode comprometer a sobrevivência de indivíduos ou apartá-los da família ou comunidade que assegurará o pertencimento que os protegerá. Hoje já se nomeia esse tipo de disfunção que faz com que um sujeito (que embora não apresente problemas oftálmicos, psiquiátricos ou neurológicos que afetem de modo severo outras áreas do cérebro) não reconheça rostos. A prosopagnosia (*prosopon* = cara, e *agnosia* = ignorância ou perda de conhecimento) é hereditária e afeta, em maior ou em menor grau, cerca de 2% da população humana.

A prosopagnosia tornou-se relativamente popular graças a um médico que, num grau mediano, mas bastante significativo, também sofre desse mal: o neurologista Oliver Sacks. Sacks não só tinha dificuldade em reconhecer rostos, mesmo os mais chegados e familiares, mas também em identificar a si mesmo em uma fotografia ou no espelho. É esse sentido, do rosto na mídia e como mídia, como meio, que me interessa discutir o legado de Hans Belting para o estudo dos rostos.

AS FACES DE BELTING

Em 2013, Hans Belting publica um estudo sobre o rosto, sem edição em língua portuguesa, mas que poderia ser traduzido como *Faces – uma história do rosto*. O livro aparece numa fase madura de suas pesquisas e foi escrito ao longo de mais de dez anos; tendo sido interrompido algumas vezes tanto por outros projetos – como a escrita de *Antropologia da imagem*, que veio a público em 2001 – quanto pela insegurança, confessa o autor, ao se deparar com um tema tão amplo (BELTING, 2015).

Investigações sobre o rosto, entretanto, já estão presentes em outras de suas obras. Em *Imagem e culto*, publicado inicialmente em 1990, o autor discute o tema da memória em retratos funerários e retratos de santos, além de dedicar várias páginas aos ícones bizantinos e russos.



Figura 9 – Man Ray, *Noir et blanche*, 1926.

Em *Antropologia da imagem*, Belting trata da relação entre máscara e rosto. A máscara coloca-se sobre o rosto ocultando-o e promovendo, assim, uma troca entre o rosto invisível e outro que o substitui, presentificando, por sua vez, uma terceira face – que não é simplesmente a fisionomia dura e sem vida do objeto, mas que é “animada” pelo sujeito que a performa. Aqui, Belting discute crânios de Jericó, esculturas neolíticas (circa 7.000 a.C.) que eram reanimadas como se fossem imagens vivas com conchas colocadas onde eram os olhos e uma capa curtida como uma nova pele. No lugar do corpo ausente, um corpo artificial, medial, interage com o corpo dos parentes e contemporâneos do morto.



Figura 10 – Crânio de Jericó, coberto com mistura de terra e gesso; sobre as órbitas, conchas marinhas. Idade aproximada: 9.500 anos.

Mas é em *A verdadeira imagem*, de 2006, que Belting se aprofunda no tema do rosto e das mídias ao discutir o sudário (e a *Vera ikon*, a imagem verdadeira), a máscara e a pessoa de Cristo; além do autor-retrato de Dürer; de fazer considerações entre o retrato e a caricatura.

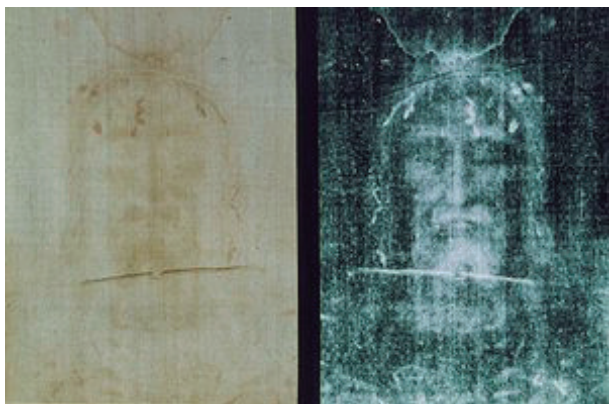


Figura 11 – Sudário de Turim, linho.

Para entender a tríade meio, imagem e corpo, é preciso compreender a noção de iconologia do autor. Em *Antropologia da Imagem*, Belting (2007) insiste que as imagens não se encontram de forma isolada, independente, nas superfícies ou nas mentes. Elas não existem por si, afirma, mas elas *acontecem*. E elas acontecem via mídia – ou veículo de divulgação das imagens – e corpo – quer o corpo que as produz, quer o que as performa. Mídia e corpo modificam-se continuamente, diz o autor, mas mesmo as imagens técnicas não alteram esse estatuto ontogenético. A parede de pedra da caverna nas inscrições rupestres, a madeira do escudo de um guerreiro medieval, o muro onde se encontra um grafite, o *outdoor* publicitário, a tela em linho de uma pintura a óleo, uma camiseta de propaganda política, a tela do computador ou a do celular são mídias.

Quanto ao corpo, ao mesmo tempo em que ele percebe essas imagens, ele as produz em sua gestualidade e, ao performatizar, também passa a ser uma mídia. O corpo gera imagens internamente,

na forma de sonhos, pensamentos, alucinações – o que Belting chama de imagens endógenas. As imagens exógenas ou imagens físicas são as que acontecem via mídia externa ao corpo, mas que interage com outros corpos. As representações internas e externas, imagens mentais e físicas, não estão apartadas, elas se retroalimentam. Em suas palavras:

O quê de uma imagem (o problema ao qual a imagem serve como tal, ou ao que ela se refere como imagem) é guiado pelo “como” ela transmite sua mensagem. Na verdade, o “como” é frequentemente difícil de distinguir do “o quê”; nisto repousa a essência da imagem. Mas o “como”, por sua vez, é em grande parte modelado por um dado meio visual no qual a imagem reside (Belting, 36: 2016).

Belting lembra a importância do culto aos mortos, o mais antigo dos cultos, que precede todas as religiões, para a gênese das imagens físicas nas práticas humanas. O sentimento de perda e indeterminação instalado com a morte contamina de incertezas o mundo dos vivos. Para reparar essa ausência, as imagens substituem corporalmente aquele que havia partido, uma vez que o corpo, que durante toda a nossa vida intermedeia nossa relação com o mundo, é uma mídia extremamente vulnerável. Sua decomposição desestabiliza traços e provoca o horror. A imagem alucinada, vagante e imponderável da morte precisa ser contida, refreada, pela imagem concreta da máscara, da escultura ou do desenho. Com um novo corpo, medial e midiático, o morto é mantido estável, presente e visível.

Em *Faces: a História do rosto*, o autor lamenta a imprecisão metodológica – na literatura crítica sobre o rosto, apenas a etnografia (particularmente voltada para o estudo das máscaras) fornece algum modelo teórico – e a dificuldade de precisar o que vem a ser um rosto. Não te-

mos controle sobre nossa própria face, diz o autor. Nossa fisionomia é fruto de um legado genético que o tempo modela e modifica. Ao longo da vida, os gestos criam uma máscara mímica, que transforma o rosto que temos no rosto que fazemos (BELTING, 2015). Essa máscara mímica nos acompanha até a morte, quando se transforma numa máscara inanimada, que sentimos vazia, uma vez que não há mais quem a habite.

Apoiado em Charles Darwin, numa obra chamada *A expressão facial em humanos e animais*, de 1872, Belting afirma que “tanto o rosto que possuímos quanto as expressões que lhe conferimos são resultados de uma evolução” (BELTING, 2015: 11).

Seguindo os estudos de Darwin, Jonathan Cole (*apud* BELTING, 2015) diz que a elaboração de rostos com traços mais refinados precedeu a elaboração da linguagem e é derivada de grupos sociais mais complexos. Esse traço evolutivo, acrescenta Belting, conclui-se quando os rostos ultrapassam a natureza e a interpretam. É precisamente desses rostos que Belting quer falar. Esclarece: “penso nos rostos pintados ou tatuados, maquiados e estilizados, exibidos e velados e o mesmo vale para as máscaras, artefatos que produzem rostos e nelas são fixados” (BELTING, 2015: 11).

Belting também parte de Sigrid Weigel, que afirma que, na história da civilização europeia, o rosto é a imagem condensada do *humanum*. Como demonstram os códigos emocionais e as técnicas culturais, em primeira instância, a história do rosto é a história das mídias, diz Weigel. “Nos artefatos [como as máscaras, por exemplo], encontramos, portanto, as convenções que regulam as dinâmicas faciais e que, em última instância, reconduzem à relação especular entre a imagem e a vida” (BELTING, 2015: 12).

Só a partir do Iluminismo, a máscara recebeu o estigma de falseamento. O ocidente civilizado nega o caráter comum que existia entre o rosto e a máscara e começa a considerá-los opostos: “o rosto seria o verdadeiro eu e a máscara a falsificação do eu” (BELTING, 2015: 31). Tanto o rosto quanto a máscara, diz Belting, podem ser compreendidos como imagens sobre uma superfície – “seja ela natural, como a pele, ou sua imitação em materiais privados de vida” (BELTING, 2015: 29–30).

O uso primordial da máscara marcou um dualismo radical e profundo entre visibilidade e invisibilidade, entre o mostrar-se e o esconder-se “em relação a um único e mesmo vetor: o próprio corpo” (BELTING, 2015: 52). Etimologicamente, imagem vem de Imago, que é a máscara mortuária. Belting diz que o par presença e ausência que determina as correlações entre rosto e máscara é constitutivo do conceito mesmo de imagem. As máscaras, assim como as imagens, “mostram qualquer coisa que não o são” (BELTING, 2015: 33).

Belting recorre ainda ao filósofo e antropólogo Helmuth Plessner e se pergunta: o quanto é confiável a expressão de si no rosto? Segundo Plessner, no rosto, o homem atua um papel duplo: ele veste, ao mesmo tempo, a fantasia do personagem e a de si mesmo – e faz aflorar a questão: o que vem a ser esse si mesmo? A modernidade substituiu a questão da alma pelo *eu*, mas deixa em aberto o que viria a ser o *verdadeiro eu*.



Figura 12 - *Persona*, Ingmar Bergman, 1966.

“O si como sujeito soberano é um discurso que se desenrola no ocidente”, diz Belting (BELTING, 2015: 42). Mas o que chamamos de si não diz respeito a um único rosto e sim a uma série de rostos que se manifestam a partir do nascimento, cuja coerência é difícil de definir,⁴ e que muda e se consolida com o passar do tempo.

Como eu disse anteriormente, essa fala, proferida no III EIIC, é um recorte dos estudos que venho desenvolvendo. Atualmente, além da relação entre os autorretratos e autobiografias, têm chamado a minha atenção a maquiagem e como essa prática, fundamentalmente ritualística, tem aparecido na mídia de massa – com especial relevo nos tutoriais de maquiagem de blogueiras e blogueiros em canais como *Instagram* e *Youtube*.

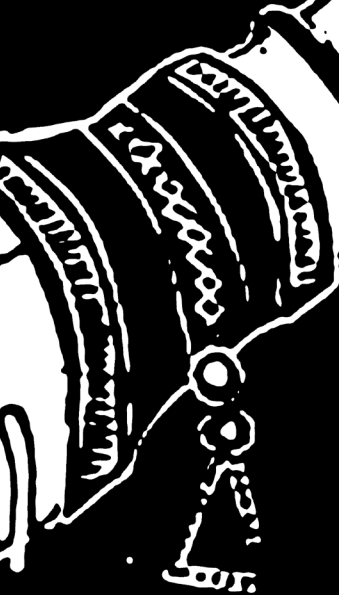
⁴ Essa coerência, “difícil de definir”, aparece no poema “Retrato”, de Cecília Meireles [“Eu não tinha este rosto de hoje,/ assim calmo, assim triste, assim magro,/ nem estes olhos tão vazios,/ nem o lábio amargo./ [...] Eu não dei por esta mudança,/ tão simples, tão certa, tão fácil:/ - Em que espelho ficou perdida/ a minha face?”]. O poema de Cecília Meireles se enreda numa trama de duplicação abissal (*mise en abyme*) que o liga aos contos “O retrato oval”, de Poe; “O retrato de Dorian Gray”, de Wilde; “O espelho”, de João Guimarães Rosa, entre outros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. Il volto: da “Mezzi senza fine – note sulla politica”. Disponível em: <<http://www.generative.design.com/libri/ilvolto.htm>>. Acesso em: 02 nov. 2017.
- BAITELLO JÚNIOR, Norval. **A era da iconofagia**: ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker ed. 2005
- BAITELLO JÚNIOR, Norval. **A serpente, a maçã e o holograma**: esboços para uma teoria da mídia. São Paulo: Paulus, 2010
- BELTING, Hans. **A verdadeira imagem**. Porto: Dafne Editora, 2011.
- BELTING, Hans. **Antropología de la imagen**. Barcelona: Katz, 2007.
- BELTING, Hans. **Facce** – una storia del volto. Roma: Carocci Editore, 2015.
- BELTING, Hans. Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à iconologia. Ghrebb: Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia, São Paulo, v. 1, n. 8, p. 32–60, jul. 2016. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/Ghrebb/Ghrebb-%208/04_belting.pdf>. Acesso em: 01 fev. 2017.
- BELTING, Hans. **Likeness and presence** – a History of the image before the Era of Art. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- BORGES, Jorge Luis. A biblioteca de Babel. Em **Ficções**. São Paulo: Globo, 1995.
- COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Courtine. *L'Histoire du visage – exprimer et taire ses émotions (du XVIe siècle au début du XIXe siècle)*. Paris: Payot, 2007.
- DARWIN, Charles. **The expression of the emotions in man and animals**. 1872. Disponível em: <http://darwinonline.org.uk/content.html#books>. Acesso em: 01/02/2014.
- LAVATER, Johann Kaspar (or Caspar). **The Pocket Lavater**: or the Science of Physiognomy. Ed. Moat Portcullis, 2017. (formato e-book).
- MAUSS, Marcel. Les origines de la notion de monnaie. Une édition électronique réalisée à partir du texte de Marcel Mauss (1914), « Les origines de la notion de monnaie. » Communication faite à l'Institut français d'anthropologie. « Comptes-rendus des séances », II, tome I, supplément à l'Anthropologie, 1914, 25, p. 14 à 19. Texte reproduit in Marcel Mauss, Oeuvres. 2. Représentations collectives et diversité des civilisations (p. 106 à 112). Paris: Les Éditions de Minuit, 1969, 740 pages. Collection: Le sens commun.. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/oeuvres_2/oeuvres_2_02/origine_notion_monnaie.html>. Acesso em: 02 jan. 2018.
- SACKS, Oliver. **O olhar da mente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SACKS, Oliver. **O homem que confundiu sua mulher com um chapéu**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- WARBURG, A. **The Renewal of Pagan Antiquity**. Los Angeles: Getty Research Institute, 1999.

UDITO

GRANDE
SAGZ
BRAVO



DEFENSOR

SAGRADO

GOZ

**DO INVISÍVEL:
TRAVERSIA DAS IMAGENS**

RUMO A TERRA DO POVO DO RAIO: RETOMADA DAS IMAGENS, RETOMADA PELAS IMAGENS EM MARTÍRIO E AVA YVY VERA¹

André Brasil

Em entrevista a Radio Yandê,² Genito Gomes, cacique da retomada do Guaiviry, no Mato Grosso do Sul, sugere que, se a demarcação real das terras guarani e kaioiwá ainda não aconteceu, na imagem, ela já tem abrigo. Afinal, é isso o que vemos nos longos e belos planos de *Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio*, filme realizado por Genito e jovens lideranças do Guaiviry:³ entremeadas à reencenação do brutal assassinato de Nísio Gomes, cenas do cotidiano nos mostram o estreito vínculo – social, político e espiritual – entre território e modo de vida, entre *tekoha* e *teko*.⁴

¹ Trabalho apresentado no III Encontro Internacional Imagem Contemporânea, promovido pela Universidade Federal do Ceará, entre 26 de fevereiro e 1º de março, em Fortaleza; e junto ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual do XXVII Encontro Anual da Compós, Belo Horizonte, entre 05 e 08 de junho de 2018.

² Entrevista com Genito Gomes para a Radio Yandê, disponível em: <https://www.facebook.com/pg/radioyande/videos/>. Acesso em: 05/01/2018.

³ *Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio* (Genito Gomes, Valmir Cabreira, Jhonn Nara Gomes, Jhonaton Gomes, Edina Ximenez, Dulcídio Gomes, Sarah Brites, Joilson Brites, 2016, cor, 51'). O filme foi realizado como parte do projeto de extensão *Imagem Canto Palavra nos territórios Guarani e Kaioiwá*, sob a coordenação da professora Luciana de Oliveira (UFMG), em parceria com o Vídeo nas Aldeias. Ele é resultado de duas oficinas de longa duração realizadas com a Tekoha Guaiviry, no município de Aral Moreira (MS): uma oficina de filmagem, ministrada por Fábio Menezes, Alessandra Giovanna e Guilherme Cury, e uma oficina de montagem ministrada por Alessandra Giovanna e Luisa Lanna.

⁴ Durante o VI Colóquio Cinema, Estética e Política (2017), em apresentação elaborada junto

Que a demarcação se viva na imagem não é pouca coisa. Afinal, no espaço do filme, entre o documental e o ficcional, instaura-se o trabalho do imaginário: este é dito, encenado, pilado, fermentado, percorrido, dançado e cantado, tal como assim se almeja no território real. O real habita esse “como se” da ficção, fundindo o imaginário ao vivido; a imagem e a luta em curso. Vive-se o imaginário, imagina-se o vivido.

Luciana Oliveira, professora que coordenou o projeto de extensão universitária do qual o filme faz parte, disse, certa vez, que *Ava Yvy Vera* compõe com *Martírio*⁵ uma espécie de díptico, no qual, em suas diferenças, um filme responde e complementa o outro.

Aqui, pretendo seguir a sugestão de ambos para, no cotejo entre os filmes, delinear o que cabe a cada um nesse díptico, o que cada qual permite acessar e como um e outro participam da disputa que se dá para além do cinema e para a qual o cinema contribui à sua maneira: a luta dos Guarani e Kaiowá por retomar suas terras ancestrais, condição para que possam cultivar seu modo de vida.

1. MARTÍRIO: ENTRE NARRAR E INTERVIR

Como filme-processo que é, *Martírio* assume a tarefa de construir uma contranarrativa de ampla envergadura histórica, valendo-se para isso de arquivos produzidos pelo próprio Vincent Carelli, ao

ao professor guarani e kaiowá Daniel Vasques, Luciana Oliveira nos alertou para o risco de essencialização e totalização do que seja o *tekoha*: ao contrário, ele é “vivido aos poucos e devagar (como diz meu amigo Valmir Cabreira: tudo indo rápido como o andar do jabuti), tais elementos se combinam de diferentes formas e variam nos espaços — cada *tekoha* é um *tekoha* — e no tempo — cada *tekoha* é um a cada vez”.

⁵ *Martírio* (Vincent Carelli, Ernerto de Carvalho e Tita, 2016, cor, 162’).

longo de sua trajetória junto aos Guarani e Kaiowá; arquivos institucionais, fragmentos do noticiário midiático, além de conversas e testemunhos em reencontros, no presente, com os amigos guarani-kaïowá. A matéria do filme é a história; história que se endereça ao presente: como nos diz o diretor, *Martírio* volta o espelho para a sociedade brasileira, devolvendo-nos imagens diante das quais os espectadores devemos sair transtornados, transformados pela súbita consciência do nosso desconhecimento. Soterrada pela história oficial – história dos vencedores –, ela é a “consciência de um processo colonial que não terminou, um processo de ocupação do país que traz uma herança profunda da postura colonial” (CARELLI, 2017, p. 244).

Essa contranarrativa encontra no passado a explicação para a situação presente, em um trabalho de elaboração da história no qual, como observa Claudia Mesquita (2017), “agora” e “outrora” vão se convocando, se respondendo e se urdindo: o passado não se contém em si mesmo, convocado sempre em sua relação com o presente (já que as formas de opressão não param de se atualizar).

Ainda que assuma como tarefa a elaboração de um discurso didático, que priorize a explicação histórica, dois gestos retiram *Martírio* da posição de distanciamento esclarecido sobre a realidade do “outro”, para implicá-lo na história em aliança com aqueles que são filmados. O primeiro gesto é justamente a recusa aos limites entre *narrar* e *intervir*, entre cena e mundo, produzindo sem cessar passagens entre um e outro.

Uma sequência em especial marca essa liminaridade, materializada pela súbita entrada de Vincent Carelli em cena (Figura 1): depois de um comentário desesperançado de Celso Aoki às lideranças

de M'barakai e de Puelito Kue, Carelli adentra a cena, para intervir no rumo da conversa: “como Celso tá falando, nós não somos autoridade. Mas, se depender das autoridades, vocês têm que tomar a frente. E é importante que as imagens, a fala de vocês cheguem nas cidades”. Ao não se conter e lançar-se em cena, o diretor se move pela percepção de que narrar a história é intervir em seu curso e de que essa intervenção faz parte da narração que da história se produzirá. O militante filma, o cineasta intervém.



Fig. 1 – Adentra a cena (fotograma de *Martírio*).

Em outra sequência, que hesitou manter na montagem final de *Martírio*, Carelli manifesta, em voz *over*, sua comoção, o choro que o assalta quando deixa as retomadas guarani e kaiowá. Essa passagem faz contraponto à anterior, explicitando as dificuldades do processo de aproximação a uma realidade que não é a do diretor: de um lado, firme em seus propósitos, Carelli entra em cena para reiterar a necessidade da luta; de outro, ao se despedir, ele hesita, desaba, demonstrando sua fragilidade diante de uma realidade complexa, na

qual é, em alguma medida, estrangeiro. Trata-se assim de, no trabalho processual do filme, expor as convicções e também as hesitações de um movimento de aproximação entre Carelli (seus aliados) e os Guarani e Kaiowá, aproximação que nunca estará de todo encerrada, que precisa ser retomada e atualizada a cada reencontro.

Ligado ao primeiro, o segundo gesto será, portanto, aquele que abre a forma e a narrativa do filme para que dê conta de abrigar certos traços e modos da experiência e do pensamento dos Guarani e Kaiowá. Esse intuito manifesta-se, já no início do filme, com as belas imagens feitas pelo diretor, ainda em 1988, quando esteve no Mato Grosso do Sul para acompanhar o *Jerokyguasu*, a grande reza do batismo do milho guarani-kaiowá. Não nos parece fortuita a escolha desses registros para a abertura do filme: ouvimos o canto dos rezadores, seu desenho circular; a dança ritmada pelo bater dos pés. As vozes das mulheres cuidam para guardar leve defasagem em relação ao coro dos homens. O *mbaraka* se agita diante do fundo noturno, até que a manhã dê seus primeiros sinais, sugerindo que o grupo atravessou a noite em vigília. A consulta aos espíritos durante a noite, nos diz a narração em voz *over*, indica o rumo das discussões políticas do dia seguinte. A luta política vincula-se, de modo indissociável, ao trabalho espiritual, em uma experiência que hoje chamaríamos de *cosmopolítica*.⁶ “Em um mesmo gesto, os chocalhos dos rezadores movem o cosmos e a história, fazem atravessar a política pelos sonhos, ligam a vida dos homens àquela dos espíritos, uma a vibrar na outra” (BRASIL, 2016, p. 146).

⁶ Aqui, dialogamos livremente com o conceito de cosmopolítica, tal como apropriado pela antropologia contemporânea, a partir da proposição de STENGERS, Isabelle, 2007. Por exemplo, em VIVEIROS DE CASTRO, 2011; SZTUTMAN, 2013 e STOLZE LIMA, 2011.

Esse trabalho ininterrupto de aproximação e abertura à experiência e ao pensamento do “outro” constitui a tessitura mesma de *Martírio*. A partir dos arquivos da história e das conversas nascidas de encontros e reencontros nas retomadas, a montagem do filme vai urdindo a macro e a micro-história. Quando a primeira mostra-se intolerável, quando a *mise-en-scène* do poder institucional revela-se insuportável, inviável, inviolável, a equipe do filme desvia-se da rodovia para tomar uma estrada de terra, uma via menor: eles irão se encontrar com novos e velhos aliados em outra retomada.

Esses encontros e reencontros, as conversas e os testemunhos passam, como sempre, pelo enquadramento do cinema que, antes ainda do trabalho de montagem, precisa ser capaz de acolher a perspectiva do outro. A fala não é autoevidente: a força dos gestos e das palavras dos Guarani e Kaiowá encontra no enquadramento não apenas abrigo, mas transformação fílmica:

acolher o testemunho é encontrar a medida do enquadramento, a distância a se tomar, o ritmo do movimento da câmera ditado pelos corpos, pelas caminhadas, pelos cantos e pelas danças. Se a gravidade de cada testemunho, de cada morte, de cada lamento e de cada reivindicação é motivo de atenção, sua elaboração dramática – a ênfase que a modula – não será nunca demasiada. O modo de filmar, seja por Vincent, seja por Ernesto, ao mesmo tempo em que transforma a experiência em filme, retira da própria experiência a medida sensível dessa transformação (BRASIL, 2016, p. 156).

Tudo isso faz de *Martírio* um misto, só a princípio contraditório, entre clareza de propósitos e incerteza diante da contingência de uma história que se narra no momento mesmo em que nela se intervém; diante da aproximação, em alguma medida, insondável entre a equipe do filme, formada por não índios, e os companheiros Guarani e Kaiowá. O generoso e estratégico didatismo que caracteriza *Martírio*

não deixa, assim, de preservar a opacidade e o não saber diante da parcela de irredutível alteridade da experiência histórica e cultural desse povo.

Manter a opacidade será, em algum sentido, o modo de reafirmar a autoafirmação dos Guarani e Kaiowá. É isso o que *Martírio* enfatiza em uma sofisticada operação de montagem: ao retomar e traduzir os registros da reunião que filmara “às surdas”, na década de 1980 (registros que são antecipados, sem tradução, no início do filme), Vincent Carelli sublinha a acuidade do diagnóstico das lideranças: desde a criação do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), eles notam, trata-se da progressiva “desindianização” e integração dos índios ao sistema de trabalho. “Nós, índios, estamos envolvidos no capitalismo”, diz um deles, “é por isso que nos acusam de ser aculturados”. Ao que o companheiro responde: “eles vão entender que não somos aculturados. Nem brancos, nem brasileiros. Resistiremos se estivermos na nossa terra retomada”.

2. AVA YVY VERA: HABITAR A IMAGEM

A conversa das lideranças guarani e kaiowá ecoa, longinquamente, no testemunho de Valdomiro Flores, rezador da retomada do Guaiviry, cujas palavras oferecem o norte para a narrativa em *Ava Yvy Vera – A terra do Povo do Raio*. Ao lado da mulher, Tereza Amarília, ele testemunha, enquanto enfatiza as palavras com o gesto abrangente, fazendo encontrar política e cosmopolítica:

Aqui, é o coração da terra. Estamos lutando por esse coração da terra, esse território. Não lutamos só por este pedaço, mas por todos os territórios do coração da terra. Lá no Paraguai também tem um coração da terra. Lá, o Cerro Guasu é coração da terra também. São

como duas colunas da terra. Uma no Paraguai, outra no Brasil. É isso que segura o território. Esse é o nosso lugar. Nós Ava somos descendentes do coração da terra. Andamos nele igual ao perdiz. Nós somos parecidos com o perdiz mesmo. [...] Os fazendeiros vieram e entraram aqui nesse lugar e mandaram todo mundo se separar. Nos separaram e agora todos estão seguindo o que o fazendeiro faz. [...] Eles nunca vão encontrar nosso modo de viver de verdade. O branco nunca vai encontrar nosso modo de viver. E nós, Avá, nunca vamos viver de verdade o jeito dos brancos. Nós até falamos bem o português, mas nunca vamos encontrar mesmo o jeito deles. Eles vivem de um jeito e nós de outro. Por isso, o nosso viver nunca vai combinar com o viver do Karáí. Nosso viver é diferente. [...] Nós viemos caminhando... e nos juntamos em uma grande reunião. Isso aconteceu na estrada dos vários caminhos. Foi lá que rezamos errado e caminhamos mal. Isso foi há muito tempo. Naquele tempo é que nós erramos o caminho certo. Nós estávamos caminhando bem até nos separarmos. Um vai para um lado e tá errado, o outro vai para outro lado e tá errado. Pensa que para lá é bom e vai caminhando naquela direção. Ou pensa que para o outro lado é bom e caminha para lá também. Mas na verdade tá tudo errado. E é aí que nos separamos até hoje. Enquanto isso, o branco já veio invadindo. Entraram no nosso meio e nos separaram mesmo.⁷

Na fala de Seu Valdomiro, a história – história do contato com o homem branco – rasga a vida dos Guarani e Kaiowá sob o modo do trauma, ela é lugar do erro e da separação. Lugar da violência, que levou à morte de Marçal de Souza (Tupã'Y) e Nísio Gomes, entre tantos outros.⁸ Este último, uma importante liderança do Guaiviry e do movimento mais recente de retomada, terá seu assassinato reencenado em *Ava Yvy Vera*.

O filme assume-se então como espaço – modesto, nunca suficiente – para a elaboração dessa história traumática por parte da comunidade do Guaiviry.⁹ A reencenação do assassinato visa menos a

⁷ Testemunho do rezador Valdomiro Flores em *Ava Yvy Vera* (2016).

⁸ Dados de relatórios do CIMI (Centro Indigenista Missionário), *Violência contra os povos indígenas no Brasil*, mostram que a quantidade de assassinatos de indígenas no Mato Grosso do Sul é assombrosa. Para nos ater aos números recentes: 34 assassinatos em 2010; 32 em 2011; 37 em 2012; 33 em 2013; 25 em 2014; 20 em 2015 e 15 em 2016.

⁹ A idéia guarda proximidade com aquela que Cláudia Mesquita vem caracterizando como uma *estética da elaboração*. Cf. MESQUITA, Cláudia. *Irresolução, luto e elaboração em Orestes*

reconstituí-lo por verossimilhança, do que rememorá-lo, narrá-lo no mesmo gesto em que se guarda dele leve distância reflexiva. Valmir Cabreira e Jhonaton Gomes não reproduzem uma cena dramática, que se construiria alheia à presença da câmera. Assentados no local mesmo onde caiu morto o corpo de Nísio Gomes (vela acesa à frente), eles miram a câmera frontalmente, entre encenar e narrar o acontecimento. Enquanto Valmir rememora, Jhonaton pontua a fala com intervenções sonoras, compondo uma sonoplastia em ato. Toda a performance é entremeada por longas pausas (silêncios em que sobressaem os sons da mata), como a marcar, em seu interior, o trabalho de elaboração. Essa encenação que elabora não vem sem sofrimento, já que aqueles que encenam são também testemunhas do assassinato¹⁰ (Figura 2).



Fig. 2 – Encenação, elaboração (fotograma de Ava Yvy Vera).

(RODRIGO SIQUEIRA, 2015): uma proposição histórica. Apresentação oral no V Colóquio Cinema, Estética e Política, Belo Horizonte, 2016.

¹⁰ Como nos conta Guilherme Cury (2017), que participou da oficina de filmagem, foi difícil retomar o acontecimento três anos depois: por várias vezes, a gravação teve que ser interrompida por conta da emoção de Valmir.

O mesmo pode ser observado quando – camuflado entre as árvores – Dulcídio reencena e comenta (para a câmera portada por Joilson) as estratégias que os *xondaros*, em vigília, utilizavam para se esconder de fazendeiros e pistoleiros. Trata-se de atualizar, no corpo daqueles que a vivem, a memória da retomada, ao mesmo tempo em que se situa em um ponto de vista externo à encenação para narrá-la. Lateralmente, essas sequências nos lembram aquela cena de rua brechtiana, em que o ator que encena a experiência vivida também a testemunha, narra e comenta; retoma a experiência passada no presente para reencená-la e refletir sobre ela, ou seja, constitui a cena e se afasta dela para elaborá-la e ressitua-la no tempo presente.¹¹

Se, em *Martírio*, Vincent Carelli e sua equipe usam o cinema para se aproximar da realidade histórica daqueles que eles filmam e com os quais se aliam, realidade em relação à qual são estrangeiros, em *Ava Yvy Vera*, os realizadores valem-se do cinema para, minimamente, afastar-se e se defasar da própria realidade – o modo como foi traumáticamente atravessada pela história – para refletir sobre suas implicações junto ao presente da comunidade. O cinema – a *mise-en-scène* cinematográfica – será um dos lugares dessa elaboração coletiva que, ao mesmo tempo, se endereça a uma outra comunidade, aquela dos espectadores não indígenas.

Há mais: *Ava Yvy Vera* não se contenta em elaborar, precária e parcialmente, o trauma. Ou melhor, essa elaboração deve se

¹¹ Retoma-se aqui uma hipótese elaborada, a partir de sugestão de Cláudia Mesquita, quando da análise de outro filme, *Pirinop: meu primeiro contato* (Karané Ikpeng e Mari Corrêa, 2007). Cf. BRASIL, André. *Rever, retorcer, reverter e retomar as imagens*, 2016.

Na cena de rua que Brecht (1978) reivindica para seu teatro épico, “o ator não deve jamais abandonar sua atitude de narrador”, ou seja, deve participar, como personagem, da cena dramática, mas constantemente se afastar dela, para narrá-la.

prolongar e se articular a outro trabalho: aquele que acompanha – entre o documental e o ficcional – o cotidiano do Guaiviry, cultivado tal como os Guarani e Kaiowá almejam em seu bem-viver.¹² A luta histórica encontra na ancestralidade sua justificação política: retomar a terra significa retomar, sempre de modo transformado, práticas de uma forma de vida, estreitamente vinculada à espiritualidade, tal como nos sugere Valdomiro Flores em seu testemunho: “A lei verdadeira é que o Sol não se troca, nem a Lua também não se troca. Quem traz o dia é nosso pai e quem traz a noite é nossa mãe. De noite, a gente descansa e, de dia, a gente anda”.

Se, como vimos, *Martírio* investe na *explicação histórica*, ao mesmo tempo, abrigoando nessa explicação lastros da espiritualidade guarani e kaiowá, *Ava Yvy Vera* encontra no mito o lugar para a elaboração da história; de certa forma, *olha-se para a história por meio do mito* e de sua retomada ritualística e cotidiana no território.

Ava Yvy Vera é um filme de pouquíssimos e longos planos. Além da *mise-en-scène* que rememora o assassinato de Nísio Gomes e dos testemunhos dos anciãos, as sequências acompanham situações cotidianas no Guaiviry. Vemos o despertar das crianças; a aula com o professor Daniel Vasques na escola indígena *Cheru Apyka Rendy*, aco-

¹² Devo essa ideia ao comentário de Luciana de Oliveira em debate sobre o filme na 9ª *Se-mana Festival de Cinema*, em novembro de 2017: “Uma coisa que eles [os guarani e kaiowá participantes das oficinas] enfatizaram durante todo o processo é que esse filme não é sobre a morte de Nísio Gomes (apesar de que a morte de Nísio seja um fator incontornável no filme e que eles precisavam falar sobre isso e elaborar isso). [...] Eles enfatizaram muito: esse filme não é sobre a morte do Nísio, mas sobre o *sonho* do Nísio; o sonho que a gente está aqui construindo”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-3vvNaHPmR4o>. Acesso em: 5 de janeiro de 2018. Essa percepção – a de que *Ava Yvy Vera* é menos sobre a morte do que sobre o *sonho* de Nísio Gomes – encontra-se também no *Trabalho de Conclusão de Curso* (2017) de Alessandra Giovanna e Luisa Lanna, alunas que coordenaram a oficina de montagem no Guaiviry.

lhida dentro da casa de reza; a preparação da *chicha*, a caminhada para a festa *kotyhu*, a dança e o canto que varam a noite, em pequenas e alegres cirandas, a brincadeira em torno da fogueira, a reza longa de Valdomiro Flores.

Sem se submeterem a uma decupagem rígida, os planos dedicam-se a ações e eventos mínimos; às vezes, devolvem-nos paisagens desoladas, vazias. Em vários momentos, a parte visível do plano parece rarefazer-se, expandindo sua parte invisível. Esta será gradativamente povoada pelas palavras, ciosamente enunciadas em voz *over*: as palavras não vêm explicar ou preencher aquilo que não é visto, mas, antes, ligam-nos ao extracampo que abriga tanto a violência que ronda a vida na retomada, quanto a memória, a partir da qual se reinventa, no território, o bem-viver guarani e kaiowá.

É assim que, no contundente testemunho de Valmir Cabreira que abre o filme, sobre a imagem do *Tajy* solitário em meio ao deserto de soja (Figura 3), a narração lembra o risco de se caminhar até o ipê – único lugar onde se lograva acessar o sinal de celular para contatar os amigos, aliados e agentes públicos –, já que encontrar com algum fazendeiro ou pistoleiro poderia custar a vida; lembra também, por outro lado, o que permanece como memória que move o presente da retomada: o tempo em que Guaviras, cupinzeiros e remédios naturais abundavam; quando a mata não havia sido desterrada pelo deserto de soja.¹³ O mesmo se nota em outro momento, quando Valmir narra o

¹³ Ou, como resume Ana Carvalho em comentário sobre essa mesma sequência do filme, trata-se de uma “imagem da resistência e do abandono dos indígenas que habitam a região” CARVALHO, Ana, 2016, p. 287).

Nesse sentido, a cena lembra outra, em *Martírio*, quando somos apresentados à roça de Bonifácio: esta, nos diz a narração, é um verdadeiro ‘cenário da resistência’ Guarani-Kaiowá. “A mandioca e as bananeiras persistem, brotando resilientes do solo coberto

diálogo com Nísio Gomes, pouco antes de sua morte (Figura 4): ali, Nísio menciona seu pesadelo – no qual prenunciou o próprio assassinato – e seu sonho: aquele de ver, no *teko* (o território), a retomada das festas, rituais e cantos. O invisível – Guaviras, ervas, festas e cantos – prolonga-se no visível, como sonho, desejo. De fato, uma dimensão não para de repercutir e fortalecer a outra. Em grande parte, a palavra é o que permite passar de uma a outra.



Fig. 3 - *Tajy* (fotograma de Ava Yvy Vera).

pela soja. Em meio ao deserto de soja, cultivar a roça é como cuidar de um corpo que adoece, curando-o para o bem viver” (BRASIL, 2016, p. 150).



Fig. 4 – Conversa com Nísio (fotograma de Ava Yvy Vera).

Do sonho e do desejo, ao gesto: Dona Tereza já dera seu testemunho, lembrando as andanças pelo território, no período em que a região era habitada apenas pelos Ava, tempo em que não se parava em um lugar só. Agora, ela pila o milho para fazer a *chicha* (bebida fermentada que alimenta as festas). O enquadramento detém-se em seu gesto repetitivo, o baque seco do pilão a estremecer levemente o solo, afetando a câmera sobre o tripé (Figura 8). O gesto de Tereza Amaríli afirma e também convoca, interpela. Ele afirma e reitera um modo de vida, convoca para uma aliança. Aliança com os parentes na retomada, aliança com os espectadores. Seguimos então acompanhando a preparação das bebidas – agora, o *caracu*, a avó e a neta a mastigar a mandioca para a fermentação – e depois o encontro das famílias para a festa. Nesse momento, mais do que registrá-lo ou representá-lo, o cinema instaura o acontecimento, a festa. Ou ainda, ele próprio como acontecimento, o cinema participa concretamente da retomada, esta que se mostra indissociável da experiência mítica.



Fig. 5 - O gesto de D. Tereza: afirmação e aliança (fotograma de Ava Yvy Vera).

É preciso assim que, em sua forma sensível, a imagem sustente esse vínculo, que ela o atualize como acontecimento. É preciso que o filme se crie como espaço sensível de pequenos e contundentes gestos e como espaço sensível de pensamento. É o que faz em sua opção minimalista, atenta à repetição e a suas variações mínimas. Afinal, do pesadelo (a história do contato) ao sonho (tal como sonhado pelos Guarani e Kaiowá), Ava Yvy Vera parece *elaborar a história por meio do mito*, o mito da Terra do Povo do Raio.

3. MBURAHEI PUKU: REZA-TRAVESSIA

A tarde dá seus primeiros sinais, e o casal prepara-se para o *kotyhu*. Outros se somam no caminho que o grupo segue cantando, muitas crianças entre eles. Depois de compartilhar a *chicha*, cantam e dançam em roda. Dentro e fora do círculo, a câmera acompanha a dança que se repete, atravessa o crepúsculo e a noite.

Uma fogueira se acende, e, ao seu redor, as crianças conversam e brincam. Os primeiros relâmpagos iluminam a noite. Outros virão cintilando nas imagens quase totalmente escuras (Figura 5). Acompanhamos agora uma travessia, conduzida pela reza (*mburahei puku*) de Seu Valdomiro.

Ele anuncia: “cheguei no lugar do raio sem fim...”. “Onde é esse lugar onde os raios nunca acabam?”, alguém pergunta. “É onde nossos parentes se encontram.” E continua:

estou atravessando ondas e ondas de brilho dos raios. Na primeira onda de brilho, eu me misturo com a luz. Passo a passo, vou avançando até passar pela primeira onda. Passo pela segunda onda e ainda tem mais uma pela frente. Depois da terceira onda, já posso ouvir o canto do meu pai: ‘Lugar dos relâmpagos sem fim, aqui estou vendo todos com a mesma pintura’.¹⁴

Sob a marcação do *mbaraka*, entoa o canto que se repete por cerca de três minutos, até os créditos finais: “estou vindo junto com o trovão e o raio, estou vindo junto com o trovão e o raio...” A repetição desdobra, na forma mesma do canto e do filme, a travessia até a Terra do Povo do Raio, a terra dos raios sem fim, onde todos os parentes se encontram com a mesma pintura (*Ivága*).

¹⁴ Reza de Valdomiro Flores em *Ava Yvy Vera* (2016).



Fig. 5 - Travessia rumo à Terra do Povo do Raio (fotograma de *Ava Yvy Vera*).

Se, como aventei, em *Ava Yvy Vera*, a história elabora-se por meio do mito, é porque a terra e a vida retomadas pela luta se projetam, ao mesmo tempo, no futuro e no passado, dada sua inscrição no mito, tal como é cotidiana e ritualisticamente experienciado. Atravessar a cortina de raios é reencontrar os antepassados, reviver com eles as festas, as danças e os cantos. Antepassados que viveram, caminharam, morreram e foram enterrados naquelas terras, o coração do mundo. No filme, a história do progresso – a linha reta que atravessa de modo violento a vida dos Guarani e Kaiowá – deve-se dobrar como retomada. Se este é ainda um lugar utópico, a Terra do Povo do Raio não se alcança por meio da linha, mas do círculo, ou da espiral, a repetição que cuida para diferir levemente de si mesma. O mito é o que move a história e também o que se transforma com ela: buscar a Terra do Povo do Raio exige reinventar a vida, criar, com o pouco que se tem, as condições para o bem-viver. O cinema, nesse caso, participa tanto da retomada, ou seja, da reafirmação de um modo de vida

ancestral, em muito, diferente do nosso, quanto das constantes alterações e reinvenções desse modo de vida, em sua lida com a história.

Assim parece compor-se o díptico: por um lado, *Ava Ivy Vera* prolonga o trabalho de *Martírio*; ele parte do trauma que não pára de se atualizar na história guarani e kaiowá para revertê-lo em sonho, a retomada do bem-viver. Por outro lado, o filme cria em relação a *Martírio* uma descontinuidade, na medida em que, do pesadelo ao sonho, aciona-se o mito, como forma de elaboração da história. Trata-se, como vimos, de desfazer a teleologia que leva do passado ao futuro, para dobrar a história em uma retomada, que repete e difere. Podemos reconsiderar então o comentário de Genito Gomes, para quem a demarcação já aconteceu na imagem. É que, por um lado, desde sempre, ela esteve inscrita no imaginário mítico guarani e kaiowá. Por outro, ela se atualiza e se reelabora na história. As imagens do cinema serão o lugar desse atravessamento entre mito – o que, desde sempre inscrito, não para de se transformar – e história – a contingência que, aqui, realiza-se como retomada.

5. HIATO, ALIANÇAS

Ambos os filmes partem da produção de alianças. Ambos são fruto de experiências compartilhadas entre aqueles que filmam e aqueles que são filmados; entre índios e não índios; entre aqueles que visitam e aqueles que acolhem. Cada qual à sua maneira, os filmes elaboram modos e procedimentos de “filmar com”, em um processo de aprendizado mútuo que se inicia antes da produção do filme, passa pelas oficinas e se prolonga com a circulação das imagens.

A experiência circunstancial de cada um dos filmes é atravessada por relações construídas ao longo de um período que ultrapassa aquele de sua produção: no caso de *Martírio*, trata-se, afinal, de rever companheiros de luta, reencontrar velhos e novos aliados, em uma história feita de destierros e de retomadas.

Nascido de um projeto de extensão universitária, com desdobramentos em trabalhos de conclusão de curso na Graduação, *Ava Yvy Vera* também mobiliza a colaboração entre os moradores do Guai-viry e parceiros vindos de fora. Como sugerem Alessandra Giovanna e Luisa Lanna, que participaram da oficina de montagem, a colaboração foi o modo de se lidar com uma distância intransponível: “As falas, os cantos, as rezas, os monólogos na mata, as entrevistas, o campo de soja, a retomada – evidentemente, nossa experiência frente a essas imagens não pode ser a mesma daqueles capazes de as realizarem, daqueles que as vivenciam e estão envolvidos em corpo e espírito nessa existência” (GIOVANNA e LANNA, 2017, p. 9).

Hiato entre a ficção e a realidade, o filme permite que a história se elabore por meio do mito, e que, atualizado nos testemunhos, nas caminhadas e nas festas, o mito se torne história, desejo e luta pela retomada, reinvenção da vida. O cinema prolonga a retomada e, ao mesmo tempo, permite que ela se crie como cena. “A dramaturgia de um movimento de retomada é a própria retomada”, afirma Ana Carvalho (2016, p. 287).

A luta dos Guarani e Kaiowá pela terra não pára de encontrar barreiras, condições que se tornam crescentemente adversas, opressoras, genocidas. Um filme pode pouco nesse contexto, e o que ele pode é produzir uma espécie de defasagem, hiato no interior do qual

se instauram elaborações complexas e matizadas da realidade e da história, contribuindo para o alargamento do imaginário social. De um lado, ele pode recusar o sentido único e unívoco da produção simbólica, estancando o fluxo avassalador de projeções do imaginário branco – suas neuroses e fantasias – sobre negros, indígenas e outros grupos subalternizados, o que, nos termos de Grada Kilomba (2017), força-os a viver a relação consigo mesmos sempre sob a forma do “outro”: o outro sobre o qual se expurgam todas as mazelas do *self*. De outro lado, trata-se de criar contranarrativas – que reafirmem modos de vida e produzam alianças – de maneira que o imaginário se mostre tão mais rico, quanto mais ele possa, em suas diferenças, ser efetivamente vivido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELISÁRIO, Bernard. Valmir e o Tajy. In: *Catálogo do 6º Cine Kurumin* (Festival de Cinema Indígena), 2017.
- BRASIL, André. Retomada: teses sobre o conceito de história. In: *Catálogo do forumdoc.bh* (Festival do Filme Documentário e Etnográfico), Belo Horizonte, 2016.
- BRASIL, André. Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica. In: *Novos Estudos Cebrap*, v.35.03, São Paulo, nov. 2016.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CARELLI, Vincent. Nomear o genocídio: uma conversa sobre *Martírio* com Vincent Carelli (Entrevista concedida a Amaranta César, André Brasil, Anita Leandro e Cláudia Mesquita). In: *Revista ECO PÓS*, v.20, n.2, Rio de Janeiro (UFRJ), 2017.
- CARVALHO, Ana. Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio. In: *Catálogo do forumdoc.bh* (Festival do Filme Documentário e Etnográfico), Belo Horizonte, 2016.
- CURY, Guilherme. Trabalho final da disciplina *Imagem e Mediação*, ministrada no PPGCOM/UFGM, no 1º semestre de 2017.
- GIOVANNA e LANNA. Montagem e negociação: breve relato sobre um cinema compartilhado. *Trabalho de Conclusão de Curso* apresentado no Departamento de Comunicação da UFGM, Belo Horizonte, 2017.
- KILOMBA, Grada. A máscara. In: *Revista Piseagrama*, n. 11 (Intolerância), Belo Horizonte, nov. 2017.
- STENGERS, Isabelle. La proposition cosmopolitique. In: Lolive, J. e Soubeyran, O. (Eds.). *L'émergence des cosmopolitiques*. Paris: La Découverte, 2007, pp. 45-68.
- STOLZE LIMA, Tânia. Por uma cartografia do poder e da diferença nas cosmopolíticas ameríndias. In: *Revista de Antropologia, USP*, v. 54, n.2, 2011. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/39641>.
- SZTUTMAN, Renato. *Cosmopolíticas transversais*: a proposta de Stengers e o mundo ameríndio. (Palestra no Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 29 de novembro de 2013).
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Desenvolvimento econômico e reenvolvimento cosmopolítico: da necessidade extensiva à suficiência intensiva. In: *Sopro*, n. 51, mai.2011. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/suficiencia.html>.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: Viveiros de Castro, E. *A inconstância da alma selvagem* – e outros ensaios de Antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

OS FIOS CORTADOS DA MEMÓRIA: INVISIBILIZAÇÃO E APARIÇÃO DOS POVOS NEGROS

César Guimarães

*a acha de lenha do passado figura fósforo queimado
carvão apagado
tição perdido e achado aceso
(no meio dia calcinado carvão forja diamante)*

Wally Salomão

I – A INVENÇÃO DAS CENAS ESTÉTICAS PELO CINEMA

Já faz certo tempo, ao investigar como a cena sensível da política (segundo a expressão de Jacques Rancière) ganha forma na cena fílmica, temos pesquisado como o cinema documentário se empenha na criação do comum, constituído pela pluralidade das existências que, desprovidas de medida comum, só podem configurar *um ser-juntos sem conjunto*, como escreveu Jean-Luc Nancy.¹ Ao prosseguir com a investigação em torno das cenas dissensuais inventadas pelos filmes, nelas procuramos apreender a aparição múltipla e singular dos povos (e não “do povo” tomado como totalidade), tal como estes se manifestam em formas determinadas da ex-

¹ NANCY, Jean-Luc. *La communauté afrontée*. Paris: Galilée, 2001, p. 43. As principais indagações que guiam essa pesquisa em curso – desenvolvida com bolsa de produtividade junto ao CNPq – foram apresentadas em O que é uma comunidade de cinema? (*Eco Pós v.* 18, n. 1. 2015, pp. 45-56).

periência social brasileira, marcadas por uma espessura histórica e uma duração particulares.² Dividido em duas partes, este texto se desenvolve em dois tempos: primeiro, visando apreender as diferentes aparições dos povos na cena fílmica, retoma a noção de cena estética (segundo a formulação de Rancière) e a aproxima da discussão da exposição dos povos desenvolvida por Didi-Huberman. Em seguida, ao se deter em *O fio da memória* (1991), de Eduardo Coutinho, procura identificar, na abordagem dos sujeitos filmados e nas operações da montagem, aquelas “formas negras de mobilização da memória da colônia” de que nos fala Achille Mbembe, considerando-as como “um entrelaçado de formas psíquicas” que surgem nos campos simbólico, político e da representação”.³

Como distingue Rancière, se a política antiga exigia o conceito único de *demos* como espaço de litígio, a política moderna exige a multiplicidade de operações de subjetivação que “inventam mundos de comunidade”.⁴ Uma subjetivação política é uma operação na qual o sujeito se retira – des-identificando-se – dos lugares e das ocupações que lhe eram designados por uma determinada partilha do sensível. Se a polêmica está no cerne do mundo sensível comum é porque tanto no âmbito dos atos de subjetivação política quanto no das operações da arte o que está

² O tema da aparição dos povos norteia dois livros de Didi-Huberman. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples exposés, peuples figurants*. L'oeil de l'histoire, 4. Paris: Minuit, 2012; DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples en larmes, peuples en armes*. L'oeil de l'histoire, 6. Paris: Minuit, 2016.

³ MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: Edições n-1, 2018, p. 185.

⁴ RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. Política e filosofia. São Paulo: Editora 43, 1996, p. 69.

em questão é a invenção de mundos dissensuais que redistribuem o traçado que até então prescrevia o que era o comum e o não comum. À pergunta de Jean-Luc Nancy – como a arte pode fazer mundos? – respondemos, com Rancière: ela só pode criar mundos animados pelo desentendimento, que rasgam e reordenam o tecido do sensível comum dado até então (isto é, antes da manifestação sensível daquilo que se insurge contra a divisão estabelecida entre as ocupações e os lugares dos sujeitos).

Em *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art*, Rancière afirma que os conceitos que designam o que é próprio da arte dependem de uma “mutação das formas da experiência sensível, das maneiras de perceber e ser afetado”.⁵ Tais conceitos – que designam as condições de emergência da arte – formulam um modo de inteligibilidade dessas reconfigurações da experiência. A cada uma das diferentes reconfigurações da experiência contempladas no livro, o filósofo denominou “cenas do regime estético da arte”. Uma cena – ele define – “é uma pequena máquina ótica que nos mostra o pensamento ocupado em tecer os liames que unem as percepções, os afetos, os nomes e as ideias, e a constituir a comunidade sensível que esses liames tecem e a comunidade intelectual que torna o tecido pensável”, já que, a princípio, o pensamento é sempre “um pensamento do pensável, um pensamento que modifica o pensável ao acolher o que era impensável”.⁶

Como a invenção das cenas dissensuais e as operações que tornam sensível o aparecer dos povos só podem se dar no domínio

⁵ RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Galilée, 2011, p. 10-11.

⁶ RANCIÈRE. *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art*, p. 12.

imane das formas cinematográficas, necessitamos de noções e operadores que alcancem a materialidade dos recursos fílmicos. Para tanto, lançamos mão da noção de *mise-en-scène*, compreendida – a partir das invenções do cinema moderno – tanto como *operação* (guiada pelas escolhas do autor, ao selecionar certos recursos expressivos) quanto *processo* (resultante da interação com situações, eventos e coerções provenientes do mundo filmado). Notemos que, ao contrário da noção clássica de *mise-en-scène* (eleita ferramenta de luta contra o acaso), aqui se trata, sobretudo, de um outro procedimento, que reduz suas instâncias de controle e de cálculo (a começar pelo roteiro) e acolhe aquilo que chega “sob o risco do real” (segundo a conhecida expressão de Jean-Louis Comolli): os diferentes aspectos do mundo que se manifestam de modo inesperado e indeterminado na cena filmada.⁷ Sem separá-la dos variados modos da ficção, a peculiaridade da cena documentária reside no arranjo singular – criado filme a filme – dos componentes do que Comolli denominou *inscrição verdadeira*: a câmera que assegura o registro; a presença do corpo do ator e/ou do personagem; o lugar que ele ocupa na cena e a duração compartilhada por quem filma e quem é filmado, sustentada pela câmera, a máquina que os põe em relação.

Não é caso, entretanto, de perguntar pelo que é “próprio” deste ou daquele *medium*, supondo que essa propriedade é que definiria o seu modo particular de produzir cenas dissensuais. Um *medium* – sublinha Rancière – não é um meio ou um material próprio. Ele é uma

⁷ BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 136.

superfície de conversão: uma superfície de equivalência entre as maneiras das diferentes artes, uma espaço ideal de articulação entre essas maneiras de fazer e as formas de visibilidade e de inteligibilidade que determinam o modo com que elas podem ser olhadas e pensadas.⁸

Trata-se, afinal, de identificar como esta ou aquela arte da imagem técnica recorta o espaço (povoando-o de objetos) e o tempo (concedendo-lhe um ritmo), produzindo uma distância entre a forma sensível e a significação e, assim fazendo, suspendendo nossos hábitos perceptivos. O que nos move é a tentativa de identificar como os filmes configuram, com os meios da imagem, da palavra e do som, esse *sensorium* que escapa à estrutura da dominação.

Quanto à aparição dos povos, temos procurado apreendê-la pela composição de uma iconografia dos rostos e dos gestos que, situados no quadro e animados pelas forças que regem as relações entre o campo e o fora-de-campo, tornam manifestos os valores intensivos (plásticos, rítmicos, sensoriais) que dão a ver (e a sentir) os diversos atributos dos sujeitos figurados e dos mundos a que pertencem. Podemos dizer que eles trazem consigo os índices dos mundos que habitam e que essa diferença se inscreve sensivelmente na cena filmada sob a forma daquilo que Didi-Huberman, apoiado em Hannah Arendt, designou como os quatro paradigmas do aparecer político dos povos: rostos, multiplicidades, diferenças, intervalos:

Rosto: os povos não são abstrações; são feitos de corpos que falam e agem. Eles apresentam, expõem os seus rostos. *Multiplicidades*, claro: tudo isso forma uma multidão inumerável de singularidades – movimentos singulares, desejos singulares, ações singulares – que nenhum conceito lograria sintetizar. Eis a razão por que não cabe dizer “o homem” ou “o povo”, mas sim “os homens”, “os povos”.⁹

⁸ Rancière apud Ruby in: JDEY, Adnen (org). *Politiques de l'image*. Questions pour Jacques Rancière. Bruxelles: La lettre volée, 2013, p. 56.

⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. Coisa pública, Coisa dos povos, Coisa plural. In: SILVA,

O aparecer político – ainda na acepção de Arendt – concerne à aparição das *diferenças* que constituem a pluralidade humana e aos *intervalos* que se abrem entre os homens em sociedade.¹⁰ Se, como afirma Didi-Huberman, não há comunidade viva sem a “fenomenologia da sua apresentação”, chamaremos *cena coabitada* a essa *mise-en-scène* que nos permite experimentar as diferenças que *dividem um mundo* (como aquele, o nosso, fraturado pela divisão entre as classes e os grupos sociais) ou as diferenças *entre mundos* (como é o caso dos filmes que abordam o contato e a vizinhança conflituosa entre a nossa sociedade e os povos indígenas).¹¹ Trata-se de buscar, portanto, no processo de constituição da *mise-en-scène* dos filmes, duas coisas: a figuração dos povos e dos seus mundos (tal como ela é produzida pela cena, em seu andamento) e as relações entre o campo e o fora-de-campo. Como sabemos, no caso da escrita do documentário, o fora-de-campo tem um papel determinante: ele não é apenas o que se situa para além do visível recortado pelas bordas do quadro, mas, principalmente, aquilo que se mantém fora de toda possibilidade de ver: ele é o outro nome do real, tem insistido Comolli.¹²

As figuras de *mise-en-scène* que amparam a visibilidade alcançada pelos sujeitos filmados (figurados na multiplicidade de seus atributos) e a experiência sensível que eles retiram dos mundos que habitam serão sempre peculiares, configuradas pela escritura de cada filme, um a

Rodrigo; NAZARÉ, Leonor (org). *A República por vir*. Arte, política e pensamento para o século XXI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013, p. 52.

¹⁰ ARENDT, Hannah. *O que é política?* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

¹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora da UFMG: 2011, p. 52.

¹² COMOLLI, Jean-Louis. *Changer de spectateur? In: COMOLLI, Jean-Louis. Cinéma contre spectacle*. Lagrasse: Verdier, 2009, p. 115.

um. Tais figuras são resultantes específicas de uma combinação contingente de elementos variáveis. Afinal, como reivindica Didi-Huberman, o regime da imagem não é nem um reino nem um horizonte, mas um “regime empírico de abordagem e de aproximações locais”: frágeis e intermitentes, as imagens vivem no intervalo entre desaparecimento e reaparecimento, ele escreve em *A sobrevivência dos vagalumes*.¹³ As imagens transitam entre a luz que emana do espetáculo, que nos cega, na ânsia de a tudo exibir, e as regiões marginais que ela só alcança em parte, e nas quais “caminham inúmeros povos sobre os quais sabemos muito pouco”, anota o filósofo.¹⁴

II. A MÓ QUE MOEU OS POVOS

Darcy Ribeiro afirma que todos nós brasileiros somos, por igual, a “mão possessa, que supliciou os índios e os negros: A doçura mais terna e a crueldade mais atroz aqui se conjugaram para fazer de nós a gente sentida e sofrida que somos e a gente insensível e brutal, que também somos”.¹⁵ Trata-se, na verdade, de uma má divisão: nem a doçura nem a crueldade se dividem por igual, muito menos o sofrimento que se abateu (e ainda se abate) sobre milhares de indígenas e negros. Se o autor fala de um moinho que “gastou” as gentes (diferenciadas) para chegar ao povo brasileiro unificado, queremos fazer o caminho inverso,

¹³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vagalumes*, p. 87.

¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vagalumes*, p. 155. Nesta obra, dois capítulos são decisivos para a nossa pesquisa: “Apocalipses” e “Povos”.

¹⁵ RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Global Editora, 2015, p. 91.

à procura do múltiplo que subjaz à unidade e das diferenças que não podem ser subsumidas a uma síntese. Que o “povo brasileiro” apareça fracionado pelas múltiplas formas de existência e de pensamento que o constituem, sem mínimo divisor comum (para empregar livremente um termo matemático), é que nos interessa nos filmes. Quanto aos múltiplos povos forjados nessa experiência histórica que os “moeu”, sem perder de vista as inúmeras diferenças que os singularizam, podemos colocá-los sob a divisa do título do filme que Adrian Cowell dedicou aos Avá-Canoeiro: *Fragmentos de um povo* (1999). Quase ao final do filme, a montagem relaciona o sumiço dos índios, que se escondem do homem branco sem deixar rastros, para se protegerem do extermínio, e a construção da usina hidrelétrica de Serra da Mesa, em Goiás, que inundou suas terras para gerar a energia que ilumina as modernas construções de Brasília. Como sublinha Didi-Huberman, se a luz dos poderes é ofuscante em demasia, se ela cega ao querer tudo expor e a tudo controlar, cabe-nos a tarefa de procurar, nos filmes, pela aparição intermitente dos povos.¹⁶ Ao buscarmos nos mundos dissensuais inaugurados pelas imagens a especificidade histórica de uma experiência social, no que concerne aos sujeitos aí figurados, trata-se menos do *povo* do que dos *povos*, frequentemente apenas entrevistados nos filmes, como aquelas famílias de trabalhadores nordestinos despejados em caminhões basculantes nas cidades-satélite, em *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade; o grupo de homens e mulheres pobres que

¹⁶ Cf. o capítulo “Povos” em DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vagalumes*, p. 91-113.

aguardam a comida que lhes é oferecida, em *Nelson Cavaquinho* (1969), de Leon Hirszman; as trabalhadoras e trabalhadores que embarcam nos ônibus e trens para as fábricas ainda de madrugada, em *Braços Cruzados, máquinas paradas* (1978), de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo; ou ainda naqueles jovens negros aqui-lombados que dançam no baile *soul* em *Ori* (1989), de Raquel Gerber, roteirizado e narrado pela historiadora e militante negra Beatriz Nascimento.

Os povos negros do Brasil surgem multiplicados nas muitas conversas desencontradas e cenas interrompidas que, em *O fio da memória* (1991), de Eduardo Coutinho, abordam os variados e contraditórios aspectos da história, das formas de vida e de pensamento da população negra no Brasil. Como escreveu José Carlos Avellar, em um belo e inspirado ensaio dedicado a esse filme pouco visto de Coutinho (e, seguramente, tão distante do método que ele consagrou), em *O fio da memória*, a atenção às histórias fragmentadas e às aparições incidentais das figuras populares pode ganhar o valor de método (heurístico e livre) para um analista de olhar acurado:

Como esboço de ideia, como chão para um primeiro voo, talvez seja possível partir da formulação de Gabriel – *o Brasil por conta de nós próprio* –, partir do filme de Coutinho para pensar o cinema brasileiro como um todo, tal como partimos de uma cena para pensar o filme como um todo: talvez seja possível pensar (com algum exagero) que o cinema voltado para a questão popular, sofreu pressão semelhante à do negro no Brasil. O estilo fragmentado aqui talvez resulte da vontade de pegar um fio perdido da memória da estratégia de sobrevivência e afirmação do negro brasileiro e, numa certa medida, numa estratégia de afirmação do cinema brasileiro como expressão cultural. Basta pegar um fio qualquer para verificar que

ele aparece cortado logo adiante.¹⁷

Como o próprio Avellar reconhece, certamente a violência sistêmica, racista e genocida que os poderes perpetraram contra a população negra não poderia ser traduzida pelo termo “pressão”. As continuadas operações de apagamento e invisibilização da experiência histórica dos negros no Brasil – com suas lutas, saberes e invenções – são muito mais intensas do que qualquer pressão sofrida pelo cinema brasileiro quando se quis como expressão cultural próxima da questão popular. Podemos reter, no entanto, o cerne da hipótese metodológica de Avellar: a dos fios cortados da memória, válida tanto para o cinema quanto para os povos indígenas e negros em nosso país. No caso do povo negro, como enfatiza Heitor Augusto, o “signo ‘negro’ tem sido majoritariamente preenchido há mais de um século por quem não é negro”, e só mais recentemente esse cenário foi perturbado pelo aparecimento de uma “contra-narrativa que briga para que negros contem sua própria história”.¹⁸

Sabemos o quanto a subsunção do negro ao “popular”, numa figuração metonímica, já é sintoma de um velamento que tanto dá a ver quanto subtrai aspectos dos sujeitos figurados. Esse procedimento, presente em certa fotografia documental praticada entre nós, como é o caso de José de Medeiros e Marcel Gautherot – para citar apenas dois nomes bastante conhecidos – alcançará também o Cinema Novo e será um motivo de

¹⁷ AVELLAR, José Carlos. O Brasil por conta de nós próprio. In: OHATA, Milton (Org). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 536.

¹⁸ AUGUSTO, Heitor. Passado, presente e futuro: cinema, cinema negro e curta metragem. In: SIQUEIRA, Ana et al. (org). *Catálogo 20º Festcurtasbh* (Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, 2018, p. 150).

embarços para inúmeros filmes na história do cinema brasileiro, como é o caso, entre tantos, de *O fio da memória* (1991), de Eduardo Coutinho. Esperamos que o comentário de algumas passagens da primeira parte do filme nos ajude a compreender os complexos processos constitutivos da historicização da memória cultural – sempre enredada em diferentes temporalidades – e, em especial, aquelas que envolvem a experiência histórica, a imaginação criadora e os saberes do povo negro.¹⁹ Queremos, pois, tomar as imagens não como um repositório no qual viriam se sedimentar as representações (de sujeitos ou questões), mas como mediadoras de uma memória cultural que também sofreu os efeitos daquela mó da escravidão que veio moendo os povos negros para desafricanizá-los (para lembrar outra expressão utilizada por Darcy Ribeiro).²⁰

Coutinho, já reconhecido pelo admirável *Cabra marcado para morrer* (1984), depois de ter feito uma incursão no universo da favela carioca em *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987), decisiva para a definição do seu método de filmar, parte do centro de uma prática documentária já estabelecida para, circunscrevendo-se ao universo do grande Rio, abordar a situação dos povos negros, passados 100 anos da Abolição da Escravatura. Consuelo Lins nota que filmar em espaço restrito – em uma única locação – e em um curto espaço de tempo vai se tornar o procedimento definidor do método de filmagem de Coutinho: “é um princípio que permite fugir

¹⁹ O denso feixe conceitual que nos permite definir a memória cultural foi abordado na coletânea organizada por Ivan Domingues e Roberto Vechhi: *Léxico cultural conceitual Brasil-Europa*. Vol. 1: Memória cultural & Patrimônio (Belo Horizonte: Fino Traço, 2018).

²⁰ RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Global Editora, 2015, p. 168.

de abstrações ou ideias preconcebidas sobre o universo escolhido: em vez de procurar situações ou depoimentos sobre violência ou religião em várias favelas do Rio de Janeiro, delimita-se um campo para ver o que nele se passa”.²¹ Esse método será fortemente contrariado em *O fio da memória* (iniciado em 1988 e só terminado em 1991). A proposta inicial fora feita pela socióloga Aspásia Camargo, que se tornaria, em 1989, Secretária da Cultura no governo de Moreira Franco (PMDB), que vencera Darcy Ribeiro (PDT) nas eleições.

Ao estabelecer uma analogia entre o gesto de Gabriel Joaquim dos Santos, que construíra sua Casa da Flor com cacos de louças e azulejos – “resto das grandes obras da cidade”, como ele próprio escrevera – e o filme de Coutinho, montado com cacos de conversas e depoimentos, Avellar afirma que quanto mais o cinema e a nossa cultura se fazem “à margem da força da riqueza”, tanto mais eles se afirmam: “Quando desvia deste modo a câmera do centro para a margem é que melhor informa o nosso olhar”. Nosso intuito é traçar os movimentos (assim como as hesitações e os equívocos) que o filme de Coutinho desenvolve ao se deslocar do centro (a começar pelo convite que lhe fizera a FUNARJ – Fundação de Artes do Rio de Janeiro) para as margens da cultura (e por equivalência, para as margens da cidade e da história oficial, alcançando as franjas dos territórios urbanos (circunscritos à região do grande Rio) e o relato multifacetado dos seus habitantes.

As anotações do “caderno de assentamentos” de Gabriel Joaquim dos Santos, nascido em 1892, filho de pai escravizado e mãe in-

²¹ LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004, p. 66.

dígena, trabalhador das salinas e das roças próximas a Cabo Frio (RJ), fornece ao documentário seu primeiro fio cortado, por meio do qual ele alinhava – a partir da leitura dramatizada feita por Milton Gonçalves – a biografia exemplar de um homem negro, sua compreensão dos acontecimentos (ora miúdos e cotidianos, ora históricos – em sua época e no passado), bem como o método que guiou sua principal obra (a Casa Flor), no qual o filme se espelha (mas apenas em parte, pois o reflexo ora é embaçado – como acontece aos espelhos envelhecidos – ora apanhado numa superfície estilhaçada).

Com a Casa Flor, o filme aprende a ligar frouxamente seus fragmentos, como a massa ou cimento que reúne, sem estreitar ou apertar demais, os cacos dos azulejos que formam mosaicos irregulares. Tal como Gabriel, o filme não busca nem polir nem aparar demasiadamente os materiais de que se serve: cada coisa guarda sua singularidade em meio a um todo que não se fecha e que dialoga com os elementos heterogêneos do seu entorno. A figura de Gabriel também funciona como um modelo inicial para a aparição de outros retratos enfileirados ao longo do filme, a começar pelo de Manoel Deodoro Maciel, que foi escravizado em Minas Gerais. O filme se põe a desenhar uma genealogia livre, capaz de interligar, de algum modo, os sujeitos retratados, neles procurando as afinidades e o “parentesco” que os vincula uns aos outros. Em seu transcorrer, ele compõe uma galeria de homens e mulheres que, a cada aparição, com seus relatos, contrariam mais e mais a tese apresentada inicialmente, na qual permanece infiltrada, ardilosamente, a “eterna história do escravo” (tão bem refutada por Beatriz Nascimento em *Ori*, na parceria da historiadora e militante com a cineasta Raquel Gerber).

Logo no início, após o trecho de Gabriel dos Santos que, em poucas palavras, resume a colonização portuguesa (“um cativo mui-to perigoso”) e a independência do país (quando o Brasil ficou “por conta de nós próprio”), a narração de Ferreira Gullar, acompanhada das imagens de homens e mulheres escravizados (entre elas, as co-nhecidas fotografias de Cristiano Jr.), apresenta uma sùmula de datas e fatos: do início do tráfico de escravos à assinatura da Lei Áurea e à proclamação da República. O relato, recapitulativo, ajustado ao mo-delo sociológico do documentário – tão distante do cinema de Couti-nho – encerra-se do seguinte modo:

Analfabeto, desaculturado, sem cidadania, sem família, o negro, ao longo de um século, lutou contra a desagregação étnica; reuniu os fragmentos de sua identidade nas manifestações religiosas e lúdi-cas de origem africana, que durante a escravidão ele soubera pre-servar com extraordinária plasticidade e astúcia. Hoje, segundo as estatísticas, cerca de 60 milhões de brasileiros, 43% da população, tem origem negra. São quase 8 milhões de pretos e 52 milhões de pardos, constituindo a maior população de origem negra da diás-pora africana.

A montagem associa o olhar (em primeiríssimo plano) de Ma-noel Teodoro Maciel, um dia escravizado em Minas Gerais – perso-nagem que será apresentado mais adiante – aos rostos de pessoas negras (mulheres, homens e crianças), em planos breves, enquanto a música (composta por Tim Rescala) concede uma conotação do-lente aos toques do violão e da cuíca. A combinação da narração de Ferreira Gullar (de caráter generalizante), mais os rostos de Manoel Teodoro e das pessoas anônimas já traz o esboço de um fio (causal e explicativo). Contudo, ao tentar seguir esse fio – da escravidão aos dias de hoje – o filme acaba por perder de vista a trama maior na qual

ele se inseria. Tudo se passa como, puxado um fio solto, uma porção maior do tecido se desfizesse. A despeito do seu título, o processo de rememoração histórica instaurado pelo filme não se faz à maneira da trama e da urdidura de um tecido. Sua elaboração se dá no sentido inverso: o variado conjunto de depoimentos e conversas em torno de diversas experiências e situações não se organiza à maneira de uma colcha de retalhos (ainda que feita de peças de tamanhos e formas irregulares). A cada vez que alguém fala, é o fio puxado da memória de cada um (a um só tempo individual e coletiva) que vem desfazer a ordenação das narrativas já sedimentadas: múltiplos tempos se abrem, e a linearidade dos fatos é quebrada. A rememoração adquire, portanto, uma função crítica: ela não vem simplesmente resgatar os pedaços de uma história violentamente interrompida (no mais das vezes) ou recolher os vestígios de um apagamento. Contrariando o seu projeto inicial – que acaba por fracassar –, a força do filme está menos no arranjo de fatos e depoimentos em torno de certos temas (as consequências duradouras da escravidão, as manifestações culturais e religiosas afro-brasileiras, os sambistas e lideranças políticas negras) do que no gesto que desmancha o já contado e o já pensado para nos apresentar seu avesso. Vejamos como isso ocorre.

A montagem opera à maneira da feitura de um colar de contas feito de cores, formatos e tamanhos variados, que nunca chega a se completar. É assim que se constroem blocos temáticos que permitem a continuidade de um assunto a partir de materiais diversos, como é o caso, por exemplo, da combinação (por continuidade e contraste) entre trechos das anotações de Gabriel Joaquim dos Santos e as conversas que Coutinho mantém com estudantes negros em uma escola pública sobre

a escravidão e sua abolição, as figuras de Zumbi e da Princesa Isabel. Superposta à imagem de um trabalhador nas salinas (onde Gabriel trabalhou de 1912 a 1960), ouvimos uma das anotações de Gabriel na voz de Milton Gonçalves: “as leis do cativo no Brasil terminou em 13 de maio de 1988. A princesa Isabel libertou os negros”. Eis “o gancho” para que o filme retorne às imagens da escola, quando Coutinho e uma professora branca, de ascendência italiana (como ela mesma diz aos alunos) conversam “sobre aquela mulher que libertou os negros” – como diz um dos garotos, que esqueceu o nome dela. “Ah, eu sei o nome dela”, diz um deles. “Princesa Anastácia!”, um outro se adianta. Desfeito o equívoco e lembrado o nome “daquela mulher branca”, Coutinho insiste com o menino que mencionara a Princesa Anastácia. De maneira viva e muito sagaz, ele logo contra-argumenta que a Princesa Isabel “só deu a carta” (a Lei Áurea): “mas quem lutava pelos negros era a Escrava Anastácia”, ele diz, convicto.

Depois desse inesperado e surpreendente desfecho da conversa com os estudantes negros, que começara de maneira muito artificial em virtude do didatismo da professora, que buscava religar os alunos à sua origem africana, mostrando-lhes o mapa do continente e a ilustração de um navio negreiro, passa-se para a história da Escrava Anastácia e do culto popular que ela ganhou no Brasil. Com o amparo da narração de Gullar, mostram-se os fiéis que frequentavam o Museu do Negro (anexo à Igreja do Rosário e São Benedito no centro do Rio), onde se expôs pela primeira vez, em 1971, uma estátua dela, mais tarde retirada pela Diocese (justo no ano do Centenário da Abolição). Em seu lugar, hoje há uma estátua do Escravo Desconhecido, igualmente venerado pela população negra.

O plano seguinte já nos transporta para o terreiro de Mãe Beata, em Nova Iguaçu: ao som dos atabaques, os participantes de um ritual (não nomeado) saem de um barracão. Mãe Beata fala da avó, filha de escravizados, traumatizada para sempre pela morte da irmãzinha no navio negreiro e jogada ao mar. Encadear pouco a pouco pequenos elos temáticos foi o recurso que a montagem encontrou para associar diferentes manifestações culturais e práticas religiosas da população negra – do candomblé ao samba, passando pela umbanda – servindo-se do discurso didático e explicativo para reuni-las em um conjunto que, ainda assim, permanecerá fortemente heterogêneo e aberto. Acompanhado por um canto, o plano que mostra a bandeira branca hasteada no alto da árvore introduz a pergunta de Coutinho à Mãe Beata, sobre a relação do candomblé com a natureza. Sentada em sua cadeira de mãe de santo, ela diz: “para mim, e para as pessoas que têm amor à religião, essas árvores são orixás, são santos”. Um pouco afastado, um homem saúda a árvore ao fundo, tocando-a e abraçando-a. Coutinho nota e menciona a importância dela. Mãe Beata confirma, dizendo que se trata de um Orixá, Iroko, um deus: “eu estou passando mal, eu chego nessa....”. Nesse momento, ela interrompe a frase e estende suas mãos; ao que parece, esperando que o homem venha cumprimentá-la. Contudo, ele não retorna à cena, constrangido talvez pelo aparato do cinema. Indecisa entre uma coisa e outra, Mãe Beata o apresenta (para Coutinho e para nós): ele é filho da Ialorixá dela, o oluô da casa. A conversa, infelizmente, não prossegue. Teria Coutinho perguntado sobre Iroko? Será que o homem se aproximou dos dois? Impossível saber... o fora-de-campo se insinua todo o tempo, apesar dos cortes, que fazem com que a cena

surja sempre já no meio, mal cortada, propositadamente imperfeita, por assim dizer, como bem notou Avellar: “começa pouco depois de ter começado de fato, termina antes de acabar de fato”.²²

Contrariando em tudo o cinema do qual Coutinho tornou-se o mestre, feito de conversas que se precipitam ao sabor do encontro não calculado entre o cineasta e seus personagens, nessa cena, as pequenas coisas que ameaçavam vaziar pelo quadro são logo recobertas pelo discurso explicativo. O plano seguinte já traz outro terreiro, o da francesa Gisella Cossard, enquanto a narração, ao caracterizar os orixás como “entidades africanas, ligadas aos elementos da natureza” não hesita em recorrer ao conhecido (e genérico) argumento do sincretismo: “Para os negros brasileiros, o candomblé tem sido o núcleo mais forte de resistência cultural. Duramente reprimido desde os tempos da escravidão até os anos 40 deste século, seus adeptos se viram obrigados a absorver e reinterpretar práticas católicas”. Apoiado – mas não o tempo todo – no discurso do já sabido, indo de uma manifestação a outra, o filme vai vinculando diferentes personagens e eventos: rituais da umbanda na praia – na passagem do ano (para Iemanjá) – e nas cachoeiras de Coroa Grande (para Oxum); as famosas “tias baianas” da Praça Onze, no Rio de Janeiro, e em particular, Mônica, filha de Carmen de Oxum (uma das baianas mais famosas, cuja família comemora São Cosme e Damião); Erci, a baiana de tabuleiro que foi casada com o filho do poeta simbolista Cruz e Sousa; em Caxias, subúrbio do Rio, o Frei Davi Raimundo dos Santos, franciscano vinculado à Teologia da Libertação, que misturou pro-

²² AVELLAR, José Carlos. O Brasil por conta de nós próprio, p. 529.

cedimentos da umbanda e do candomblé na cerimônia que celebra Zumbi, líder do quilombo de Palmares; dona Conceição, matriarca do bloco de carnaval Cacique de Ramos; e, ao final da primeira parte, os sambistas Carlos Cachaça e Sinval Silva. Entre uma e outra aparição dos diferentes personagens, a montagem intercala as observações de Gabriel Joaquim dos Santos, combinadas – direta ou sutilmente – com as passagens que as circundam. Quando se fecha esse primeiro conjunto de remissões às religiões afro-brasileiras, por exemplo, surge um trecho no qual ele fala que sua casinha é obra de um espírito, coisa espiritual, que não se explica, “negócio perigoso” A possível associação desse trabalho noturno (do sonho) na criação da Casa Flor, porém, fica apenas sugerida – aos olhos e ouvidos de um espectador atento – quando se fala dos espíritos na umbanda, pois logo reaparece a abrangente narração explicativa sobre a “religião brasileira” e suas principais entidades: caboclos, pretos-velhos e exus.

Outras referências serão feitas às práticas religiosas de matriz africana, na segunda parte do filme, na qual prevalece um teor político mais marcado na fala dos personagens, sejam eles desconhecidos – como os meninos de rua, associados aos Erês); os “menores infratores” internados na FUNABEM; os jovens acorrentados (de maneira humilhante, nos moldes dos capitães de mato, pelos policiais na Favela da Cachoeirinha) – sejam conhecidos (como o sambista Aniceto do Império ou a deputada Benedita da Silva). Na segunda parte a referência ao candomblé ganha um tom mais grave, consoante o andamento do filme (que se encaminha para o seu final), quando se associa – não por acaso – o trabalho da escrita de Gabriel Joaquim

dos Santos em torno dos “restos mortos do passado”, “o povo do Vinhateiro que se acabou” (segundo seus próprios termos) às festas dedicadas a Obaluaiê e a Nanã.

Pouco a pouco, em sua longa e heteróclita escritura, ao alinhavar contas de tamanhos e cores tão variadas, o filme vai também diluindo a força do encontro com os personagens com os quais se depara, estreitando a duração das cenas por eles protagonizadas para logo enfileirá-las na síntese abrangente sempre perseguida pela montagem. Quando se desprende do discurso explicativo dedicado às práticas religiosas, o filme alinhava com maior liberdade as afinidades entres os personagens, cada um com seus traços e histórias singulares. “Devorado” pelas contradições do autor, enrijecido em sua estrutura, na qual a explicação ora é excessiva, ora é insuficiente – como o próprio Coutinho reconhece –, *O fio da memória* é um filme que merece ser visto em seus avessos e inacabamentos, para além de tudo que nele é sintoma ou falta. Para extrair dele – não sem dificuldade – um conjunto de aparições singulares dos sujeitos, seria preciso cortar, com delicadeza, o fio da montagem que a tudo procura alinhavar, para que os fragmentos da memória, livres tanto dos encadeamentos causais e narrativos quanto das sínteses totalizantes, desamarrados, tornados autônomos, devolvessem-nos outro arquivo das lutas, das invenções e das formas de vida emancipadoras criadas pelo povo negro em nosso país.

Retomemos aquela hipótese de Avellar, ao postular que a “fragmentação como estilo” é uma reposta crítica que o cinema brasileiro devolve à “fragmentação que a sociedade brasileira impôs ao ne-

gro e a si mesma” (p. 526). Se as memórias, assim como os filmes só sobrevivem como fragmentos, como fios perdidos, é porque sobre ambos recaíram operações de corte e de apagamento. Associe-mos, pois, à hipótese do crítico, algumas indagações: quem, onde, como e quando – cortou os fios da memória dos povos (negros e indígenas) que foram moídos pela colonização? (para retomar a expressão de Darcy Ribeiro). Como os cineastas (brancos e negros) e os filmes (feitos por homens ou mulheres) lidaram e lidam com esses fios cortados? Eles são trançados, emendados, remendados, suturados ou permanecem separados, ilhados, desconectados? E mais: quais são as vozes que não apenas testemunham acerca da violência que impôs essa descontinuidade, mas que também se põem a elaborar a falta e, simultaneamente, a fabular sua história no presente, sem perder de vista os fios invisíveis que ele guarda com o passado, como nos alerta Makota Valdina, liderança religiosa e política do terreiro Nzo Onimboya, de Salvador?²³ Nas palavras de Paul Gilroy, em sua caracterização do *Atlântico negro* como uma contracultura da Modernidade, tais indagações podem nos auxiliar a compreender e analisar como as formas expressivas negras se manifestam mascaradas de uma “pré-modernidade que é ativamente re-imaginada no presente e também transmitida intermitentemente em pulsos eloquentes oriundos do passado”.²⁴

²³ Mencionamos aqui o curso no qual ela atuou como mestra, intitulado “Políticas da terra”, no âmbito do Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG, no segundo semestre de 2018. Cf. www.saberestradicionais.org

²⁴ GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. Modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 160.

Para retomar uma formulação de Achille Mbembe, podemos dizer que as operações de corte e apagamento da memória dos povos negros se devem à produção de práticas e discursos que vieram a constituir aquela Biblioteca Colonial que se encarregou de “inventar, contar repetir e promover a variação de fórmulas, textos e rituais com o intuito de fazer surgir o negro enquanto sujeito racial e exterioridade selvagem, passível de desqualificação moral e de instrumentalização prática”.²⁵ A essa escrita governada por um “eu” que se quer fonte de toda significação e que concebe o negro a partir de um *juízo de identidade* que lhe é lançado do exterior, Mbembe chamou de “consciência ocidental do negro”. Ela é confrontada e atravessada por uma segunda escrita, firmada numa *declaração de identidade* na qual o negro diz de si mesmo como aquele “sobre o qual não se exerce domínio; aquele que não está onde se diz estar, muito menos onde é procurado, mas sim ali onde não é pensado”.²⁶ *Consciência negra do negro*, essa segunda escrita, como “gesto de auto-determinação, modo de presença perante si mesmo, olhar interior e utopia crítica”, tem buscado – desde as lutas anticoloniais e abolicionistas – fundar um arquivo (em meio aos fragmentos da história dos negros) e instaurar uma comunidade de homens e mulheres livres, emancipados.²⁷

Levando mais adiante a hipótese de Avellar, a de que, se se-

²⁵ MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: Edições n-1, 2018, p. 61.

²⁶ MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*, p. 62.

²⁷ MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*, p. 62-63.

guirmos todo fio – da memória negra e, por extensão, do cinema brasileiro –, sua continuidade logo será interrompida (o mais das vezes, brutalmente), podemos imaginar, é claro, que o filme de Coutinho também é o resultado de um corte e de um apagamento. Ele também tem seus predecessores. Talvez *O fio da memória* – em sua estrutura aberta, mas que também não cessa de buscar fechamentos explicativos – não seja senão o resultado do avanço contínuo das estratégias de destruição e invisibilização dos povos negros. Talvez fosse melhor olhar para trás e descobrir os fios de outras memórias e o modo como foram reunidos e reaproximados, junto com outros corpos e outros olhares, a começar por aquele que filma. Voltemos a *Abolição* (1988), de Zózimo Bulbul.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDDT, Hannah. *O que é política?* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- AUGUSTO, Heitor. Passado, presente e futuro: cinema, cinema negro e curta metragem. In: SIQUEIRA, Ana *et al* (Org.). Catálogo 20º Festcurtasbh (Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, 2018).
- AVELLAR, José Carlos. O Brasil por conta de nós próprio. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Cinéma contre spectacle*. Lagrasse: Verdier, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora da UFMG: 2011.
- DOMINGUES, IVAN; VECCHI, Roberto (Org.). *Léxico cultural conceitual Brasil-Europa*. Vol. 1: Memória cultural & Patrimônio: Belo Horizonte: Fino Traço, 2018.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. Modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2012.
- GUIMARÃES, César. O que é uma comunidade de cinema? Revista ECO PÓS: PPGCOM-UFRJ, v. 18, n. 1, 2015.
- JDEY, Adnen (Org.). *Politiques de l'image*. Questions pour Jacques Rancière. Bruxelles: La lettre volée, 2013.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho*. Televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: Edições n-1, 2018.
- NANCY, Jean-Luc. *La communauté affrontée*. Paris: Galilée, 2001.
- RANCIÈRE. *O desentendimento*. Política e filosofia. São Paulo: Ed. 43, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis*. Scènes du régime esthétique de l'art. Paris: Galilée, 2011.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. A formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Global Editora, 2015.
- SILVA, Rodrigo; NAZARÉ, Leonor (Org.). *A República por vir*. Arte, política e pensamento para o século XXI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

DIANTE DO DESEJO DE LIBERDADE DA OUTRA: IMAGENS DE EMANCIPAÇÃO, EXPERIÊNCIA HISTÓRICA E RACIALIZAÇÃO DA CRÍTICA

Amaranta Cesar

Vozes-mulheres

A voz de minha bisavó
 ecoou criança
 nos porões do navio.
 Ecoou lamentos
 de uma infância perdida.
A voz de minha avó
 ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.
A voz de minha mãe
 ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
 debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
 pelo caminho empoeirado
rumo à favela. A minha voz ainda
 ecoa versos perplexos
 com rimas de sangue
 e
 fome.
A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
 recolhe em si
 as vozes mudas caladas
 Engasgadas nas gargantas.
A voz de minha filha recolhe em si
 a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
 o eco da vida-liberdade.

Conceição Evaristo

Vozes-mulheres, poema de Conceição Evaristo, que abre este texto, compõe a sequência inicial de *Travessia* (2017), curta-metragem de Safira Moreira. No filme, enquanto os versos transcritos acima são recitados por uma voz jovem feminina, a fotografia de uma mulher negra a carregar um bebê branco nos braços é decupada em sucessivos cortes e reenquadramentos. Quando ouvimos a estrofe final – “Na voz da minha filha / Se fará ouvir a ressonância / o eco da vida-liberdade” –, o dorso da fotografia é exposto e se pode ler uma legenda escrita de caneta azul e letra cursiva “Tarcisinho com a babá”. Em seguida, separados por cortes secos, dois novos reenquadramentos na fotografia deixam Tarcisinho fora de campo, e a mulher negra passa a ocupar todo o quadro. Assim, encerra-se o primeiro ato dos quatro minutos de duração de *Travessia*, primeira obra de Safira Moreira, cineasta baiana que faz parte de um grupo de jovens realizadoras negras que tem surgido nos últimos anos no Brasil. No segundo ato do filme, sobre a tela negra, na ausência de imagens, ouvimos a mãe de Safira, Angélica Moreira, contar sobre a sua relação com as fotografias, os raríssimos registros que há de sua avó, de sua mãe, das tias e de sua própria infância. A tela negra que acompanha o relato é rompida pela performance de uma jovem negra que, depois de exibir contra a própria face alguns velhos retratos, posa para a câmera, exibindo mal contido o desejo de tornar-se imagem. Sucedem-se, assim, três famílias negras a posar para uma foto: o terceiro ato-tempo do filme. E a interrogação sobre o lugar inexistente das famílias negras nas fotografias e o lugar inexistente das fotografias nas famílias negras, encerra-se, desse modo, em performances afirmativas que fazem do filme, em si mesmo, a contestação da falta

que faz a imagem, ou da imagem que falta, ou ainda do apagamento posto em ação pela escravidão e colonização. Em *Travessia* (2017), o cinema é, assim, espaço de inscrição de uma trajetória que vai do reconhecimento das heranças de opressão à reinvenção de si, espaço onde a encenação da emancipação tem forte dimensão performativa, a realização do filme sendo, ela própria, um gesto de liberdade que contesta aniquilamentos.

Um mesmo tipo de arco temporal, histórico e performativo é encontrado em *Experimentando vermelho em dilúvio* (2016), filme-performance de Michelle Mattiuzzi, artista paulista. No curta-metragem, Michelle percorre as ruas do Rio de Janeiro, portando uma máscara de flandres que lhe cobre a boca e é atada em sua face por quatro fitas vermelhas presas por alfinetes espetados na sua carne. A imagem da escrava Anastácia é reativada nas ruas movimentadas da cidade, por onde ela caminha até chegar ao monumento em homenagem a Zumbi. Ali, aos pés da estátua do herói quilombola, ela retira, um a um, com gestos lentos, os alfinetes que prendem as fitas. Estas, ao caírem, cedem lugar para filetes de sangue que escorrem pelo seu rosto. Finalmente, é a placa de ferro que lhe cobre a boca que é retirada, desvelando mais alfinetes que atravessam seus lábios, materializando radical e doloridamente o silenciamento atravessado pelo tempo. Diante da memória petrificada do monumento, que parece se impor como uma celebração oficial da superação do trauma histórico, o corpo perfurado atualiza a herança da escravidão, oferecendo carne à História. Depois de retirar os alfinetes que lhe prendem a boca, enquanto escorrem sangue, cuspe e lágrimas pela sua face, Michelle ergue o punho cerrado para o alto, sinalizando para a con-

tinuidade histórica não apenas da opressão, mas também da resistência, da luta, e reafirmando corporalmente a retomada da palavra, da fala, da voz.

Falar, o que quer que seja, diante dessa encenação radical do desejo de liberdade é das tarefas mais complicadas. E parece evidente que é isso mesmo que a radicalidade da performance de Michelle Mattiuzzi almeja impor. Há cortes e elipses na ação, entrecortada por *fades* em tela vermelha. Mas a duração dos planos e dos gestos é manipulada para incomodar, tensionando o limite da exibição obscena, sem, no entanto, ultrapassá-lo. Assim, a dureza das tomadas, em planos próximos, mantém o espectador em forte estado de angústia. Um desconcerto profundo se adensa, um choque se produz – este, no entanto, não deve ser entendido como efeito final. Se falar é tarefa complicada, negar-se a dizer, reestabelecer o silêncio pode ser ainda mais complicador. Porque essas imagens, em seu mutismo perturbador, gritam por um limite não apenas ao silenciamento histórico imposto à negra como também ao silêncio-omissão do branco. Mas o que é possível dizer, se o limite aqui é da ordem ainda de uma interrogação sobre a correlação entre a singularidade da experiência histórica e a articulação de uma fala crítica? Ou seja, diante dessas imagens, é impossível não me perguntar: posso falar de uma dor que não sinto? Ou, posto de outro modo, como falar da dor da outra?

Ao reencenar sobre seu corpo a violência da opressão histórica sobre as mulheres negras, Michelle Mattiuzzi parece impossibilitar que uma imagem que reencena ou reinscreve historicamente os traumas da escravidão possa ser suportável, anódina. Ela reativa uma ferida que já sangrou demais, impossibilita-nos de ignorar o sangue

derramado, e mais, de evitar indagar de quem é esse sangue. Quem já sangrou demais? E por que precisa continuar a sangrar, enquanto nós olhamos, na inércia constitutiva da nossa posição de espectador? Em *Experimentando vermelho em dilúvio*, o corpo negro, através da performance, encarna uma trajetória que vai da opressão à emancipação – algo que podemos observar em *Travessia* (2017), de Safira Moreira, citado anteriormente. Mas a centralidade do corpo da artista encontra aqui seu ápice, tornando insuportavelmente doloroso e violento o apagamento (subjeto, simbólico e material) que marca o sujeito racializado e gendrado, como uma ferida que se herda. A autoimposição de uma máscara de flandre, atualizada e exacerbada pelos artefatos da *bodyart*, empurram o ritual-performance a uma zona de dor que pode ser percebida tanto como autoimolação – expurgo, culpa e autocomiseração aí implicados como efeitos possíveis –, quanto como o paroxismo da potência de resistência de um corpo oprimido mas finalmente indócil. Em qualquer dessas duas possibilidades de leitura, subjaz um desejo de “redistribuição da violência”, para usar o termo de Jota Mombaça (2016), ou seja, a impossibilidade de conciliação como cura para as feridas estruturais abertas:

Se a dor e o sofrimento psíquico, sobretudo quando interseccionados com feridas estruturantes do mundo como nos foi dado a conhecer (as violências raciais, de gênero, de classe, sexuais, etc.), são sempre o registro, no corpo, de uma economia que ultrapassa o sujeito e o corpo, então qualquer política do cuidado que pretenda desmontar a lógica da patologização – isto é, a lógica da atomização da dor como propriedade do corpo individuado –, precisa reconhecer, na dor de cada umx, um pedaço da dor do mundo. Assim, cuidar torna-se menos uma forma de apaziguar a dor [...] do que de compartilhá-la [...] (MOMBAÇA, 2016)

As imagens de Michelle Mattiuzzi atualizam, assim, uma história de opressão, violência e dor, para impossibilitar novas negações e apagamentos como termos de um acordo conciliatório pós-colonial. Não se pode negar o atravessamento histórico que esse corpo carrega: o sangue derramado pela escravidão é também o sangue dela, que segue derramando ainda. Evidentemente, a despeito da literalidade da perfuração da carne, há aqui uma metáfora e uma metonímia: ela “sangra”, metaforicamente, nas condições precárias de uma existência subjetiva e social marcada pelo racismo estrutural, ela “sangra”, metonimicamente, o sangue coletivo de uma população em extermínio diário – o genocídio da juventude negra. Mas não se duvida mais do risco real da metáfora tornar-se literal, sobretudo depois do dia quatorze de março de 2018, data da execução de Marielle Franco. “Parem de nos matar”, é assim que Michelle Mattiuzzi me traduziu sua obra. Trata-se, portanto, aqui, de um corpo tingido e cingido pela história do projeto colonial, projeto de dominação racial e patriarcal. No entanto, tão importante quanto situar historicamente este corpo negro de mulher parece ser interrogar a omissão dos brancos nessa História. Onde está, nessa História, meu corpo, o corpo da branca, do branco, que olha, protegido da racialização e do racismo estrutural?

No enfrentamento dessa questão, é preciso situar dois pontos que orientam esse texto: 1- a *branquitude* como sistema de privilégio que garante a hegemonia de perspectivas críticas estrategicamente consideradas universais e desarticuladas das injunções históricas que tornam o cinema um espaço de desigualdades; 2- a importância política das noções de identidade e representatividade para práticas críticas em que a superação de desigualdades estruturais sejam cen-

trais, a despeito das derivas essencialistas que constituem impasses metodológicos, epistemológicos e políticos a rondar tais conceitos.

*

Em suas pesquisas no campo da psicologia social, Cida Bento vem chamando a atenção para o silêncio que há em torno do lugar que o branco ocupou e ocupa nas relações raciais brasileiras. Trata-se, segundo ela, de “uma forma de reiterar persistentemente que as desigualdades raciais no Brasil constituem um problema exclusivamente do negro, pois só ele é estudado, dissecado, problematizado” (2002). Em seus termos, evitar focalizar o branco é evitar discutir as diferentes dimensões do privilégio. E a “branquitude”, enquanto identidade não nomeada, consiste exatamente nesse sistema de privilégios, que inclui a prerrogativa de não ter de pensar sobre o significado de ser branco. A herança silenciada da escravidão, por sua vez, ela nos diz, “grita na subjetividade contemporânea dos brasileiros, em particular dos brancos, beneficiários simbólicos ou concretos dessa realidade” (2002).

Torna-se, assim, fundamental indagar as dimensões trágicas da herança da escravidão, que não são apanágio do negro. Por isso, diante das imagens de emancipação de Michelle Mattiuzzi, me interessa, sobretudo, perguntar como elas nos olham nos flagram, nos interpelam no exercício de nossa liberdade crítica incondicional, liberdade não apenas de falar das imagens mas de ser uma fala sem corpo. Para um corpo sem fala, parece sempre haver uma fala sem corpo. Nesse sentido, em seu desejo radical de liberdade, o que, finalmente, esse conjunto de imagens perturba é a neutralidade e des-historicização de todo sujeito inscrito na institucionalidade do cinema, uma vez

que nomear aquilo que se constitui como norma é, como afirma Jota Mombaça: “obrigar o normal a confrontar-se consigo próprio, expor os regimes que o sustentam, bagunçar a lógica de seu privilégio, intensificar suas crises e desmontar sua ontologia dominante e controladora” (2016).

Na esteira desse movimento, parece importante notar como nossas epistemologias e metodologias estão ainda extremamente arraigadas à ideia do sujeito universal, ou à premissa de um sujeito crítico autônomo, autocentrado e neutro, fora das injunções históricas. Ou seja, uma vez que o lugar que nós, pesquisadores brancos e brancas, ocupamos tem sido estrategicamente não nomeado, normalizado, dificilmente nos perguntamos o que determina os temas e as abordagens que escolhemos, e se elas produzem ou reproduzem apagamentos e desigualdades. Tem pouco impacto nos nossos estudos o modo como as imagens do cinema com as quais lidamos estão inscritas em relações desiguais, de dominação e opressão. No início do ano de 2017, a Ancine (Agência Nacional de Cinema) lançou dados que demonstram alguns termos dessa desigualdade.

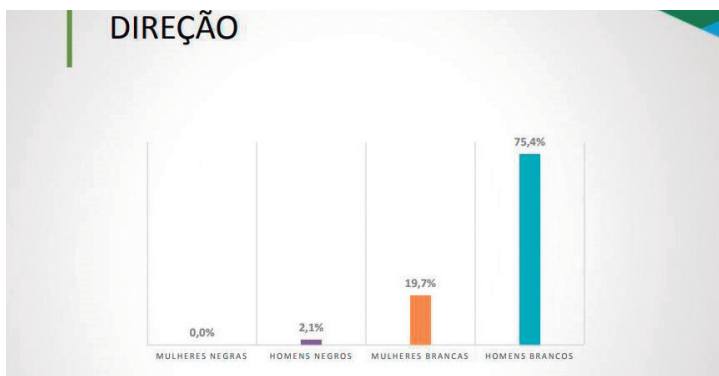


Figura1: Diversidade de gênero e raça nos lançamentos brasileiros de 2016

Fonte: <https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresenta%C3%A7%C3%A3o%20Diversidade%20FINAL%20EM%2025-01-18%20HOJE.pdf>, acessado em 3 de junho de 2018.

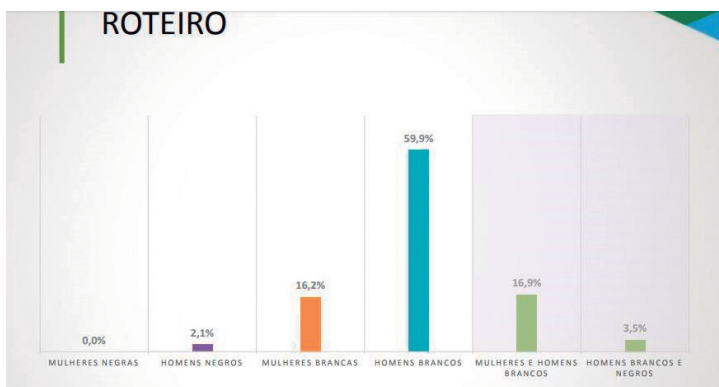


Figura2: Diversidade de gênero e raça nos lançamentos brasileiros de 2016

Fonte: <https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresenta%C3%A7%C3%A3o%20Diversidade%20FINAL%20EM%2025-01-18%20HOJE.pdf>, acessado em 3 de junho de 2018.

Na pesquisa realizada, investigam-se dados de representatividade – raça e gênero – no conjunto dos filmes de longa-metragem lançados em salas de cinema comerciais no ano de 2016, no Brasil. A despeito da concentração da pesquisa em um modelo cinematográfico hegemônico (que é um modelo excludente por excelência), e, portanto, da negligência em relação a uma produção crescente e contra-hegemônica que tem surgido de modo vigoroso no Brasil e da qual os dois curtas analisados neste texto são exemplares, o resultado é revelador da concentração majoritariamente masculina e branca na indústria cinematográfica, explicitando numericamente o impacto no cinema das desigualdades estruturais da sociedade brasileira. Ainda que as mulheres negras estejam cada vez mais presentes e atuantes no cinema brasileiro, na pesquisa relativa à atividade “industrial cinematográfica” brasileira, não foi encontrado nenhum filme de longa-metragem lançado comercialmente em salas de cinema dirigido e/ou roteirizado por mulheres negras no período investigado. A consideração desse quadro no campo dos estudos de cinema parece importar majoritariamente, senão exclusivamente, a uma abordagem sócio-econômica, sua incisão sobre a crítica dos filmes tem sido restrita ao movimento crítico de grupos vinculados ao que se tem chamado de “políticas identitárias”. A questão da representatividade não tem rendido como chave analítica dos filmes, sendo a noção de identidade que lhe é correlata normalmente considerada frágil e pouco produtiva em abordagens estéticas.

*

Efetivamente, a identidade, noção subjacente à ideia de representatividade, se considerada em uma perspectiva essencialista,

tende a encaminhar-se para uma política oposicional, para práticas discursivas de fechamento e exclusão, refixando os limites da diferença, no lugar de contestá-los (BHABHA, 2005). Se, por exemplo, tal como Frantz Fanon (2008), considerarmos que a raça é uma noção produzida pela colonialidade, um modo de dominação que se inscreve na pele, sobredeterminação que aniquila o esquema corporal do outro racializado, despersonificando-o e negando-lhe a humanidade, é a própria ideia de uma identidade racial essencial que finalmente se deseja superar, como gesto contestatório primordial. Algo que se pode notar em *Pele negra, máscaras brancas*, em que Fanon narra a experiência vivida no negro, situando-a também no próprio cinema:

O preto é um brinquedo nas mãos do branco; então, para romper este círculo infernal, ele explode. Impossível ir ao cinema sem me encontrar. Espero por mim. No intervalo, antes do filme, espero por mim. Aqueles que estão diante de mim me olham, me espionam, me esperam. Um preto-groom* vai surgir. O coração me faz girar a cabeça.

[...] O preto visa ao universal, mas, na tela dos cinemas, mantém-se intacta sua essência negra, sua “natureza” negra (2008, p. 116).

É sob influência dos escritos de Fanon que a noção de identidade ganha força teórica e analítica a partir da perspectiva discursiva dos estudos culturais, enquanto um conceito estratégico, histórico e posicional. Como defende Stuart Hall, a identidade, bem como a raça e o gênero, é desses conceitos que “operam ‘sob rasura’, no intervalo entre a inversão e a emergência: uma ideia que não pode ser pensada da forma antiga, mas sem a qual certas questões-chave não podem ser sequer pensadas” (2003, p. 114). A perspectiva discursiva consiste, pois, em considerar a identidade como um processo sempre inacabado, sendo a articulação social da diferença, da perspectiva

das minorias, uma negociação complexa, em andamento contínuo. Como afirma Homi Bhabha, a identificação “é sempre o processo problemático de acesso a uma imagem da totalidade”, jamais passível de completude (2005, p. 84). Nesse mesmo sentido, Stuart Hall defende que a teorização da identidade, tema, segundo ele, de considerável importância política, só poderá avançar quando forem plena e inequivocamente reconhecidas tanto a necessidade quanto a ‘impossibilidade’ da identidade – impossibilidade porque, ao depender sempre do outro, de seu exterior constitutivo, a identidade não pode jamais ser fixada, nem no passado, nem no presente, nem no futuro. Por esse viés, o cinema, considerado em articulação com a noção discursiva de identidade, não pode ser entendido como uma prática ou espaço que reafirma posições previamente existentes, mas como forma de nos permitir descobrir os lugares de onde falamos e de produzir, inclusive, deslocamentos.

Reconhecendo os impasses da noção e das políticas de identidade e considerando, com ressalvas, a ideia de “essencialismo estratégico”, forjada por Gayatri Spivak, Bell Hooks, defende, por sua vez, o lugar da experiência das minorias em contextos críticos culturais, que incluem o cinema, a arte, a literatura (2013). Ela observa que sujeitos oprimidos têm usado suas experiências relativas a posições de identidade para afirmar uma voz privilegiada em práticas críticas. Mas não deixa de notar o risco de que daí se derive uma noção perigosa de “autoridade crítica” – algo do tipo: só o negro pode compreender a experiência negra, só a mulher pode compreender a experiência feminina, formulações baseadas em posições essencialistas, quer dizer, numa ideia da diferença como reflexo de traços culturais

ou étnicos *preestabelecidos*, fixos e determinados. Embora se oponha “a qualquer prática essencialista que construa a identidade de maneira monolítica e exclusiva” (2013, p. 112), Bell Hooks defende, por sua vez, que não se pode abrir mão da experiência da identificação como ponto de vista crítico, em contextos onde ela asseguraria a sobrevivência das vozes dos oprimidos ou das minorias diante da dominação institucional em que a produção de conhecimento constitui-se um privilégio insidioso, silencioso e naturalizado. Segundo ela, oprimidos devem usar a autoridade da experiência identitária como estratégia contestatória e de sobrevivência, como meio de afirmar sua voz, não para suprimir outras práticas críticas, mas para assegurar a multiplicidade de posições. Para Bell Hooks, garantir um contexto crítico diverso é fundamental, uma vez que o conceito de “autoridade crítica” – seja a da experiência das minorias, seja a do saber instituído/hegemônico – deve ser desconstruído na diversidade, pela “nossa prática crítica coletiva” (2013, p. 115).

Pensando no contexto crítico brasileiro atual, o desafio da construção de uma prática crítica coletiva diversa, contestatória e emancipatória parece dizer respeito à superação de uma cisão entre perspectivas e posições, nem sempre assumidas. De um lado, a crítica hegemônica reivindica a não nomeação identitária como legitimidade crítica, recusa assumir lugar ou posição discursiva, deseja preservar as análises e julgamentos sobre os filmes das estruturas de poder sócio-históricas que os atravessam. Do outro lado, sujeitos históricos minoritários, antes presentes apenas como objeto do olhar do outro nos circuitos cinematográficos, começam a reivindicar suas experiências históricas como perspectiva crítica, reativando a repre-

sentatividade e a identidade como chaves analíticas, enquanto estratégia de enfrentamento das desigualdades estruturais que tornam o cinema um lugar de privilegiados.

*

Nesse contexto, à guisa de uma aberta conclusão, uma pergunta se apresenta: quais instrumentos, epistemologias, metodologias nós, pesquisadores de cinema, estamos inventando ou podemos nos comprometer a inventar para assegurar uma prática crítica coletiva diversa que seja capaz de desconstruir privilégios, autoridades críticas (novas ou velhas) e modos de exclusão? A pergunta, em sua retórica, encaminha-se não como uma exigência prescritiva, mas como uma pauta que se encontra aberta em uma agenda ampla de compromissos com o enfrentamento das violências e desigualdades estruturais, que tem sido disputada em muitos setores da sociedade brasileira contemporânea e que está ainda em construção no campo do cinema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENTO, Maria Aparecida Silva. “Branqueamento e branquitude no Brasil”. In: *Psicologia social do racismo – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Iray Carone, Maria Aparecida Silva Bento (Org.). Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p. 25–58.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Edufba, 2008. Tradução: Renato da Silveira.
- HALL, Stuart. « Quem precisa da identidade ? ». In: SILVA, Tomaz Tadeu. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.
- HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: a Educação como prática de liberdade*. São Paulo: Editora Martins Fontes. 2013. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla–
- MOMBAÇA, Jota. Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência! 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza Viva, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, 2016.

ENTRE A VIDA E A MORTE: UMA VISITA AO CINEMA DE APICHATPONG WEERASETHAKUL

Henrique Codato

INTRODUÇÃO

As reflexões apresentadas a seguir são parte dos resultados obtidos em nossa pesquisa de pós-doutoramento, realizada no Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Ceará, que visava investigar estratégias de fragmentação narrativa no cinema contemporâneo. Trata-se, no caso dessa apresentação, de visitar algumas obras do cinema do tailandês Apichatpong Weerasethakul – notadamente *Mal dos Trópicos* (2004), *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010) e *Cemitério do Esplendor* (2015) – a fim de pensarmos como o binômio morte/vida opera como força motriz para o cinema de Weerasethakul, não apenas no âmbito da narrativa, da história contada; mas, igualmente, em seus aspectos formais e visuais, na própria escritura do filme.

Em seu conhecido ensaio “A Parte da Sombra”, publicado no Brasil como parte da coletânea *Ver e Poder* (UFMG, 2008), Jean-Louis Comolli (2008) afirma que, durante muito tempo, a humanidade acreditou poder ganhar as atenções e os favores dos deuses por meio de toda sorte de rituais, sacrifícios, feitiços e sacrilégios; pelo intermédio de imagens, ícones, reproduções, marionetes e escultu-

ras. Entretanto, milhares de anos mais tarde e depois de mais de um século de cinema, entendemos melhor que não eram exatamente os deuses que era preciso *amansar*, mas, sim, o próprio homem e suas paixões, conclui Comolli.

O cinema, bem como a magia, convida-nos a adentrar o *mundo das sombras*, pois, como bem nos recorda Edgar Morin, “[...] a visão cinematográfica só ganha corpo e forma a partir das sombras que se movem sobre a tela”. Assim, como bons espectadores que somos, cabe deixarmo-nos “apanhar em suas malhas”, sentencia o pensador (MORIN, 2015, p. 45). Ao serem tecidas, *urdid*as, essas ditas malhas revelam/escondem o estranhamento provocado pela manifestação do *duplo* [do mundo, das coisas e dos seres, cujo reflexo, em movimento, vemos projetado na tela do cinema], pois, como aposta Comolli, a utopia do cinema parece mesmo ser “a de nos fazer reencontrar os mortos que voltam vivos, diante de nossos olhos, na tela que nos fixa tanto quanto nós a fixamos” (COMOLLI, 2008, p. 211).

Estreitamente relacionado ao universo especular (ou seja, ao olhar), figura do limite e do paradoxo, o duplo serve como o agenciador fundamental para aquilo que é da ordem da relação entre sujeito e alteridade; um “estado de afeto que se abre à atividade da representação” (BARANES, 2002). Como defende a filósofa Marie-José Mondzain (2002, p. 44), enquanto dispositivo ficcional da modernidade, o cinema assume um importante papel na constituição imaginária de nossas negociações com o amor e com a morte. Quiçá, justamente, porque o cinema sintetiza “uma história das técnicas que assumem o lugar dos mitos” (COMOLLI, 2008, p. 23). Pois a imagem cinematográfica é, num paradoxo, “presença vivida e ausência real” (MORIN,

2015, p. 28), uma duplicata do mundo, sua *projeção*; resultado de um espelhamento que, como sabemos, é gesto essencial para todas as artes da representação.

De modo geral, o discurso religioso propõe que paralelamente a esse mundo físico, concreto, existe um mundo metafísico ou espiritual para onde migraria nossa parte dita imaterial, uma vez que nosso corpo, por alguma razão, deixa de funcionar e se degenera. A figura do duplo desponta, nesse sentido, como símbolo da imortalidade da alma, de uma possível continuidade do ser após a morte. A crença na existência de um *além* vem, em alguma medida, permitir que neguemos ou subvertamos a ideia da morte como fim, construindo para ela uma *ficção* que dê conta de perpetuar nossas próprias existência e individualidade, deslocadas, agora, para um “outro” lugar, um campo absolutamente imaginário e fantasmático.

Chamado de “Ovídio do século XXI” pelo crítico francês Dominique Païni, o realizador tailandês Apichatpong Weerasethakul traz como uma das principais obsessões de seu cinema a temática da vida após a morte. Suas narrativas, sempre vertiginosas, sublinham a dimensão *espiritual* do mundo e lançam sobre a cultura da Tailândia, de base religiosa budista e fortemente influenciada pela tradição animista Khmer, um olhar bastante singular, que embaralha os limites entre realidade e ficção, visibilidade e invisibilidade, presente e passado, vida e morte, ao passo que sua câmera, marcadamente contemplativa, concentra-se em registrar a dimensão mais *material* desse mesmo mundo – pois o corpo, a natureza, as formas e os sentidos são, com efeito, a *matéria-prima* da arte de Weerasethakul. Assim, em seus filmes, essas duas dimensões – a física e a espiritual

– surgem inseparáveis, são sincrônicas, estão entrelaçadas a ponto de se (con)fundirem no espaço da cena.

Como sugere o pesquisador caribenho Ronald Rose-Antoinette, o cinema de Weerasethakul evidencia uma *estética natural do mistério*; ou, quem sabe, pudéssemos inverter essa frase e afirmar que seu cinema, antes, destaca uma suposta *natureza mística da estética*. Não se pode, contudo, querer compreender o cinema de Weerasethakul apenas pelas vias do espírito, pela força mística ou pelo caráter religioso que atravessa suas narrativas; ao contrário, como sugere Rose-Antoinette, ao adentrar o coração da noite, seu cinema busca mesmo é revelar a transparência do mundo. Um cinema da “trans-aparência”, diz ele, na medida em que questiona a dualidade essência/aparência, embaralhando e retrabalhando interioridade e exterioridade. Talvez fosse interessante vermos sua arte como “um convite a viver a vida tal qual uma *iniciação*; não como uma doutrina sobre a processualidade do mundo, mas como a vida ela mesma, a vida vivida, imaginativa, háptica e misteriosamente mágica” (ROSE-ANTOINETTE in Bordeleau *et al.*, 2017).

Nessa mesma perspectiva, a pesquisadora Maxime Scheinfeigel (2008) sugere que o caráter anímico que preenche o cotidiano dos tailandeses se encontraria substancialmente presente no cinema de Weerasethakul por meio do compartilhamento de crenças e de saberes arcaicos que o dispositivo cinematográfico permite colocar em cena, fazer *ver*. As imagens de seus filmes abrigam diferentes graus de visibilidade, uma vez que parece mesmo haver distintas dimensões, variadas camadas a serem habitadas. Por meio das cisões do véu que separa o mundo visível dos vivos do mundo invisível dos mortos,

o diretor, então, estabelece uma notável intercomunicação entre esses domínios que, gradativamente, acabam por se tornar indistintos. “Algo de sombra perfura o visível e o desfaz”, nas palavras de Comolli (2008). O invisível, ainda que obviamente inalcançável ao olhar, transforma-se, aqui, em percepção; *pressentimento fantasmagórico* que vem perturbar a cena como se fora fumaça, bruma, poeira, vapor, elementos incorpóreos e intangíveis um tanto recorrentes nos filmes de Weerasethakul, como em *Mal dos Trópicos* (na sequência que mostra o deslocar do caminhão militar levando os soldados em missão para a floresta) ou em *Cemitério do Esplendor* (na sequência final, em que a personagem Jenjira, hipnotizada, assiste a uma pelada entre meninos que jogam em meio a um canteiro de obras).

Podemos dizer, portanto, que o cinema de Weerasethakul constrói *entre-mundos*: espaços transitórios, preenchidos de virtualidade e fugacidade, nos quais circulam personagens tanto vivos quanto mortos; fantasmas, espíritos e animais misteriosos de toda sorte, envolvidos, todos, numa espécie de constante estado de suspensão, um “aqui e agora, e, no entanto, já alhures”, nas palavras de Rose-Antoinette. O que nos parece digno de nota, porém, é que este “outro” lugar (esse além para onde seguem os mortos) se torna, nos filmes do realizador, o “mesmo” lugar (ou seja, o mundo habitado pelos vivos). Assim, da tensão entre esse “mesmo”, mas, paradoxalmente, “outro” lugar, se insinuaria, então, o que chamamos de *entre-mundo*, marcado pela indistinção entre vida e morte, uma vez diluídas as fronteiras que as mantinham separadas.

Criaturas quiméricas, mitológicas, animais falantes, espectros, fantasmas, monstros, homens e mulheres ordinários; todos esses

seres coabitam os *entre-mundos* criados por Weerasethakul em considerável harmonia. Se, inicialmente, há um discreto espanto por parte dos vivos em encontrar os mortos, tal sensação logo se desfaz em meio a conversas banais, triviais. Poderíamos defender, nesse sentido, que a iniciativa de colocar figuras tão distintas juntas em cena enfatiza a diversidade (de modos de ser e de estar no mundo) e aposta numa abertura à alteridade radical, no potencial de recomposição subjetiva dos sujeitos (por meio de uma expansão dos sentidos) e, por conseguinte, na possibilidade de uma convivência pacífica entre as diferenças.

Como explica a pesquisadora suíça Natalie Boehler (2015, p. 73), esses entes estranhos, em especial a figura do *fantasma*, têm ocupado, no contexto do cinema asiático, um papel relevante no que tange às representações de um período Pré-colonial ou Pré-moderno, traduzindo uma inadequação ao modelo de Estado e de sociedade impostos pelo avanço do sistema capitalista no continente. Tais figuras *borram* os limites da temporalidade cronológica e surgem em cena como vetores da memória e do trauma social. Ao conformá-las como figuras radicais de alteridade, formas de vida que ainda resistem, insistem, *sobrevivem* – para lembrar os vagalumes de Pasolini/Didi-Huberman –, Weerasethakul se atraca com a política repressora do governo tailandês, enfatizando o entrecruzamento entre a história do mundo e aquela de seus fantasmas e criaturas sobrenaturais.

A motivação de Weerasethakul parece ser a de revelar histórias que a História oficial (com “H” maiúsculo) desconsidera; dar voz àqueles cujo discurso não pode ser incorporado ao discurso dos vencedores, como diria Benjamin. Nesse sentido, uma das sequências

iniciais de Tio Boonmee, *que pode recordar suas vidas passadas* (Loong Boonmee *raleuk chat*, 2010) – ganhador da Palma de Ouro no Festival de Cannes, filme que explora as lembranças dessas e de outras vidas do moribundo Boonmee, bem como o desaparecimento de perseguidos militares, principalmente membros do partido comunista, que fogem para a floresta tropical do nordeste tailandês em busca de refúgio – parece-nos emblemática por reunir, em torno da mesma mesa, Boonmee (que, justamente, crê que sua enfermidade é um castigo pelos comunistas que matara no passado), sua cunhada Jen e seu sobrinho Tong, que cuidam do homem; sua esposa já falecida, Huay, e Boonsong, filho desaparecido do casal, que ressurge, sem prévio aviso, metamorfoseado na figura um monstro peludo, de olhos vermelhos (Figura 1).

Na sequência em questão, o realizador evita qualquer movimento subjetivo de câmera, mas sua composição parece querer sublinhar a existência de uma espécie de *fora de campo intradieético*; ou seja, uma zona de metamorfose, uma camada sensível descolada do filme, sem contornos precisos, que estabelece o contato entre o primeiro plano, onde ocorre a situação dramática, e a escuridão mais absoluta, que, por sua vez, parece operar como profundidade de campo invisível para a cena. É exatamente dessa área imprecisa (tanto do quadro, quanto da ficção encenada), guardada pelas *sombras* da densa e misteriosa floresta tropical, que emergem, então, os fantasmas, os monstros, os seres híbridos que povoam os filmes de Weerasethakul (Figura 2).



Figura 1



Figura 2

Fonte: Reprodução.

Não é por acaso que o realizador toma a região do Isaan como cenário para a maioria de seus filmes. Localizada na fronteira com o Laos, o Vietnã e o Camboja, berço do budismo, a região do Isaan é a maior e mais pobre da Tailândia, predominantemente rural, com uma história marcada por diversos conflitos internos – como a violenta perseguição sofrida pelos membros do partido comunista por parte das milícias locais entre as décadas de 1960–1980, mas que re-

verbera até hoje, com inúmeros desaparecidos – e externos – tendo sido espaço de disputas constantes entre os países vizinhos, principalmente com o Laos, muito em razão do Rio Mekong, o mais extenso flúmen tailandês que delimita suas fronteiras, e da abundante floresta tropical que circunda a região. Considerada pelos comunistas como um importante local de resistência política no país e pelos nacionalistas como a *pedra angular* da cultura *Thai*, “a região do Isaan se divide entre um discurso tradicionalista-ufanista e outro utópico e idealista” (BOEHLER, 2011, p. 292). Como explica o próprio Weerasethakul, “é um lugar onde as memórias são reprimidas, mas que abriga Boonme, o homem que, paradoxalmente, se lembra de tudo” (em entrevista à revista Bomb, para Lawrence Chua).

É justamente em Khon Kaen, capital do Isaan, em companhia de seus pais, médicos sanitaristas (o que talvez possa explicar a obsessão de Weerasethakul com hospitais e personagens doentes), que o realizador passa boa parte de sua infância e de sua adolescência. E é também dos abundantes mitos e lendas oriundos da região que ele retira a potência mágica de suas narrativas, explorando-as a partir da economia onírica própria do cinema, ao passo que os conflitos políticos vividos na região servem-lhe, por assim dizer, como alicerces na arquitetura de seus filmes, tal como vemos acontecer especialmente em *Hotel Mekong* (*Mekong Hotel*, 2012) e *Cemitério do Esplendor* (*Rak ti Khon Kaen*, 2015).

Esse último filme nos interessa, aqui, de maneira particular. Ele conta a história de Jenjira, uma senhora de meia-idade, voluntária em um hospital militar instalado provisoriamente no prédio de uma escola desativada que acaba se aproximando de um dos pacientes, Itt,

um jovem militar vindo do sul, sem familiares próximos, que, assim como dezenas de outros soldados da região, é acometido por um mal súbito e misterioso que o faz mergulhar em um sono profundo, uma espécie de estado de *coma*, interrompido, de tempos em tempos, por breves momentos de lucidez. Em suas idas ao hospital, Jen se afeiçoa a Itt (a ponto de considerá-lo um filho), passando a visitá-lo todos os dias para lhe fazer massagens e velar seu sono enquanto aguarda seu próximo despertar. Entre os voluntários que ali trabalham, Jen conhece Keng, uma jovem médium (que é também vendedora de cosméticos e suspeita de ser agente do FBI), capaz de ver o que sonham os soldados e auxiliá-los na comunicação com suas famílias.

Em um de seus breves momentos de despertar, Keng e Jen jantam juntos num mercado de rua e vão, em seguida, ao cinema. Releve-se, nessa sequência específica, o gesto denunciatório de Weerasethakul em mostrar, por meio de uma série de longos planos, indivíduos anônimos, sem-teto, dormindo nas ruas de Khon Kaen, à noite, ao relento (Figuras 3, 4 e 5). Essas imagens surgem logo após a sequência da sala de cinema – quase vazia, com os personagens de Itt e Jenjira sentados, de costas, enquanto na tela entrecortada vemos o *trailer* de um filme “B”, cuja protagonista, uma espécie de *mutante/zumbi*, sai debaixo da terra com seus longos braços que se transformam em tentáculos (Figura 6). Note-se ainda que, no momento exato em que teria início, na sala escura, a execução do hino nacional tailandês, como é costume no país desde a intervenção militar de 1932, Weerasethakul interrompe a cena com um corte seco para, justamente, fazer ver as imagens habitadas pelos indivíduos em situação de rua que se revezam às tomadas dos soldados adormecidos,

no hospital improvisado, iluminados pelas luzes coloridas das lâmpadas curativas e dos ventiladores de teto a girar, numa cena que nos faz pensar em uma instalação artística.



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

Fonte: Reprodução.

Lembremos que *Cemitério do Esplendor* foi produzido ao longo de 2014, período em que a Tailândia sofre um (novo) golpe de estado organizado pelas Forças Armadas Reais, lideradas pelo General Chan-Ocha, que tomam o poder em razão de uma série de casos de corrupção envolvendo o governo eleito democraticamente e da severa crise econômica enfrentada pelo país. Weerasethakul parece assim sugerir que o sono perpétuo que assoma os soldados no filme

toca, em igual medida, toda a população tailandesa, inerte e apática – *adormecida* – frente ao golpe sofrido (e qualquer semelhança com nosso momento histórico não é mera coincidência).

A sequência seguinte nos coloca junto à saída da sala de cinema, um multiplex localizado num *Shopping Center* da cidade. Num plano aberto, a câmera focaliza duas escadas rolantes: uma que desce, a outra que sobe. Por entre as inúmeras pessoas que circulam pelo quadro, vemos Jen avançar lentamente em direção às escadas em descida, seguida de dois homens carregando Itt, o soldado, vítima de mais um ataque repentino de sono. De longe, a câmera se move para seguir os personagens, mas acaba por perdê-los de vista em meio às escadas e ao vão que se abre entre elas. Uma vertiginosa imagem, então, forma-se diante de nossos olhos (Figura 7), provocada pelo movimento das escadas e pela angulação desenhada pelo seu vaivém no quadro, compondo uma cena que nos remete a um dos desenhos de Escher (Figura 8), ou, ainda, à descida aos infernos, tal como descrita por Dante Alighieri. A esse plano vertiginoso, justapõe-se outra imagem que, aos poucos, em transição com a primeira, ganha a cena (Figura 9), vindo novamente mostrar os soldados adormecidos no quarto iluminado do hospital-escola (Figura 10).



Figura 7

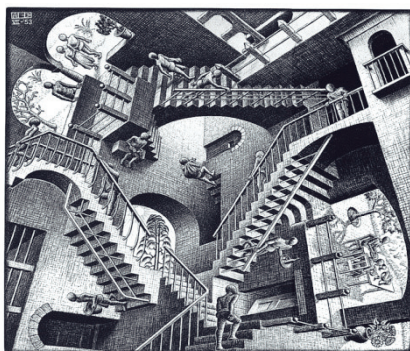


Figura 8. *Relativity* (Escher, 1953)
Fonte: Wikiarte.



Figura 9



Figura 10
Fonte: Rprodução.

Com efeito, Weerasethakul produz um tipo bastante particular de cinema, que explora uma dimensão muito mais sensorial que racional em suas narrativas, inserindo os corpos filmados “num espaço-tempo concebido como duração e experiência, ou seja, como desencadeador de afetos” (VIEIRA JR., 2009, p. 1). Os planos geralmente são lentos e extensos, o ritmo avança também sem pressa, e a câmera, sempre contemplativa, ora se coloca muito próxima, ora muito

distante dos corpos que filma. É como se o realizador, dedicando-se a registrar a dimensão mais material dos corpos, apanhados na banalidade também mais ordinária da vida (em vias de comer, defecar, em meio a uma ereção, ao dormir, ao trabalhar) encontrasse, por meio de uma *insistência* do olhar, da expansão/suspensão do tempo inscrito nos planos, a potência sensorial de sua arte, impressa, sem dúvidas, na forma singular de ver/registrar o mundo, de transformá-lo em imagem; uma imagem sempre marcada pela inquietude e pelo estranhamento, zona intermediária onde nada é fixo; mas, ao contrário, tudo é mutável e inconstante.

Assim, abre-se a possibilidade de vermos, em cada plano construído pelo cineasta, o concreto e o abstrato; a matéria e sua representação, revelando, por conseguinte, uma relação bastante mais intrínca entre o visível e o invisível, identidade e alteridade, entre a vida e a morte, natureza e cultura, entre o real e a fantasia. Uma relação que vai além da antinomia, entendendo que cada uma dessas noções é atravessada mutuamente pela outra e que suas fronteiras parecem muito mais fluidas e permeáveis no universo de seu cinema do que aquelas construídas e defendidas pelo racionalismo cartesiano.

Nesse sentido, *Mal dos Trópicos* (2004) torna-se uma obra privilegiada para pensarmos essa “síntese de oposições” que sustenta o cinema de Weerasethakul, síntese de modo nenhuma apaziguadora, mas, ao contrário, potencializadora da ambivalência e da ambiguidade desses (entre)mundos representados, por meio dos quais, um tanto hesitante, caminha o espectador (tal como faz Jenjira em *Cemitério do Esplendor*, guiada pela médium, em meio ao palácio imaginário/sonhado pelo soldado adormecido). *Mal dos Trópicos* trata de uma

“febre repentina”, da paixão amorosa que acomete Keng e Tong, soldado e camponês; homem da lei e homem da natureza. Na dinâmica do filme, os dois amantes assumem posições respectivamente complementares, tal como os dois polos que compõem sua narrativa. É como se a carga de erotismo que alimenta a relação vivida entre os rapazes na primeira parte do filme – um tanto desdramatizada e desnarrativa, mostrando o ir e vir de Keng e Tong por entre a cidade e a floresta – tocasse um limite insuportável, rompendo a própria estrutura da narrativa para revelar uma metáfora estendida do filme, que coloca em cena a mesma história, agora, através de um regime expressamente mitológico.

A dualidade homem/animal é aqui trabalhada de forma primorosa, a exemplo da montagem alternada entre o rosto do soldado e a cara do tigre que, intervalados, perfazem a sequência final do filme. A penumbra da floresta e a pouca iluminação – fixada na altura dos olhos –, além da falta de uma trilha sonora, são elementos que ajudam a compor o tom de suspense que a cena carrega. Nela, Keng e o felino são registrados em primeiro plano, simetricamente posicionados em relação à câmera (tanto em angulação, quanto em distanciamento), desafiando, assim, o espectador a participar desse “duelo de olhares”, ora encarando o homem, ora o animal (Figuras 11 e 12). Aos olhos impenetráveis do tigre, opõem-se o medo e o desejo que os olhos marejados do soldado deixam desvelar. Explícite-se, aqui, uma proposital triangulação provocada por esse jogo especular e conquistada pela inclusão de um terceiro olhar, que hesita entre dois pontos de certa forma incompatíveis – mas, paradoxalmente, complementares –, e que serve tanto de garantia para a instabilidade

que atravessa a narrativa, quanto de testemunha para o embate final em que homem e animal se tornam apenas um.



Figura 11



Figura 12

Fonte: Reprodução.

Como defende Benedito Nunes (2007), “o animal é considerado o oposto do homem, mas, ao mesmo tempo, uma espécie de simbolização do próprio homem” (NUNES, 2007). Observando-o desde o alto de uma árvore, assim diz o tigre ao soldado: “Medo, tristeza. É tudo tão real, tão real, que me trouxeram à vida”. As palavras do

animal – cuja voz se descola de sua imagem para ecoar pelo filme, em *off*, sugerindo fortemente a ideia de uma conversa mental entre os dois – revelam, aqui, o desejo de capturar o momento exato de uma transformação, o instante preciso no qual uma fratura viria a se abrir, rompendo, assim, os limites entre o mundo (visível) e seu *duplo* (invisível). Esses registros se tocam, se esbarram; *flertam* o tempo todo um com o outro no cinema de Weerasethakul, perseguem-se mutuamente até se incorporarem por completo, tal como fazem, no caso do filme, homem e animal.

*

Assim, já nos encaminhando para o final de nossa fala, podemos concluir que a arte de Weerasethakul é, pois, sobre o *entre* das coisas. A imagem que o realizador coloca em cena é corpo, materialidade, mas é também fantasma, espectro; ela opera como uma espécie de elo entre os dois mundos. É interessante notar que seus fantasmas sobrevivem, atravessam e costuram, por assim dizer, seus trabalhos uns aos outros, como tio Boonmee, por exemplo, já mencionado por Keng em *Mal dos Trópicos* e personagem de uma videoinstalação antes de se tornar, de fato, protagonista do longa que visitamos. Jenjira também sai de *Tio Boonmee*, passa por *Hotel Mekong* e reaparece como protagonista de *Cemitério do Esplendor*. Isso permite que pensemos nos filmes de Weerasethakul como uma constelação e reafirma seu desejo em filmar aquilo que dura, que persiste, que resiste, sublinhando o caráter político de sua obra.

O olhar do artista sobre o mundo e sobre as coisas, diz Maurice Blanchot (1994, p. 19), não deve sua potência a uma visada teórica da consciência, mas, sim, ao fascínio da morte que o assombra. Se, como

supõe Montaigne, “meditar (ou filmar, no caso de Weerasethakul) sobre a morte é meditar sobre a liberdade” (MONTAIGNE, Ensaio XX), é porque a morte permite que o *nada* se reverta na *possibilidade de qualquer coisa*. A presença da morte e dos mortos no contexto de seu cinema serve mesmo para celebrar a vida. A mágica, o mistério e o extraordinário são *partie-prenante* do cotidiano, da banalidade do dia a dia, da trivialidade da vida ordinária. O duplo do mundo é também mundo, diz-nos Weerasethakul. Em um momento em que a história do cinema parece já ter cartografado exaustivamente todas as distinções possíveis entre uma narrativa clássica e outra moderna, alguns filmes e diretores contemporâneos – e entre eles, sem dúvidas, está Weerasethakul – estabelecem um tipo de desafio original, elaborando outras formas de relação entre a imagem cinematográfica e a experiência do espectador, que ganha, como tentamos mostrar, novo fôlego, renovado vigor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLANCHOT, Maurice. L'instant de ma mort, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1994.
- BOEHLER, Natalie. *The Jungle as Border Zone: The Aesthetics of Nature in the work of Apichatpong Weerasethakul*. ASEAS – Austrian Journal of South-East Asian Studies, 4 (2), p. 290–304.
- _____. *Haunted Time, Still Photography and Cinema as Memory: The Dream Sequence in Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*. In: Journal of Modern Literature in Chinese, Special Edition: Ghosts and Culture, 2015.
- BORDELEAU, Érik.; PAPE, Toni; ROSE-ANTOINETTE, Ronald.; SZYMANSKI, Adam. *Nocturnal Fabulations: Ecology, Vitality and Opacity in the Cinema of Apichatpong Weerasethakul*. London: Open Humanities Press, 2017.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- MONTAIGNE, Michel. *Ensaio*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*.
- NUNES, Benedito. *O animal e o primitivo: os Outros de nossa cultura*. Rio de Janeiro, v. 14, suplemento, dez. 2007. p. 279–290.
- PAÏNI, Dominique. Cinq Cinéastes pour les années 2000. Revista Cahiers du Cinéma, n. 6752, Janvier 2010. p. 18–23.
- SCHEINFEIGEL, Maxime. *Cinéma et magie*. Paris: Armand Colin Cinéma, 2008.
- VIEIRA JR., Erly. O tempo dos corpos no “cinema de fluxo” de Apichatpong Weerasethakul. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. In XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba, PR – 4 a 7 de setembro de 2009.



406.800

FORTE

O SOE
BRILHANDO

406.800

406.800

**DO EXPERIMENTAL:
PALAVRA, GESTO, VIAGEM**

NUNCA ESTIVE TÃO LONGE

Yuri Firmeza

Há muitas formas de entrar nos lugares. Ontem lá de cima avistei uma cratera escancarada que parecia que ia nos sugar para o seu interior. Eu estava completamente hipnotizado pela força daquele buraco. Nem mesmo o informe do piloto, acerca da pena de morte aplicada às pessoas que desembarcassem com drogas naquele país, foi capaz de desviar o foco da minha atenção. Logo entendi que o buraco situava-se no topo de uma montanha e que era um dos muitos vulcões que por ali existem de forma ativa. Há muitos modos de adentrar os lugares – e também de sair deles. A indonésia é o lugar mais longe onde já estive e sinto que dos muitos modos que entrei ali, três são mais marcantes.

O primeiro: quando ainda muito novo eu assistia aos documentários de surf filmados em Java, na praia de Watu Karung; em Sumatra, nas ilhas Mentawai; ou nas praias de Uluwatu, Padang Padang, situadas em Bali.

O corpo se contorce, projeta-se para frente e para trás, ginga conforme o fluxo de água sobre o qual desliza. A onda dobra sobre si. A onda dobra sobre o corpo do surfista. É preciso saber desenhar a linha para melhor aproveitar a força da onda. Fazer a leitura da onda,

como dizem os surfistas. Lê-la com o corpo, numa espécie de dança. Corpo-mar-movente, corpo-onda-corpo. Sabedoria surfista.

É também por Bali que minha segunda entrada na Indonésia se deu:

“O que há de curioso, de fato, em todos aqueles gestos, atitudes angulosas e brutalmente interrompidas, modulações sincopadas do fundo da garganta, frases musicais que acabam logo, voos de élitros, ruídos de galhos, sons de caixas ocas, rangidos de autômatos, danças de bonecos animados, é que, através desse labirinto de gestos, atitudes, gritos lançados ao ar, através das evoluções e das curvas que não deixam inutilizada nenhuma porção do espaço cênico, surge o sentido de uma nova linguagem física baseada nos signos e não mais nas palavras”.

Essa era a passagem grifada em uma xerox que achei jogada na rua. Folhas soltas, não tinha começo nem fim. Tinha meus 16 anos e fiquei tomado por essa passagem de texto que recortei e coleí na contracapa do meu caderno. Apenas dois anos depois descobri ser um texto, Sobre o Teatro de Bali, escrito pelo Artaud.

A terceira entrada, já mencionada, deu-se quando fui tragado, sem volta, pelo olhar da cratera do vulcão. Nas duas primeiras noites em Yogyakarta, sonhei que saltava de ponta cabeça no interior do Merapi. Jamais me ocorrera anteriormente de sonhar o mesmo sonho duas noites seguidas.

Parar na beira do abismo; sentir a dilatação das bordas; encarar o buraco; esperar o magma, pastoso e vermelho, subir lentamente; encarar novamente o buraco prestes a te devorar; dilatar o pulmão e perceber as cinzas vulcânicas como pequenas lâminas dilacerantes; flexionar as pernas; ser visto pela última vez pelo buraco prestes a te tragar; impulsionar o corpo; saltar e perceber o movimento da queda. A pele carbonizando; a visão turvando; as unhas de desprendendo dos dedos; o cheiro de cabelo queimado.

A sabedoria surfista, o teatro balinês, o corpo que salta.

.....

Ei Clarissa,

sim, ontem mesmo vi que o nome do vulcão é Merapi, Gunung Merapi (a montanha de fogo).

Ano passado realizei um trabalho na Cidade do México, acerca dos terremotos que ali ocorreram e agora parece que tenho sido convocado a me aproximar dos vulcões.

Te mando notícias e nos vemos em Cingapura,

Beijos,

Yuri

.....

Acordei hoje de madrugada ao som de um canto repetitivo e estridente que foi ampliado pelos alto falantes posicionados acima das mesquitas. E elas estão por todos os lados. Voltei a dormir e acordei com outro som, igualmente repetitivo, mas desta vez familiar. CANTAROLAR APENAS O SOM (chorando se foi quem um dia só me fez chorar). A melodia de uma lambada conhecida entre nós.

.....

Durante o caminhar inebriado pelo descompasso do fuso no corpo, ouvir inúmeras vezes “Chorando se foi”, é uma espécie de porto seguro.

Ilhas Batu, Sumatra, Ilhas Lingga, Bornéu, Celebes, Ilhas Kayoa, Halmahera, Ilha Gebe, Deli, Manuk, Panaitan, Sangiang, Tinjil, Tunda, Umang, Ilha Kambing, Pulau Bidadari, Pulau Bira Besar, Pulau Lancong Besar, Pulau Payung Besar, Pulau Pramuka, Pulau Kelapa, Pulau Macan Besar, Pulau Harapan, Ilha Midai, Karya, Kelor, Kotok, Onrust, Ilha de Subi, Pantara, Pulau Pelangi, Sebira, Sepa, Pulau Pari, Tidung, Ilhas Kangean, Airabu, Jemaja, Mubur, Siantan, Matak e Tarompah são algumas das 17 mil ilhas da Indonésia. Sendo as sete primeiras que citei atravessadas pela linha do Equador; o clima, portanto, equatorial-tropical faz com que muitas vezes nos sintamos um pouco familiarizados com o lugar.

A plantação de banana em frente a casa, o café, a melodia da lambada, as galinhas no quintal, as motos de um lado pro outro, as pequenas vendas que margeiam as ruas.

Mas, se a vista frontal é a da plantação de banana, na janela dos fundo vê-se uma plantação de arroz onde a presença de senhores e senhoras, com seus chapéus em formato de cone, serve de contraponto. Ou, mais do que contraponto, essas paisagens potencializam a sensação que me arrebatava a todo momento: por um lado, o mecanismo do reconhecimento, como forma de manter uma certa organização do corpo – e de suas relações – diante de uma radical diferença; por outro, essa radical diferença dilatando continuamente o buraco do vulcão.

.....

Hoje fomos ao Merapi, caiu uma chuva torrencial, o que nos impossibilitou de chegar tão próximo quanto eu gostaria. Mas, num misto de sorte e insistência da minha parte, conseguimos achar uma pequena casa que opera como um dos muitos centros de controle deste vulcão. Achei curiosa a tradução: esse é o “Centro de Controle do Vulcão”. E um vulcão tem controle? É a pergunta. Claro, tratava-se de um centro de monitoramento-observação. Eram duas pequenas salas, um sismógrafo, alguns rádios, monitores de onde se podiam ver o fluxo dos rios da região. Algumas fotografias de erupções passadas, estudos e esquemas, como diagramas, colados à parede. Um equipamento semelhante a um telescópio nos permite chegar o

mais próximo, até então, do topo do vulcão. Como essa, muitas outras casinhas se espalham pela montanha de fogo, cada uma com um funcionário que faz atentamente a inspeção do Merapi.

.....

Agora há pouco, Alves, que tem sido um dos meus assistentes por aqui e que recém chegou do Timor Leste, disse para mim que gostava muito de Robert Bresson e que acabara de ler o *Notas sobre o Cinematógrafo* e o citou “Duas pessoas que se olham dentro dos olhos não veem seus olhos, mas seus olhares”. Antes que eu pudesse comentar, ele emendou a assertiva fazendo um segundo comentário: mas eu gosto mesmo é de música brasileira! e seguiu cantando um trecho de uma música composta por Joel Marques, mas que ficou mais conhecida no Brasil no começo dos anos 1990 quando foi gravada pela dupla Leandro e Leonardo:

Não aprendi dizer adeus
Não sei se vou me acostumar
Olhando assim nos olhos seus
Sei que vai ficar nos meus
A marca desse olhar

.....

O outro inquilino, que na verdade tem casa própria situada dentro do banheiro, é um maribondo que sempre sai de sua casa para me

observar. E é curioso, pois não consigo fazer cocô com ninguém me observando. E ele parece saber disso e me encara de maneira intimidatória (ou pelo menos constrangedora), como se dissesse: eu já estava aqui, você chegou depois. É você o intruso. Comecei também a observá-lo e a sua casinha ainda estava com poucos favos no início de minha estadia na casa. Passei a ser um pouco mais invasivo e filmá-lo, ainda que rapidamente, todos os dias. A feitura da casinha e o meu olhar para ela, tornou-se uma espécie de metrônomo.

.....

Alves, o amigo do Timor Leste, me fez passar os últimos dois dias ouvindo música sertaneja, com a maior alegria.

.....

Na última ida ao Merapi, dormimos no pé da montanha, no dia seguinte, alugamos um jipe e conseguimos chegar bem perto do vulcão. Ele expelia uma fumaça densa que, por conta da direção do vento, não nos ameaçava. Agora, no maior centro de observação do Merapi, com inúmeras salas e tecnologias, com câmeras apontadas para o interior da cratera, a densidade da cinza vulcânica transmuta, na lâmina de vidro do microscópio, de uma fagulha para um caleidoscópio.

Os laboratórios são silenciosos. São quase como mosteiros em que a ciência é sagrada. Templos. E depois do silêncio, vem um cheiro das substâncias químicas, potencialmente tóxicas. E o silêncio só

é quebrado com o som do tilintar dos vidros dos tubos de ensaios e pipetas.

Contei para Cholik, o geólogo que me recebera no Centro de Observação de Vulcões, o meu desejo de ser ainda mais invasivo com o inquilino do banheiro que me desafiava nas horas de minhas necessidades. De usar, quem sabe, um desses microscópios para observar o interior dos favos que começavam a se multiplicar. Cholik riu e disse que muito provavelmente parte da casa do maribondo continha cinzas vulcânicas.

.....

Sobre o microscópio, devo confessar que ando encantado com alguns relatos de seus primeiros usos:

“Retirei um fragmento (de cortiça) extremamente fino e, como era um objeto claro, coloquei-o sobre uma lâmina negra. Projetei a luz sobre esse fragmento com o auxílio de uma lente plana-convexa espessa e vi com nitidez extrema que este fragmento era inteiramente perfurado e poroso, muito semelhante a um favo de cera de abelha...”

Palavras do biólogo inglês Robert Hooke ainda no séc. XVII.

“Envio a vossa Excelência uma luneta para ver ao perto as coisas mais pequenas[...]. Demorei a enviá-la porque ainda não estava per-

feita e tive dificuldades em perceber o modo de trabalhar perfeitamente as lentes [...]. Contemplei muitos animais pequenos com uma admiração infinita. A pulga, por exemplo, é absolutamente horrível; o mosquito e a traça são muito belos; e foi com enorme contentamento que vi como as moscas e outros pequenos animais conseguem subir pelos espelhos”.

São palavras do Galileu quando descobre que a luneta astronômica podia ser utilizada como um microscópio.

Essas passagens estão no livro da Monique Sicard: *A Fábrica do Olhar: imagens de ciência e aparelhos de visão (século XV a XX)*.

.....

Em Icó, cidade do interior do Ceará, há um coletivo chamado Chá das Cinco. Eles são muitos, incontáveis, andam em bando. Multiplicam-se em cima das motos, ateiaram fogo aqui e ali, bebem nas calçadas, em rituais pagãos, nos bares de beira de estrada. Fazem performances, tocam, dançam e riem alto como hienas. Entendi, em Icó, um pouco melhor a força do bando, este modo de pertencer ao lugar o pondo à baila. As motos ziguezagueiam a cidade de Icó, desviando das juras de morte dos, ainda, coronéis do sertão.

.....

Reflexo do sol sobre a longa faixa de areia branca, aproximadamente 35 graus, mar azul turquesa, quatro corais na esquerda, cada

coral com muitas aberturas, um exoesqueleto poroso, algumas algas presas aos corais, pequenos crustáceos cada qual com 10 patas, dois pares de 5 patas, sendo metade à esquerda e metade à direita, cada pata possui um tamanho diferente, e as duas patas dianteiras são mais desenvolvidas, céu completamente sem nuvens, uma falésia esbranquiçada com frestas longitudinais alaranjadas, plantas tropicais de folhas fibrosas.

Uma mulher de burca, meias e luvas pretas, tecido pesado e rugoso, uma tela sobre os olhos... mergulha no mar. Permanece por alguns minutos e desaparece.

A Indonésia é a nação muçulmana mais populosa do mundo.

.....

Deslocar o diário de uma personalidade.

.....

Assistindo hoje às poucas imagens em vídeo que fiz até então, identifico rapidamente as que são, vamos dizer, reconfortantes. São âncoras, onde pareço apenas constatar e reconhecer as semelhanças entre os lugares. Outras são da ordem do deslumbre trespassado pelos clichês de um olhar estrangeiro. Há algumas, não muitas, mas justamente as que mais me interessam, que abrem uma terceira via. Não são âncoras, mas antes, derivas. Não são comparativas e, quiçá,

desmontam as armadilhas do reconhecimento. Olhar – e como olhar – para as supostas desimportâncias. A sensação de que as imagens, elas próprias, fundam um lugar no momento mesmo em que são produzidas. Não é um território seguro, pois podem se esvaír. Não é um território já dado, pois que é o não saber que pauta o olhar. Há um certo estrabismo, um olhar sem centro, que essas imagens performam.

.....

É a Clarice, dessa vez a Lispector, que diz:

“cuidado para não usar sub-repticiamente uma nova terceira perna que em mim nasce fácil como capim, e a essa perna protetora chamar de ‘uma verdade’”.

.....

Faz um mês que aqui cheguei. E hoje comecei a montar o trabalho com o Rudy. Nós não nos entendemos muito bem por conta do idioma. Eu não falo Bahasa indonésia e tampouco javanês. Rudy não fala português. Mas nós nos entendemos muito bem por outras vias que tivemos que inventar. Criamos um jogo, montamos rascunhos, esboços, desenhos, cantamos, lemos cartas um para o outro. Num primeiro momento, mais pelas texturas da voz, e menos pelo significado das palavras, fomos pensando os ritmos, a composição do texto e imagem. Reescrevo partes, leio e gravo no meu celular áudios de whatsapp que compõem o filme.

Para mim a primeira imagem, não necessariamente a do começo, era o plano de uma mão centralizada que examina não sabemos exatamente o quê. Mais à frente, um par de mãos insinua o *boom* de uma erupção. A casa do maribondo, também centralizada, que se avizinha ao microscópio e ao coral do fundo do mar imantam-se numa espécie de exercício formal de montagem. As imagens não ilustram o texto nem o texto serve de muleta para as mesmas.

.....

Antes de ontem, assisti a uma apresentação de teatro de sombras (Wayang, como eles chamam) acompanhada por uma orquestra de Gamelão. Os movimentos são lentos, e o teatro pode durar toda a madrugada. A experiência do tempo, ralentado à enésima potência, cria um campo de força e uma espécie de cumplicidade entre o público e as marionetes animadas.

Ontem fui a uma apresentação de flautistas japoneses com músicos indonésios que tocam os ditos tradicionais instrumentos javaneses. Os intervalos prenhez, grávidos.

Hoje, acabo de chegar de um concerto de *noise* onde muitos dos músicos misturam sintetizadores a instrumentos como o gamelão, sem nenhum pudor. Nem sequer pensam em profanação visto que entenderam, ou melhor, nos ensinaram, a importância dos silêncios cortantes, mas também dos ruídos.

.....

O bailarino da ópera da cidade, o personagem de Kleist, dizia que eles, os bailarinos interessados em se aperfeiçoar, tinham muito o que aprender com a pantomima das marionetes.

Cada movimento – dizia ainda ele – tinha o seu centro de gravidade; bastava controlá-lo a partir do interior do boneco; os membros, que não passavam de pêndulos, seguiam por si mesmos, sem nenhuma intervenção mecânica.

Ele acrescentou que esse movimento era muito simples; que cada vez que o centro de gravidade se deslocava *em linha reta*, os membros descreviam *curvas*; e que, frequentemente, quando balançado casualmente, o conjunto entrava numa espécie de movimento rítmico que se assemelhava à dança.

.....

Na moto, sigo a melodia de “Chorando de Foi” tocada pelo vendedor de picolés.

Na lambada, os corpos se desmontam, saem dos eixos. O movimento pélvico faz o corpo saltar para fora dele; desorganiza as estruturas. É o pé que pensa, o olho que dança, a cintura que guia. E, sozinho ou em bando, o centro de gravidade se espraia.

.....

Nunca estive tão longe e pareço estar orbitando sem centro atrator.

O presente texto, que deve ser lido em voz alta e roçando as texturas das palavras, cita livremente outros textos, músicas, filmes; são eles:

O teatro e seu duplo, Antonin Artaud.

Deleuze surfista da imanência, Daniel Lins.

Revolução, revolta e resistência: a sabedoria dos surfistas, Charles Feitosa.

A Dobra: Leibniz e o Barroco, Gilles Deleuze.

Into the Inferno, Werner Herzog.

La Soufrière, Werner Herzog.

A Fábrica do Olhar: imagens de ciência e aparelhos de visão (século XV ao XX),
Monique Sicard.

Paixão segundo GH – Clarice Lispector.

Chorando se foi, a versão cantada pela banda Kaoma.

Não aprendi dizer adeus, versão cantada pela dupla Leandro e Leonardo.

A propósito do teatro de Marionetes, Heinrich Von Kleist.

Notas sobre o Cinematógrafo, Robert Bresson.

GESTOS, REPETIÇÕES, Esvaziamentos sobre os aprisionamentos dos corpos e o corpo no cinema

Beatriz Furtado

Este texto é dedicado a Alexandre Veras e a Fran Teixeira, por todos os afetos e admiração. É um texto que retomo após alguns meses em que dei início a uma conversa sobre o trabalho do corpo na cena, inquietada, sobretudo, sobre os modos como o cinema configura os corpos e dá a eles um modelo instituído, configurado numa norma.

QUESTÕES INTRODUTÓRIAS

Quando Artaud se refere ao corpo sem órgão, está mais do que tudo nos apontando para a existência dos corpos aprisionados contra os quais é urgente convocar as forças da liberdade. Um problema que é também de Deleuze e Guattari, expresso no texto “Como criar para si um corpo sem órgãos?”, que é parte do programa “Mil Platôs” e pertence ao projeto de criação de uma filosofia prática, a partir da “Ética”, de Espinosa. Mais do que uma resposta à pergunta que dá título ao texto, encontramos uma concepção cinética do corpo, uma definição de corpo por relações de movimento e repouso. Um corpo como um poder de afetar e de ser afetado.

Cito Deleuze/Guattari: “um corpo afeta outros corpos, ou é afetado por outros corpos: é este poder de afetar e de ser afetado que

define um corpo na sua individualidade”. Não há nessa proposição nenhum desprezo ao corpo orgânico como sugere o conceito “corpo sem órgãos”. Esta que é uma expressão tomada de um texto de Artaud e que pretende uma concepção mais alargada do corpo, não limitada ao organismo, nem ao corpo humano. O que se pretende é uma concepção do corpo constituída por uma multiplicidade de outros corpos. O corpo sem órgãos é um corpo preenchido por variações de intensidades.

Nesse sentido, faço desse texto uma conversa sobre (1) as inscrições do poder sobre corpos – aqui dialogo com um campo de pensamento que identifica o aprisionamento dos corpos como fundantes das sociedades de controle – para, em seguida, (2) dizer algo sobre o corpo no cinema, a partir, principalmente, de um exercício que fiz, realizando a obra fílmica intitulada “Trabalho N.1.”, fundada sobre a gestualidade dos corpos em cena.

De início, gostaria de reafirmar que estamos submetidos a um violento e cruel aprisionamento dos corpos, sem nenhum disfarce, que se constitui como a maior das instâncias de poder em nossas sociedades. Os corpos dos refugiados, dos negros, dos pobres das periferias do mundo, das mulheres, dos povos indígenas e das sexualidades não autorizadas são corpos cuja existência tem o seu valor negado. O poder sobre a vida, tal como afirma’ das fronteiras amuralhadas aos milhares de corpos que boiam no Mediterrâneo. Dos morros sob intervenção do exército brasileiro, este que vasculha mochilas de crianças negras a caminho da escola. Do assassinato de Marielle Franco e Anderson Gomes, em uma emboscada, no Rio de Janeiro, aos massacres aos povos indígenas. Dos assassinatos de

LGBTQ+ às chacinhas do Curió-Messejana e do Forró do Gago em Cajazeiras, no Ceará.

Retomemos Artaud, agora para falar sobre a dramaturgia dos corpos. Artaud propõe desfazer gramáticas, mobilizando todo o corpo e dando às palavras o sentido que as crianças a elas conferem, que, segundo Peter Pal Pelbart, encontra-se na forma do prazer pulsional, na experimentação das materialidades e das pulsões, na linguagem vivida com um dispêndio gestual, na jubilação muscular, polifônica e rítmica, em que os sentidos vêm secundariamente. Em vez de deixar planar os sentidos nas superfícies incorpóreas das coisas, abrir-se ao desejo imperioso de deixá-los encarnar nas superfícies dos corpos.

Em seu “Teatro da Crueldade”, Artaud (1896-1948) rejeita não somente as características do teatro tradicional, da representação, mas também, de modo geral, a racionalidade das sociedades ocidentais, propondo as bases para um novo teatro e para uma nova maneira de apreensão do mundo, que remeta a um estado pré-verbal da psique humana. O termo “crueldade” se refere aos meios pelos quais o teatro pode abalar as certezas sobre o mundo, iniciando pela própria linguagem. Artaud propõe um teatro físico, cuja centralidade está na experiência do corpo.

Em que medida a proposição de Artaud pode nos ajudar a pensar o corpo no cinema? É evidente que as proposições feitas por Artaud se dirigem ao teatro – como a interação entre público e atores, o fim da divisão palco-plateia, etc., como bem o conhecemos nas práti-

cas teatrais de José Celso, no Teatro Oficina, entre muitos mais. No entanto, os textos de Artaud e do teatro físico têm consequências diretas no cinema, em obras fílmicas e nas artes contemporâneas. Deleuze fala de um cinema-corpo, tendo John Cassavetes entre os realizadores que trabalham a imagem e o corpo. Cassavetes afirma não dirigir atores, sendo trabalho neles suscitar o contato com suas forças inconscientes e, desse modo, o abandono do domínio da consciência. É a própria reverberação do pensamento de Artaud quando ele propõe fazer ou desfazer o teatro, em vez de retornar a textos definitivos e sagrados. Cito Artaud: “é preciso romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar uma espécie de linguagem única entre o gesto e o pensamento” (1985, p. 11).

É o que diz Deleuze sobre o cinema-corpo. Cito Deleuze:

Não que o corpo pense, mas, obstinado, teimoso, ele força a pensar, e força a pensar aquilo que se furta ao pensamento, à vida. A vida não será mais forçada a comparecer diante das categorias do pensamento, o pensamento é que será lançado nas categorias da vida. As categorias da vida são, precisamente, as atitudes do corpo, suas posturas (1985, p. 246).

Voltemos ao corpo aprisionado de que fala Artaud. Somemos a ele toda uma perspectiva teórica que surge com Foucault, Nietzsche, Deleuze, José Gil, Peter Pál Pelbart e tantos outros que constituem uma rede de pensamento em torno da defesa da diferença como primeiro, ou seja, a diferença contra a representação. Juntemos esse pensamento às

artes do cinema, da cena. O que aparece como apenas um vínculo entre filosofia e artes, uma conjunção, é um engano. As artes elas mesmas são produção de pensamento. No caso do cinema e nos termos de Deleuze, pensamentos mobilizados pelas forças do movimento e da duração. Enquanto a filosofia elabora conceitos por meio de interlocuções, a arte, a dança, o cinema, a pintura, o teatro, etc., trabalham com as configurações sensíveis da matéria. E, nesse sentido, são matérias pensantes, obras que inscrevem um pensamento.

PASSEMOS A UM EXERCÍCIO

Gostaria de apresentar aqui um exercício que fiz, com a parceria de Alexandre Veras e Fran Teixeira, intitulado “Trabalho N.1”. Esse exercício, mais do que uma obra fílmica, fez-se um método de trabalho, um investimento de pesquisa. Não se trata de um exemplo, até porque haveria milhares de outras obras mais exemplares e significativas do que “Trabalho N.1”. Quando falo de exercício, estou dizendo sobre um procedimento de pesquisa em que a realização de uma obra é um método de investigação. Efetivamente, tomar o fazer fílmico como método de pesquisa e forma de forçar a elaboração do pensamento, que é a um só tempo uma experiência de modulação da matéria sensível, abrir brechas para que a experiência com o sensível nos deixe ver as forças do pensar.

A pergunta mobilizadora desse exercício fílmico foi a de como esvaziar todo o sentido lógico e operacional das gestualidades dos corpos, tendo como referência a mobilização dos gestos do trabalho, este que é pautado por repetições, esforço físico e, sobretudo, de gestualidades automatizadas.

Em “Trabalho N.1”, tentamos criar uma espécie de dramaturgia de movimentos corporais ligados aos afazeres diários, contínuos, repetitivos, buscando, por meio dessas gestualidades submetidas ao controle, às normas e aos poderes inscritos nesses fazeres, criar esvaziamentos. A proposta foi de deslocar o lugar ocupado pelo trabalho – um tipo de trabalho desconsiderado, invisibilizado e improdutivo para a escala de valores do mercado – constituindo-o como um ato sem finalidade, pondo em causa o sentido último do mundo do trabalho e da produção. Não interessava ao processo do filme representar os gestos implicados no trabalho, mas construir com esses gestos, e na sua repetição, o seu esvaziamento, e assim criar despropósitos e irrazoabilidades.

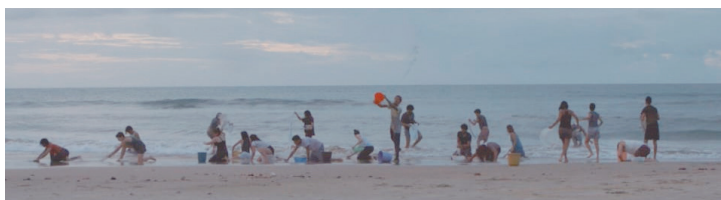


Imagem da obra “Trabalho N.1”.

“Trabalho N.1” é um filme realizado em um único plano-sequência, em um plano geral, frontal e fixo, durante 15 minutos de um entardecer, à beira do mar, onde um grupo de homens e mulheres, atores e *performers*, alguns isolados e outros por grupos, entram em tempos distintos, ocupam o quadro e executam a tarefa de lavar o mar. Foram criados procedimentos em relação à cena a ser construí-

da. Um determinado tempo de permanência de cada ator na cena; um desenho do espaço a ser ocupado, e uma partitura de ações: lavar o mar, enxugá-lo, esfregar suas águas, lançá-las de volta. Tratava-se de um esforço sem resultados práticos, pela negação de uma razão que subordina os corpos às operações do poder, isso que Foucault chamou de disciplina, que são os poderes inscritos em corpos e subjetividades.

A cena filmada faz uma oposição ao corpo do trabalho como adequação e sofrimento. É uma tentativa de redesenho dessa geografia perversa na qual estamos confinados, numa espécie de delírio coletivo, através dessa comunidade de homens e mulheres quaisquer, sem um objetivo produtivo. Entrar em cena, executar suas ações, deixar-se envolver por elas, tomar as linhas entre o movimento das ondas e a ocupação do espaço e colocar o corpo em movimento, sem que para isso fosse criada qualquer relação com os demais participantes da cena. Ocupar o lugar com o corpo do trabalho e cumprir um determinado tempo nesse embate.

Buscávamos uma dramaturgia que se queria próxima do plano elaborado por Artaud, de purificação, para gerar um novo corpo que não é nem humano nem metafísico e que busca uma forma de afirmar o mundo como lugar da existência e da vida. É uma cena constituída por seres insignificantes, sem glória, e, por isso mesmo, surgidos como existências fulgurantes, embora inessenciais. O que mobilizou esse trabalho foi a produção do esvaziamento dos gestos – por isso a proposição de projetá-lo em *loop*, que é um tipo de temporalidade que se inscreve na imagem, e faz ver as profundas transformações que ocorrem a partir da repetição do mesmo. Apenas a luz, as

transformações que a incidência dos raios do sol no entardecer que produziram a modulação da passagem do tempo. A projeção em *loop* marcaria não apenas a repetição da obra, deveria trazer um dado a mais, o de que, mais uma vez, os gestos se repetem, como um dado dos corpos definidos pelo trabalho.

Não há nessa gestualidade qualquer sentido fabril, embora exista um primeiro impulso em direção ao trabalho repetitivo e alienado do modo de produção industrial. A cena se faz por corpos em estado de esforço, mas há algo de descompromisso, um certo estado de devaneio, de desvario dos corpos. Os atores entram em cena em momentos distintos, às vezes agrupados, outras de forma isolada, ocupam o espaço por aproximações e distanciamentos em relação aos demais e também em relação aos fluxos das águas do mar. Os atores não estão abandonados, a esmo, como vemos, por exemplo, em *Five*, filme em plano-contínuo de Abbas Kiarostami, em que pedaços de madeira vão e voltam em função dos movimentos dos fluxos continuados de idas e vindas ondulares.

Os atores tiveram uma orientação sobre a ocupação do espaço, o tempo de permanência em cena e os objetos com os quais iriam produzir o trabalho, além de uma partitura de movimentos com a qual se abriram a outros estados possíveis do corpo. Não há mimetismos. A partitura de movimentos se prestou como mobilizadora de um movimento em si. Ou seja, daquilo que os movimentos produziam de movimento no corpo. Entraram em jogo outras coordenadas físicas: o peso dos corpos, os gestos em direção ao alto e ao baixo, a ocupação das lateralidades, a relação de horizontalidade com o mar, o trabalho do corpo com os objetos, o desequilíbrio. A partitura como princí-

pio de movimentos que, na sua duração, parecia dizer apenas sobre o próprio movimento. Em determinado momento, o que víamos nas imagens diziam muito mais sobre formas do que sobre evoluções de estados corporais. Altos, baixos, cheios, largos, concentrados, vazios, frontalidades, linhas, círculos, dimensões, inscrições de luz, densidades, volumes, traços, ritmos. O que se encontrava nas imagens era o retorno dos movimentos, e o que move como corpo, disse José Gil, retorna como movimento de pensamento.

“Trabalho N.1” é informado pelo contexto contemporâneo em que os poderes assaltam a vida. Como observa Peter Pál Pelbart, no texto “Vida Besta, Vida Nua, Uma Vida”, o poder penetrou todas as esferas da existência e as mobilizou inteiramente, pondo-as para trabalhar. Cito Pelbart: “Desde os gens, o corpo, a afetividade, o psiquismo, até a inteligência, a imaginação, a criatividade, tudo isso foi violado, invadido, colonizado, quando não diretamente expropriado pelos poderes. [...] Se antes ainda imaginávamos ter espaços preservados da ingerência direta dos poderes (o corpo, o inconsciente, a subjetividade) e tínhamos a ilusão de preservar em relação a eles alguma autonomia, hoje nossa vida parece integralmente subsumida a tais mecanismos de modulação da existência” (2006, p. 1).

Ao nos apropriarmos dos movimentos dos corpos referidos ao trabalho, como “Trabalho N.1” nos sugere, estamos convocando a desorganização dos registros do poder sobre os corpos. Mas não se trata de uma Paraíso, um espaço utópico, onde talvez pudessem estar livres do controle. Não é uma inscrição da liberdade. A cena é construída para fazer desaparecer suas referências de território – uma praia qualquer, um lugar qualquer – onde homens e mulheres pa-

recem indiferentes aos que ocupam o mesmo espaço. Seus personagens não dialogam, não criam conexões entre si, chegam e saem à medida que o seu tempo termina. O que os põe, de algum modo, como seres sobreviventes, que, nos termos de Agamben, é a produção de uma sobrevida modulável e virtualmente infinita, constituidora do biopoder de nosso tempo, sobre o qual explicita Peter Pal Pelbart,

Em todo caso, quando a vida é reduzida ao contorno de uma mera silhueta, como diziam os nazistas ao referir-se aos prisioneiros, chamando-os de *Figuren*, figuras, manequins, aparece a perversão de um poder que não elimina o corpo, mas o mantém numa zona intermediária entre a vida e a morte, entre o humano e o inumano: o sobrevivente. (2006, p. 3).

Sim, “Trabalho N.1” é um exercício que não convida aos modelos de representação do mundo. O mundo é irrepresentável. Não se quer enunciando estados de poder nos corpos ou fazer constatações. Se não quer dizer sobre utopias, também não quer ser apresentação das perversões dos poderes. O que esse trabalho nos levou a fazer, sim estamos falando sobre o trabalho da obra, é resultado dos gestos, dos movimentos dos corpos em cena, para que nenhuma narrativa se imponha, mas que apenas se deixasse abrir aos movimentos da cena.

Em *Diferença e Repetição*, Deleuze fala de um Nietzsche encenador, na medida em que explica os movimentos de seu personagem conceitual, o super-homem, como ele entra na cena do seu pensamento filosófico. O super-homem é um personagem que não representa, ele se movimenta, faz o teatro do movimento, que, para ele, não é outra coisa que a repetição como diferença. Não se trata do esforço do ator que “ensaia repetidas vezes” enquanto a peça ainda não está pronta. É no espaço cênico, no vazio desse espaço, na maneira

como ele é preenchido, que o ator desempenha um papel que desempenha outros papéis; é sobre como a repetição se tece de um ponto relevante a um outro, compreendendo em si as diferenças. Deleuze faz referência ao teatro da repetição em oposição a um teatro da representação e, explica, cito Deleuze:

No teatro da repetição, experimentamos forças puras, traçados dinâmicos no espaço que, sem intermediário, agem sobre o espírito, unindo-o diretamente à natureza e à história; experimentamos uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes dos personagens (2006, p. 19).

Compreendemos que se trata, nesse sentido, de uma operação na qual a repetição é pensada a partir do que pode propor como diferença, como dissonância, hiato, excesso, borda, sobra, resto, e cuja força faz pensar aquilo que condiciona os olhares, os sentires e os pensamentos sobre as ações do cotidiano e nos campos de circulação do poder que afetam nossa vida. Vemos, nesse exercício que fizemos em “Trabalho N.1”, não a representação de corpos submetidos aos poderes disciplinadores, mas o exaustivo esforço de realizar o esvaziamento dessas ações.

Apenas a título de alguma conclusão, gostaríamos de dizer que este trabalho, resultado de um desejo de experimentar corpos em cena, desobediências às normas, resulta, de nosso ponto de vista, na necessidade de que as análises das obras não sejam confiadas apenas ao que elas podem vir a figurar. Há uma multiplicidade de imagens nas imagens assim como uma multiplicidade de sonoridades nas sonoridades. As imagens são estados em potência de suas inúmeras virtualidades. Em nossa experiência, o que resulta da partitura de

movimentos em “Trabalho N.1” são múltiplos movimentos, que, na sua duração, vão tomando formas outras na imagem. Uma outra economia do visível, que tem relação com os movimentos da luz do sol; com os traços na areia dos movimentos do mar; com o apagamento dos corpos quando a luz do céu dá lugar à noite; com o preenchimento e o esvaziamento do espaço; com as forças sonoras produzidas pelo movimento do mar.

Nesse sentido, penso ser necessária uma releitura crítica da metodologia iconográfica em nossas análises fílmicas, que tenha em conta as proposições teóricas que trabalhem com a matéria das imagens e dos sons, sem que para isso seja necessário perder a riqueza histórica das teorias iconológicas, mas em atentando ao que Nicole Brenez afirma em sua teoria da análise figural, qual seja, de que o essencial, o que conta, é a atenção dada às obras. Cada obra é um laboratório. Assim sendo, diz Brenez,

elementos tais como a silhueta, o personagem, a efígie, o corpo, a relação entre figura e fundo, colocam-se também a circular. Se, no real, a equivalência entre corpo, indivíduo e pessoa é objeto de uma malha identitária cada vez mais serrada, nada obriga a reconduzi-la ao cinema (1998, p. 13).

Em nosso projeto, com “Trabalho N.1”, o que buscamos, sobretudo, foi criar um laboratório que estivesse pautado no processo mesmo de realização fílmica.

Finalmente, o que experimento nesse trabalho é já alguma coisa que tem relação com as configurações sensíveis. Olho para o trabalho e experimento as fulgurações das imagens e das sonoridades que as envolvem. Já não é mais sobre os corpos disciplinados que ele diz, mas, talvez, sobre uma comunidade de viventes quaisquer, já com-

pletamente desconectados de um espaço e tempo do presente. É então que se abre uma fenda no presente, capaz de dizer sobre algo que escapa às obediências, ao esperado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. "O que resta de Auschwitz". São Paulo: Boitempo, 2008.
- ARTAUD, Antonin. "O Teatro e seu Duplo". São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BRENEZ, Nicole. "De la Figure en Général et du corps en particulier – L'invention figurative au cinema". Paris, 1998.
- DELEUZE, Gilles. "Diferença e Repetição". São Paulo: Graal, 2006.
- DELEUZE, Gilles. "Imagem Tempo". São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. "Como criar para si um corpo sem órgãos". In: "Mil Platôs". São Paulo: Ed. 34, 2008.
- GIL, José. "O Corpo Paradoxal". <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2015/04/22/o-corpo-paradoxal-jose-gil/>
- PELBART, Peter Pál. <https://document.onl/documents/petervidanua.html>. 2006.

PERCEPÇÃO E SENSações: A ATMOSFERA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Marcelo Dídimo Souza Vieira

Jorge Couto de Alencar

INTRODUÇÃO

A atmosfera é um importante elemento ao pensarmos o cinema contemporâneo. Ao discorrer sobre esse tema, Hans Ulrich Gumbrecht nos diz que, ao pensar sobre a atmosfera, é impossível ignorar o estado de espírito. “[...] os estados de espíritos e as atmosferas específicas são experimentadas em um *continuum* [...]” (2014, p. 12). Enquanto a atmosfera trata de coisas objetivas, que rodeiam e exercem influência física sobre as pessoas, os estados de espíritos são sensações interiores, sentimentos privados difíceis de descrever com precisão. Segundo Gumbrecht, a escritora Toni Morrison, ao falar sobre a interação da atmosfera com o estado de espírito, descreve o fenômeno como “ser tocado, como que de dentro” (Ibid., p. 13). Todas as interações passadas pelos corpos humanos e tudo o que está ao seu redor afetam a mente, que, por sua vez, tem o poder de modificar como o mundo material é percebido. Hans Gumbrecht, ao discorrer sobre a atmosfera, foca na literatura. Ele trata do modo como a palavra escrita pode criar sensações e influenciar o estado de espírito do leitor. As observações feitas por Gumbrecht sobre a arte literária podem ser estendidas para a atmosfera de uma obra cinematográfica.

Assim como na literatura, na obra audiovisual, a atmosfera é experimentada em um *continuum*, seus elementos formadores trabalham em conjunto para criar e modificar a atmosfera percebida pela audiência.

O *continuum* no qual a atmosfera existe e se apresenta torna sua descrição e a separação de cada uma de suas partes um desafio. Ela não pode existir independentemente da obra, estando em todos os seus elementos e influenciando a percepção de sua audiência. Grande parte da força da atmosfera cinematográfica vem do modo como interpretamos o que nos é mostrado na tela, com base nas nossas experiências passadas. O mundo físico apresentado em uma película envolve os corpos no filme com sua presença. Vivências pessoais são associadas aos elementos apresentados, imagens e sons são, assim, traduzidos em sensações atmosféricas.

ATMOSFERA CINEMATOGRAFICA

A atmosfera cinematográfica é um elemento difícil de ser definido. Atmosfera é uma força invisível que liga e influencia todas as matérias ligadas por ela. Em um filme, os elementos narrativos, os movimentos de câmera, as atuações, os sons, tudo trabalha em conjunto na criação deste elemento. Apesar da complexidade em ser definida, as artes têm a habilidade de exprimir sua presença ou ausência com seus meios particulares. Segundo Inês Gil (2002), a atmosfera rege a relação das pessoas com o ambiente ao seu redor, sujeitando o homem à sua disposição de humor. A atmosfera, então, atua como um fenômeno sensível que intervêm na relação do homem com o meio. Essa associação entre o ambiente, seu humor e as qua-

lidades atribuídas à atmosfera é facilmente percebida quando pensamos em expressões usadas no cotidiano para descrever a natureza de um espaço. Dizemos, por exemplo, que a atmosfera está leve para caracterizar ambientes tranquilos e falamos que a atmosfera pode ser cortada com faca ao nos referirmos a ambientes tensos. A atmosfera de determinado ambiente é criada pela união de suas partes. O modo como ela é percebida não vem de códigos e sistemas rígidos e sim como reflexo de elementos e situações particulares.

A atmosfera cinematográfica pode tratar tanto da atmosfera da sala de cinema quanto da atmosfera do filme. Apesar de o presente trabalho não concentrar seu estudo na atmosfera da sala de cinema, é importante entender o objeto de estudo da atmosfera espectral, para, desse modo, diferenciá-la da atmosfera fílmica. A atmosfera espectral trata da relação entre o espectador e o filme. Ela estuda, por exemplo, a sala de cinema com seus elementos, a tela grande, a escuridão, a imagem projetada, e como eles permitem aos espectadores uma fuga de sua realidade cotidiana. Ela facilita a imersão tão importante para essa arte. “A sala escura, o ecrã gigante e a imagem projetada permitem ao espectador de se encontrar num espaço que o retira da sua realidade habitual. Ele é transportado para um estado quase alucinatório” (GIL, 2002, p. 96). A atmosfera espectral estuda não só a projeção em si, mas também a sua visualização, tendo a proposta de analisar os “fenômenos psíquicos e psicológicos que acontecem entre o espectador e o filme projetado” (GIL, 2005a, p. 142).

A atmosfera fílmica, por sua vez, é relacionada aos componentes formadores do filme. Som, imagem, ritmo, movimentos, atores, to-

dos os componentes de um longa-metragem auxiliam na formação de sua atmosfera. “A atmosfera é um conceito muitas vezes utilizado no cinema para definir uma impressão específica que foi expressa durante um plano ou uma sequência fílmica” (GIL, 2005a, p. 141). O estudo da atmosfera fílmica tem como objeto a relação entre os elementos visuais e sonoros de uma obra audiovisual. Os componentes integrantes à forma fílmica e os expressos pela sua diegese são fundamentais para o estudo dessa atmosfera. A diegese em uma obra audiovisual é associada ao mundo criado pela obra. Para a narrativa vista na tela ser plausível, ela deve ser parte de um universo onde as ações, locações e personagens fazem sentido e podem ser percebidos como verossímeis pela audiência. Casas fantasmas, pessoas com superpoderes e mesmo ações próximas ao mundo real, como os sacrifícios feitos pelos pais durante a criação de seus filhos, devem ser aceitas como verídicas no mundo apresentado pela ficção. Uma diegese bem construída produz na audiência a suspensão de descrença. Por mais absurdos que sejam os fatos apresentados na tela, se o mundo narrativo é construído e apresentado mostrando esses fatos como logicamente verdadeiros para o universo do longa-metragem, o espectador irá aceitar voluntariamente esses acontecimentos como verdade. A diegese é, desse modo, fundamental para a atmosfera fílmica. Sem aceitar o mundo narrativo como real, a audiência também não aceitará como verdadeiro algo abstrato como a atmosfera.

A principal característica da atmosfera cinematográfica, segundo Inês Gil (2002), é o movimento das imagens e o tempo ligado a esse movimento. A atmosfera é composta pela percepção desse movimento no tempo visto na tela cinematográfica. A circunstância na

qual a imagem é apresentada “acentua e prolonga as forças da atmosfera no espectador” (p. 101). Por essa razão, podemos afirmar que ela não pode ser separada de seu contexto.

Apesar da semelhança entre clima, ambiente e atmosfera, esses termos possuem diferenças (GIL, 2005a). Clima é mais geral e mais estável do que atmosfera ou ambiente. Sua presença é sempre explícita. O ambiente, por sua vez, apesar de também ser geral, é secundário, “é como um elemento de cenário porque não é indispensável para o espaço dramático” (p. 141). A atmosfera “está sempre em primeiro plano, mesmo quando pontualmente localizada no espaço” (p. 141). Ela é um sistema de forças sensíveis que cria um campo energético. A partir do contexto e das interações desse campo com o ambiente, a atmosfera é criada. Mesmo quando a atmosfera representa um sentimento interior como alegria, por exemplo, ela se manifesta exteriormente. Ela é percebida e influencia todos à sua volta. “No que diz respeito à arte, a noção de atmosfera é fortíssima, embora raramente identificada e analisada como elemento de corpo inteiro, a sua presença que se encontra na maior parte das vezes muda, contagia e envolve o espectador” (p. 142).

A Mulher de Preto (James Watkins, 2012) é um filme de terror de época. Na obra, Jennet se mata em sua casa após a morte do filho. Culpa sua irmã pela morte do garoto, o fantasma de Jennet decide punir toda a vila pelo seu sofrimento. A população vive em medo, sem saber qual será a próxima criança a morrer tragicamente. O filme foca em Arthur Kipps, o advogado enviado por sua firma à pequena vila para avaliar documentos relativos a uma mansão após a morte dos donos. Em seguida, ele deverá vender a casa. O homem não é bem

recebido na cidade e logo descobre a trágica história de Jennet, antiga moradora da mansão, e a maldição existente na cidade. A diegese do filme é construída de modo a permitir ao espectador suspender sua descrença por duas horas e aceitar fantasmas e maldições como reais dentro do mundo apresentado na tela. A obra possui em sua fotografia cores pálidas. O mundo visto é escuro e cheio de sombras.

O ambiente são as informações que ajudam a preencher e enriquecer o que é visto na tela, mas que não são indispensáveis ao espaço dramático. *A Mulher de Preto* apresenta para a audiência uma vila pequena; a população parece possuir a superstição tão associada ao interior que explicaria a crença em fantasmas e maldições. Há névoa em grande parte do filme. Ela é um dos elementos do ambiente, pois é geral, estando presente durante vários pontos do longa-metragem, mas ela sempre se mantém em segundo plano. Se o diretor desejasse, ela poderia não existir, mas sua presença garante a sensação de que existe sempre algo que não pode ser visto, enriquecendo a atmosfera de mistério da obra.

Clima e atmosfera são algumas vezes difíceis de serem diferenciados. Sua principal diferença pode ser o fato de o clima ser mais geral do que a atmosfera. Em *A Mulher de Preto* (2012), há a frequente sensação de melancolia. As cores pálidas da fotografia, os tons de cinza, azul e preto predominantes no filme, a mansão isolada: esses e outros fatores contribuem para a criação e manutenção desse clima no longa-metragem. Um bom exemplo de atmosfera pode ser visto na cena do jantar de Arthur com Sam e Elisabeth. Na cena, há o clima de melancolia, nela também podemos sentir emanar de Arthur primeiro uma atmosfera de cansaço e depois uma de desconforto, vinda

de Sam, que logo contamina Arthur. O incômodo de Sam tem início quando sua esposa deseja que os gêmeos os acompanhem à mesa de jantar. Duas empregadas entram, cada uma com um cachorro nos braços e os colocam em suas cadeiras especiais, o que cria uma atmosfera de vergonha e incômodo em Sam. Pouco depois, Elisabeth fala de seu filho que morreu afogado e parece estar possuída por um espírito que usa seu corpo para falar com Arthur e riscar a mesa de jantar com uma faca. A atmosfera de incômodo é ampliada, estando agora presente em Arthur. Sam grita pelos empregados e pede o remédio da esposa. A mulher é dopada, e o jantar tem um fim prematuro. A atmosfera é, assim, mais forte do que o clima, persistindo durante a cena.

Figura 1- Arthur Kipps caminha pela vila de Crythin Gifford - A Mulher de Preto (James Watkins, 2012)



Fonte: Captura de tela

Figura 2- Mansão Eel Marsh - A Mulher de Preto (James Watkins, 2012)



Fonte: Captura de tela

A atmosfera tem o poder de, por meio de suas forças, modificar os corpos. José Gil (2013) nos diz que ela é, ao mesmo tempo, interior e exterior e, por essa razão, “é mais que um meio, faz parte dos corpos” (p. 110). Ela é o prolongamento dos corpos no espaço, não se limitando à consciência. A atmosfera tem o poder de se manifestar no exterior dos corpos e influenciar sua ação. Presente em uma sala durante um jantar, por exemplo, tem impacto direto nas interações entre as pessoas presentes no ambiente. Ainda segundo José Gil (2013),

a atmosfera possui densidade, viscosidade e texturas próprias. Formada pela interação de incalculáveis elementos, por mais parecidas que sejam, cada uma delas é única. Sendo um meio de forças afetivas, “a atmosfera impregna e contamina os corpos, pondo-os em contato direto (p. 115)”. Por ser um sistema de forças que interagem e se influenciam mutuamente, a atmosfera pode ser modificada por alterações sofridas por qualquer dessas forças. Isso faz com que um longa-metragem não seja algo estático. A composição das cenas pela escolha de ângulos de câmera, da interação dos personagens com o mundo do filme, da edição, enfim, de seus elementos, influencia na criação da atmosfera e uma mudança em qualquer dessas partes tem o poder de modificar a atmosfera percebida.

GÊNERO E ATMOSFERA

O cinema contemporâneo tem mantido uma relação estável com os *gêneros cinematográficos*, renovando temáticas e desconstruindo paradigmas estéticos. Eles *são uma parte importante do cinema* e de grande relevância no estudo da atmosfera. Terror, Romance, *Western*: a divisão das obras em categorias tem função tanto para o público, que, por meio dela, pode ter uma ideia daquilo a que irá assistir; quanto para os profissionais que trabalham na criação do filme. Obras classificadas em um mesmo gênero tendem a ter em comum temas, características e intenções. Filmes de terror, por exemplo, têm em comum o objetivo de despertar medo em sua audiência.

Entretanto, temas, características e intenções não são suficientes para a existência de um gênero cinematográfico. Para isso, é necessário que ele seja assim reconhecido pela sociedade. Filmes,

gêneros, diretores e produtores não vivem em um vácuo. Os gêneros cinematográficos sofrem modificações com cada novo filme, são influenciados por e influenciam obras as mais diversas. Por mais mudanças que sofram ao longo dos anos, enquanto a coletividade aceitar que esses longas-metragens são partes de um mesmo conjunto, assim eles serão tratados. Quando as mudanças são vistas como muito drásticas para enquadrar essas obras novas em um grupo pré-existente, novos gêneros serão criados. Barry Grant (2003, p. 116) destaca a importância dessa crença por parte da coletividade ao dizer que “(...) afigura-se impossível apreciar de maneira significativa os filmes de gênero sem considerar a maneira espacial na qual nós os experimentamos”¹ (tradução livre).

Segundo Barry Grant, “filmes de gênero são os filmes comerciais que, por meio da repetição e variação, contam histórias familiares com personagens familiares em situações familiares”² (2007, p. 1, tradução livre). Rick Altman (2000, p. 15) nos diz que o gênero é uma estrutura vital através da qual uma grande variedade de temas e conceitos pode fluir. Ele serve como uma ponte ligando o material desde a criação do roteiro, passando pelos produtores, diretores e distribuidores, até chegar à audiência. Já Francesco Casetti (1999, p. 271) define gênero como uma coleção de regras compartilhadas que permitem ao cineasta usar fórmulas comunicativas e ao espectador organizar o seu sistema de expectativas próprio.

¹ *It would seem impossible to appreciate in any meaningful way individual genre films without considering the special manner in which we experience them.*

² *Genre movies are those commercial feature films which, through repetition and variation, tell familiar stories with familiar characters in familiar situations.*

O poder especial do gênero fílmico é quase sempre expresso em termos de recursos estilísticos ou metáforas que ilustram uma habilidade especial em estabelecer conexões [...] filmes de gênero 'expressam as sensibilidades sociais e estéticas não só de cineastas de Hollywood, mas a da audiência de massa também'³ (ALTMAN, 2000, p. 14, tradução livre).

Altman (2000, p. 24) nos diz que os críticos tendem a destacar os tópicos e estruturas compartilhados pelas obras pertencentes a cada gênero. Além dos atributos compartilhados por cada grupo, o autor afirma que algumas características são comuns a todos os filmes de gênero e não apenas a um grupo em si. A dualidade das estruturas e dos protagonistas, por exemplo, é comum aos filmes de gênero. Nos filmes de faroeste, nós temos o xerife e os foras da lei, nos de samurai, vemos a luta de clãs rivais. Em casos mais raros, essa estrutura é vista em um mesmo personagem. É o exemplo de Dr. Jekyll e Sr. Hyde em *O Médico e o Monstro*. Seja em vários ou no mesmo personagem, essa dualidade é algo visto com frequência no cinema de gênero.

Grant (2007) fala em repetição e variação em sua definição de gênero. Essas duas qualidades são importantes no estudo das obras. A repetição permite que os filmes sejam agrupados com outros similares. Por mais parecidos que sejam, esses longas-metragens pertencentes a um mesmo grupo, no entanto, não são iguais. Por comparação, podemos ver as variações que tornam cada obra única. "Procurando equilibrar padronização e diferenciação, os cineastas

³ *Film genre's special power is nearly always expressed in terms of stylistic devices or metaphors that figure a special ability to establish connections [...] film genre 'express the social and aesthetic sensibilities not only of Hollywood filmmakers but of the mass audience as well'.*

combinam semelhança e diferença”⁴ (p. 7-8, tradução livre). As fórmulas existentes no cinema de gênero permitem que vários filmes sejam produzidos rapidamente e que todos eles sejam prontamente reconhecidos pela audiência. O público, então, reconhece e consome as obras de seu gosto. As diferenças introduzidas com cada variação fazem com que o filme seja familiar e inédito ao mesmo tempo. Cada obra deve poder ser reconhecida como parte de um gênero por seu público para, assim, garantir bilheteria e, ao mesmo tempo, deve conter novidades em seu conteúdo, para que a audiência mantenha o interesse, assegurando a sobrevivência do gênero.

Todos os filmes de um determinado gênero possuem características em comum. Altman (2000, p. 49) nos lembra, entretanto, que os gêneros sofrem mudanças com o passar dos anos. Seus atributos, assim, modificam-se ao longo do tempo. O autor afirma ser um erro comum pensar em gênero como algo fixo. Segundo Grant (2007, p. 10), esse equívoco é cometido por muitos estudiosos do tema. Por essa razão, devemos tomar cuidado para não cair na armadilha de pensar o gênero como algo imutável. “Gêneros não são nem estáticos nem fixos. Para além do problema de definição e fronteiras, gêneros são processos contínuos. Eles passam por mudanças com o tempo, cada novo filme e ciclo somando à tradição e a modificando” (GRANT, 2007, p. 34).

Os filmes de um determinado gênero usam frequentemente algumas convenções. Elas podem ser vistas nos estilos narrativos, em um tipo especial de iluminação, no modo como cenas de lutas são

⁴ *Seeking to balance standardisation and differentiation, filmmakers combined sameness and difference.*

editadas ou qualquer outra coisa estabelecida pelos cineastas e aceita pelo público como pertencente a um gênero: “[...] convenções são técnicas estilísticas ou recursos narrativos frequentemente usados típicos de (mas não necessariamente únicos a) uma tradição genérica em particular”⁵ (GRANT, 2007, p. 10, tradução livre).

A ambientação é outro elemento importante do gênero. Em alguns, não somente o espaço, mas também o tempo são características importantes. O filme de *Western*, por exemplo, tem entre seus atributos a localização no Oeste americano e a época da expansão para essa região. Um período povoado por *cowboys* e índios é fundamental para a obra. O filme japonês de *samurai*, denominado *Chanbara*, tem como local o Japão, país nativo desses guerreiros, e como tempo o período feudal no qual eles viveram e lutaram. Gêneros nos quais o local assume grande importância, como o faroeste, permitem que “a paisagem no gênero assuma um peso temático”⁶ (GRANT, 2007, p. 15, tradução livre), podendo funcionar como objeto capaz de passar ao espectador de forma sutil o estado espiritual de determinado personagem.

Nos filmes de gênero, é comum tanto a repetição de um mesmo tipo de personagem como a de um mesmo ator ou atriz nesses filmes. Jamie Lee Curtis ficou conhecida como a “rainha do grito” na década de 1980 por ter participado de uma grande quantidade de filmes de terror de sucesso nessa época. John Wayne fez, durante sua vida, uma grande quantidade de filmes de *Western* e tem seu nome e imagem

⁵ Conventions are frequently-used stylistic techniques or narrative devices typical of (but not necessarily unique to) particular generic traditions.

⁶ The landscape in the genre to assume thematic weight.

até hoje associados a esse gênero. Entre os personagens, podemos destacar o *ronin*, um samurai sem mestre, a gueixa e o poderoso lorde feudal chamado *daimyo* nos filmes de samurai. Nos filmes de faroeste, temos a figura do herói de chapéu branco e do vilão com seu chapéu negro, a prostituta, o dono do *saloon*, entre outros personagens comuns nesse gênero.

PERCEPÇÕES DA ATMOSFERA

A atmosfera fílmica é composta por todos os elementos que se juntam para provocar sensações no espectador. Ela está presente em todo o filme e é responsável pelo modo como ele é percebido. Aspectos visuais como cenários, figurinos, cores, ângulos de câmera e enquadramento, aspectos sonoros, montagem, atuação, tudo se une para criar as atmosferas desejadas para o filme (GIL, 2005a, p. 142).

A atmosfera pode ser tanto concreta quanto abstrata. A atmosfera concreta é material. Ela pode ser vista e é criada por elementos como o cenário ou efeitos. Os cenários, uma iluminação, nevoeiro ou chuva podem ser usados para a criação de sensações no espectador, sendo assim, todos exemplos de atmosfera concreta. A atmosfera abstrata se exprime por meio de um plano ou uma cena. Entretanto, ela não é diretamente visível, pois não é representada no filme de forma concreta. Um plano próximo, por exemplo, transmite sensações ao espectador ao aproximá-lo do objeto visto na tela (GIL, 2005a, p. 142-143).

Donald Richie, ao falar dos filmes do Japão, nos diz que a atmosfera cinematográfica também tem relação com o que circunda os corpos. Nos filmes, segundo o autor, ela é baseada na atitude entre

os personagens e o ambiente. Uma atmosfera bem construída cria um ambiente fílmico palpável, tornando o mundo visto na tela real para espectador e personagem. O mundo deve ser criado em todos os detalhes e todos eles, por mais insignificantes que possam parecer, juntam-se para formar a atmosfera desejada pelo diretor (RICHIE, 1971, p. XIX; 54).

O realismo dos melhores filmes japoneses era e é composto de milhares de detalhes pequenos, algo aparentemente pródigo, mas na realidade rigidamente selecionado, o que cria no filme um mundo inteiro, uma atmosfera completa. Um ator pode mentir durante uma cena filmada em um set de estúdio na qual não se acredita de maneira alguma. Mas, coloque o ator em ambiente natural, envolva ele em uma atmosfera real, mostre claramente as forças ambientais que o tornaram quem ele é, e a mentira será palpável todas as vezes⁷ (RICHIE, 1971, p. 54, tradução livre).

A atmosfera fílmica pode ser sentida não só no longa-metragem como um todo, mas também em fragmentos dele. Essa atmosfera geral, segundo Gil, é a sensação que o espectador retém ao ver o filme. Ela está ligada a todas as atmosferas que o compõem, e o modo como elas se fundem e se modificam, criando novas atmosferas. Seja de forma ativa, participando no desenvolvimento narrativo, seja de forma latente, todas elas são importantes para criar o mundo dramático em todos os seus detalhes (GIL, 2005b, p. 99-100).

Entender e utilizar de forma adequada os elementos de um longa-metragem de modo que a sua estrutura visual e narrativa se complementem, tornando o produto final algo único e emocionante para

⁷ *The realism of the best Japanese films was and is compounded of a thousand small details, a seemingly prodigal but actually rigid selectivity, which creates on film an entire world, a whole atmosphere. An actor may lie during a scene shot in a studio set in which one does not believe anyway. But put the actor in natural surroundings, immerse him in a real atmosphere, show plainly the environmental forces which have made him what he is, and the lie will be palpable every time.*

a audiência é um desafio enfrentado durante todo o planejamento e produção de um filme. Bruce Block (2011) destaca sete componentes como sendo os principais para a estrutura visual de um filme: espaço, linha, forma, tom, cor, movimento e ritmo devem ser empregados para que a estrutura visual complemente e enriqueça a história, criando “um estilo visual único e envolver a audiência emocionalmente”⁸ (p. 5, tradução livre).

O espaço se preocupa em como representar um mundo tridimensional de forma crível em uma tela bidimensional. Espaço é um termo amplo, que pode se referir a três coisas distintas. Primeiro temos o espaço em frente à câmera. Esse é o local onde os atores deverão atuar. É o espaço físico que será filmado. Temos também o espaço como ele aparece na tela. É esse espaço que é visto pelo espectador do filme. Ângulos, movimentos de câmera, aproximação ou distanciamento dos objetos são todos representados nesse espaço. Finalmente, temos o espaço como formato da tela, a moldura na qual o cineasta deve compor as imagens de sua obra. Linha e formas são as peças básicas utilizadas na construção da composição vista na tela. Bruce Block (2008, p. 2) nos lembra que linhas são fatos perceptivos. Elas não são reais e sim o resultado de outros componentes visuais que tornam possível a percepção de linhas. O mesmo é verdade para as formas, pois elas são construídas por meio das linhas percebidas. O tom trata dos brilhos dos objetos tendo como base uma escala de cinza. Esse elemento pode algumas vezes ser negligenciado, mas ele é importante tanto em filmes coloridos quanto em preto e branco e pode, inclusive, ser utili-

⁸ *Unique visual style and engage the audience emotionally.*

zado para chamar a atenção dos espectadores para alguma parte específica da imagem. A cor tem uma forte influência sobre a percepção de uma imagem. Uma cena vista com uma palheta de cores quentes não é percebida do mesmo modo quando vista com uma de cores frias, por exemplo. O movimento deve se preocupar com os movimentos dos objetos em cena, com os movimentos de câmera e também com os focos de atenção da audiência na imagem e como esse foco vai mudando durante todo o filme. O ritmo trabalha com a cadência dos sons, das imagens e das emoções retratadas na obra audiovisual. Em um longa-metragem, por exemplo, os movimentos de câmera e dos objetos e corpos em cena são importantes e devem trabalhar com a montagem para determinar o ritmo da obra.

A atmosfera de um filme é gerada pelos vários elementos que o compõem. Imagem e som interagem para criar o clima desejado. Nesse trabalho, abordaremos prioritariamente os aspectos plásticos usados nessa criação, pois temos como objetivo examinar os aspectos visuais usados na criação da atmosfera fílmica. Em um filme, a atmosfera plástica é criada tanto pelo *production designer* quanto pelo diretor de fotografia; ambos devem trabalhar em conjunto para conseguir chegar ao melhor resultado possível (GIL, 2005a, p. 142; LOBRUTTO, 2002, p. 28).

O design⁹ de um filme pode criar uma percepção de lugar. As qualidades atmosféricas dos sets, locações e ambientes são essenciais para estabelecer o clima e projetar os sentimentos emocionais sobre o mundo ao redor do filme. A atmosfera contribui com as propriedades estéticas e a fábrica visceral do filme. O diretor de fotografia pode

⁹ O design visual cria uma unidade para o filme. O *production designer*, tendo como base o roteiro e a visão do diretor criam um projeto visual traduzindo conceitos em ambientes onde a história pode ser desenvolvida (LOBRUTTO, 2002, p. 1).

trazer atmosfera para o set pelo uso de géis coloridos, pela escolha de lentes, iluminação e com fumaça e difusão, mas o *production designer* deve providenciar os elementos físicos. A arquitetura, o uso do espaço, cor e textura são a representação da materialidade do design. As contribuições do *production designer* e do diretor de fotografia podem trabalhar juntas para conceder um sentido emocionalmente evocativo para a atmosfera¹⁰ (LOBRUTTO, 2002, p. 28, tradução livre).

Inês Gil propõe algumas subdivisões para o estudo da atmosfera fílmica. Primeiramente, subdivide a atmosfera fílmica em quatro partes: atmosfera temporal, atmosfera espacial, atmosfera visual e atmosfera sonora. Cada uma dessas partes é responsável por algumas das forças que irão se relacionar com o todo para criar o ambiente no qual os personagens estarão inseridos e que o espectador irá perceber como a realidade do filme. Outra subdivisão proposta por Gil também particiona a atmosfera em quatro partes: atmosfera visual, atmosfera sonora, atmosfera dramática e atmosfera plástica. Nessa divisão, os elementos anteriormente encontrados nas atmosferas temporal e espacial são agrupados na atmosfera plástica, e a influência da representação dos atores na atmosfera geral do filme é analisada na atmosfera dramática (GIL, 2002, p. 96; GIL, 2005b, p. 100-101).

Começando com a primeira divisão de quatro subatmosferas descrita por Gil, a atmosfera temporal é responsável pela duração das cenas, sua velocidade e elementos como elipses, *flashback* e *raccords*. Essa subatmosfera tem uma relação forte com roteiro e a montagem,

¹⁰ *The design of a film can create a sense of place. The atmospheric qualities of the sets, locations, and environments are essential in establishing a mood and projecting an emotional feeling about the world surrounding the film. Atmosphere contributes aesthetic properties and visceral fabric to the film. The director of photography can bring atmosphere to a set by applying color gels, through choice of lenses, lighting, and with smoke and diffusion, but the production design must provide the physical elements. The architecture, use of space, color, and texture are the physicality of the design. The contributions of the production designer and the director of photography can work together to impart an emotionally evocative sense of atmosphere.*

ajudando a definir o ritmo do filme. *Fast cutting*, por exemplo, a edição do filme em vários planos curtos, pode ser usado para passar a ideia de caos para a audiência. É o que faz Alfred Hitchcock na icônica cena do chuveiro do filme *Psicose* de 1960, cena essa que, com outras obras desse diretor, serve de inspiração para o trabalho de incontáveis cineastas contemporâneos (GIL, 2002, p. 96).

A atmosfera espacial é conseguida com a ajuda de enquadramentos e movimentos de câmera. Tudo o que o espectador vê e o modo como ele vê influenciam em como ele percebe a atmosfera do filme. Em um filme de terror, por exemplo, grande parte da atmosfera vem do que não é visto. O assassino não mostrado pela câmera, ângulos que confundem e escondem. Esses elementos contribuem com o clima de medo e incerteza (GIL, 2002, p. 96).

A atmosfera visual está ligada à estética das cores, cenários, figurinos, a tudo o que tem relação com plástica da imagem. A cor sempre foi um elemento importante no cinema. Se atualmente podemos utilizar filtros, gelatinas e *softwares* para corrigir e modificar as cores, Inês Gil nos lembra que, mesmo no cinema anterior às películas coloridas, a maioria dos filmes projetados eram tintados¹¹ ou virados.¹² Com esses processos, era possível que uma imagem noturna tivesse um tom azul escuro e uma imagem interior tivesse um tom alaranjado, por exemplo (GIL, 2002, p. 96-97).

¹¹ Processo no qual o filme em preto e branco é banhado com corante para que a película seja manchada e com isso obtenha cor. Como resultado, a película ao ser projetada apresentas diferentes tons de uma mesma cor.

¹² Processo no qual os fotogramas de um longa-metragem são pintados a mão, um a um para que adquiram cores variadas.

Filmes mais recentes utilizam o preto e branco para passar a ideia de realismo ou credibilidade, associando a obra a eras passadas. No filme *A Lista de Schindler* (1993), o diretor Steven Spielberg decidiu filmar em preto e branco para passar ao filme uma imagem mais próxima do documentário. O longa-metragem conta uma história transcorrida durante a Segunda Guerra Mundial, com a falta de cores, o diretor desejava que, ao ver o filme, a audiência sentisse como se estivesse vendo imagens documentais, aproximando assim o público de sua obra e criando ao seu redor uma aura de autenticidade (MCBRIDE, 1997, 432). O filme *O Artista* (2011), de Michel Hazanavicius, trata do fim do cinema mudo e da ascensão do sonoro na Hollywood do final da década de 1920, início da de 1930. O preto e branco visto na tela remete a audiência imediatamente aos filmes de uma era antiga, gerando credibilidade e dando ao público a sensação de ver na tela um filme clássico.



Figura 3- Multidão em frente ao cinema – O Artista (Michel Hazanavicius, 2011)

Fonte: Captura de tela

A atmosfera sonora é responsável pelo uso do som e como ele influencia o modo como o espectador percebe o filme. Efeitos sonoros, ruídos, música: tudo isso é importante na criação da atmosfera. A música, em especial, tem uma variedade de funções dentro de um filme, podendo desde ajudar a criar o clima até cooperar na unificação de imagens aparentemente desconexas. Voltando ao exemplo da cena do chuveiro de *Psicose*, do diretor Alfred Hitchcock, de 1960, a trilha sonora com violinos, violas e violoncelos é fundamental para esse filme (GIL, 2002, p. 97; KALINAK, 2010, p. 1).

Ela (a música) pode estabelecer o ambiente, especificar um determinado tempo e lugar; ela pode estabelecer um clima e criar atmosfera; ela pode chamar atenção para elementos dentro e fora da tela, clarificando pontos da história e da progressão narrativa; ela pode reforçar ou prefigurar desenvolvimentos narrativos e contribuir para o modo que reagimos a eles; ela pode elucidar as motivações dos personagens e nos ajudar a saber o que eles estão pensando; ela pode contribuir para a criação de emoções, algumas vezes apenas levemente percebidas nas imagens, tanto para o personagem transmitir quanto para a audiência sentir. A música fílmica pode unificar uma série de imagens que podem parecer desconexas por elas mesmas e transmitir ritmo ao seu desdobramento¹³ (KALINAK, 2010, p. 1, tradução livre).

Todas essas quatro partes juntas criam uma atmosfera capaz de envolver personagem e espectador, transmitindo emoções de um modo mais completo. A cena do chuveiro de *Psicose* só é tão efetiva

¹³ *It can establish setting, specifying a particular time and place; it can fashion a mood and create atmosphere; it can call attention to elements onscreen or offscreen, thus clarifying matters of plot and narrative progression; it can reinforce or foreshadow narrative developments and contribute to the way we respond to them; it can elucidate characters' motivations and help us to know what they are thinking; it can contribute to the creation of emotions, sometimes only dimly realized in the images, both for characters to emote and for audiences to feel. Film music can unify a series of images that might seem disconnected on their own and impart a rhythm to their unfolding.*

porque nela temos a junção das partes criando um todo maior do que cada uma delas separadas. Os cortes rápidos criam desorientação, os enquadramentos não nos deixam ver com nitidez quem é o assassino e, apesar de em nenhum dos planos ser mostrada a faca cortando o corpo de Marion, os ângulos com os elementos dentro e fora da tela fazem com que essa cena seja bastante forte. Visualmente o banheiro, predominantemente branco e de aparência comum, transmite inicialmente um aspecto de segurança, o que intensifica o choque do ataque. O som também é extremamente importante. Primeiro, o único som que ouvimos é o da água do chuveiro. A música só começa com o ataque. Essa cena é um exemplo icônico de como todas as partes se juntam para criar a atmosfera fílmica (GIL, 2005a, p. 142).

A maior diferença encontrada na segunda subdivisão é a inclusão da atmosfera dramática. Ela é analisada pelo modo como o ator interage com o mundo ao seu redor. A atuação pode tanto aproximar quanto afastar espectador e personagem. Uma atuação naturalista tende a provocar uma aproximação, enquanto uma atuação com maior teatralidade causa o efeito contrário. A combinação do trabalho do ator com enquadramentos pode transmitir uma gama infinita de sensações ao espectador e ser usada para criar atmosferas ricas (GIL, 2005b, p. 101-106).

A atmosfera de uma obra cinematográfica é criada pela junção das várias partes que compõem o filme. Sendo assim, a montagem possui grande importância para a atmosfera. Eisenstein, ao discutir montagem em *O Sentido do Filme*, diz que as partes são selecionadas com o objetivo de que “sua *justaposição* [...] suscite na percepção e nos sentidos do espectador a mais completa *imagem deste tema preci-*

so” (2002b, p. 51). As partes são escolhidas e posicionadas de modo a despertar sensações. Cada parte tem um papel importante na criação da atmosfera, a sensação final vinda da fusão de todos os elementos que a compõem.

[...] todos os seus vários elementos – os puramente plásticos (o elemento visual), os que indicam o comportamento humano (o elemento dramático), e o barulho do desmoronamento e dos gritos (o elemento sonoro) – todo são fundidos numa imagem única, unificadora, definitiva (EISENSTEIN, 2002b, p. 52).

Segundo Eisenstein, não há diferença quanto à abordagem dos problemas de uma montagem voltada para os sentidos e uma montagem puramente visual durante a criação de uma imagem sonoro-visual. Isso ocorre porque os elementos da montagem têm a força de atingir todos os sentidos pela justaposição de seus componentes. Os itens presentes na montagem têm um papel importante não só pelo seu valor individual, mas na percepção final do espectador construída pela sua junção.

Mas o valor de uma unidade de montagem era determinado não apenas por um aspecto, mas sempre pela *série total de aspectos* [...]. Naturalmente é útil o fato de, sem contar com os elementos individuais, a estrutura polifônica obter seu efeito total *através da sensação de combinação de todas as peças de um todo*. Esta “fisionomia” da sequência acabada é uma soma dos aspectos individuais e da *sensação geral* produzidos pela sequência (EISENSTEIN, 2002b, p. 56).

Ao retratar acontecimentos na tela, o autor se depara com os problemas de mostrar o fato em si e o modo como ele deseja que esse fato seja percebido pela audiência. Ele deve pensar sobre esses problemas ao criar a composição de seus quadros. O objeto da imagem e a estrutura dos quadros e do filme como um todo devem ser pensados para que o autor consiga que seus espectadores sintam e reajam ao

que veem do modo desejado por ele durante a criação de sua obra.

[...] deve ao fato retratado filmicamente ser tratado a fim de que mostre, simultaneamente, não apenas o que é o fato, e a atitude do personagem em relação ao fato, mas também como o autor se relaciona com o fato, e como o autor quer que o espectador receba, sinta e reaja ao fato retratado (EISENSTEIN, 2002a, p. 142).

Gilles Deleuze em seu livro “Cinema: A imagem-movimento” nos diz que “a montagem é a determinação do Todo” (1983, p. 44). O autor nos diz que Eisenstein, ao falar sobre montagem, sempre lembra que ela é o todo do filme, pois ela é o processo utilizado para se extrair do material filmado suas ideias, seu sentido. Deleuze ainda nos diz que o resultado da montagem é a ideia que existe como resultado de todas da qual é composta.

Mas é preciso que a parte e o conjunto também entrem, eles próprios, em relação, que permutem suas dimensões relativas: neste sentido a *inserção do primeiro plano* não opera apenas a ampliação de um detalhe, mas acarreta uma miniaturização do conjunto, uma redução da cena [...] Finalmente, é preciso ainda que as partes ajam e reajam umas sobre as outras para mostrar, simultaneamente, como entram em conflito e ameaçam a unidade do conjunto orgânico, e como superam o conflito ou restauram a unidade (DELEUZE, 1983, p. 45).

A montagem tem papel essencial nas sensações que a audiência percebe ao ver um filme. A interação entre as partes não só de uma mesma cena, mas dela com as cenas anteriores e posteriores e do longa-metragem como um todo formam um processo dinâmico que começa antes mesmo da filmagem pela escolha do que vai ser filmado e pela composição criada no quadro.

E a própria montagem estará sempre adaptando as transformações de movimentos no universo material ao intervalo de movimento no olho da câmera: o ritmo. É preciso dizer que a montagem já se encontrava em toda parte, nos dois momentos precedentes. Ela se encontra antes do ato de filmar, na escolha do material, isto é, das

porções de matéria, às vezes muito distantes ou longínquas, que vão entrar em interação (DELEUZE, 1983, p. 55).

O som é outro importante elemento na composição da atmosfera cinematográfica. O som existente em um longa-metragem pode ser diegético ou não diegético. O diegético é composto por qualquer ruído vindo do mundo do filme, esteja sua origem dentro ou fora da tela. Um rádio tocando uma música ou personagens conversando são exemplos desse som. O não diegético é composto pelos sons presentes em um filme, mas que tem sua origem fora do espaço narrativo. Ele pode ser um narrador ou uma música ouvida pela audiência, mas não pelos personagens.

A música em um filme pode, entre outras coisas, ajudar a definir o local e o tempo em que a narrativa se desenrola, estabelecer um estado de espírito específico em uma cena e um ritmo para a ação vista na tela. Uma música, quando reconhecida pela audiência, é especialmente eficiente na criação de uma atmosfera específica. Ela também tem o poder de controlar conotações feitas pela audiência ao enriquecer o humor e a atmosfera da obra (KALINAK, 2010, p. 3; p. 62). Um exemplo do poder do som na criação da atmosfera pode ser visto no filme *O Artista* (Michel Hazanavicius, 2011). Esse longa-metragem objetiva criar para a audiência a experiência de assistir a um filme mudo do final da década de 1920. Para atingir esse propósito, durante quase toda a obra, não há sons diegéticos. As falas dos personagens são mostradas em letreiros, não há sons de passos, carros ou outros ruídos ambientes. Filmes mudos, nos cinemas, eram acompanhados por uma orquestra que, tocando ao vivo, dava ritmo à obra com sua música. *O Artista* emula essa experiência para o espectador. Apesar

de não haver sons diegéticos, o longa metragem é acompanhado por uma trilha sonora de orquestra, reforçando a sensação de se estar vendo um filme mudo de Hollywood do fim dos anos 1920.

A fotografia de um filme tem o controle sobre o que é ou não visto em um filme. A câmera funciona como ponto de vista dos espectadores, tendo grande impacto em sua percepção da narrativa. Os enquadramentos das cenas, os movimentos de câmera, o tipo de lente utilizada, a iluminação utilizada no longa-metragem, a fotografia em relação com esses e outros atos afetam diretamente a percepção do espectador. O cinema é uma arte na qual sons e imagens trabalham em conjunto, e, dessa forma, a influência no que a audiência vê e no modo como ela vê a fotografia repercute na criação da atmosfera fílmica.

A arte é um elemento importante na composição da atmosfera visual de um filme. Os figurinos, por exemplo, são fundamentais na caracterização dos personagens, ajudando a audiência a entender a personalidade das pessoas vistas na tela, podendo, dessa forma, aproximar ou afastar o público por meio de sentimentos como simpatia ou repulsa, que irão moldar a atmosfera da obra. Muitos filmes de terror usam a figura do assassino mascarado. Ele é visto em *Pânico* (Wes Craven, 1996) e em *Você é o próximo* (Adam Wingard, 2011), entre outras obras. A máscara usada nesses longas-metragens tende a esconder as características faciais do assassino e a eliminar o contato visual entre as vítimas e seu algoz. Com os rostos escondidos, eles passam a ser monstros. Os figurinos também ajudam o público a entender o estado de espírito dos personagens e a narrar a história de forma visual, contribuindo, assim, com a atmosfera.

Elementos como cenários e cores são igualmente importantes na criação da atmosfera fílmica. O filme *Gladiador* (Ridley Scott, 2000) tem no Coliseu uma de suas principais locações. A grande construção com seu chão de terra onde as batalhas ocorrem, cercada por altas arquibancadas ajuda a audiência a ser transportada para o mundo do filme e sentir as emoções evocadas pelo violento esporte visto na tela.

Cores também ajudam a despertar emoções. Como nos lembra Vincent LoBrutto, a cor em uma obra cinematográfica pode cumprir uma grande variedade de funções. Ela pode, entre outras coisas, ajudar a definir os personagens, comunicar tempo e espaço e ajudar a estabelecer emoções. Grande parte do poder das cores na criação da atmosfera vem de sua capacidade de atuar subliminarmente no espectador, pois “muitas cores vêm com um significado simbólico intrínseco”¹⁴ (2002, p. 77, tradução livre). Por essa razão, a paleta de cores usada pela arte em um filme deve ser pensada e escolhida cuidadosamente.

O longa-metragem *(500) Dias Com Ela* (Marc Webb, 2009) oferece bons exemplos do uso de figurinos e cores na criação da atmosfera em uma obra contemporânea. No início do filme, há uma montagem onde a infância de Tom e Summer são mostradas lado a lado, cada personagem ocupando metade da tela. Nela a cor marrom é estabelecida como base da paleta de cores do figurino de Tom, enquanto a cor azul é definida como a base para o figurino de Summer. Essas cores são associadas aos personagens durante o filme. Na sequência na qual um Tom apaixonado dança e canta no meio da rua, os atores ao seu redor estão

¹⁴ *Many colors come with an intrinsic symbolic meaning.*

usando roupas de cor azul. O rapaz pensa na sua amada, e esse estado de espírito é refletido nas cores dos figurinos vistos em cena. Durante todo o filme, a diferença de cores está presente entre os mundos de Tom e Summer, por mais que o casal tente, azul e marrom nunca chegam a se misturar. Ao fim da película, Tom e Summer descobrem o que as cores de cenários e figurinos passaram subliminarmente para o público: seus mundos não se misturam. Por mais que desejem, eles são muito diferentes e com essa conclusão se separam em definitivo.

Figura 4 – Tom dançando na rua – (500) Dias Com Ela (Marc Webb, 2009)



Fonte: Captura de tela

Figura 5 – Tom em seu mundo marrom e Summer em seu mundo azul – (500) Dias Com Ela (Marc Webb, 2009)



Fonte: Captura de tela

A direção deve ser capaz de entender o trabalho de todas as diferentes equipes de um filme e organizar o todo de modo a criar um produto final coeso. Atores, som, fotografia, arte, edição: cada parte de uma obra audiovisual traz sua própria atmosfera. O diretor então combina todas essas informações e decide como elas serão usadas na obra e apresentadas para a audiência. Com isso, ele tem o poder de esculpir a atmosfera fílmica. Alexander Mackendrick (2004, p. 66) nos lembra que a criação de um longa-metragem é um processo contínuo e que, por mais que diferentes partes da obra sejam feitas por profissionais distintos, em um bom filme, todas essas partes se fundem, materializando uma unidade onde é difícil distinguir com precisão quem fez o quê. Com o objetivo de criar essa unidade, o diretor influencia diretamente o trabalho de todos em um filme, moldando assim a atmosfera fílmica de cada parte da obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando falamos em atmosfera cinematográfica, podemos nos referir tanto à atmosfera espectral quanto à fílmica. A espectral tem como objeto a relação entre espectador e filme. Ela estuda, entre outros tópicos, a sala de cinema com seus elementos, a tela grande, a escuridão, a imagem projetada. A fílmica, por sua vez, estuda a atmosfera criada em uma obra audiovisual por seus elementos formadores, tendo essa atmosfera como objeto de estudo a relação entre os elementos visuais e sonoros de uma obra audiovisual. A atmosfera apresenta semelhança com dois outros elementos: o ambiente e o clima. Apesar de similares, os três possuem algumas carac-

terísticas próprias. O clima é o mais geral e estável dos três, ele possui uma presença sempre explícita. O ambiente, apesar de também ser geral, é secundário. Apesar de enriquecer a narrativa apresentada, ele não é indispensável para o espaço dramático. A atmosfera é um sistema de forças que cria um campo energético. Ela sempre está em primeiro plano e é criada pela interação de diferentes elementos que se influenciam mutuamente.

A atmosfera fílmica, sendo um sistema de forças que interagem e se influenciam mutuamente, não é algo constante durante todo um longa-metragem. Em um filme, a composição de cada cena, seus ângulos e movimentos de câmera, os objetos do cenário e figurino, a paleta de cores, os sons presentes, a atuação e a interação dos personagens com o mundo ao seu redor, tudo isso influencia a atmosfera criada, e uma mudança em qualquer desses elementos modifica a atmosfera percebida, influenciando as sensações que podem despertar no público por meio da obra cinematográfica. Muitos dos seus elementos são imateriais, e todos se influenciam mutuamente. Esse grande número de variáveis torna o estudo da atmosfera um complexo e delicioso desafio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTMAN, Rick. **Film/Genre**. London: BFI, 2000.
- BLOCK, Bruce A. **Cinematography: the visuals and the story**. California: University of Southern California, 2011.
- _____. **The Visual Story: Creating the visual structure of film, tv and digital media**. Oxford: Elsevier, 2008.
- CASETTI, Francesco. **Theories of Cinema**. Austin: University of Texas, 1999.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002a.
- _____. **O Sentido do Filme**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002b.
- GIL, Inês. A Atmosfera Fílmica como Consciência. In: **Caleidoscópio: revista de comunicação e cultura**, Portugal: Edições Univarsitárias Lisófogas, n. 2, 2002. p. 95-101.
- _____. A Atmosfera como Figura Fílmica. In: FIDALGO, António; SERRA, Paulo (org.). **Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã: Actas do III Sopcom, IV Lusocom e II Ibérico**, Volume I. Covilhã: Universidade da Beira Rio, 2005a. p. 141-146.
- _____. **A Atmosfera no Cinema: o caso de 'A Sombra do Caçador' de Charles Laughton entre onirismo e realismo**. Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005b.
- GIL, José. **Movimento Total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- GRANT, Barry Keith. **Film Genre Reader III**. Austin: University of Texas Press, 2003.
- _____. **Film Genre: from iconography to ideology**. London: Wallflower, 2007.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, Ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura**. Rio de Janeiro: Contraponto – PUC Rio, 2014.
- LOBRUTTO, Vicent. **The Filmmaker's Guide to Production Design**. New York: Allworth Press, 2002.
- KALINAK, Kathlin. **Film Music: A Very Short Introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2010. p. 1-8.
- MACKENORICK, Alexander. **On Film-Making: An Introduction to the Craft of the Director**. New York: Faber and Faber, 2004.
- MCBRIDE, Joseph. **Steven Spielberg: an autobiography**. New York: Simon & Schuster, 2011.
- RICHIE, Donald. **Japanese Cinema: Film Style and National Character**. New York: Anchor Books, 1971.

DO CINEMA ÀS ARTES FÍLMICAS (FRANÇA, 1980–2015):

Nicole Brenez

Ao longo das décadas de 1980–2010, as experimentações fílmicas na França conquistaram a liberdade formal das artes plásticas. Elas se caracterizam, de início, por coexistências férteis: coexistência de três gerações de criadores; de 120 anos de ferramentas e dispositivos; e de uma vasta herança formal que as iniciativas artísticas, por derivação ou por ruptura, reativam. Para dar apenas um exemplo: até o início do século XXI, nunca haviam sido tão influentes sobre a consciência formal coletiva filmes tão pouco vistos à sua época, e depois indisponíveis por muito tempo, quanto os ensaios reflexivos *Rien que les heures*, de Alberto Cavalcanti (1926), e *Letter to Jane*, do Grupo Dziga Vertov (1972). O conjunto de tais fatores, associado à multiplicação exponencial de imagens, em quantidade e em formas de presença no mundo, dá origem às características marcantes da estética contemporânea: polimorfia; hibridações plásticas por associação de utensílios, transferências de imagens e alianças disciplinares; autonomia e convivialidade processual; pesquisas de formas e dispositivos singulares.

¹ Traduzido do francês por Breno Reis.

I. TRÊS GERAÇÕES, TRÊS TECNOLOGIAS, QUATRO EXPLOSÕES

A) COEXISTÊNCIAS FACTUAIS

Até os anos 2010, a geração nascida ao longo dos anos 1920 continua ativa. Maurice Lemaître (nascido em 1926) continua escrevendo panfletos e brochuras, sem nunca perder sua virulência; Marc'O (nascido em 1926) não para de realizar cenas e imagens, de refletir sobre os gestos humanos, e mobiliza novas energias ao seu redor, como no coletivo *Les Périphériques vous parlent*; René Vautier (1928–2015), incansavelmente, promove ateliês e projetos coletivos e realiza em 2014 uma última obra cujo título resume todo o seu projeto, *Histoires d'images, Images d'Histoire*; Marcel Hanoun (1929–2012) experimenta toda nova ferramenta de gravação visual disponível, desde que seja menos dispendiosa do que a anterior, e faz questão de ser o primeiro a finalizar um filme sobre acontecimentos de grande consumo midiático, desde o 11 de setembro de 2001 (*Le cri*, 2001), até o estupro de Nafissatou Diallo (*Un corps sans visage*, 2012).

Muitos experimentalistas nascidos na década de 1930 continuam a abrir os caminhos da inovação formal e técnica, começando com Jean-Luc Godard (nascido em 1930), cuja trajetória criativa, por exemplo, torna-se cada vez mais experimental, à semelhança de King Vidor ou Orson Welles, embora de forma mais sistemática e conjunta. Depois de uma obra-prima seminal em termos de polimorfismo formal, *Histoire(s) du cinéma* (1988–1998), Godard enfrenta a forma expositiva como dever cultural (*Voyage(s) en utopie. JLG, 1946–2006. À la recherche d'un théorème perdu*, Centre Pompidou, 2006) e, em seguida, desestrutura o 3D ilusionista ao modo como Cézanne atacava a perspectiva (*Les Trois Désastres*, 2013; *Adieu au langage*, 2014). Jean-

-Marie Straub (nascido em 1933), apesar da morte de Danièle Huillet em 2006, dirigiu filmes cada vez mais estilisticamente despojados e politicamente explícitos, até revisitar seus trabalhos com Huillet em *Kommunisten* (2014); Hélène Châtelain (nascida em 1935) documenta os episódios desconhecidos da história revolucionária, por seus heróis (Makhno) ou sua traição (o gulag); Régis Hébraud (nascido em 1938), desde a morte de Raymonde Carasco (1939-2009), monta e remonta seus tesouros de arquivos em diversos tributos profiláticos.

A essa geração de pioneiros infatigáveis se sucedem duas outras: aquela de 1950 que tem em suas fileiras Ange Leccia, Gérard Courant, Lionel Soukaz, F. J. Ossang, Philippe Grandrieux, Maria Klonaris & Katerína Thomadaki, Eric e Marc Hurtado, Patrick Bokanowski, Rose Lowder, Jean-Michel Alberola, Marylène Negro, Gisèle e Luc Rapp-Meichler, Patrice Kirchhofer, Jean-Michel Bouhours, Dominique Gonzalez-Foerster, Jérôme Schlomoff, Florence Lazar, Alain Declercq, Olivier Dury, Virginie Despentes, Clarisse Hahn, Jacques Perconte, Ariane Michel, Marie Losier, Tiane Doan Na Champassak, Jean Dubrel, Julien Samani, Jean-Gabriel Périot, Tariq Teguaia, Eric Baudelaire, Pip Chodorov, Francesca Solari, Christophe Guérin, Nicolas Rey, Sothean Nhieim, Sylvain George, Sabine Massenet, Christophe Bisson...; aquela de 1975, notadamente com Mounir Fatmi, Hamé (Mohamed Bourokba), Florent Marcie, Anne-Laure de Franssu, Mory Coulibaly, Béatrice Kordon, Hugo Verlinde, Othello Vilgard, Augustin Gimel, Johanna Vaude, Jérémie Piolat, Zoulikha Bouabdellah, Jérémy Gravayat, Olivier Azam, Oriane Brun-Moschetti, Leïla Morouche, Catherine Libert, Yann Gonzalez, Jean-Sébastien Chauvin, Caroline Deruas, Antoine Barraud, Mati Diop, Eponine Momenceau, Jayne

Amara Ross, Frédéric Oberland, Fabrice Lauterjung, Antoine Page, Davy Chou, Guillaume Massart, Thomas Jenkoe, Safia Benhaïm, Manon Ott, Gregory Cohen, os membros do Coletivo Metamkine, os do coletivo 360° et même plus... A multiplicação de autores, estilos, procedências e instâncias de criação não somente revoga toda esperança de exaustão, mas obriga a colocar no horizonte da história das artes fílmicas a explosão da tradicional cinefilia, com os seus cânones, panteões, revisões e repovoamentos periódicos, em tantas histórias quanto houver inclinações singulares, cada uma podendo recorrer infinitamente a bancos de imagens de inesgotável diversidade.

B) QUATRO EXPLOSÕES

Na virada do milênio, o cinema explode, pelo menos de quatro maneiras: ele explode qualitativamente em criatividade e liberdade; explode tecnicamente, dissolvendo-se em outras práticas; explode quantitativamente em termos de produção de imagens; explode processualmente em termos de invenção de circuitos, tanto de produção quanto de circulação. Para o pior (a ausência de qualquer conteúdo além do ideológico), a partir daí as lógicas de circulação prevalecem sobre as lógicas de produção, essas duas fases sendo eventualmente, e cada vez mais massivamente, invertidas. Para o melhor (a livre disposição de imagens e de sons), as dinâmicas de circulação geram o desmantelamento cotidiano dos discursos de autoridades; o acesso mais amplo às informações e aos patrimônios culturais; a possibilidade de praticar guerrilhas visuais, algumas das quais se apoiam na tradição dos coletivos dos anos 1930 e 1960.

Nesse contexto amplamente definido, o termo “cinema” abrange somente parte das iniciativas artísticas em matéria de imagens em movimento, de modo que defendemos o uso do termo mais global “artes fílmicas”, que permite incluir todas as tecnologias, configurações e plasticidades. De arte impura, o cinema agora se tornou dissolvido? Trata-se de uma Idade do Neodímio,² em reposta à Idade de Ouro daqueles anos 1920, que terminaram com o *Bal blanc*, no qual Man Ray projetava os filmes de Méliès sobre dançarinos transformados em telas móveis – modelo de nossas festas de imagens imersivas? Trata-se de um último fogo de artifício antes da devoração do analógico pelo digital? Para além de sua iconografia industrial consagrada pelas artes plásticas desde 1910, o que o cinema analógico legará ao imaginário coletivo? Talvez legue tanto os instrumentos e exemplos de uma arte do movimento quanto certos princípios do “movimento da arte”, segundo o termo de Eisenstein. O trabalho dos grandes mestres do estilo, de René Vautier a Lionel Soukaz, de Jean Rouch a Tiane Doan Na Champassak e Jean Dubrel, de Robert Bresson a Ange Leccia, permite verificar a fórmula de Theodor Adorno: “O cinema amplia o campo da arte”.³ No cerne dessas iniciativas, chamamos de “objeção visual” os modos de atualização prática e plástica de um trabalho crítico feito por meio de recursos fílmicos. A história contemporânea das artes fílmicas terá manifestado a importância e a fertilidade estética de três das dimensões da objeção visual: como perspectivação, relativização, ou mesmo rejeição de ferramentas,

² Neodímio: elemento químico utilizado especialmente em eletrônica, nos tubos catódicos, microfones e motores híbridos.

³ Theodor W. Adorno, *L'Art et les Arts* (1966), trad. Jean Lauxerois. Paris: Desclée de Brouwer, 2002, p. 73.

meios e postulados técnicos; como reflexão ética sobre as instâncias de criação; como criação de hápax formais, em oposição às padronizações audiovisuais. Indiquemos algumas das questões, conceitos e criações que marcam a história estética contemporânea no que concerne a cada uma dessas dimensões, muitas vezes articuladas entre si em obras singulares.

II. OBJEÇÕES VISUAIS AOS POSTULADOS E DETERMINAÇÕES TECNOLÓGICAS

Ao longo das décadas de 1980-2010, os cineastas vivem uma situação singular e apaixonante: eles podem recorrer a mais de uma centena de anos de material analógico, videográfico e digital, e encontram à sua disposição um número crescente de meios para transferir, hibridizar, entrelaçar os suportes de imagens. Simultaneamente, a indústria tecnicida desmantela partes inteiras do arsenal analógico e videográfico. Sintoma de um problema premente, em razão da aceleração do *turn-over* tecnológico: cada vez mais artistas se recusam a subordinar seu trabalho aos materiais impostos. A indústria produz objetos, mas ela produz, sobretudo, seus pressupostos: se ela nos incita, ou mesmo nos obriga a usar sempre as mais novas ferramentas, a adotar novos formatos e a seguir novos padrões, alguns cineastas, videastas e artistas visuais se rebelam e praticam a desobediência técnica, o que se torna uma corrente estética em si. Na tradição cruzada dos Letristas (inventando as práticas do *low tech* e, sobretudo, do que depois se denominaria *no tech*) e de *La Région centrale* (1970), de Michael Snow (para o qual é necessário propor o termo de *single tech*: não uma única máquina que seria o trabalho em

si, mas uma máquina de uso único que em si quebra os protocolos e postulados de uma disciplina), os infratores fogem das diretrizes tecnológicas de muitas maneiras: seja inventando suas próprias ferramentas, seja reconectando-se com instrumentos antigos ou desviando os circuitos e as instruções. Como Peter Kubelka declarando ilegítima toda projeção dos filmes Lumière por um outro aparelho que não a própria câmera-projetor deles, em toda a história do cinema os artistas criaram não apenas sua própria área, mas também sua própria lógica e suas próprias temporalidades técnicas. Melancólicos, assíncronos ou na vanguarda, em cada caso, eles permitem relativizar, localizar e criticar os imperativos industriais.

A) POLIMORFIA

Com muita frequência, percebe-se retrospectivamente que o devir das artes se desenrolou em meio ao que foi, no presente, vivido como periférico, ou mesmo ignorado como extravagante. A proposição letrista sobre o sincinema, que consiste simplesmente em respeitar a natureza do dispositivo heterogêneo que caracteriza o cinema e em enriquecê-lo com múltiplos cruzamentos disciplinares, especialmente com a performance ao vivo, tornou-se hoje uma evidência institucional. Os filmes hoje são pendurados nos museus como quadros; nas galerias, o vídeo, e logo as imagens e os sons digitais modelam os filmes tornados massa, isto é, transformados em matéria-prima; nos próprios filmes, os suportes analógicos e digitais, os formatos (Super 8, 16mm, 35mm...) e as texturas se empilham em camadas e subcamadas produzindo novas texturas, novas plasticidades. Na energia formal de *Numéro*

2, de Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville (1975), que constitui um dos marcos inaugurais desse período formal na França, alguns filmes magistrais se esforçam para dissociar imagens em movimento de seus suportes analógicos, para inscrevê-las em um conjunto mais vasto que possa acolher inovações técnicas em matéria de gravação, exposição e difusão: *Sombre* (Philippe Grandrieux, 1998), *Île de beauté* e *Gold* (Ange Leccia e Dominique Gonzalez-Foerster, 1996 e 2000), as *Histoire(s) du cinéma* e o fim de *Éloge de l'amour* (Godard, 2001)... Em 2008, *Perfect Day*, de Ange Leccia, apresenta um autorretrato em forma de compêndio das plasticidades fílmicas, desde o Super 8 em preto-e-branco, até as estratigrafias digitais. As filmagens tornam-se exposições (é assim que Philippe Jacq, em 2001, convida os visitantes do Frac des Pays de Loire para assistir ao set de seu filme *Ophélie et Marat*); o filme se dispõe tanto a versões instaladas quanto a versões projetadas (Chantal Akerman, *D'Est*, 1995); uma empreitada cinematográfica se completa como obra capaz de renovar cada um dos suportes nos quais se implanta: transformadas em livro em 1998, as *Histoire(s) du cinéma* renovam a Collection Blanche da editora Gallimard, desta vez organizada em torno de uma iconografia e não mais de um texto; em 1999, transformadas em bandas sonoras, elas propõem outras formas de amostragem; em 2004, retransferidas para película pelos *Moments choisis des Histoire(s) du cinéma*, elas afirmam uma dinâmica aparentemente às avessas, mas inequivocamente arrazoada na história tecnológica: uma dinâmica fundada na durabilidade real dos substratos (400 anos para o analógico, 5 anos para suportes digitais); em 2006, prolongadas

em exposição, alcançam seis décadas de reflexões críticas sobre o assujeitamento das imagens (*Voyage(s) en utopie*). Paralelamente, durante trinta anos, uma obra opera sobre o traçado das hibridações disciplinares, aliando artes do registro e apresentações ao vivo: aquela de Maria Klonaris e Katerina Thomadaki, cineastas, videastas e artistas visuais. Suas produções se organizam em ciclos: a *Tétralogie corporelle* (1976-1979), o *Cycle de l'Unheimliche* (1977-1982), o *Cycle des Hermaphrodites* (1982-1990), o *Rêve d'Électra* (1983-1990), os dois *Cycles de l'Ange* (1985-2003), aquele dos *Jumeaux* (1995-2000)... Recusando a divisão entre espetáculos vivos e espetáculos mecânicos, Maria Klonaris, formada em artes visuais e cenografia nas Belas Artes de Atenas, pratica simultaneamente direção teatral e cinema Super 8. Em 1968, seu primeiro filme (correalizado com Katherine Thomadaki) adapta *Les Bonnes*, de Jean Genet. Muito rapidamente, seus filmes incorporam uma dimensão ambiental (articulação com a dança, música executada em direto, multiprojeção...) e performativa. O trabalho mitográfico que desenvolvem explora um imenso território figurativo onde as dicotomias se transformam em espectro: a divisão de sexos, a repartição entre humano, vegetal e animal, a oposição entre profano e sagrado transformam-se aí em uma vasta gama de nuances e de interseções. Na tradição das metamorfoses ovidianas, a dançarina xamânica de *Selva. Un portrait de Parvaneh Navaï* (1983) oferece uma das mais belas figuras interespecies e inter-reinos que o cinema criou. O Anjo, a Hermafrodita, as crianças siamesas tornam-se também símbolos intersexuais e os trabalhos de Klonaris & Thomadaki constituem referências importantes para a história

das performances, não muito longe das obras de Claude Cahun, Michel Journiac ou Gina Pane, de cujas ações Maria também participa. O projeto delas de “corporificar a projeção” lhes permite desmitificar a técnica.

Na lógica dessas proposições, na virada do milênio, o cinema, em perpétua exportação dele mesmo, torna-se um agente de trocas disciplinares, invadindo as outras artes e acolhendo todos os transplantes plásticos. Graças aos trabalhos de transferência e de entrelaçamento efetuados pelos artistas, nenhuma ruptura foi produzida entre o analógico, o videográfico e o digital. Com o cinema, de fato, o suporte não é a lei: das cronofotografias de Étienne-Jules Marey às instalações multimídia de Chris Marker (em particular *Silent Movie*, 1995), o cinematográfico não se subordina mais à projeção somente em celuloide, mas à arte de organizar ou de desorganizar os componentes, à montagem então, tomada em seu sentido mais amplo. Tal como trabalhou Patrice Kirchhofer, ao longo de toda a sua obra, em 16mm, mini-DV e depois em digital, desde *Chromaticité I* (1977) e *Décembre 79* (1980, sobre imagens do desastre siderúrgico em Lorena), até *L'Envers* – montado entre 1988 e 2005, a partir das vozes de Jacques Lacan, Roland Barthes, Jean-Luc Godard e Marlon Brando –, seja qual for o suporte, em termos formais, realizar um filme consiste em partir do menor elemento, isto é, a diferença entre dois blocos de sinais, entre duas imagens (fotograma, trama ou blocos de pixels), e deixar ressoar tudo isso na forma de *flashes* e radiações. Núcleos, nexos, vibrações, induções... uma imagem em movimento se recusa ao autotelismo; tecnicamente, ela é “ruído irradiado” (termo da vibro-acústica); mentalmente, um centro psíquico.

B) TECNOFILIA AO AVESSO

Na história das relações entre arte e técnicas, Jacques Perconte surge em um momento vivido por seus contemporâneos como uma supremacia asfixiante, em que todas as vias de acesso ao mundo parecem precisar passar por instrumentos de conexão, em que o dever de uma civilização se concebe exclusivamente em termos tecnológicos, em que o cotidiano supõe uma constante ginástica de acomodamento ao império tecnófilo. Nesse mundo, Jacques Perconte não cessa de abrir brechas em todos os sentidos: em direção ao passado, quando coloca a escritura digital a serviço de ideais estéticos em desuso e que, sem seu trabalho, pareceriam incompatíveis, como a fugacidade, a densidade, o brilho inaudito e irreproduzível dos fenômenos; no presente, quando reconduz os símbolos do consumo a seu estatuto de simples acessórios (os *ipads* tornados quadros); em direção de futuros, quando elabora um *love writing program* para inscrever literalmente “o amor na imagem” em séries ativadas ao infinito pelos internautas (*I Love You*, 2004).⁴ Jacques Perconte opera nesse paradoxo de conservar e infundir valores analógicos no cinema digital. Por quais vias e por qual desígnio inverter os vapores da história tecnológica? Antes de tudo, Jacques Perconte organiza sua prática em torno de um princípio estruturante: a imprecisão. Ele o resume em um paradoxo fundamental: “esculpir a imprecisão nascida dos matemáticos”.⁵ Isto consiste em experimentar numerosos

⁴ Cf. descrição no site de Jacques Perconte: <http://www.jacquesperconte.com/oe?88>.

⁵ Jacques Perconte, “Bien plus fort que la Haute Définition”, in *Le cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, p. 235.

programas e escolher aqueles que apresentam, segundo o termo de Jacques Perconte, uma “flexibilidade”: “eu testo e estudo imensamente as ferramentas, os programas, para encontrar aqueles cujos limites são flexíveis e que podem ser tensionados. Eu procuro aqueles que não funcionam muito bem e cujas falhas podem ser qualitativas para mim”.⁶ Jacques Perconte desvia, então, os programas que permitem engendrar a imagem, a partir de erros ou de desregulações na continuidade dos cálculos de compressão e de descompressão. A esse respeito, desde os anos 1990, sua obra antecipou as escrituras do *glitch*, hoje proliferantes em música e nas artes visuais. Em seguida, a ancoragem estética de Jacques Perconte reivindica as potências da impressão, no sentido fenomenológico e pictural.

Para a maior parte dos meus filmes, antes de cada imagem, existe um fenômeno vibratório natural de uma força mágica, uma luz que me transporta. Um sentimento que me desestabiliza. Então eu registro, mesmo sabendo que será diferente. Que eu nunca mais vou reencontrar essa brisa. Porque a tecnologia não saberá ver o que vejo, e que com esses delicados defeitos (suas especificidades), ela me permitirá talvez revelar algo de onde emanarão novas vibrações fundamentalmente ligadas às primeiras.⁷

Reposicionando o digital ao lado da impressão analógica, a imagem figura seu engendramento simbólico a partir do próprio motivo (e não da ferramenta). Assim, em *Après le feu* (2010, filmado e montado em digital, exibido em 35mm), Jacques Perconte se reconecta involuntariamente, mas diretamente, com a literalidade da imageria, por meio da qual Henri Langlois conectava as estações de Saint-Lazare, de Monet,

⁶ Jacques Perconte, carta à autora, 12 fev. 2012.

⁷ Jacques Perconte, “Bien plus fort que la Haute Définition”, in *Le cinéma critique*, *ibid.*

ao imponderável dos Lumière: aquilo que não está em jogo apenas na escolha do motivo (um *travelling* para frente em um trem, como nos panoramas de Félix Mesguisch sobre a linha Beaulieu-Monaco em 1900), mas no trabalho efetuado a partir das poeiras e manchas que recobrem o vidro da cabine de direção. A partir dessa poeira do acaso, Jacques Perconte engendra lógicas de propagação “*glitchadas*”, através das quais as aparições cromáticas escoam, trabalhadas nas suas capacidades de produzir diferenciações cinéticas incontroláveis. *Impressions* (2011), filmado em HD na Normandia, para o qual Perconte inventou um programa específico de desarranjo e de repetição aleatória de acidentes, revisita alguns dos lugares emblemáticos da pintura impressionista, cuja potência simultaneamente visual e histórica, tal como um furacão de plasticidade, obriga a desorganizar e a reinvestir os limites dos recursos digitais. *Impressions* cria novas formas de montagem por fragmentação e fusões silépticas, que instalam, desinstalam, confrontam e refundam sistematicamente a luminosidade da imagem analógica em alta definição com as camadas e subcamadas de seus amontoados de pixels. Daí nasce uma impressionante massa óptica constituída de transplantes e retransplantes, uma nova paleta nascida *in situ*, uma restituição da paisagem normanda sob forma de uma prodigiosa complexidade textural e cromática. A digitalidade repentinamente toma vantagem sobre a indexicalidade e lança uma nova assíntota em direção ao sensível. O trabalho de Jacques Perconte presta uma homenagem exuberante ao gênio instável do analógico inserido na estabilidade do digital.

C) DESOBEDIÊNCIAS TÉCNICAS

Concomitantemente aos *blitzkriege* reflexivos de Jean-Luc Godard, às alianças disciplinares de Klonaris & Thomadaki (e muitas outras) e ao tecnologismo reverso de Jacques Perconte, um vasto movimento de desobediência técnica se desenvolveu desde os anos 1980. Inúmeros grupos e coletivos ao redor do mundo se reúnem para defender formatos e mídias ameaçados, especialmente as ferramentas analógicas: na França, a partir de 1989, o Movimento dos Laboratórios incorpora esse projeto de salvaguarda que o cineasta, produtor e editor Pip Chodorov começou a historiografar⁸ e que é ilustrado pelos nomes do Atelier MTK (Grenoble), Mire (Nantes), Flame Film (Marselha), Élu Par Cette Crapule (Le Havre), L'Etna e L'Abominable (Paris)... Desses laboratórios artesanais, surgem obras poéticas e documentários experimentais, tais como *Nu lacté*, de Lionel Soukaz, Othello Vilgard & Xavier Baert (2002, 16 mm), registro de uma performance de Tom de Pékin; *Dithyrambe à Dionysus. Avec la nuit revient le temps de l'oubli*, de Beatrice Kordon (2007, Super 8), descrição dionisiaca das colheitas da uva; *Flacky et camarades (Le cheval de fer)*, de Aaron Nikolaus Sievers (1978-2008), obra-prima esquecida do cinema coletivo proletário sobre a vida dos mineiros do Norte, registrando os primórdios da desindustrialização que atingiu a França a partir de 1980, foi filmada em 16mm entre 1978 e 1982, restaurada e ampliada em 35mm, com lançamento em 2011; o conjunto dos poemas documentais em Super 8 de Philippe Cote, no cruzamento

⁸ Pip Chodorov, "The Birth of a Labo", in *Jeune, dure et pure! Une Histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris/Miln, Cinémathèque française / Mazzotta, 2001, p. 519-521.

dos filmes bretões de Jean Epstein e das descrições encantadas de Peter Hutton; *Narmada*, de Manon Ott e Grégory Cohen (2012, Super 8), que se inscreve na longa duração de uma luta de 20 anos das populações indianas contra a construção de barragens em um rio; ou ainda *Natpwe*, de Tiane Doan Na Champassak e Jean Dubrel (2004-2012), filmado em Super 8 e 16mm na Birmânia sob ditadura. *Natpwe* descreve o culto dos Nats, os 37 Espíritos do panteão birmanês, festejados ao longo de cinco dias de possessão e transe, dos quais a película nos transmite as vertigens individuais e coletivas de modo tão intenso quanto os médiuns travestis transmitem os sobressaltos tóxicos do Nats, em uma obra-prima da poesia descritiva, na linguagem dos textos de Antonin Artaud sobre os Tarahumaras, os *Maîtres Fous* de Jean Rouch e os *Tryyps* de Ben Russell. Com resultados plásticos muito diferentes, e, no entanto, em um mesmo gesto de protesto artístico, trabalhando em formatos nobres os assuntos populares, à maneira de Gustave Courbet monumentalizando os camponeses de forma antes reservada aos poderosos, Jérôme Schlomoff, fotógrafo e cineasta, associa *arte povera* e luxo tecnológico, uma vez que constrói suas próprias câmeras *pinhole* de 35mm. Com elas, Schlomoff realiza documentários de grande intensidade poética, caracterizados por certas constantes: o preto-e-branco, o trabalho nas velocidades, uma colaboração fiel com o escritor François Bon e o compositor Smooth One, uma paixão pela arquitetura urbana, a atenção ao que no mundo permanece deserdado. *La Palombière* (2002) é um filme em forma de *flash*, um deslumbramento visual em proximidade com o 1305 de Augustin Grmel, também realizado com *pinhole*, enquanto que *New York Zero Zero* (2016), a partir de um texto de François Bon,

renova a descrição da cidade indubitavelmente mais filmada da história. As pesquisas de Jérôme Schlomoff tecem vínculos nunca vistos entre imagens não padronizadas dos primórdios do cinema (antes mesmo da criação da película 35mm) e as formas mais contemporâneas de instalação. Oriundo da mesma geração formada com ideais multidisciplinares e autárquicos, o grupo *Étant donnés*, composto pelos poetas, músicos, *performers* e cineastas Eric e Marc Hurtado, se caracteriza por sua total autonomia. Seja em termos de invenção formal, referências culturais, produção ou logística, os *Étant donnés* inventaram seu mundo, nutrido pela poesia antiga, cortês e moderna. Isso se traduz materialmente pela escolha de suas ferramentas: película 8mm (e não Super 8) para as odes panteístas às intensidades do mundo realizadas por Marc Hurtado, como *Le Soleil, la Mér, le cœur et les étoiles* (1984), *L'autre rive* (1986), *Aurore* (1989), *Royaume* (1991), *Bleu* (1994); câmera de segurança para o ensaio *Le Paradis blanc* (1985); Super 16mm para *Jajouka, quelque chose de bon vient vers toi* (2012). Único como as verdadeiras obras-primas, sincrético na medida em que combina os recursos estilísticos da mitologia, etnologia e pura invenção, mágico em todos os aspectos, *Jajouka*, restituição fabulosa e documental de uma fonte da tradição musical sufi, da qual se valeram os escritores e artistas visuais da Geração Beat, nos indica que agora, ao lado de sua flauta tradicional, Pã também carrega a tiracolo uma câmera Aaton A-Minima.

Devemos a F. J. Ossang o manifesto da desobediência técnica, que é também um dos textos mais definidores, enérgicos e visionários desde *Le Cinéma du Diable* (1947) de Jean Epstein: *Mercurie insolent*, publicado em 2013, apologia e retrato do “Kino” (de acordo com

seu termo fetiche), em “Réel qui Rêve du Réel”⁹. Como Godard em *Moments choisis*, Ossang diz que o digital, tecnologia volátil, apaga, perde e devora permanentemente os “dados”, enquanto o analógico resiste várias centenas de anos:

As estrelas mortas chegam à nossa vista somente anos-luz depois; captamos, elucubramos e pensamos as miragens tarde demais, mas percebemos no céu completamente escuro um evento, dessa forma se faz caminho, não necessariamente pensamento, mas caminho óptico – e psíquico! Então reflitamos: numericamente, dez anos é absolutamente insuficiente! É necessário gravar em película – e ver o que a sondagem do sonho ativo sugere.¹⁰

Cineasta, escritor, cantor, mensageiro, F. J. Ossang, como Eric e Marc Hurtado, pratica poesia em todas as suas formas. Música, com seu grupo MKB Provisoire (Messagers Killer Boy); prosa (cerca de vinte livros publicados, entre os quais *Corpus d’octobre*, 1980, e o emblemático *Génération Néant*, 1993); cinema: dez filmes e outros tantos poemas visuais, caso a poesia signifique uma violenta tempestade vital insuflada nos signos. Sua obra pertence ao grande estilo insurgente que atravessa a história da arte anti-arte desde Richard Huelsenbeck até os filmes de Holger Meins. O número 7 da revista *Cée*, fundada por F. J. Ossang, contém o texto programático “Vidéos-cripts et Chant Tribal”, misto furioso de manifesto, jornal, roteiro, devaneio e panfleto, visto retrospectivamente como a plataforma estética dos filmes ainda em gestação. Pode-se ler aí, tendo por fundo sonoro as manobras de uma guerra civil mundial, e por montagem visual uma pontuação de quadros, bem como tantos fotogramas e fu-

⁹ F. J. Ossang, *Mercure insolent*, coll. La Fabrique du sens, Paris, Armand Colin, 2013, p. 65.

¹⁰ Id., p. 109.

turos intertítulos (um dos quais emprestado de Raoul Haussmann): “De resto, nunca houve arte: nada além de uma guerra incessante de abusos contra a duração social, pela diversidade do real. Somente, e sobretudo, atos para desencarcerar o sempre aberto!”¹¹ À maneira de sua prosa explosiva, os filmes românticos, punks e apocalípticos de Ossang recuperam um ethos de guerrilha, para o qual tudo é uma arma: um filme é uma rajada de lampejos disparados na espessa interferência eletrônica que agora constitui o mundo. Em Ossang, tudo é combate, energia enfurecida de uma luta sem fim e sem saída contra a ordem. Assim que incursa na realização com *La Dernière énigme* (1980), livremente inspirado no tratado situacionista de Gianfranco Sanguinetti, *Del terrorismo e dello Stato*, publicado naquele mesmo ano,¹² Ossang vincula as energias do construtivismo (pela poesia da indústria), de Gil Wolman (ele parodia a célebre abertura em forma de história abreviada do cinema que iniciava *L’Anti-Concept*, 1951) e de W. S. Burroughs (pela liberdade de montagem). Um filme deve ser um atentado: contra o senso comum, contra a tristeza, contra todas as formas de dominação, portanto, de intimidação e de identificação. “Dada Rock’n roll Guerillas. A causa da guerrilha é a RECUSA de um campo de batalha determinado. Guerilla Mentales: RECUSA de todo registro cultural determinado”.¹³ Certos poetas, como Jean Epstein ou José Val del Omar, estimavam que o cinema, máquina inteligente,

¹¹ F.J. Ossang, “Journal d’hiver sur les continents cernés”, *Cée* n° 7, Paris, éditions Christian Bourgois, juin–septembre 1979, p. 167. *Cée* sobrepoë Sédition [Sedição] a Céédition e se opõe diretamente à CEE (Communauté Economique Européenne).

¹² Gianfranco Sanguinetti, *Du terrorisme et de l’État. La théorie et la pratique du terrorisme divulguées pour la première fois*, tr. Jean–François Martos, Paris, Le Fin Mot de l’Histoire, 1980.

¹³ F. J. Ossang, “Journal d’hiver sur les continents cernés”, *ibid.*

possuía o poder de desvelar as harmonias segundo as quais o mundo é estruturado; um filme do músico F. J. Ossang, ao contrário, reivindica o caos, a vertigem, uma desordem irreduzível. O autor não controla nada, muito menos as emoções de um espectador requisitado; ele não conta uma história, ele manifesta como nós somos presas da História, ele bombardeia de sensações e de esplendores, ele se organiza à maneira de um complô que ninguém deve compreender totalmente para lhe sobreviver, ele inventa uma outra linguagem e outros códigos à maneira de uma sociedade secreta ou de condenados destemidos preparando sua fuga, ele cria uma explosão no curso do mundo, uma brecha luminosa para onde se possa talvez escapar, talvez morrer, sem dúvida ambos ao mesmo tempo. Em uma iniciativa dessas, o elemento crucial se torna a Velocidade. Nada aqui sucede como no curso ordinário do mundo, nada se alinha às ordens e instruções do habitual: nem a dicção dos atores, tão singular quanto a inventada por Robert Bresson, mas sobre o registro complementar e inquieto do *agitato*; nem os gestos das personagens, com os corpos emudecidos pela anfetamina; nem o encadeamento das ações, que em vez de articular causa e consequência tranquilamente, se torce em vórtex; nem a relação das imagens ao seu presente que, em vez de fornecer um simples reflexo, vão inquirir nos ícones passados (frequentemente do Expressionismo) os segredos do devir, como se a verdade da história coletiva se encontrasse criptografada em documentos os quais sabemos que serão tornados públicos no próximo século, mas, nesse intervalo, pressentimos que terão sido falsificados e destruídos. A narrativa não gera aventuras, mas permite desenvolver situações visuais: em *Dharma Guns* (2010), Ossang inventa

uma poética das imagens derradeiras, as vertigens e ajustes de contas psíquicos que invadirão nossa mente no limiar de nossa morte.

O cinema é a última oportunidade, a arte unitária e coletiva. O cinema é uma grande força crítica dos outros modos de expressão; ele revisita a literatura. Eu penso que no século XX o cinema transtornou a literatura; o cinema mudo foi o surgimento de uma narrativa em rede, que excede a narrativa sequencial. A especificidade do cinema não é viajar fora do tempo, mas criar uma espécie de deslocamento entre tempo e espaço, que responde à aceleração do tempo na sociedade. Saltemos adiante, em seguida vêm as regressões, só que a memória opera apenas relativamente. Esse retroceder produz uma perda no tempo e, por fim, a luz permanece mais ou menos a única coisa a memorizar – a criar futuro.¹⁴

III. ÉTICA DAS INSTÂNCIAS DE CRIAÇÃO: POLITOPIAS, CONVIVIALIDADE E AUTONOMIAS

Em uma perspectiva crítica, ou mesmo revolucionária, a independência dos meios de produção e de difusão foi teorizada pelo menos desde 1928 por Genjū Sasa no contexto do surgimento do ProKino (cinema proletário), no Japão.¹⁵ Genjū Sasa se valia, então, de câmeras-brinquedos em 8 e 9mm para filmar greves e manifestações, a despeito da oposição de alguns de seus camaradas para os quais o 35mm continuava uma obrigação quanto à boa recepção dos filmes por um público popular. Semelhantes iniciativas e debates surgiram ao longo de toda a história das imagens gravadas: elas engendram formas novas a partir de 1980? Parece-nos que sim, sobre três campos: aquele das politopias; aquele das formas conviviais; aquele dos autônomos.

¹⁴ F. J. Ossang, “Entretien”, *La Gazette des scénaristes*, n. 15, hiver 2001, p. 54.

¹⁵ No artigo “Câmera – Toy/Weapon” (Senki, junho 1928). Cf. Makino Mamoru, “Rethinking the Emergence of the Proletarian Film League of Japan (Prokino)”, in: *In praise of film studies: essays in honor to Makino Mamoru*, ed. Abé Mark Nornes and Aaron Gerow, Yokohama: Trafford Publishing, 2001, p. 15sq.

A) POLITOPIAS

No tempo de uma criação, uma comunidade humana elabora regras de funcionamento que rejeitam a divisão do trabalho, a hierarquia, as convenções. Conceber uma equipe de filmagem como articulação de uma contra-sociedade foi algo teorizado pelo manifesto “Hacia un Tercer Cine”, de Fernando Solanas e Octavio Getino, em 1969. O escritor Armand Gatti, o decano dos cineastas anarquistas na França, não parou de criar as zonas necessárias para a prática daquilo que não se pode mais chamar, desde então, de “utopia”, mas de “politopia”, uma vez que a cada filme ou série fílmica corresponde a invenção concreta de suas condições de produção. Com Hélène Châtelain, e em seguida com seu filho Stéphane Gatti, Armand Gatti engendra filmes cuja gênese importa tanto quanto o resultado: depois de *Le lion, la cage et ses ailes*, realizado com e segundo os trabalhadores imigrantes de Montbéliard (1975-77), eles retornam ao 16mm em 1982 para filmar *Nous étions tous des noms d’arbres* com e segundo os resistentes do IRA na Irlanda do Norte. Resultado de um trabalho em ateliê, *Nous étions tous des noms d’arbres* apresenta um ensaio pioneiro sobre uma “batalha de imagens” opondo as mãos das crianças que traçam desenhos e grafites sobre os muros às câmeras de vigilância que transformam seu bairro em gueto.

B) CONVIVIALIDADES: ACOLHIMENTO, RECOLHIMENTO, TRANS-MISSÃO

As iniciativas de Jean Rouch e do cinema direto (o canadense, em particular) criaram uma rica tradição de formas colaborativas e

participativas com os sujeitos filmados. Mas podemos falar, agora, de formas conviviais (no sentido de Ivan Illich),¹⁶ descobrindo assim obras mais e mais numerosas que trabalham para colocar em circulação as imagens de outrem. Em 2006, em meio à luta dos expulsos de Cachan, quando milhares de pessoas viram-se presas nas armadilhas impiedosas da política antimigratória do governo francês, Mory Coulibaly, representante das famílias expulsas e participante da luta, filma os acontecimentos, auxiliado por Anne Laure de Franssu e sua associação “Il mots en images”, realizando *Regardez chers parents*, documentação e reflexão sobre a luta em curso. No ano seguinte, Anne-Laure de Franssu e Mory Coulibaly empreendem uma viagem ao Mali, uma excursão por vilas e vilarejos nos quais *Regardez chers parents* foi exibido a espectadores atônitos diante da violência do estado policial, e cujas declarações, frequentemente menos pesadas por eles mesmos do que pelo estado da França contemporânea, constituem, até hoje, uma das mais potentes críticas da política governamental. Nasce daí *Sou Hami. La crainte de la nuit* (2010), esplêndido ensaio sobre o papel das imagens nas lutas.

O espírito irônico e a invenção formal de Eisenstein, Fred Forest e Hans Haacke atravessa a obra de Mounir Fatmi, em combate, ao mesmo tempo, contra o fundamentalismo islâmico, o capitalismo genocida (seu trabalho sobre o embargo), o patriarcado e o obscurantismo (suas obras sobre os nomes de Deus, a oração, o rosário fei-

¹⁶ Convivialidade: “O conjunto de relações autônomas e criadoras entre as pessoas, de uma parte, e de relações entre as pessoas e seu ambiente, de outra parte”, “possibilitando ao homem exercer a ação a mais autônoma e a mais criativa, com ajuda de ferramentas menos controláveis por outros”, Ivan Illich, *La Convivialité* (1973), Paris, éd. du Seuil, 2010, p. 28sq.

to de cabo de antena, os gelos de água benta...). Um de seus motivos recorrentes é a Kaaba, que encontramos tanto sob a forma de maquete (o filme *Commerciale*, 2006), de monumento fabricado com ajuda de fitas de vídeo e sobriamente intitulado de *Propagande* (2004) ou, especialmente, de cubo mágico. Em 2004, responde ao filme *Manipulations* com a instalação *Casse-tête pour musulman modéré*: usando cinco cubos mágicos, o visitante pode decompor e reconstituir ele mesmo sua pequena *kaaba*. Sobre as imagens da instalação disponibilizadas *on-line* em seu *site*, Mounir Fatmi dispôs um cursor intitulado “Explosão”. Para *Dieu me pardonne* (2004), Fatmi inventa uma convivialidade negativa: ele fornece fitas virgens aos habitantes de uma célebre cidade multiétnica (Le Val-Fourré, em Mantes-la-Jolie), os quais assistem a canais de televisão estrangeiros via satélite, depois monta as imagens aleatórias assim recolhidas. O resultado produz um imenso rumor visual que a montagem não busca sintetizar, não tanto quanto a cidade mantém desunidos seus habitantes. Em 1966, em *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, Jean-Luc Godard havia descrito os fundamentos sociológicos dos então denominados “Grandes conjuntos” na Cité des 4000 em La Courneuve, para onde ele havia levado uma estrela francesa, Marina Vlady, à maneira como Rossellini levava Ingrid Bergman à ilha de pescadores de *Stromboli* (1950). Em 1993, em *Notes pour Debussy*, Jean-Patrick Lebel revisita o mesmo local com a mesma atriz, mas lhe dá para recitar as palavras de alguns dos habitantes dali: ele havia registrado e reproduzido falas particulares de figuras diversas, jamais consideradas, contudo, como representativas, já que não existe nesses bairros uma comunidade global que um responsável (ou mesmo vários) poderia representar.

Entre 2001 e 2004, em *Dieu me pardonne*, não somente inexistia qualquer discurso representativo possível, como não existe mais palavra a se ouvir: Mounir Fatmi descreve a ocupação visual de imaginários, a justaposição dispersiva de mútuos afastamentos, de paisagens desconectadas, restando apenas referências gramaticais elementares do simbólico televisual para atravessar o isolamento mental. Mounir Fatmi organiza os motivos incompatíveis que lhe foram confiados: uma pequena dançarina loira em vermelho, ícone hollywoodiano, faz a dança da morte coreografada pelos *media*. Dança de uma dupla morte simultânea: morte civil e política, são as imagens de atentados e de guerra, propaganda do medo contra o engajamento político; morte íntima e afetiva, são os filmes pornográficos, reificação e mercantilização das pulsões contra o investimento amoroso. Dos anos 60 aos anos 2000, os cineastas e videastas constataram *in situ* a inexistência absoluta do que os poderes públicos haviam nomeado, de modo deliberadamente falseador, como os “Grandes conjuntos”.

Essas formas conviviais por acolhimento (Mory Coulibaly, Anne-Laure de Franssu; Clarisse Hahn transmitindo imagens filmadas por combatentes curdos em *Gerilla* e por carrascos turcos em *Prisons* – dois filmes de 2011 –, Bijan Anquetil em *La Nuit remue*, 2012, cravando as imagens filmadas no celular por dois imigrantes afegãos...), ou por recolhimento (Mounir Fatmi; *The End of the World Begins With One Lie*, de Lech Kowalski, 2010, reflexão sobre a maré negra no Golfo do México, com base em imagens coletadas na internet e confrontadas ao mito industrial que emerge com *Louisiana Story*, de Robert Flaherty, 1948), cumprem algo da recomendação visual elaborada por Cavalcanti no preâmbulo de *Rien que les heures* com suas dezo-

nas de olhos piscando no plano: a descrição do mundo demanda uma polifonia óptica; poderíamos então dizer, uma “poliopsia”. Estas são formas típicas deste tempo em que ninguém pode mais pretender assumir a palavra por outrem, cada um podendo agora realizar a descrição e análise audiovisual de sua própria situação.

C) OS AUTÔNOMOS

Por outro lado, a democratização dos recursos de realização e difusão permitem aos criadores uma autonomia integral, no sentido em que ela compreende o conjunto da cadeia, desde a concepção à circulação das imagens. Os anos 1990 viram florescer políticas solitárias, praticando o documentário tão livremente quanto Albert Londres a reportagem literária. De modo exemplar, Florent Marcie, muralista de longa data, empreende sua primeira viagem à Chechênia em 1996. Finalizado em 2007, *Itchkéri Kenti* resulta de dez anos de reflexões e de viagens ao coração da resistência chechena, para apresentar um mural de um povo em luta contra o poder central desde o fim do século XVIII. Imagens dos russos na Chechênia, imagens dos chechenos segundo os russos, filmes etnográficos antigos, vídeos de um presente simultaneamente vivido e refletido, como se Fabrice del Dongo assistisse à batalha em plano de conjunto e em plano detalhe... *Itchkéri Kenti*, história subjetiva de uma situação coletiva, toma o tempo de expor e de descrever as diferentes formas de conflitos – materiais, culturais, temporais, por vezes simples, mas outras vezes muito inesperados – que estruturam uma luta popular. Em 2000, Florent Marcie realiza *Saïa*, filme experimental sobre uma linha de frente no Afeganistão. Em 2014, ele termina duas outras

partes de sua trilogia consagrada aos homens na guerra (Chechênia, Líbia, Afeganistão). A segunda parte, *Commandant Khawani*, faz um retrato de um jovem comandante afegão na base de Bagram em 2001, no momento da tomada de Cabul. A terceira, *Tomorrow Tripoli*, narra a luta de um grupo de rebeldes líbios durante a revolução, até a queda de Kadhafi. Por sua vez, o fotógrafo Edouard Beau parte sozinho a Mossul em 2007, onde realiza *À la recherche d'Hassan*; no mesmo ano, Olivier Dury parte ao Níger para filmar o périplo de migrantes africanos, e seu filme *Mirages* acompanha os cinco primeiros dias de uma caravana que vai de Agadez a Djanet, do Níger à Argélia: viagem objetiva rumo à clandestinidade, viagem subjetiva na individuação progressiva desses homens destinados à clandestinidade e talvez à morte anônima. Por problemas de autorização de filmagem, o filme se detém à entrada da Líbia, em planos inesquecíveis: uma série de retratos individuais de migrantes que, vez ou outra, mostram para a câmera seus documentos de identidade ou, de maneira ainda mais desconcertante, já que a distância aqui é abolida, seus endereços eletrônicos. A esse mesmo registro de iniciativas singulares pertencem os filmes de Jean-Gabriel Leynaud (seu díptico *Place de la Republique*, 1993, *Une place dans la Republique*, 2005) e Jérôme Schlomoff & François Bon (*La Douceur dans l'abîme*, 1999), que exploram as formas de representação dos sem-teto.

Paralelamente a essas iniciativas visuais de *Ur-Informação* (“Ur”, já que elas vêm antes da desinformação oficial), desenvolvem-se formas de *contra-informação*, no cruzamento da pesquisa plástica e do ativismo. Tendo elegido como motivos privilegiados os instrumentos e as lógicas policiais, Alain Declercq ressalta em ima-

gens a tarefa que um filósofo de 26 anos se propôs em 1844: “Trata-se de fazer o quadro de uma opressão surda que todas as esferas sociais exercem umas sobre as outras”.¹⁷ Nesse sentido, a polícia em Declercq (sob suas diferentes variantes: agente secreto, guardião da paz, soldado, companhias de segurança) é certamente uma iconografia simultaneamente infantil e contestatória; mas, em particular, como figura de obediência, ela emblematiza o inconsciente geracionalizado, a maneira pela qual somos objetos sociais: todos *marcados*, isto é, atravessados por palavras de ordem; designados a um espaço público restrito; exploráveis e sacrificáveis. Ou, como Franz Moore, o saltador de Schiller, revelava a crueldade do mundo desvelando a sua própria, Declercq acrescenta sua desinformação irônica à desinformação geral. Capaz de fabricar, em papel timbrado recuperado em Bagdá, a prova de que Saddam Hussein mantinha ligação com os atentados do 11 de setembro (algo de que 42% dos americanos estavam convictos, segundo uma sondagem exibida em *loop* na CNN, em 11 de setembro de 2006), Declercq afirma que *Mike* (2005), filme cuidadosamente confusivo, foi concebido “para provar quaisquer que fossem as teorias conspiratórias”.¹⁸ O essencial não é buscar a verdade factual sobre “a Conquista de Manhattan” – segundo a terminologia islamita – mas antes fabricar aos nossos olhos esse imaginário da argumentação que engendra a opinião. Um dos benefícios da tarefa, que consiste em desviar os eventos hipermidiatizados à maneira como Mario Merz recuperava tíquetes de cinema e resíduos, é de in-

¹⁷ Karl Marx, *Pour une critique de la philosophie du droit de Hegel*, in *Œuvres philosophiques*, tr. Maximilien Rubel, Paris, Gallimard, Pléiade, 1982, p. 385.

¹⁸ Entrevistas com o autor, conduzidas entre 26 de julho e 9 de setembro de 2006, em Paris e Montreal.

dicar sua natureza real: tão imponentes e massivos se pareçam, são dejetos, detritos miseráveis de nosso consentimento em não levar em consideração as Hiroshima e Nagasaki econômicas que devastam cotidianamente o Terceiro Mundo. O campo preciso ao qual Alain Declercq consagra sua obra plástica e fílmica repleta de tiroteios, de raptos e de assassinatos é a Execução, prática nua do poder executivo. Fascinado pelo modo como a força armada serve ao poder, como os aparelhos do Estado (polícias, exércitos, serviços de informação...) executam cegamente as ordens tomadas e transmitidas em total opacidade, Declercq desvia seus símbolos, seus acessórios e suas ações. Ele transforma um Citroën da linha *Evasion* em uma viatura de polícia e a empresta aos habitantes de uma periferia, sob riscos e perigos judiciais (Exposição *Make Up*, no Centre d'Art de Brétigny-sur-Orge, 2002); ele utiliza os preparativos do 14 de julho para transformá-los em uma cenografia de golpe de Estado (filme *État de siège*, 2001); ele recupera a iconografia do 11 de setembro para transformar o mundo em conspiração generalizada (*Mike*, 2005); utiliza uma câmera de vigilância para filmar os policiais que se infiltram entre manifestantes para provocar violência (*Embedded*, 2009). Declercq utiliza a imagem segundo as funções cruas, elementares, eficazes e perversas que ela assegura, não mais no campo da arte tradicional, mas na esfera social não estética: o *feedback* (nome de inúmeras das ações de Declercq, de um filme, *Feed-back/Pentagon*, 2003, que encontra consonância no trabalho plástico sobre o efeito sonoro homônimo); a aproximação, segundo a qual, por haver imagem, haveria já informação, reflexão, trabalho da factualidade (herança de ideais modernos), lá onde se manifesta apenas arquétipo, falsificação, vigilância, domesticação;

a objetivação, que esvazia o fenômeno de todo o peso até lhe negar existência, para transformá-lo em seu abjeto contorno identitário, assim como nisto se utilizam as câmeras de vigilância. Declercq fala espontaneamente no vocabulário forjado pelos fora da lei, os malfeitores, os meninos malvados, demasiado sábios e francos para este mundo: Antístenes, François Villon, Arthur Rimbaud, François Dufrêne, Andreas Baader... Mas os Provos alemães e Holger Meins, que o inspiraram, não lhe legaram qualquer forma revolucionária na qual crer. Seu trabalho produz ranhuras no decorrer opaco do tempo administrado, fendas por onde se infiltra o que resta de energia crítica, sem esperança mas sem concessão.

Enriquecendo a mesma interseção entre pesquisas plásticas e ativismo, seria preciso aqui prestar contas, em detalhe, a numerosos outros trabalhos críticos, tais como os conduzidos por Zoulikha Bouabdellah, Katia Kameli, Jérémie Piolat (*Philosophes Guerriers du Yeumbeul*, 1999), Mati Diop (*Atlantiques*, 2009), Florence Lazar (*Les Bosquets*, 2011), diversos ensaios notáveis que transformam a descrição em protesto visual.

IV. UMA EXPERIÊNCIA FÍLMICA INTEGRAL: “CAMERA WAR”

“Camera War”, experiência fílmica conduzida por Lech Kowalski, oferece, ao mesmo tempo, um hápax e uma síntese das exigências éticas, dos usos tecnofílicos e das possibilidades formais abertas pela autonomia material e política dos autores. O percurso de Lech Kowalski cobre trinta anos de história da contra-cultura, vários continentes e numerosas figuras marginalizadas: músicos, estrelas pornô, prostitutas, *junkies*, mercenários, sem-teto, clandestinos, anti-

gos prisioneiros, ciganos... Lech Kowalski encarna a indisciplina no cinema: excitação máxima no encontro de singularidades inassimiláveis que obrigarão o grande corpo social inerte a se deslocar lentamente; face a face visionário com a miséria (social, mental, sexual...); recusa da preservação de si; crueldade estilística fulminante; o *trash* como resurreição crítica do naturalismo. A arte não como produto co-motivo, mas como motim produtivo. Com a obra-prima *D.O.A.* (1981, sobre a turnê dos Sex Pistols nos Estados Unidos), encaminham-se alguns filmes magistrais produzidos na França a partir dos anos 2000: *On Hitler's Highway* (2002, encontros com sujeitos marginalizados ao longo de uma rodovia construída pelos Nazistas e levando a Auschwitz), *East of Paradise* (2005, retrato de sua mãe deportada para a Sibéria e autorretrato do artista subversivo americano). Em 2008, Lech Kowalski cria a “Camera War”, uso exemplar das possibilidades logísticas e estéticas em termos de guerrilha visual. Ao contrário dos históricos empreendimentos coletivos da contra-informação visual, (The Newsreel, Cine-Tracts, Cine-Giornali...) “Camera War” emerge de uma época em que a ausência de organização e perspectiva revolucionárias remete cada um às suas próprias responsabilidades e mostra o que um indivíduo, acompanhado por uma equipe mínima, pode realizar com sua própria energia, fazendo bom uso das ferramentas contemporâneas. Ainda era preciso um cineasta forjado no fogo da anticultura punk, segundo a qual um indivíduo poderia constituir um motim por conta própria. Efetivamente, “Camera War.TV”, site onde Lech Kowalski publica semanalmente os episódios desse panorama, nasce em setembro de 2008; tem 79 episódios; na última contagem, foram vistos de 121 países; e por milhares de pessoas, que acessam

o *site* de todos os tipos de plataformas, blogs, *sites* de retransmissão que não param e não vão parar de se multiplicar.¹⁹ Na história da logística das imagens, na câmera e na estação de montagem, “Camera War” terá acrescentado, como um de seus constituintes orgânicos, a função eletrônica do *link*. O empreendimento definiu apenas três restrições; entre as quais, dois imperativos livremente aceitos: uma duração curta, de acordo com as necessidades técnicas da publicação *on-line* (o episódio mais longo dura 30 minutos); um fragmento de fluxo, uma espécie de amostra temporal, captada do real (mas não necessariamente contemporânea); a publicação de pelo menos um episódio toda segunda-feira, durante um ano inteiro. Estilisticamente, “Camera War” apresenta, ao mesmo tempo, um resumo das formas clássicas do cinema de protesto e uma expansão daquilo que nelas permite o máximo de flexibilidade. Retrato de indivíduos (*Kellyann*, por exemplo, inscreve-se na linhagem do *Portrait of Jason* de Shirley Clarke, 1967), acolhimento de discursos (o estruturadíssimo *Prisoner* saindo da prisão), descrição voraz de paisagens naturais ou urbanas (*Apartment Building*), *readymade* crítico com base em arquivos (*Holy Year 2000*), registros de manifestações (o emblemático cartaz “Jump, You Fuckers!” endereçado, diante dos prédios de Wall Street, aos banqueiros), acompanhamentos de ações (por exemplo, o percurso das cédulas de voto), estudos etnológicos (a tribo dos que vivem nos telhados de prédios, em *Before the Crisis*)... essa diversidade é impulsionada por um princípio: o encontro. A situação do encontro transforma a presença em descoberta e vetoriza um efeito de

¹⁹ <http://www.camerawar.tv>

condutividade entre os planos de Lech Kowalski e nosso olhar: nós descobrimos os fenômenos depois deles, graças a eles, mas da mesma maneira que eles; simetricamente, os indivíduos se revelam a nós com a leveza e a intensidade de quem centra sua aparição em oferecer um traço que considera essencial *hic et nunc*. Para capturar algo do real, os modelos pictóricos e monumentais de *Camera Work* – a célebre revista publicada por Alfred Stieglitz entre 1903 e 1917 – são substituídos, um século depois, por módulos de fluidez, de cotidianidade, de vivacidade, de liberdade estilística, dos quais “Camera War” constitui um ponto culminante e uma radicalização.

Amostragem e transformação do presente em seriado, “Camera War” se permite todo tipo de organização: a decomposição de uma situação ou de um encontro em vários episódios (a viagem à Itália; Kellyann); a serialização (a série *Fuck*, e aquela das Estações da Via Crucis); a recorrência, daí os retornos ao Domenico, um café utópico que seria espacialmente o que “Camera War” é temporalmente, um sítio que “muda a atmosfera coletiva”, como formula Lech Kowalski a respeito do café; e, claro, a justaposição das *unica*, isto é, as situações, os instantes, as pessoas, os gestos, todos efêmeros e incomparráveis, esse imponderável da vida, caro a Jean Epstein e Henri Langlois. De modo geral, “Camera War” explora as belezas estilísticas da irregularidade para lutar contra a “Corporate reality”, título que legenda permanentemente um dos dois episódios constituídos de imagens televisivas: a cerimônia da eleição de Barack Obama, refilmada de um telão e remontada com grandes golpes de ceticismo. A lógica geral salienta a sedimentação – para usar uma expressão do mineiro polonês de *On a Clear Day* –, segundo a qual os fenômenos não se

reduzem a si mesmos, mas se inserem em estratigrafias temporais mais vastas, movendo-se como aluviões, absorvendo e fertilizando uns aos outros, deslizando em blocos como os ícones na galeria de camerawar.tv. A liberdade formal que reina em “Camera War” atualiza, de fato, a bela fórmula “colocar a vida na vida”, de seu protagonista mais recorrente, Orin Domenico.

A obra de Lech Kowalski cumpre um ideal de cinema popular, isto é, um cinema por e para um povo que não seria definido acima de si mesmo, segundo um pertencimento geográfico ou nacional, mas um povo que se reúne e se desenha à medida dos signos, dos quais um empreendimento fílmico recolhe a energia expressiva, depressiva, em fusão, sem coerência dada *a priori*.

PONTA EM FORMA DE ESPERANÇA

O breve e indispensável ensaio *Des films à faire*, correalizado por Dominique Gonzalez-Foerster e Ange Leccia em 2008, documenta alguns minutos dos debates ao longo de uma reunião da Liga dos Direitos Humanos, durante os quais os cineastas, começando pelo grande ativista Jean-Pierre Thorn, descrevem a maneira como “uma parte inteira do cinema não têm mais acesso às telas”. Às telas saturadas sempre pelas mesmas imagens, aos espíritos asfixiados sempre pelos mesmos postulados e instruções, Dominique Gonzalez-Foerster e Ange Leccia opõem a comunidade dos pequenos combatentes que continuam inventando os “filmes a fazer”. E é com razão que podem, às palavras de Jean-Pierre Thorn e seus companheiros filmados em um áspero preto-e-branco videográfico, combinar e entrelaçar fragmentos de *Atomic Park* (Dominique Gonzalez-Foerster, 2003),

apogeu da plasticidade analógica no momento de sua extinção então presumida, evocação dos componentes letais que caracterizam a espécie humana, uivo de beleza no qual ascendem ao mesmo tempo a lembrança de uma ameaça apocalíptica e a esperança de uma deflagração geral.

CORPO E PALAVRA NA VIDEOARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Katia Maciel

Há algo de movimento em torno de uma palavra. Uma nuvem de sentidos parece se deslocar. Uma imagem que se aproxime ou mesmo uma outra palavra muda tudo, e vamos em outra direção.

O uso de palavras nas imagens em movimento faz parte do conjunto dessas experiências desde obras como *Anemic cinema*, de Marcel Duchamp. “Avez-vous déjà mis la moelle de l’épée dans le poêle de l’aimée ?” O *jeux de mots* do primeiro artista contemporâneo nos coloca no meio do movimento das palavras e dos seus sentidos multiplicados pela diferença das combinações e rimas em um giro incessante.



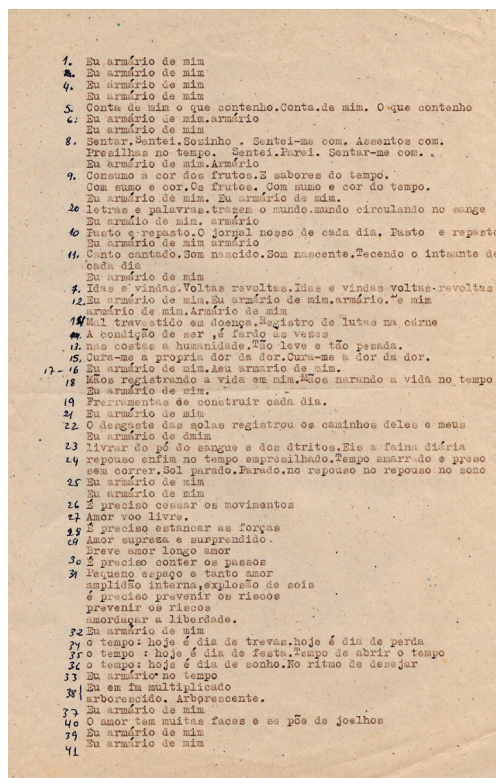
Uma palavra ou um arranjo de palavras pode disparar a poética de uma obra de arte em arquiteturas espaciais de imagens e sons em uma composição sensorial ou performativa.

A palavra como elemento da imagem ou som provoca outro estado sensível no corpo do visitante renovando as possibilidades da escrita poética a partir das aproximações e fricções entre o que se vê, o que se ouve e o que se lê.

A videoarte se aproxima da poesia ao experimentar a irredutível relação entre palavra e imagem. O que se escreve não representa o que se vê, é uma extensão do visível e com ele se relaciona. A montagem também é uma operação discursiva, sobretudo com o uso do computador como instrumento de cortes e colagens. O modo poético de se dizer com forma e ritmo é fundamento das estratégias do vídeo.

Tanto a poesia como a videoarte lidam com uma forma de suspensão dos regimes da naturalização das percepções e do sensível. Há uma certa virtualidade entre o que é dito e o que é visto que desequilibra o que entendíamos como dado. O uso da palavra pelos artistas como parte da composição de suas obras reconfigura o esperado da linguagem produzida pela relação entre imagem e texto. Por vezes, não vemos o que a palavra enseja ou vemos o que a contraria ou mesmo o que a torna redundante.

Na arte, a palavra em sua materialidade, como elemento da composição da obra, cria outros sentidos. Destaco, a seguir, alguns exemplos de artistas brasileiros cujos trabalhos apontam para deslocamentos semânticos e estéticos no campo do audiovisual e da videoarte contemporânea.

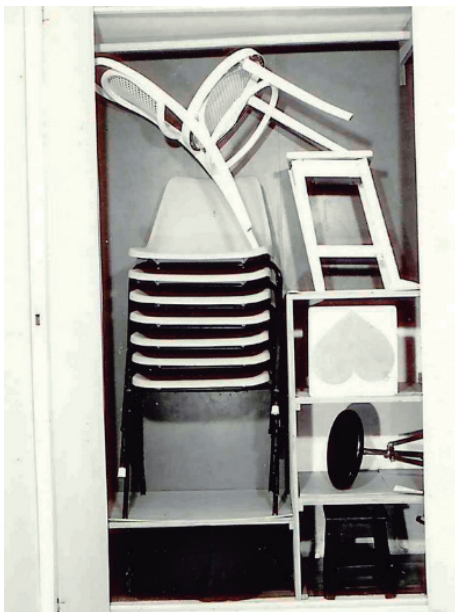


Letícia Parente

Armário de mim | 1975

A numeração ao lado do texto da artista indica a ordem de slides com imagens a serem projetadas junto com o que seria lido e gravado. A ordenação é, portanto, uma indicação da forma da montagem de um modo particular de combinação entre imagens e sons que era chamado de audiovisual. Forma recorrente entre alguns artistas da década de 1970 utilizada por Letícia Parente nos trabalhos *Armário de mim* e na instalação *Medidas*.

O texto dobra e desdobra o que se vê e o que não se vê. Por meio de uma escrita íntima e pessoal, Letícia revela as linhas da sua própria arquitetura. A casa é o corpo, afirmava Lygia Clark, a casa era o ninho para Hélio Oiticica. Na obra de Letícia Parente, o corpo é um emaranhado onde se descobre um ninho.



Eu armário de mim
Eu armário de mim
Eu armário de mim
Conta de mim o que contendo
Eu armário de mim
Idas e vindas. Voltas e revoltas
Sentei sozinha. Sentei-me com. Assentos com
Consumo a cor dos frutos e os sabores do tempo

Armário fechado. Armário com roupas pretas, armário com roupas brancas, armário com sapatos pendurados e empilhados, armário de radiografias de tórax, armário de cebolas, armário com cadeiras, armário de papéis amassados, armário com todos os filhos dentro. Essas são as imagens fotográficas do audiovisual *Armário de mim* para o qual Letícia escreve o texto acima. A artista cria um repertório dos objetos de uso da casa, armário que guarda, que acumula, que arruma. Separar e classificar são, então, operações domésticas que, no exagero das montagens da artista, dissecam os detalhes de um cotidiano mapeado. As fotografias revelam o conteúdo dos armários como se fossem amostras, fragmentos de um todo. Tudo o que não é uma casa que por mais que se arrume sempre abriga a desordem permanente dos gestos que a habitam. Arrumar e desarrumar é o ritmo de toda casa. O modo de catalogar aparece aqui, como na instalação *Medidas*, como um método a ser desempenhado, ou seja, o que a artista problematiza é a casa como uma operação de disciplina improvável. E aqui neste trabalho a convivência entre a cientista e a artista surge na sobreposição impressionante entre um poema e uma estrutura de classificação do vivido.

É importante perceber a montagem audiovisual já presente na escrita que repete, que insiste nos eixos do que se diz, indo e vindo sobre o que se guarda, o que se perde, em um dia após o outro. O verso livre impõe, no entanto, cortes precisos em suas marcas pontuadas de leitura e na anáfora projetando o ritmo.

O texto aqui é mais do que roteiro contendo uma enumeração, é processo de exibição e dispositivo do arranjo poético. O poema se dobra para dentro e para fora de um armário que é a voz do que se diz.

Os objetos acumulados em excesso e classificados por tipos surgem nas imagens apenas e nunca nas palavras que não são meras acompanhantes das imagens, mas as constituem como elemento de ritmo e de fuga. Em contraste com o desempenho exigido das imagens, o texto de instruções surge como um poema que fragmenta a ordem sensível e afetiva da artista. As dores, os frutos do tempo, as revoltas, o amor de joelhos e a repetição de tudo como uma reza.

Posteriormente, a artista realiza o vídeo *In*, em que entra, pendura-se em um cabide e se fecha no armário, tornando-se parte do mesmo como no poema.



Marca registrada | 1975

Os pés caminham, as pernas se cruzam. A câmera parada aponta para a planta de um dos pés. As mãos surgem com a linha e a agulha e costuram as palavras *Made in Brasil*. Os pontos são firmes como se estivessem sendo feitos em um tecido estendido. Letícia tece na própria pele o estado do Brasil, um país pelo avesso, propriedade estrangeira, o Brasil de 1975 estranho a si mesmo. A pele cede à pressão da agulha que não para. No gesto não há violência, mas firmeza. O Brasil é uma casa estranha ao próprio corpo.

Edifício Brasil era o nome do prédio em que vivia Letícia Parente em Ipanema quando realizou o vídeo *Made in Brasil* em 1975. Letícia é nordestina, nasceu em Salvador e, depois de se casar, viveu em Fortaleza antes de vir para o Rio de Janeiro. A soma de lugares em um só Brasil bordado à mão na planta do pé. A imagem de um tempo, de um país desconstruído diante do que as palavras *made in* anunciam. O corpo então é um produto? O país é um corpo? A mão é uma máquina? *Made in Brasil* aponta para o nacional adquirido como marca daquilo que é nosso e não pode deixar de ser. Marca que dói na agonia do corpo que a recebe sem se mover, incólume ao movimento da agulha que tece na planta dos pés um destino indesejado na ironia de circunstâncias avessa ao que há de afeto nordestino no gesto.

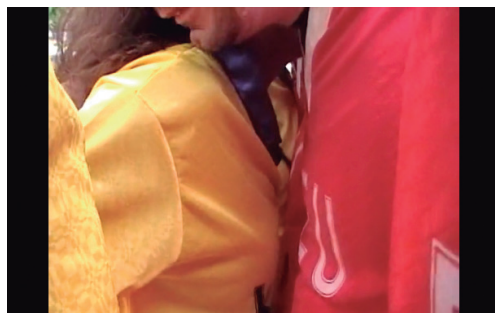
A inscrição na pele é registro de propriedade, marca de um dono, marca escrava, ao mesmo tempo em que a linha e agulha remetem ao gesto da mão feminina, da artesanania, do molde, da gestação, da cura, da brincadeira de criança. Letícia expande os sentidos implicando as palavras em um jogo de corpo, do seu corpo como tela do que se imprime no país.



Alberto Saraiva
OXI | 1996

OXI, o vídeo poema de Alberto Saraiva, aproxima a poesia da química e da matemática. Três cápsulas efervescentes carregam as inscrições das letras E, U e T. Postas na água, à mercê do movimento da espuma produzida pelo líquido que lançam em ebulição, essas letras se aproximam, se afastam, se combinam, se fundem, encarnando a plasticidade própria da linguagem: EUT TEU EU TU ET. A ideia de uma combinação algébrica, referida à circulação das letras, é a forma do poema que diz e se esvaece, em tempo real, enquanto assistimos ao vídeo. A fusão funciona como metáfora fisiológica, celular, do silêncio que encerra o que apreendemos: trata-se de um poema alquímico de amor. O amor é dissolução? O amor é a passagem de um ao outro? O amor anuncia dois em um? O amor é cura? Doença? Tem início? Fim? Sim: no poema de Alberto Saraiva, o amor é uma história, uma passagem, uma aventura. Na oxidação, um corpo se transforma pela ação do oxigênio, e essa ação se dá no tempo. O tempo é a forma do amor, o seu corpo; duração construída a dois. Alberto Saraiva faz du-

rar esse tempo no que vemos. Tudo é poema. A ideia da efervescência entre os corpos, a mistura, a aparição e a desapareição. Entre a aparição, que conjuga o eu e o tu na mesma palavra, e a sua desapareição, o poema ocorre. O meio do poema é a sua efervescência; a intensidade que borbulha ausência e presença, encontro e desencontro. O ar e a água atuam como meio. Como em *O Nascimento de Vênus*, de Botticelli, em que, pela primeira vez, vemos o efeito do vento no surgimento de uma mulher como aparição do amor e da beleza. Emergência e desaparecimento, como estratégia de discurso também entendida por Jean Baudrillard: “Tudo está na arte de desaparecer. Mesmo assim, essa desapareição deixa vestígios, seja ela o lugar de aparição do outro, do mundo ou do objeto. Apenas o que advém conforme o modo da desapareição é verdadeiramente outro”. Para um mundo em mutação, uma poética da evanescência, uma arte ao mesmo tempo maquínica e biológica – como nas bolhas de sabão das *Bubble Machines*, de David Medalla, como *Condensation Cube*, de Hans Haacke – a armar, entre a vida nua e a tecnologia, o amor.

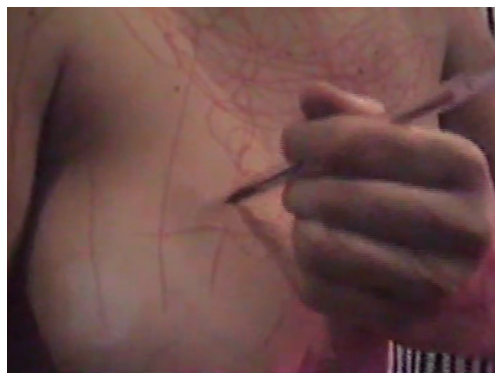


Ricardo Basbaum
Projeto Eu Você | 2003-2019

Em uma série de proposições de ações, exercícios, jogos, coreografias em universidades, museus e espaços públicos o artista Ricardo Basbaum distribui camisetas onde lemos EU ou VOCÊ, formam-se grupos EU e grupos VOCÊ. O artista propõe dinâmicas coletivas de aproximações entre os grupos que enunciam a dinâmica de relações possíveis com o outro. O corpo é o que movimenta e suporta a experiência, é parte do fluxo de um diagrama vivo previsto por Basbaum. A dinâmica não favorece a lógica de camisas de times, ao contrário estimula sensações de pertencimento e de conjuntos não excludentes. A lógica existe, mas não engessa uma forma, ao contrário, expõe a tessitura flexível entre os corpos, que jogam livres suas condições de identificação com o outro. As cores acentuam a divisão e a mistura entre dois. A experiência ativa um corpo alegre que brinca e gira em torno de si enquanto outro. Essa permeabilidade atua sobre os processos mais íntimos e conscientes de cada participante ao longo da performance como parte viva da poética em curso. EU VOCÊ se ligam, se desligam, se combinam, se atritam e finalmente se somam na construção de uma forma fluida e viva.

A perseguir o atrito entre os corpos, o artista procede por separar para a seguir misturar, confundir, embaralhar os sentidos da escrita que, no desenho do movimento, insinuam uma só palavra de uso ativo e você você.

Os vídeos que registram as ações são incorporados pelo artista como parte da obra.



Lia Chaia
Desenho-corpo | 2001

Não há palavra. Apenas o gesto contínuo da artista, que dura 51 minutos a desenhar o próprio corpo até a tinta acabar. O gesto de pintar o corpo é ancestral. Os corpos de pele pintada da cultura indígena. Das celebrações aos rituais sagrados, há uma simbologia. Mas então havia uma ritualística compartilhada pelas tribos. O desenho de Lia não representa, não apresenta imagens, é a imagem do seu próprio automatismo seguido na ponta de uma caneta bic. É importante a caneta bic. A caneta do cotidiano escolar, o instrumento da repetição do ensino. A tinta é vermelha. Quando compramos uma caneta bic na papelaria há escolha. Azul, preta ou vermelha. A artista escolhe a vermelha que, nas tarefas escolares, é a caneta usada para sublinhar, destacar. O desenho sobre o corpo nu segue aleatório rumo ao preenchimento do corpo que se rende aos movimentos da mão que desenha. A música também é pura repetição e acentua o ritmo que nos contamina progressivamente ao longo da duração do vídeo. O corpo mulher a nos lembrar as antigas esculturas totem como lugar

da fertilidade. No movimento de Lia fértil é a criação que inunda de tinta a pele à medida que revela pouco a pouco a nudez como lugar a ser preenchido e celebrado em si.



Lenora de Barros
Não quero nem ver | 2005

De acordo com Gilles Deleuze, rosto é paisagem: intensidade, máquina de subjetivação. O rosto é o que não vemos em nossos corpos; ao mesmo tempo, é o que nos projeta, é o que nos dá a ver, nossa imagem pública, civil, policial. Nossa identidade. Portador dos olhos, o rosto: o que vê e o que nos olha. No conjunto de vídeos *Não quero nem ver*, de Lenora de Barros, artista multimídia formada em meio às proposições poéticas e pictóricas do concretismo paulista, vemos o que não há de ser visto, o que se mostra e o que se esconde nos gestos da mão que encobre e descobre o rosto. Imagem invisível, imagem desvelada, imagem jamais completamente apreendida, em constante mutação, o rosto – e as mãos, fazendo-se burca – suscitando, nesse simples gesto de esconder e revelar, como brincadeira de criança, questões políticas, questões feministas, questões de identi-

dade e intimidade, de pessoa pública e privada, de trauma e superação. Pois quem diz não quero nem ver diz, em denegação, quero ver. Os trabalhos da série, portanto, também falam sobre desejo e recalque, ambiguidade e, dessa forma, sobre as principais figuras de linguagem da poesia: metáfora e metonímia. Em um vídeo, Lenora, em referência a Pirandello, mostra-nos um, nenhum, cem mil rostos, já sem disjunção entre o que se mostra e o que se vê, em discurso direto. A imagem em Barros então adere ao referente e ao espectador como uma só coisa, uma imagem coisa, sem interface, pois não há mediação possível para o ver-so dito, às vezes repetido, que avança sobre nós com o *close* cinematográfico. Somos atingidos a marteladas (como em seu vídeo com Teresa Serrano, *E a voz tem sombra? – mulheres em disputa*). Ou se apresenta como um rosto tátil, passível de ser amado e de amar, pleno de paixões humanas, como em *Tato do olho*, recortado por versos. O que se deseja é embaralhar os sentidos como modo de enfrentamento do que há e se esconde, pois misturar não é apagar, mas sim intensificar o que precisamos e devemos perceber. Na intensa e engajada poética de Lenora de Barros, somos convocados a despertar, se preciso às marteladas, e a nos colocar; somos forçados a ver o que não queríamos ou não sabíamos ver, porque não há condescendência no gesto – de tanta ternura e de tanta violência – da artista.

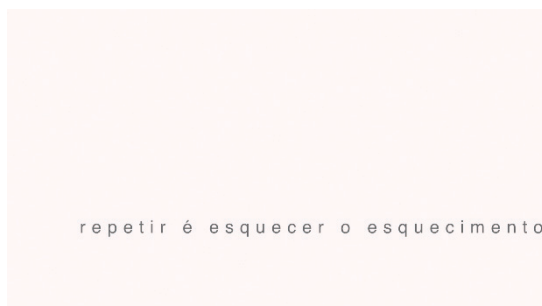
Lenora cresceu ao lado dos poetas concretos e da arte concreta, mas incorporou o gesto à forma de modo próximo à organicidade proposta pelos Neoconcretos, o corpo como parte da obra foi um dos desdobramentos de obras de artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark que intensificou em obras que performam as palavras. Em seus vídeos, a palavra é o corpo.



Marilá Dardot
Entre nós | 2006

Dardot – lance de dados: palavra ensaiada, palavra escrita, palavra plantada, palavra recortada, palavra montada, palavra escondida, palavra jogada, palavra combinada, palavra decifrada, palavra indecifrável. Marilá no jardim da linguagem. Se, para Wittgenstein, sobre aquilo de que não se pode falar, ou seja, que se encontra para além dos limites da linguagem, deve-se calar, Marilá Dardot acende a letra como visão e sensação, corpo e relação – ou seja, a coloca em jogo. Pois se, também de acordo com o filósofo, arte e jogo se irmanam como finalidades em si mesmas, irmanam-se também no imponderável de seus exercícios, naquilo que podem transformar e transmitir nas entrelinhas, nos entre nós, nos elos e nos laços, alinhando gestos, luminosidades, expectativas, olhares, ódios, seduções... Longe da palavra que comunica, em *Marilá Dardot*, cada letra, cada sílaba – engendrando uma encarnação (um florescimento), um ato matérico – busca seu caminho próprio e único, ofertadas ao tempo e à sorte daqueles que as experimentam, como rota de escape e

formação de sentido. *Entre-nós* funciona como o gesto mallarmaniano de Marilá, consciente de que a arte, e aqui evidentemente se inclui a poesia, constitui um dispositivo único, ambíguo, ao mesmo tempo cerrado e passível de abertura, que, em si mesmo, em seus próprios gestos e articulações, pode apontar e desenvolver processos de entropia, epifania e autossuperação. Na forma instalativa proposta pela artista, o jogo promovido entre os jogadores é arrumado em telas como em tabuleiros de xadrez ou damas. O tabuleiro se faz vídeo, os vídeos se fazem dados: *Entre-nós* gera uma multiplicidade de camadas, facetas e ações. Circulamos entre as mesas de jogadores como jogadores também, e como peças, uma vez que aquele que assiste faz parte da partida, interferindo em seus processos sutis, e sendo também influenciado, do mesmo modo como acontece com as subpartículas atômicas do universo da física quântica, do qual afinal somos feitos. Rede de signos e significados em rotação, em mútua interatividade, constantemente lançados. Quais, afinal, os limites da linguagem? Como nos Jogadores de cartas de Cézanne ou no xadrez de Duchamp, concentrado diante da mulher despida, somos nós, sempre, os objetos e as letras. A palavra emerge como operação combinatória, estatística, e como possível ato de escrita. Linguagem como modo de desvio e derivação; instrumento de ficção e aparição, que nos forma, nomeia e une: entre-nós.



Katia Maciel
Repetir é esquecer o esquecimento | 2015

O verso *repetir é esquecer o esquecimento* encontra-se na origem do vídeo. Ele passa lentamente em fundo branco, e ao final assistimos ao branco da imagem como um apagamento do próprio esquecimento, e, após o branco se instalar na tela, novamente o verso passa. Repetir faz ver o que vemos e não vemos ao mesmo tempo. O artista sempre repete e inventa o processo da sua própria repetição como condição do aparecimento e desaparecimento de uma obra por vir.

Colar uma ponta de negativo a outra ponta. No cinema, já havíamos visto o *loop*, mas a videoarte fez dessa estratégia a sua forma. Em vídeo instalações de grande e pequeno formato, vemos seguidamente o *loop* funcionar, seja como simples recomeço de uma narrativa, como arquitetura da imagem ou mesmo como modo de manter inalterado o que vemos.

No vídeo *repetir é esquecer o esquecimento*, o *loop* é uma forma e não um recurso de exposição, é a dobra do tempo na linguagem do cinema e do vídeo, é o que faz girar um tempo em que o início é o fim e vice-versa.

O branco da tela como fundo do que lemos e depois como evidência de uma tela em branco desloca continuamente o espectador para um espaço entre o que se diz e o que se vê, entre o sentido que se instala e o vazio do sentido na ausência do escrito. O *loop* insiste no que está sendo lembrado e esquecido ao mesmo tempo. E o verso passa como se fosse a legenda de um filme esquecido a segurar o tempo no seu deslizamento.

As palavras apropriadas pelos trabalhos dos artistas são indicações para o deslocamento e novas configurações do sentido. O que se lê, então, não é apenas um conjunto de signos, mas a forma como se coloca em e no movimento disposto em uma ou mais telas ou corpos. O que se anuncia é sempre uma reinvenção da linguagem que dispara naquele que assiste ou incorpora o movimento do texto, outras leituras.

Os gestos, os corpos, e as letras são afetos descontínuos, lentos a se expandir em nossas sensações a partir das imagens que vemos dispostas, combinadas, confinadas a um dispositivo de ver. Os trabalhos acima comentados são diferentes propostas de escrita ou de inscrição em um corpo ou em uma tela, mas sempre a pensar a relação com a possibilidade de movimento, como a de escrever e ver ao mesmo tempo. Uma forma de ensaio e performance. E na escrita e na leitura a captura da mão e do olho.



BEL

CHATO SO

OWEN

2 ABIO

IMENSO

ALVARO

TE SUBER

ON

MARIO CORTEZ
R. SOARES
PARA

DAS IMAGENS FIXAS (E O QUE SE MOVE)

AS FANTASMAGORIAS DE DIRCEU MAUÉS, FREDERICO DALTON, ROSANGELA RENNÓ

André Parente e Lucas Parente

Os trabalhos de Frederico Dalton, Dirceu Maués, Rosângela Rennó criam um *efeito cinema* ao recorrer a fotomecanismos que visam à obtenção de uma cinematicidade, gerando, a partir de imagens imóveis, uma sensação de movimento (trepidação, choque, deformação, fantasmagoria) próprio ao cinema. Dividiremos este capítulo em três séries de trabalho. Essa tripartição se refere a diferentes formas principais de alcançar tal efeito cinema: seja por meio de uma maneira especial de capturar as imagens (os *stop motions* de *pinhole* fotografados por Dirceu Maués), por meio da criação de um mecanismo de projeção (os dispositivos criados por Frederico Dalton) ou dos suportes nos quais as imagens são projetadas (as bolhas de sabão de Feco Hambúrguer e a fumaça de Rosângela Rennó). Essas invenções (de captura, de projeção e de recepção de imagens fotográficas produzindo efeitos de cinema) surgem da integração e readaptação de máquinas quotidianas não necessariamente relacionadas à fotografia ou ao cinema. Assim, uma caixa de fósforos vira uma máquina fotográfica. Um ventilador se integra a dois projetores de slide, fazendo surgir um projetor de imagens em movimento. Uma máquina de fazer bolha de sabão vira uma tela de cinema. De maneira que todo objeto pode vir a ser um dispositivo midiático. Tal ressignificação de

objetos banais, a partir de uma nova disposição de seus elementos internos, em potentes máquinas produtoras de signos, é algo próprio da bricolagem. E, nesse sentido, a bricolagem se oporia à engenharia (à fabricação profissional de um objeto), assim como o pensamento mitológico (que emana da justaposição de objetos heterogêneos próximos à vida, produzindo uma hibridização encantadora a partir do corriqueiro) se opõe ao pensamento racional científico (que possui uma unidade conceitual que almeja uma separação clara entre qualidades e quantidades).¹

DIRCÉU MAUÉS E SEUS VIDEOS E INSTALAÇÕES DE *PINHOLE*

Dirceu Maués tem pelo menos três séries distintas realizadas com fotografias *pinhole*.² Na primeira série, intitulada “Ver-o-peso pelo furo da agulha” (2004), ele criou, ao longo de um ano durante o qual criou e experimentou distintos aparatos estenopecicos, uma série documental de fotografias *pinhole* de uma das mais conhecidas feiras abertas da América Latina, o mercado “Ver-o-peso” (Belém do Pará).

Dois anos mais tarde, Maués realiza um segundo tipo de trabalho com fotografias *pinhole*. À diferença da primeira série, as 991 foto-

¹ “Bricolagem” é um conceito desenvolvido por Lévi-Strauss em “O Pensamento Selvagem”.

² O termo inglês *pinhole* (= buraco de alfinete), bastante difundido entre nós, foi cunhado pelo cientista e fotógrafo inglês David Brewster, um dos pioneiros do uso de câmeras estenopecicas e da fotografia estereoscópica, em seu livro *The Stereoscope* (1956). A fotografia *pinhole* passou por quatro momentos distintos. Em meados do século XIX, ela foi experimentada como uma curiosidade técnica; no final do século XIX, ela foi valorizada pelos pictorialistas, sobretudo em função do desfocado, o que, de certa forma, tem a ver com o efeito de *sfumato* (cf termo de Da Vinci); nos anos 1950, a indústria de brinquedos cria uma série de kits de *pinhole*; de 1960 para cá, a fotografia *pinhole* passa a fazer parte da experiência de artistas em todo o mundo.

grafias obtidas com o uso de caixas de fósforos, por meio de uma experimentação inédita na história da fotografia *pinhole*, são utilizadas como “fotogramas” ou “frames” de um vídeo, intitulado *Feito poeira ao vento* (2006). O vídeo se constitui de um movimento panorâmico de 360 graus e documenta o período de tempo que vai da chegada à partida dos feirantes. Foram necessárias cerca de trinta “câmeras” e novecentas fotografias, realizadas em um lapso de quatro horas para gerar todo o giro de 360 graus que mostra a movimentação em torno do mercado.

Como nos trabalhos feitos em *stop motion*, as imagens são posteriormente editadas em sequência para compor uma imagem em movimento, que, nesse trabalho, dura três minutos e meio. Fotografar uma realidade que muda rapidamente (os movimentos dos feirantes, das nuvens, dos carros, da alta e da baixa da maré) com câmera *pinhole*, sem visor, lente ou obturador, para com ela obter um vídeo, não deixa de ser uma grande proeza técnica. A técnica da fotografia *pinhole*, por princípio, possui uma lógica que, do ponto de vista da técnica, isto é, do tempo de formação das imagens, é antagônica à do cinema, não à toa o cinema só se tornou possível com a emergência do instantâneo fotográfico. Entretanto, o que importa é que o resultado – potencializado pelo som de um batuque quase eletrônico – é de uma beleza estética estonteante, entre outras coisas porque expõe as mudanças cíclicas que ocorrem no lugar: no início, o frenesi provocado pelos feirantes que chegam à feira, no final, o esvaziamento do lugar; as alterações da maré, que influenciam as águas do rio Amazonas; a luz que muda com o passar do tempo; os carros e nuvens que passam, os feirantes e vendedores diversos em seus movimentos

cotidianos. *Feito poeira ao vento* é quase uma videoperformance. Suas quatro horas de ação para captura das imagens, no meio da feira, ao mesmo tempo chamaram atenção dos feirantes como se confundiram com eles. É um vídeo às cegas e, apostando no acaso, eventual. A ação, ato de captura, é toda pensada antes, mas o que acontece frente à câmera acontece sempre ao acaso, seguindo a ordem e a dinâmica do lugar. Desde a concepção das câmeras de caixinhas de fósforo até a deflagração do procedimento de captura da primeira imagem, de onde não havia mais volta, todos os pequenos erros ou improvisos são assumidos, fazem parte do processo, são características do procedimento artesanal. O que interessa não é mais a perfeição, mas sim essa imagem ruidosa e imprevista, imagem captada na forma mais simples, subvertendo um discurso da velocidade máxima, do altamente sofisticado e tecnologicamente desenvolvido. Nas palavras do próprio artista:

O vídeo começa com uma projeção das fotografias que rapidamente se aceleram revelando o movimento (cinema). Um movimento quebrado, não linear, que causa certo estranhamento. A imagem é tremida e avança aos solavancos. Personagens aparecem e desaparecem, vem e vão, se desmancham no ar (*fig. 04*). A fotografia que pela aceleração de sua projeção vira imagem cinematográfica e é apresentada em formato de vídeo, não representa a captura de instantâneos nem é capturada em uma frequência linear de 24 quadros por segundo. Há um tempo fraturado no momento de tomada das imagens, entre uma imagem e outra. Um cinema cego e manco que tateia a realidade e nos mostra um mundo ruidoso e caótico. Todo processo de pré-produção e captura das imagens é manual, há nesse trabalho uma poética do fazer, do experimentar o processo. Experimentar para conhecer. Conhecer para compreender: subverter os processos dominantes e alienantes. O resultado se confunde totalmente com o próprio processo de produção da imagem, pois o processo é também uma forma de resistência ao domínio dos aparelhos tecnológicos claramente presentes no meio social (MAUÉS, p. 17).

Para além de romper com a hegemonia tecnológica que estabelece a integração de certos aparelhos uns nos outros para obter imagens de alta qualidade, Maués rompe também com o próprio ponto de vista, com a subjetividade daquele que estaria por detrás da câmara, daquele que, através da lente analógica ou do visor digital, controlaria a formação da imagem.³ O olhar de *Feito poeira ao vento* é, acima de tudo, o olhar de uma caixinha de fósforos. Nesse sentido, Maués quebra duplamente com a reificação da imagem própria aos aparelhos automáticos. A caixa de fósforos é a tal ponto manual que o artista deve entrar em simbiose com a caixinha *Fiat Lux* para juntos formarem um aparelho fotográfico, um movimento de troca entre o artista e o objeto/câmera que nos remete à interação entre mercados e homens no mercado de Belém.

Maués interage com sua caixinha de fósforos como alguém que conversa com plantas ou animais. Surge um olhar outro, fortalecido pela música de tambores que confere à troca um caráter ritualístico. Segundo o cineasta chileno Raoul Ruiz, há a possibilidade de passar-

³ Algo de semelhante se dá com o uso maciço da GoPro em imagens de esporte (mas também no cinema e na televisão), além de outros aparelhos (de celular, lomo, etc) que produzem imagens sem que precisemos ver através do visor (como nas *selfies*). Sem percebermos, é o próprio skate ou prancha de surf que imprime seu olhar na imagem, é a própria mão (no caso da *selfie*) que está por detrás da câmara, e não mais o olhar de um sujeito. Com esses aparelhos, não temos como saber ao certo o que está sendo filmado. O que pode tornar-se problemático, porque não necessariamente será o skate ou a prancha a imprimir seus “olhares” (trata-se mesmo de um olhar?), podendo acontecer que a GoPro ou o celular (o olhar técnico) transformem tudo às suas imagens e semelhanças. Assim, um skate ou uma gaivota podem virar câmeras (ao invés de as câmeras virarem skates e gaivotas), de forma que tudo de repente imprime na imagem um olhar mortífero de câmara de vigilância, que não remete a nada além de si mesmo: uma imagem autoreferente na qual vemos apenas a tecnologia. Há aqui uma diferença fundamental entre o automatismo de um celular ou uma GoPro e o aspecto manual da caixa de fósforos de Maués, que requer a presença corpórea do artista para funcionar.

mos de uma memória pessoal (do dia em que filmamos no lugar) a uma memória fabricada pelos próprios objetos. Ruiz fala, nesse sentido, da existência de um cinema xamânico, que “permite passar do nosso próprio mundo aos reinos animal, vegetal, mineral, até às estrelas, antes de voltar aos seres humanos”. Trata-se de um cinema alquímico que estende a caridade aos reinos animal, vegetal, mineral. (RUIZ, 2005, p. 78) O que Raoul Ruiz fala em termos de posicionamento de câmera e montagem, Maués e outros levam ao pé da letra, fazendo imagens com objetos, plantas ou animais. Um artista faz-se poste para filmar um carro, faz-se caixa de fósforos para filmar uma feira, ou ainda, utiliza-se de partes do próprio corpo, como no trabalho de Jeff Guess, que fabrica imagens fotográficas usando sua boca e suas mãos como câmera estenopeica.

Existem tantos tipos de espaços como de objetos ou partes do corpo. Não há um único espaço homogêneo. Assim, o espaço de 360° criado por Maués são, na verdade, muitos espaços que se multiplicam de acordo com os pontos de vista, num impressionismo radical. Em 2011, o artista realiza uma exposição em Brasília (Galeria Fayga Ostrower) na qual monta a instalação *Em um lugar qualquer*, realizada com a mesma técnica, porém com seis projeções formando uma imagem circular de 360 graus, as quais, juntas, formam uma única imagem panorâmica *pinhole* realizada na praia do Outeiro (Belém). Foram necessárias seis pessoas, cada uma munida de várias câmeras de caixa de fósforos, para realizar algo em torno de 4 mil imagens que compõem, juntas, um vídeo em *stop motion panorâmico*. O próprio artista tem consciência das questões sócio-técnicas e poéticas implicadas em seu trabalho:

Partindo dessa produção de imagens consolidada pela utilização de aparelhos precários construídos de forma artesanal, trabalho com a ideia de subversão da lógica de funcionamento do aparelho citado por Flusser (2002): sabotando os programas dos aparelhos industriais ou invadindo a fábrica inacessível de aparelhos; tornando-me o próprio fabricante de meus aparelhos. Tento construir uma poética do erro e do acaso, de uma imagem que escorre e se esvai sob o tempo fraturado do entre-imagens, que desloca a temporalidade cronológica e sequencial do cinema. Imagem que pede uma atitude contemplativa, que se revela e se renova através de suas camadas e tessituras somente ao olhar atento (MAUÉS, p. 18).

Finalmente, Maués cria uma terceira série de trabalhos, intitulados *Extremo horizonte* (2012) nos quais as fotografias *pinhole* são apresentadas na forma de imagens panorâmicas alongadas resultantes de uma foto-montagem. Essas imagens panorâmicas planas e alongadas apresentam uma sequência de instantes encaixados, como em uma sequência de fotogramas cinematográficos.

Nesse trabalho,

o panorama à americana, para Dubois (2005), tem mais afinidades com o panorama fotográfico, por se tratar de imagens-retângulos que se estendem sobre uma superfície longitudinal, tais como as imagens convencionais, distinguindo-se delas apenas pelo formato alongado. Portanto, é o que mais nos interessa aqui, porque esse tipo de panorama ocupou um espaço na transição entre a fotografia e o cinema: 'no fundo, o panorama, numa única olhada, não passa de um plano de cinema realizado em fotografia' (DUBOIS, 2005, p. 218). Ele aponta o que seriam algumas características específicas do panorama: a ausência de extracampo ligada a um desejo de ver tudo e identificar o horizonte, contrariamente ao corte temporal na fotografia convencional que se concentra no detalhe; a multiplicação da perspectiva dada pela rotação da tomada; a relação com o tempo se dá pela duração de uma varredura do horizonte. O espaço do panorama seria um tempo alastrado (MAUÉS, p. 24).

Todos esses trabalhos usam o *pinhole* na sua feitura, mas são apresentados mediante uma projeção digital como no caso de *Ver-o-peso pelo furo da agulha*, em que, além da projeção, há também um

trabalho de edição de vídeo digital. Trata-se de um formato híbrido, que parte do *pinhole* na caixa de fósforos, atravessa o computador, para depois ser projetado digitalmente.

FREDERICO DALTON E SEU PROTOCINEMA

É curioso notar que os trabalhos de Dirceu Maués, fotógrafo e artista multimídia, são experimentações artísticas e técnicas de certa forma complementares às de Frederico Dalton. Enquanto os trabalhos do primeiro se concentram na invenção e bricolagem de câmeras estenopeicas, mais conhecidas por um tipo especial de fotografia, a fotografia *pinhole*, os do segundo se concentram nos aparatos de projeção da imagem fotográfica. Em ambos os casos, o efeito é o mesmo, temos como resultado uma imagem híbrida, intermediária, entre a fotografia e o cinema.

Segundo o próprio artista Frederico Dalton, “o termo “protocinema” designa projeções com mecanismos para alternar ou fundir as imagens e que produzem uma animação” (DALTON, 2008, p. 52). Esses mecanismos ou dispositivos criados por Dalton em suas instalações foto-cinematográficas são mecanismos, que em geral, interferem sobre as imagens projetadas por projetores de *slides*. Os efeitos cinemáticos obtidos pelos mecanismos são de três tipos principalmente: transições, tremidos e rotações.

As transições (em geral, produzidas por aparatos criados pelo artista com nomes engraçados como “hélices-moinho”, “hélice de mãozinhas” e/ou “obturador”, termos empregados para dispositivos que desempenham o mesmo papel que um obturador no projetor cinematográfico) são os que mais se assemelham ao movimento ci-

nematográfico de passagem de um fotograma ao outro e, com isto, de “simulação” do movimento.

Já os dispositivos, que produzem tremidos na imagem e rotações espaciais na projeção, embora imprimam um movimento na imagem, fazem-no com uma outra lógica: não se trata de produzir uma imagem em movimento, mas de produzir um movimento na imagem. Por exemplo, a “base giratória” e a “plataforma circular para projetores” são dispositivos criados com o objetivo de fazer a imagem projetada circular nos ambientes expositivos. E a “base instável” tem como principal objetivo criar uma imagem tremida.

As imagens tremidas (criadas por projetores instalados sobre bases instáveis) geram um movimento paradoxal. Uma mulher deitada num gramado se move e não se move ao mesmo tempo. Um céu azul convulsivo pulsa como se fosse sair de quadro. Tais movimentos contêm algo de extremamente perturbador. É como se o projetor ameaçasse romper-se a qualquer instante, liberando a imagem (que ganharia vida própria?) do dispositivo.

Assim, podemos comparar as imagens tremidas de *A menina da base instável* e *Onde o céu mais azul é também o mais trêmulo*, de Frederico Dalton, a certos filmes do cineasta experimental Martin Arnold. Em seus filmes, o cineasta austríaco se apropria de poucos segundos de filmes clássicos de Hollywood para construir obras perturbadoras de vários minutos, em que as personagens se encontram num vai e vem frenético e sem saída. É como se um defeito mecânico produzisse uma impossibilidade de ação. *Loops* de poucos fotogramas produzem tremores em cada pequeno gesto das personagens.

Mas, se o trabalho de Martin Arnold vai do movimento ao fotograma, o trabalho de Frederico Dalton percorre o caminho inverso, indo da fotografia ao cinema. E no entanto, retendo e liberando a energia contida nos fotogramas (ou fotografias), ambos produzem um efeito de paralisia histórica nesses trabalhos, desvelando toda uma violência vital escondida por detrás da imagem ou do gesto fotografado. É nesse sentido que Josep Maria Català diz que as imagens de *Pièce Touchée* (Martin Arnold, 1989) adquirem “uma condição que poderíamos denominar histórica porque exterioriza suas tensões ocultas ao enfrentar-se entre si o movimento original do filme, fluido, e a retenção obsessiva desse mesmo movimento por parte do autor” (WEINRICHTER (org.), 2007, p. 107). No caso de Dalton – e invertendo a frase de Català – poderíamos falar de um enfrentamento entre a retenção original da fotografia, estática, e o movimento obsessivo que salta dessa mesma retenção (quando o autor faz tremer o projetor).

Em *A menina da base instável* e *Onde o céu mais azul é também o mais trêmulo* não apenas Dalton vai da fotografia ao cinema, mas do inconsciente dos personagens (as pulsões que Martin consegue extrair de seus personagens são algo assustador) ao inconsciente da imagem. Em *A menina da base instável*, não é apenas a mulher que treme, de ressaca ou de medo, mas a imagem ela mesma, em uma espécie de abalo sísmico. Já em *Onde o céu mais azul é também o mais trêmulo*, vemos um conjunto de personagens da praia que apontam para o céu. Na parte de cima da imagem, há um retângulo que se diferencia do resto da imagem por seu azul vibrante. Esse azul é, como o azul de Yves Klein, um azul profundo, que nos leva à profundidade

de uma imagem na qual a profundidade não existe. Essas duas imagens pedem do espectador um momento de contemplação: é preciso que ele veja com mais calma essas imagens para poder sentir o poder hipnótico desse azul para o qual apontam os personagens ou desse tremido da imagem da terra sobre a qual a menina está deitada – como quem medita ou como quem passa por um momento de vertigem –, ambas as imagens vibram lentamente diante de nossos olhos em um movimento infinito, um para baixo e outro para cima, como se ambos tivessem a ver com a anunciação de algo por vir.

A melhor maneira de tornar clara a diferença entre os distintos efeitos protocinematográficos produzidos pelos fotomecanismos de Dalton é comentando seus trabalhos. Em primeiro lugar, é importante dizer que um mesmo aparato ou fotomecanismo criado por Dalton pode ser utilizado em mais de um trabalho. Por exemplo, o aparato “Hélice de Moinho”, concebido inicialmente para o trabalho *Gesto sobre areia* (2002), foi utilizado também na realização de *Mergulho em formação*. Em ambos os trabalhos, o mecanismo age no sentido de criar uma transição entre imagens que, de certo ponto de vista, assemelha-se ao efeito de uma fusão entre dois planos. Em *Gesto sobre areia* temos um rapaz que salta na areia enquanto, em *Mergulho em formação*, vemos meninos pularem no mar.

As hélices-moinho foram concebidas originalmente para a obra Gesto sobre areia, 2002. Semelhantes a cata-ventos ou a pás de moinho, e cortadas a partir de um quadrado de 40cm de lado, as hélices-moinho giram lentamente, utilizando motores de forno microondas. Interceptando o feixe de duas projeções superpostas, as hélices-moinho fazem com que a projeção final resulte uma imagem que se desestrutura e recompõe continuamente (DALTON, 2007, p. 241).

Em segundo lugar, no mais das vezes, aparatos distintos estão voltados para a criação de efeitos similares. As “hélices-moinho”, as “hélices de mãozinhas” e o “Temporizador” (dispositivo criado pela Kodak permitindo a alternância rápida da imagem de dois projetores) possuem como principal efeito a transição entre imagens, sendo que, nos dois últimos, a transição é tão rápida que gera a sensação de animação na imagem resultante. No caso das “hélices de mãozinhas”, concebidas inicialmente para o trabalho *Saci* (1999) – no qual vemos um menino saltar sobre o pé, provavelmente por conta da areia escaldante –, há uma grande ironia quando percebemos que um projetor de super-8 é colocado diante de dois projetores de slides apenas para servir de “obturador” das imagens projetadas pelos projetores de slide: o projetor de super-8 faz girar as duas mãozinhas na velocidade necessária para a obtenção do efeito de animação (transição entre imagens obtidas de forma a gerar a sensação de uma imagem em movimento). “As pás dessa hélice são o recorte das mãos espalmadas do artista e funcionam acopladas ao eixo destinado ao rolo do filme num projetor super-8. A hélice alterna rapidamente duas imagens diferentes, o que proporciona a sensação de animação” (DALTON, pag. 242).

Em terceiro lugar, os fotomecanismos implementados por Dalton criam um processo de desvelamento do dispositivo (presente já nos nomes dos trabalhos), de modo que o espectador pode, ao contrário do que se passa no cinema e na fotografia tradicionais, ao ver as suas instalações, entender o funcionamento de suas máquinas imagéticas. A transparência com que os dispositivos revelam a experiência que eles provocam se transforma ela mesma em espetá-

culo. Formado em cinema, Dalton se interessa pelas possibilidades poéticas das imagens em movimento, sem no entanto se deixar levar pelo ilusionismo do cinema industrial. Segundo Fernando Cocchiarella (DALTON, 2007, p. 203), ao contrário da magia produzida pelo cinema industrial, os trabalhos de Dalton

resultam da apresentação simultânea das imagens registradas pela câmera do artista e dos mecanismos que as tornam visíveis ao público. A transparência com as qual esses trabalhos declaram, revelam e exibem os meios que os fazem funcionar é parte fundamental de seu núcleo poético.

Em sua instalação, *Alongamento, praia do Arpoador* (2007), Frederico Dalton utiliza um dispositivo com plataforma giratória em que ele dispõe de dois projetores que projetam duas imagens apontadas em sentido opostos. As imagens mostram um jovem que se alonga no calçadão da praia de Ipanema em dois momentos distintos, o momento de alongamento e o momento de relaxamento. A plataforma é colocada num dos cantos da sala. Como ela gira, as imagens se deformam (se alongam) ao serem projetadas em ângulos diagonais aos das paredes: o percurso giratório sobre as paredes em ângulo reto da galeria produz estiramentos e contrações sobre as imagens, o que transfere para o plano dinâmico da percepção da obra a experiência registrada nas fotos. Além disso, ao se situarem uma diante da outra, as duas imagens da mesma pessoa fazem alusão a autoconhecimento e narcisismo.

Como na maior parte de seus trabalhos, em *Alongamento*, Dalton cria o dispositivo de “protocinema” em função das imagens obtidas, e não o contrário. Nesse caso específico, o giro funciona como o elemento genético que faz com que Dalton produza a relação intrínseca

entre forma e conteúdo. As imagens giram e, ao girarem, alongam-se, ao passo que nos mostram o processo de alongamento do corpo. Também aqui, na obra de Dalton, não se trata de uma representação de algo que se encontra do lado de lá da imagem, do corpo que ela representa, mas também, e sobretudo, do corpo da própria imagem. Trata-se de uma imagem que faz corpo, e esse corpo da imagem, nesses casos específicos, passa pelo giro. É girando que a imagem ganha corpo.

Finalmente, a obra como um todo de Frederico Dalton, sobretudo no que tange à relação entre a fotografia e o cinema, está ligada à criação de mecanismos fotocinematográficos os quais, ao projetar as imagens fotográficas, criam transições, tremidos e movimentos giratórios inusitados, gerando uma espécie de deslocamento singular da imagem, que dialoga com o da imagem em movimento.

A IMAGEM GASOSA DE FECO HAMBURGUER

Um trabalho muito parecido com o de Rosângela Rennó, em aspecto relativo ao protocinema, foi realizado por Feco Hamburger, em sua instalação *Neutrino* (2009).⁴ A beleza do trabalho de Hamburger está na projeção de imagens fotográficas em uma tela feita de bolha de sabão, iridescente e cristalina, que, ao contrário da cortina de fumaça criada por Rosângela, possui uma duração imprevisível. Ainda que o dispositivo produza bolhas de sabão com uma certa regularidade, a bolha obtida é mais instável do que a fumaça. O aparato

⁴ <https://vimeo.com/47672792> (ver vídeo)

é construído sobre algo que lembra os cavaletes, mas sobretudo os dispositivos de *paint box* criados para as filmagens cinematográficas, permitindo que pintores pudessem pintar, na hora da tomada, um detalhe da cena, como uma nuvem ou uma peça de decoração.⁵ O *neutrino* é uma partícula subatômica sem carga que interage com outras partículas apenas por meio da gravitação. Ela é capaz de atravessar qualquer corpo sem alterá-lo (por exemplo, uma chapa de aço, por mais espesso que seja). O nome do trabalho é *Neutrino*, segundo o artista, porque diante dele o espectador é passageiro e condutor da experiência ao mesmo tempo.

As imagens adquirem, ao serem projetadas na bolha de sabão, um caráter fugidio que se refere à própria natureza fugidia e mutante da percepção e da memória. Assim, podemos crer que o nome *Neutrino* se refere também a essa imagem que passa por uma mutação ao dissolver-se na película iridescente da bolha.

A minimização da superfície de projeção parece ser uma forma de materializar uma utopia: criar imagens transparentes, capazes de atravessar seres humanos. Essa quase imaterialidade da imagem nos remete a um trecho do *Cinema 2: Imagem-tempo*, de Deleuze, no qual ele fala da pulverização da tela de projeção, tratando de um determinado tipo de imagem-tempo que

põe o pensamento em relação com um impensado, o inevitável, o inexplicável, o indecível, o incomensurável. O fora ou o avesso das imagens substituíram o todo [da imagem-movimento], ao mesmo tempo em que o interstício ou o corte substituíram a associação [da montagem]. O letrismo já tinha ido bem longe nesse sentido, e, depois da idade geométrica e da idade «polida», anunciava um

⁵ VAZ, Mark Cotta; BARRON, Craig, *The Invisible Art – the legends of Moive Matte Painting*. San Francisco: Chronicle Books, 2002.

cinema de expansão sem câmara, mas também sem tela ou película. Tudo pode servir de tela, o corpo do protagonista ou até mesmo os corpos dos espectadores; tudo pode substituir a película, num filme virtual que se passa apenas na cabeça, atrás das pálpebras. Morte cerebral agitada, ou novo cérebro que seria a um só tempo tela, película e câmara, a cada vez membrana do fora e do dentro? (DELEUZE, 1990, p. 256-257).

Essa utopia de uma imagem sem suporte aparece nos *Contos cruéis*, de Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, em *O cartaz celeste* (*L'affichage celeste*, 1883, doze anos antes da invenção do cinema pelos irmãos Lumière) no qual M. Grave (Senhor Grave) inventa um dispositivo (composto de lentes e raios de magnésio ou canhões de luz elétrica) capaz de projetar imagens no céu – não nas nuvens, mas no céu noturno entre as estrelas –, criando assim a “Publicidade Absoluta”. Um lampascópio integrado ao dispositivo permitira a projeção de fotografias gigantes no céu, o que ajudaria na divulgação de fotografias de fugitivos perseguidos pela polícia. Finalmente, Villiers de l'Isle-Adam trata do uso do dispositivo pela propaganda política e fala que, com uma roda, seria possível alternar fotografias, produzindo uma pequena animação (de forma que um homem político poderia aparecer entre duas constelações piscando um olho ou passando de uma expressão grave a um sorriso). Villiers de l'Isle-Adam escreve com sarcasmo, criticando as novas tecnologias e o fervor pelo progresso no século XIX. Mas, ao criar tais paródias, se aproximava da ubiquidade que seria, no século XX, almejada pelo cinema, pela televisão e finalmente pela internet.

Fazer uma projeção sem tela (sem corpo sólido) seria como realizar algo que está para além (ou aquém) de uma imagem. Mas, se Villiers de l'Isle-Adam trata da imagem que atinge o lado de fora

(uma imagem que se direciona para as estrelas), no trabalho de Feco Hambúrguer, nós nos deparamos com a imagem que surge (e nunca termina de surgir – não se fixa) do lado de dentro. Estamos dentro da câmera – ou do cérebro – como um *Neutrino* que acaba de atravessar um corpo. Para o *Neutrino* todo sólido é imaterial e impalpável, atravessável. Tornados *neutrinos*, reduzidos de tamanho, vemos a imagem surgir na película de sabão como quem vê um reflexo de luz na lente da câmera, ou uma lembrança vaga que brota no interior mesmo do cérebro.

A EXPERIÊNCIA-CINEMA DE ROSÂNGELA RENNÓ

Rosângela Rennó ficou conhecida no Brasil pelo seu trabalho de apropriação de imagens fotográficas de arquivo, bem como pelo processo de ressignificação das imagens apropriadas. Rosângela tem uma obra vasta e bastante abrangente, que conta com fotografias, fotografias em caixas de luz, álbuns, câmeras, objetos diversos, vídeos, vídeoinstalações e instalações em geral. Rosângela possui alguns trabalhos que dialogam diretamente com o cinema sem ser cinema propriamente, como é o caso de seu filme *Vera Cruz* e seu vídeo *Espelho diário*.

Enquanto no trabalho de protocinema de Frederico Dalton a criação está no engendramento de novos dispositivos de projeção da imagem e Dirceu Maués baseia suas experiências na criação de aparatos fotográficos estenopeicos de captura das imagens, Rosângela Rennó criou dois trabalhos muito interessantes nos quais a experimentação consiste no suporte de mostração da imagem fotográfica. Ao contrário de Dalton e de Maués, o problema não está nem no

dispositivo de projeção, nem no dispositivo de captação da imagem, mas no dispositivo de mostração da imagem.

Em *Anti-cinema* (1989), Rennó se apropria de fotogramas encontrados em restos de filmes descartados, literalmente um trabalho de *found footage*. Nos restos encontrados, a artista seleciona certos fotogramas a serem utilizados. Na exposição *Anti-cinema*, a autora utiliza três diferentes formas de apresentação das imagens encontradas: alguns fotogramas são ampliados em grande formato, com aplicações sobre a imagem de títulos diversos como *Sonora*, *A deusa da fortuna*, *A espera*, *A primeira promessa*, *A última promessa*, *Se-meadores de trigo*, *Más notícias* (título que deriva de uma pintura de Rodolfo Amoedo, de 1895), *Fugitiva* e *Tocata e fuga*. Três imagens fotográficas de sua tia Otília realizadas por seu pai são apresentadas com retículas, de forma a produzir um efeito de ilusão ótica de movimento da imagem. Finalmente, quatro outros fotogramas encontrados são apresentados sob a forma de discos para rodar e girar em radiolas antigas: *Photographic gun* (para Muybridge e Marey), *Olho de peixe* (duas mulheres em cenário de cortina de banheiro com peixinhos), *Conchacustic* (foto de uma concha que se parece com *Anémic Cinéma*) e, com seu silêncio, *Sonata de outono* (uma panorâmica de 360 graus, feita de fotos emendadas). Essas imagens comportam uma clara referência à cronofotografia de Marey, com suas fotografias arredondadas realizadas por seu fuzil fotográfico, precursor do cinema. Como diz muito bem Paulo Herkenhoff,

Como um recurso cinemático, esses discos trazem a fina ironia sobre o tempo e a imobilidade da imagem fotográfica. A imobilidade da fotografia, que era um limite, passa a ser uma qualidade. O olhar

contemporâneo, que se formou vendo as bolachas redondas de vinil girando no toca-discos, é capaz de fazer girar imaginariamente o disco, posto que este era o destino do objeto. Prisioneira do congelamento, a fotografia em movimento, no entanto, não será como o disco, capaz de fazer emergir mecanicamente o discurso-música. Há uma obra dessa série com o título específico de *Photographic Gun*. Na sequência de fotos, orientadas pela artista, o modelo saca de uma pistola para atirar. Numa delas ele olha para trás, porque na sequência ele haveria de estar atirando em si mesmo. Esta consciência do lugar da fotografia constitui-se no momento de reconhecimento do modelo. Encontra-se aqui uma certa ironia com uma das passagens de um dos mais importantes textos da teoria da fotografia, a *Pequena história da fotografia*, de Walter Benjamin, quando comenta que “No fundo, o amador que volta para casa com inúmeras fotografias não é mais sério que o caçador, regressando do campo com massas de animais abatidos”. Girado um disco mudo de Rosângela Rennó produzirá uma espécie de silêncio e opacidade dolorida (HERKENHOFF, 1996, p. 9 e 10).

Em *A experiência-cinema* (2004), Rennó aprofunda as experiências de relação entre a fotografia e o cinema. Em uma sala escura, vemos uma série de projeções de imagens fantasmagóricas projetadas numa tela formada por uma cortina de fumaça. Como no trabalho de Feco Hamburger, a projeção da fotografia sobre uma matéria quase-imaterial, vaporizada ou líquida, produz uma imagem que nunca termina de se formar.

As aparições surgem em um intervalo de 30 segundos e têm uma duração de 11 segundos. A duração das aparições coincide com o tempo que dura a cortina de fumaça. As imagens estáticas projetadas criam uma sensação de movimentos fugidios por duas razões: por um lado, a cortina de fumaça é irregular e produz movimentos na imagem fotográfica; por outro lado, a imagem e a cortina de fumaça aparecem e desaparecem como que por mágica, como nos antigos sistemas de projeção com lanterna mágica e fantasmagoria. As aparições evanescentes se dissipam, por assim dizer, para se constituir

novamente, criando no espectador uma expectativa da próxima aparição. As aparições são anunciadas pelo sopro da máquina de fazer fumaça, um pouco como o projetor de *slide* pelo barulho do *slide* sendo trocado pelo outro.

As fotografias projetadas são provenientes de diversas fontes utilizadas pela artista, que vão desde feiras populares às agências de informação, passando por vários outros tipos de arquivos. O que importa em *Experiência-cinema* é que as imagens abrangem quatro temáticas – guerra, crime, família e amor – que são temáticas muito recorrentes nas fotografias. O resultado obtido é, entre outros, além da fantasmagoria, o de encenar os múltiplos estados da fotografia: da imagem-objeto, a fotografia do arquivo, tangível e palpável, à imagem-projeção, imaterial, intangível e intermitente. Aqui a imagem é não apenas *espacializada*, como *temporalizada*. Como num movimento respiratório, variamos entre o tempo de uma aparição, os 11 segundos de projeção da imagem sobre a fumaça, e o tempo de sua desapareição.

Tais imagens evanescentes se opõem às formas puras que adquirem os trabalhos escultóricos de “luz sólida” de Anthony McCall, onde focos de luz projetados sobre fumaça criam volumes geométricos (cones de luz, em sua maioria) que aparecem na sala escura. No trabalho de Rosângela Rennó, em oposição à *demonstração geométrica* de McCall, temos uma *dissecação de fantasmas* sem contorno.

A experiência foi realizada no prosccênio de um teatro em ruínas (o Teatro Dulcina, na Cinelândia do Rio de Janeiro), o que conferia um aspecto aterrorizante e espetacular à obra, semelhante ao das fantasmagorias de Robertson, encenadas no período do Terror da Re-

volução Francesa numa capela abandonada do antigo Convento dos Capuchinhos em Paris. *Fantasmagoria* é um termo que foi inventado no final do século XVIII por Étienne Gaspard Robert (que mudou seu nome para Robertson) para designar uma forma de espetáculo que fazia aparecer espectros ou fantasmas a partir de ilusões de óptica. Possui três versões etimológicas, a partir da soma da palavra fantasma com a palavra *agoreuein* “falar em público” (“arte de fazer falar o fantasma em público”), ou fantasma com a palavra *agora* (“arte de produzir uma assembléia de fantasmas”) ou finalmente fantasma com *alegoria* (“arte de produzir alegorias com fantasmas”).

A máquina de Robertson baseava-se numa série de aperfeiçoamentos da lanterna mágica (invenção de Atanásio Kircher documentada em seu *Ars magna lucis et umbrae*, livro de 1646) que possibilitavam a ilusão do movimento. Tais aperfeiçoamentos foram realizados, documentados e difundidos por uma série de estudiosos no final do século XVII e durante todo o século XVIII. A máquina de Robertson, seu “fantascópio”, é basicamente o resultado de uma condensação de várias experiências de ilusão de óptica, consistindo finalmente em montar uma lanterna mágica sobre trilhos, o que possibilitava a produção de figuras de tamanho variável, provocando a ilusão de que se aproximavam ou se distanciavam dos espectadores. Além disso ele podia colocar uma pessoa dentro de uma lanterna mágica fortemente iluminada e assim criar uma imagem de uma personagem em movimento que aumentava de tamanho dentro de um cenário. Robertson projetava essas figuras em fumaça. Podemos imaginar o assombro que tais projeções causaram na época do Terror na França. Robertson chegou a projetar o fantasma de Robespierre saindo de seu tumulto antes de se debater no chão, golpeado por um raio (MAX MILNER, 1982, primeiro capítulo).

Segundo Max Milner, em seu livro *La Fantasmagorie*, existiria uma relação entre os aparelhos ópticos que produziam efeitos de aparições e uma “mudança de regime da imaginação fantástica”, ligada ao surgimento da concepção romântica da visão enquanto fenômeno que une o exterior ao interior, sem mais podermos dissociá-los. Assim, a visão, segundo o tratado das cores de Goethe, dar-se-ia pelo encontro entre uma luz exterior e uma luz interior. Um movimento subjetivo de dentro para fora é assim respondido por um movimento objetivo de fora para dentro (e vice-versa). De tal teoria da visão, surge a concepção fantástica dos contos de E. T. A. Hoffmann, tão ancorados numa relação dual e sinestésica que produz ressonâncias entre os sentimentos das personagens e os acontecimentos exteriores. Numa passagem do conto “Os autômatos”, fala-se que, por meio de experiências magnéticas, um homem pode ser capaz de produzir imagens objetivas (experimentadas por várias pessoas) ou de alterar a vontade de terceiros. Em outros contos, acontece algo no sentido inverso: dispositivos ópticos são capazes de capturar e deformar as imagens subjetivas de personagens sensíveis, fazendo com que vejam o que não necessariamente esteve lá. Hipoteticamente, as imagens fantasmagóricas de Robertson (assim como as “visões de mão dupla” da literatura fantástica e romântica) dão a sensação de que são, ao mesmo tempo, algo que acontece à nossa frente (capturando a nossa mente como numa hipnose) e algo que é projetado por nós ou pela mente de um terceiro (transformando a realidade exterior a partir de uma subjetividade fantasmática).

Podemos aproximar essa dimensão projetiva da imagem romântica da *Experiência-cinema* de Rosângela Rennó. Segundo Antô-

nio Fatorelli, o modo de percepção, sucessivo e intermitente, desse conjunto de imagens performatiza o modo de existência das imagens mentais, também elas intermitentes e instáveis. A experiência de cinema se realiza, neste caso, pela apreensão dos fotogramas individuais implicando ativamente o espectador, o seu repertório de imagens e a própria dinâmica operativa das imagens mentais.

No entanto, nos perguntamos se – para além de imagens mentais – tais fantasmagorias não poderiam ser como o que Chris Marker chama de *não imagens*. Em *Sans Soleil* (1982), o personagem fictício japonês Hayao (alterego de Chris Marker) inventa um sintetizador de imagens. Esse sintetizador é capaz de liquefazer as imagens de arquivo inseridas nele. De repente, imagens de guerra solarizadas se liquefazem como se dissolvidas por calor virtual. Trata-se de uma forma de deteriorar imagens digitalmente. Como Bill Morrison, que lança fungos na película fílmica, Marker tenta lançar fungos no vídeo. Juntos, Marker e Hayao alteram as imagens como se tratassem de ruídos. Segundo eles, filhos da Segunda Guerra Mundial, apenas através dessa desfiguração poderíamos aceder ao horror, ao irrepresentável, encarando os acontecimentos traumáticos da história de forma mais verdadeira. As imagens quase irreconhecíveis seriam

Imagens menos enganosas, diz com a convicção dos fanáticos, do que as que vemos na TV. Ao menos, elas se mostram como são, imagens não na forma compacta de uma realidade inacessível. Hayo chama o mundo da criado da sua máquina a “Zona”, em homenagem a Tarkovski (Sans Soleil, Chris Marker, 1982).

As não imagens não pretendem mostrar nada. Se não percebermos o seu referente, pelo menos vislumbramos uma verdade mais crua (justamente porque impura e opaca): afinal, é apenas de um

feito. E é, nesse sentido, interessante notar que a palavra “feitiço” significa ao mesmo tempo “fato artificial” (feito) e sortilégio (RUIZ, 2005, p. 72). Raoul Ruiz ironiza, dizendo que tanto o efeito quanto o excesso barrocos foram combatidos pela Inquisição e que uma série de cineastas e artistas modernos continuaram criticando os efeitos e excessos na arte, pois pretendiam realizar imagens puras, supostamente mais verdadeiras. Na contramão desses artistas e cineastas, Ruiz e Marker costumavam dizer que a imagem é tão mais verdadeira quanto o efeito (o fato artificial) esteja em primeiro plano. Trata-se, afinal, de um feitiço, ou seja, um misto de sortilégio com técnicas de prestidigitação. Todo feitiço opera como uma bricolagem: mistura de elementos heterogêneos na realização de um *ebó* ou sacrifício.

Mas, segundo Marker, as não imagens são mais verdadeiras não apenas porque justamente mais falsas (puro efeito), mas porque são únicas em sua capacidade de tratar de uma realidade ela mesma deformada. Em *Sans Soleil*, Marker se refere aos Barakumin, uma minoria do Japão medieval, casta formada por pessoas que trabalhavam em funções consideradas impuras, como executores de criminosos, fabricantes de couro, açougueiros, limpadores de rua e coveiros. Ele se refere a eles, para se perguntar num sentido mais global: “Se eles são não-pessoas, como mostrá-los senão sob a forma de não-imagens?” (*Sans Soleil*, Chris Marker, 1982).

Apenas por imagens indiretas, opacas, de não imagens, podemos falar de coisas não representáveis, questionando tanto o cinema direto e o realismo quanto o estatuto de verdade da propaganda e da imagem ao vivo da televisão. Portanto, as não imagens não são propriamente imagens “de” nada. Não possuem modelo, portanto não

são cópias. Nunca se fixam – permanecem fugidias. As não imagens estão para as imagens assim como o líquido está para o sólido. E, segundo a mecânica dos fluidos, todo sólido (toda imagem) já foi ou será novamente líquido (não imagem). Se acelerarmos o tempo, tudo se liquefaz. Se acelerarmos demais uma imagem, ela perde seu referencial externo. E, ao mesmo tempo em que parece quase tornar-se abstrata, é quando mais vital ela se torna, captando o fluxo vital (que os gregos chamavam de *dúnamis* e os yorubás de *axé*) por detrás das coisas (como nos filmes de Jonas Mekas).

Vitais e ao mesmo tempo mortíferas. Pois, aproximando-se da abstração sem se tornarem de todo abstratas – nem figurativas nem abstratas, mas desfiguradas –, as não imagens emanam do caos que se confunde com o mundo dos mortos, o mundo espectral da Zona ou das “catacumbas digitais (como diz Marker em “Level 5”). Habitando essa zona fronteira (região entre o buraco negro do trauma sem luz e a recomposição da memória) onde nada se fixa, onde tudo se de-re-compõe, as não imagens não possuem referencial externo, mas referencial interno: o calor interno dos corpos, “agitação de moléculas em que fluxos e flutuações entram, dançam e se cruzam, fazem em conjunto soma e diferença, produto e bifurcação, atravessam as escalas das dimensões” (SERRES, 1999, p. 142). O mundo dos espectros se confunde assim com o ruído de fundo, o caos que precede toda linguagem. Trata-se, portanto, de algo que é anterior às imagens mentais.

Rennó faz com a projeção sobre uma cortina de fumaça o que Marker fazia com seus sintetizadores de imagens. Ambos tratam de uma imagem temporalizada ao extremo e logo caótica. Descentrada,

a imagem variacional à beira do aleatório faz com que nunca se possa enquadrá-la definitivamente. Na realidade, poderíamos dizer que uma série de trabalhos analisados neste livro buscam esse limiar da imagem com a não imagem. Para além de seu aspecto representacional, em *Experiência-cinema* (assim como na série *O golpe do corte*, do artista Solon Ribeiro) a imagem ganha vida própria (deixa de ser cópia referente a um modelo), desprendendo-se e tornando-se simulacro.

É curioso, nesse sentido, como o cinema de Chris Marker e a filosofia de Gilles Deleuze se encontram em vários pontos, apesar de Marker ter como alvo final o horror (a partir da desfiguração e do trauma da guerra – representação do irrepresentável como no trabalho de Rosângela Rennó) e Deleuze o diagrama do futuro (a partir da desestratificação dos dispositivos de poder). E, no entanto, podemos dizer que a não imagem está para Marker assim como o simulacro para Deleuze. Segundo Deleuze, os simulacros são também mais e menos do que uma cópia, baseando-se mais na dissimilitude do que na similitude. E também habitam as cavernas, os abismos (pois foram recalcados pela ditadura da semelhança) e são como fantasmas (DELEUZE, 1975, p. 259-271). Trataremos dessa passagem da fotografia ao simulacro quando analisarmos o trabalho de Solon Ribeiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELLOUR, Raymond. (Org.). *Passages de l' image*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1990.
- BELLOUR, Raymond. *L'entre- images*. Paris: Éd. de la Différence, 1990b.
- BELLOUR, Raymond. A dupla hélice. In: PARENTE, André (Org.), *Imagem-máquina*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- BELLOUR, Raymond. *Entre- imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus, 1997.
- BELLOUR, Raymond. *Querelle des dispositifs*, Art Press, n. 262, Paris, 1999.
- BELLOUR, Raymond. *L'entre- images 2*. Paris: P.O.L., 2000.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer*. Cambridge: MIT Press, 1990.
- DALTON, Frederico. *Fotomecanismos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: A imagem- tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A imagem- movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- FATORELLI, Antonio. *Fotografia Contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 2013.
- FATORELLI, Antonio (Org.). *Fotografia e novas mídias*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / FotoRio, 2008.
- HERKENHOFF, Paulo. "Rennó ou a beleza e o dulçor". In: Rosângela Rennó. São Paulo: Edusp, 1996.
- HERKENHOFF, Paulo. *A espessura da luz: Fotografia brasileira contemporânea*. São Paulo: Câmera Brasileira do Livro, 1994.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papirus, 2012.
- MAUÉS, Dirceu. *Extremo Horizonte. Fotografia Pinhole Panorâmica*. Trabalho de conclusão de curso de bacharel em artes visuais, UNB, 2012.
- MILNER, Max. *La Fantasmagorie*. Paris: PUF, 1982.
- PARENTE, André. *Imagem- Máquina*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- PARENTE, André. *Passagens entre fotografia e cinema na arte brasileira*. Rio de Janeiro: Ed +2, 2015.
- ROUILLÉ, André. Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas. In: TURAZZI, Maria Inês (Org.). *Fotografia: revista do Patrimônio Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 27, 1998.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2009.
- RUIZ, RAOUL. *La poétique Du cinema*. Paris: Éditions Dis Voir, 2005.
- VAZ, Mark Cotta; BARRON, Craig, *The Invisible Art – the legends of Moive Matte Painting*. San Francisco: Chronicle Books, 2002.

ENTRE O MODERNO E O CONTEMPORÂNEO: REVERBERAÇÕES E RECIPROCIDADES NA FOTOGRAFIA DE JOSÉ OITICICA FILHO

Antonio Fatorelli

Presenciamos, atualmente, uma significativa expansão da fotografia, ora tencionando os protocolos tradicionalmente vinculados ao meio, outras vezes esgarçando as fronteiras do campo. Essas práticas recentes, reunidas sob a rubrica de fotografia expandida, ou de pós-fotografia, endereçam outras poéticas e reiterados distanciamentos, com a potência de subverter, cada uma a seu modo, os balizadores formais e conceituais da fotografia moderna convencional. Nesse momento de notável diversificação do fazer fotográfico, comporta indagar-se sobre a natureza e a extensão desses distanciamentos, de aferir a sua abrangência no âmbito da experiência criativa e do pensamento crítico. Afinal, estaríamos experimentando um momento de transformações radicais ou, de outro modo, revisitando e reconfigurando experiências preexistentes?

As substanciais mutações processadas no âmbito da cultura contemporânea colocam em perspectiva as definições tradicionalmente associadas aos meios fotográfico, videográfico e cinematográfico, enquanto estabelecem as condições favoráveis à emergência de uma abordagem transdisciplinar. Neste momento transicional, comparável em extensão e em profundidade àquele que se sucedeu à emergência da

fotografia e do cinema no século XIX, renovam-se os desafios para o criador de imagens e também para o teórico da cultura visual.

A apreciação da cena fotográfica atual deve tomar como ponto de partida as transformações atualmente em curso, apontando para as relações convergentes entre a fotografia, o cinema, o vídeo e as artes plásticas, entretanto, contornando dois argumentos recorrentes nos debates recentes envolvendo a fotografia e as novas mídias: os discursos voltados à celebração da revolução digital, defensores da ruptura com as formas analógicas e, por outro lado, a crença na dissolução das fronteiras entre os meios, normalmente associada à suposição de que atualmente, em vista da presumida extinção dos suportes materiais, as imagens digitais poderiam ser designadas, indistintamente, sob a rubrica genérica de imagem.

Empregaremos as noções de ‘fotografia expandida’, na convicção de que continuamos lidando com fotografias – expandidas, esgarçadas, reconfiguradas – reportadas a um meio, igualmente amplificado, e que a extensão das transformações em curso revela-se estrategicamente em perspectiva, uma vez consideradas as tensões historicamente endereçadas pelas imagens fotoquímicas. São as questões das retomadas históricas, como notavelmente investigado por Foster no âmbito das vanguardas, sobre ‘o que produz um presente como diferente, e como o presente, por sua vez, enfoca o passado?’ (Foster, 2014:11), que se apresentam determinantes na percepção deste momento transicional, referidas ao modo como atualizamos as experiências precedentes processadas pelos modernos e, em especial, pelos movimentos das vanguardas e das neovanguardas, singularmente concernentes às práticas experimentais.

Estamos pontualmente interessados em identificar as linhas de forças atuantes nessa conjuntura no caso específico da produção fotográfica brasileira contemporânea, de caráter experimental. Encontramos atualmente no Brasil, de modo singular, e notadamente diferente do observado em outros países latino-americanos, um conjunto expressivo de obras produzidas sob o signo das convergências e sobreposições entre a fotografia, o vídeo, o cinema e as tecnologias digitais. Cumpre, portanto, contextualizar histórica e teoricamente, desde uma perspectiva transdisciplinar, esses trabalhos realizados por renomados artistas brasileiros.

Acompanhamos, desde meados dos anos 1980, mas, de modo ainda mais marcante, a partir da década de 1990, o surgimento no âmbito da produção imagética nacional, de um significativo *corpus* de trabalhos híbridos, difíceis de serem classificados em consideração às definições clássicas dos meios, entre elas, *Faria Lima* (2012), de Antonio Saggese; *Fotografias que respiram* (2009), de Gustavo Pellizzon; *O céu mais azul é também o mais trêmulo* (2007), de Frederico Dalton; *Somewhere – Alexanderplatz* (2009), de Dirceu Maués; *88 de 14.000* (2004), de Alice Micelli; *Figuras na paisagem* (2010), de André Parente; *Myxomatosis* (2008), de Solón Ribeiro; *Neutrino* (2009), de Feco Hamburger; *Entre os olhos o deserto* (1997), de Miguel Rio Branco; *Postcards* (2006), de Lucas Bambozzi; *Experiência de cinema* (2004) de Rosângela Rennó; *De vez em sempre, de vez em nunca, de vez em quando* (2005-2007), de Giselle Beiguelman; *Vento solar* (2012), de Letícia Ramos; *Bang* (2012) de Ana Vitória Mussi; *Lapx* (1999-2000), de Carlos Fadon Vicente e *Andarilho* (2007), de Cao Guimarães.

Esse conjunto de obras produzidas sob o signo da experimentação expressam uma nova etapa na dinâmica contemporânea de expansão e de flexibilização dos regimes temporais das imagens. Inscrevem, nesse particular, as singularidades do regime temporal e da experiência cotidiana: um tempo complexo e simultâneo, um compartilhamento em rede, consumado à distância. A opção de contemplar obras de artistas brasileiros tem o sentido pontual de qualificar as formas híbridas locais, em especial de apontar para as ambivalências e paradoxos temporais – modos singulares de resistência e de aceleração; de persistências de uma temporalidade distendida, associadas às ordens simbólicas tradicionais e às dinâmicas introduzidas pelos dispositivos tecnológicos de última geração – preponderantes em um país situado no hemisfério sul, fora do eixo hegemônico. Tal prioridade conferida aos trabalhos de fotógrafos e artistas brasileiros qualifica, igualmente, as relações diferenciais manifestas no âmbito da experiência corrente, também assinalada por forças substancialmente dissimétricas.

Nossa convicção é a de que essas obras híbridas, singularmente produzidas por artistas brasileiros, encontram sua motivação nas diferentes experimentações com as linguagens aportadas na década de 1950, em especial os endereçamentos da fotografia concreta praticada por influentes fotógrafos, como José Oiticica Filho e Geraldo de Barros.

Encontra-se em pauta, nessa segunda metade da década de 1950, uma intensa disputa em torno do estatuto da fotografia, envolvendo três noções decisivas: a sua especificidade, em contraposição à utilização de recursos formais procedentes de outros domínios –

do cinema, das artes plásticas, da literatura e da teoria crítica, entre elas –; a abrangência do princípio de verdade, por longo tempo associado às imagens técnicas e, igualmente relevante, a problematização dos critérios de verossimilhança da imagem. Esses três polos dos debates em curso nesse momento, apresentam-se entrelaçados, frequentemente sobrepostos, e são indicativos de reconfigurações mais abrangentes, referidas ao conjunto das práticas culturais.

Esses debates, por vezes aguerridos, travados entre fotógrafos posicionados em campos antagônicos da prática muitas vezes com a participação de críticos e de teóricos, podem ser considerados como os sinais mais evidentes de uma substancial redefinição do papel da arte, dos sistemas de mídia e das próprias imagens. No entremeio desses enunciados, encontrava-se em causa a negociação das fronteiras entre o visível e o invisível, e entre o atual e as instâncias virtuais, dando a entrever, em diferentes domínios, a disputa entre a normatividade implicada nos postulados puristas, em confrontação com as configurações híbridas, indicativas das misturas entre natureza e cultura e entre os humanos e os não humanos ou, como assinalado por Latour (LATOUR, 1994), entre as práticas de purificação e as práticas de mediação.

Tratava-se de negociações e polarizações referidas aos movimentos modernistas e – particularmente, nos casos de José Oiticica Filho e de Geraldo de Barros – às formulações das vanguardas históricas, sobretudo o construtivismo, no âmbito da sua assimilação pelos artistas brasileiros no final da década de 1950. Esse período seria fortemente marcado pela ruptura com as estruturas hegemônicas, pela busca de uma cultura nacional mais inclusiva e democrá-

tica, pela intenção tanto de questionar limites institucionais da arte – dos fotoclubes e dos museus –, quanto de distanciar-se dos cânones figurativos até então predominantes no interior do Foto-Clube Brasileiro, sediado no Rio de Janeiro, e do próprio Foto Cine Clube Bandeirante.

As diferentes fases da trajetória de JOF foram, portanto, sempre duplamente pressionadas, por um lado, em vista da influência exercida pelas agendas das vanguardas históricas, pontualmente contextualizadas nos conflitos estéticos, sociais e políticos experienciados nos países do hemisfério norte – Estados Unidos e Europa – e, de outro viés, pelo embate com as contradições locais – com o legado de uma prática artística atrelada a estruturas arcaicas, combinado a um quadro de desigualdades sociais extremas. Tais desvios, releituras e difrações, constituem o aspecto diferencial do trabalho realizado por JOF nesse período e devem ser considerados de modo propositivo, em nenhuma hipótese como degenerações, incompletudes ou adulterações das premissas originais.

Sem dispensar a força crítica característica das poéticas modernas, Oiticica refez, ao longo da sua trajetória de fotógrafo, o percurso empreendido por influentes tendências fotográficas, incorporando e a seguir superando, sucessivamente, os protocolos da fotografia científica, respaldados no critério de verdade da representação, além de diferentes princípios caros à prática modernista hegemônica, inscritos nas convenções da estética pura e direta. Após compartilhar as convicções dessas iniciativas subordinadas aos critérios de objetividade (*Borboleta*, 1954), de analogia figurativa (*O Kiosque*, 1946) e de abstração formal (*Um que passa*, 1953), a inclinação experimental de

Oiticica orienta-se, particularmente nas séries produzidas no limiar dos anos 1950 e dos 1960, às práticas híbridas, impuras e intermediais, inspiradas nas premissas do movimento concreto.

Na apresentação da obra de seu pai, por ocasião da exposição Pintura-Relevo, realizada na Galeria Sérgio Milliet, Hélio Oiticica ressalta esse ímpeto experimental:

Ao contrário dos ‘eruditos’ em geral, suas atenções sempre se voltaram para a pesquisa, para a aventura das descobertas, devido a um ceticismo inato na sua personalidade, o que leva a novas procuras e a um incessante pesquisar nos campos mais diversos do conhecimento. O que dá a JOF sua justa medida é a qualidade que tinha de estar sempre, a par de sua inteligência e de sua vitalidade, dons que lhe eram inatos, predisposto à descoberta e à pesquisa, e não se contentando nunca com o que já havia concluído. Este valor é o que faz com que sua obra permaneça viva (Hélio Oiticica, 1967).

O ponto em comum que perpassa as diferentes fases de Oiticica converge para a sua desconfiança acerca do estatuto da realidade e do papel do fotógrafo segundo as definições puristas. Envolvido com os desafios técnicos e processuais próprios do meio, Oiticica inquietava-se frequentemente com os resultados alcançados, impondo-se, a cada etapa, novas exigências.

A passagem de Oiticica por diferentes tendências guarda em comum uma forte resistência a tomar a cena imediata como motivo maior da representação. Ao fato social e ao fenômeno natural, o fotógrafo deixa entrever o trabalho de mediação – contexto peculiar de correspondência entre a expressão natural e o símbolo cultural, entre a ciência e a arte – interposto pelas diferentes etapas implicadas na formação da imagem. Sua inabalável propensão para a pesquisa, apontada por Hélio, indica o viés por meio do qual se realizam suas

experimentações, seu modo próprio de convocar o virtual e de visar novos territórios, sempre no limite. A mesma inclinação que Deleuze reconheceu no pensamento de Foucault de ‘sempre pensar no limite de alguma coisa’, de ‘ver algo de não visível e pensar algo que estivesse quase no limite’ (DELEUZE, 2016:292), uma vez confrontado com um intolerável, concebido como um domínio compartilhado por todos, entretanto até então inacessível à visão.

Na fase concretista, JOF trabalhou intensamente a luz e os planos, sempre com o intuito de desviar-se dos procedimentos formais relacionados à representação das formas naturais. Os fotogramas, as impressões sucessivas de cópias positivas e negativas, a impressão direta da luz através de moduladores, o uso de espelhos e de vidros texturizados sobre a cópia, a sobreposição de fotos convencionais, a aplicação de nanquim sobre o negativo e a reimpressão de negativos antigos submetidos a novos tratamentos químicos ou simplesmente reeditados são alguns dos recursos de que se valeu Oiticica com o propósito de desnaturalizar a fotografia. Essas recorrentes opções pelos processos híbridos, pelas misturas e pelo trânsito entre diferentes suportes delineiam uma cartografia que privilegia o tempo intensivo – dobrado, reversível, multivetorial. Em referência à fase construtiva de JOF, Herkenhoff enfatiza essa operação sobre o tempo, assinalando que “No nível do processo, em obras que tinham por base a não-representação, já não bastava registrar. Ao fotógrafo cabia participar, explorar e experimentar não o ‘momento decisivo’ mas o ‘tempo fundamental’: fotografia se faz no laboratório” (HERKENHOFF, 1983:15).

Ao priorizar o processo e a criação da imagem em diversas etapas, seus trabalhos desse período refutam o tema e a noção tradicional de

uma realidade preexistente. É nesse contexto de progressivo afastamento do objeto, na acepção natural e inocente, que Oiticica marca a sua posição frente à prática fotográfica documental e, a seguir, diante dos formatos fotográficos convencionais, de modo abrangente. Em entrevista intitulada “Fotografia se faz no laboratório”, concedida a Ferreira Gullar, em 1958, José Oiticica declarou:

Muita gente acha que fotografia tem que mostrar objetos, pessoas que a objetiva colheu aqui fora. Tende-se mesmo a intitular de arte fotográfica o que na minha opinião é apenas reportagem fotográfica, como são os trabalhos de Henri Cartier-Bresson, por exemplo. O fotógrafo retrata crianças aleijadas, casas em ruínas... é o neo-realismo fotográfico como ficou denominado! Mas que há ali de expressão pessoal, de criação de arte enfim? (GULLAR, 1958).

Logo após, na mesma entrevista, Oiticica acrescenta: ‘as possibilidades de composição dentro do retângulo já foram praticamente esgotadas, donde resulta que o fotógrafo sob esse aspecto, apenas repete, academiza-se’ (GULLAR, 1958: 1). A percepção desse esgotamento é o ponto diferencial de Oiticica, inclusive no aspecto projetivo, no que seu trabalho viria a significar para as gerações seguintes. Essa última fase por que passou o trabalho de Oiticica, nos anos 1950, define-se a partir desse redimensionamento da função da imagem e do papel do artista, simultaneamente distantes da prática fotoclubista e dos protocolos da fotografia convencional. Três séries integram essa fase: *Formas*, *Derivações* e *Recriações*.

Essas três séries distinguem-se pela modalidade de participação do fotógrafo no processo de criação das imagens. As *Formas* integram as primeiras iniciativas de Oiticica no sentido de afastar-se dos elementos naturais, envolvendo a elaboração de superfícies a serem posteriormente fotografadas. As *Derivações* são imagens tomadas diretamente

em concordância com os critérios fotográficos convencionais, posteriormente trabalhadas por Oiticica no momento do processamento e, a seguir, nas diferentes modalidades de intervenção realizadas sobre as cópias. As *Recriações*, por sua vez, são obras mais complexas, incluindo, além dessa duas etapas, a de confecção dos materiais a serem fotografados. A radicalidade de JOF e a sua importância atual decorrem dessa prática de criação em diversas etapas, incluindo a confecção do material, o registro fotossensível e as operações de pós produção, definidoras do formato final do trabalho.

Ganhando corpo no início dos anos 1950 em torno do artista plástico Ivan Serpa e contando com o suporte do crítico Mário Pedrosa, o movimento concreto significou o aprofundamento das questões tematizadas pela arte abstrata, acrescentando-se aos movimentos precedentes um projeto que contornava definitivamente as demandas figurativas, envolvendo a representação das formas naturais. Entretanto, a marca singular da obra de Oiticica desse período delineia-se a partir da sua adesão ao projeto concreto – reportado às experiências de Moholy-Nagy, da Bauhaus e dos construtivistas russos – com alguns aspectos igualmente centrais do modernismo na sua vertente expressionista. De modo singular, Oiticica aliou seu rigor de matemático, plenamente identificado com o programa concretista, em especial com o projeto de Max Bill de criar uma arte baseada numa concepção matemática (GULLAR, 1998:214), a uma sensibilidade voltada para a expressão pessoal e subjetiva – francamente manifesta na entrevista a Ferreira Gullar –, consignando uma aproximação entre os dois projetos que se apresentaram de modo inconciliável no contexto da história da arte.

Se considerarmos a longa tradição figurativa da arte brasileira, inclusive na sua vertente vanguardista e politicamente engajada – Di Cavalcante e Tarsila do Amaral, entre outros –, podemos avaliar a amplitude crítica desse interesse de Oiticica pelo rigor formal. De outro viés, mas manifestando-se de modo complementar à precisão geométrica, Oiticica mantém-se próximo aos pressupostos autorais endereçados por outros movimentos – como o surrealismo e o expressionismo abstrato –, notabilizados por associar o sentido do trabalho criativo à expressão subjetiva do artista. Contudo, esse modo próprio de assimilar determinados princípios compartilhados pelo movimento concreto, ou surrealista deve ser igualmente apreendido de modo propositivo, em nenhuma hipótese como adulteração reducionista das premissas originais.

Como observado anteriormente, o espírito investigativo de Oiticica ocasionou seu afastamento dos fotoclubes nacionais e, no âmbito internacional, sua crítica e superação dos cânones da fotografia convencional, inclusive na sua versão modernista, pura e direta. A radicalidade da trajetória empreendida por JOF o aproxima da concepção crítica da fotografia e dos aparelhos pós-industriais de modo geral, formulada por Vilém Flusser, na década de 1980. Se a produção de fotografias estabeleceu-se em linha com duas vertentes primordiais – uma prática voltada à obtenção dos efeitos de semelhança e, de outro lado, de modo mais reflexivo, um fazer direcionado aos efeitos da operação de codificação –, podemos considerar que essas últimas experimentações de Oiticica, marcadas pela sua aversão ao propósito de “mostrar objetos, pessoas que a objetiva colheu aqui fora”, endereçam problemáticas cruciais, relativas à condição – artificial e arbitrária – da imagem fotográfica, ao trabalho do fotógrafo – expandido ao antes e o depois do

registro –, à noção de realismo – tributária da suposição de um ‘mundo lá fora’ –, e os atravessamentos entre a fotografia e as outras expressões culturais, desse modo desembaraçadas das teses concernentes à especificidade do meio. Um conjunto de questões singularmente alinhadas com as proposições teóricas enunciadas por Vilém Flusser, em conjuntura posterior, especialmente no livro “Filosofia da Caixa Preta – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia”, editado no Brasil em 1983.

Flusser sustenta que “o que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é o ‘mundo’, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem” (FLUSSER, 2002:14/15). As imagens fotográficas dão a ver, portanto, o modo como o aparelho fotográfico está programado para traduzir textos e teorias científicas – óticas, químicas e outras – em cenas. Flusser vai mais longe e sugere que as expectativas do próprio fotógrafo em atividade e também a maneira como habitualmente nos relacionamos com a imagem encontram-se definitivamente condicionadas ao modo de funcionamento do aparelho:

Uma viagem para a Itália, documentada fotograficamente, não registra as vivências, os conhecimentos, os valores do viajante. Registra os lugares onde o aparelho o seduziu para apertar o gatilho. Álbuns são memórias ‘privadas’ apenas no sentido de serem memórias de aparelho (FLUSSER, 2002:54).

Entretanto, à primeira vista, de modo superficial, as imagens fotográficas parecem apresentar o ‘mundo’, ‘fazendo com que seu observador as olhe como se fossem janelas, e não imagens’ (FLUSSER, 2002:14), uma intuição manifesta por Oiticica ao distanciar-se, numa virada antinaturalista, do ‘neo-realismo fotográfico’.

Não por acaso, as decorrências práticas do diagnóstico de Flusser, envolvendo o branqueamento da caixa preta, encontram-se comprometidas com diferentes modalidades de intervenções criativas, realizadas com o intuito de subverter o modo convencional de funcionamento do aparelho, como os ruídos e toda sorte de interferências no âmbito do programa informático. Práticas que guardam inúmeras aproximações com os procedimentos expandidos mobilizados por Oiticica, também eles convocados com o propósito de contornar o desígnio naturalista do aparato técnico.

Uma vez que o aparelho fotográfico resulta da convergência de teorias complexas, como aferido por Flusser, a prática do fotógrafo criativo não pode se sustentar em suposições ingênuas e atitudes descompromissadas. Toda a complexidade do aparelho está resumida em algumas poucas e cada vez mais simples regras operacionais, mas a intervenção verdadeiramente criativa deve rivalizar, em complexidade e em perspicácia, com o conjunto dos saberes inscritos na programação do aparelho.

Após apontar, de modo muito próximo ao observado por Oiticica, para a ingenuidade que prevalece sobre um espectro significativo da prática fotográfica, Flusser assinala:

Há, porém, uma exceção: os fotógrafos assim chamados experimentais; estes sabem do que se trata. Sabem que os problemas a resolver são os da imagem, do aparelho, do programa e da informação. Tentam, conscientemente, obrigar o aparelho a produzir imagem informativa que não está em seu programa. Sabem que sua práxis é estratégia dirigida contra o aparelho. Mesmo sabendo, no entanto, não se dão conta do alcance de sua práxis. Não sabem que estão tentando dar resposta, por sua práxis, ao problema da liberdade em contexto dominado por aparelhos, problema que é, precisamente, tentar opor-se (FLUSSER, 2002:76).

Atento às transformações em curso nas sociedades pós-industriais, Flusser identificou o estabelecimento de uma nova modalidade de compromisso entre o sujeito criador e o aparelho pós-industrial – aparelho câmera, aparelho informação, aparelho distribuição – ao qual ele se encontra, agora, indissolivelmente associado. Não se trata mais, nessa conjuntura, de uma relação circunstancial do sujeito diante de um dispositivo que se apresenta desde o exterior, modulável à sua intenção e eventualmente descartável, mas de uma relação inevitável de imbricação, na qual o sujeito produz a partir e para o aparelho. Nesse particular, podemos traçar uma correspondência entre essa condição aparelhada do sujeito contemporâneo e certa modalidade da prática fotográfica que se realiza, de modo cada vez mais frequente, a partir de dispositivos – contextos complexos que envolvem uma arquitetura e uma cenografia especialmente criadas para gerar, apresentar ou modular, por vezes de modo interativo, imagens.

Cabe observar, numa perspectiva anacrônica, que as imagens produzidas sob o signo das sociedades pós-industriais consideradas por Flusser, fortemente influenciadas pelas tecnologias eletrônicas e pela cultura digital, imediatamente apreendidas como artefatos manifestamente codificados, permitem constatar, retroativamente, que as formações híbridas, exemplarmente figuradas pelos trabalhos realizados por Oiticica nessa última fase, foram as instâncias inacessíveis aos modernos. Por sua vez, a percepção dos híbridos modernos favoreceram a compreensão da complexidade inerente a todas as imagens técnicas, a constatação de que mesmo as imagens ditas puras encontram-se perpassadas por programas, protocolos, códigos e convenções culturais.

Tanto no ambiente dominado pela cibernética e pela informática, no caso de Flusser, como no contexto de esgotamento dos formatos modernos hegemônicos vivenciado por JOF, trata-se sempre do embate do artista com as demandas de uma sociedade crescentemente influenciada pelo paradigma tecnocientífico, onde o corpo encontra-se definitivamente acoplado aos mais diversos dispositivos de mediação. Moldado em declarada subversão aos balizadores da fotografia figurativa, o experimentalismo de JOF resultou no expressivo alargamento das fronteiras do campo fotográfico no contexto do ideário compartilhado na década de 1950. Ao questionar a especificidade dos recursos oferecidos pelo meio, do mesmo modo que os seus ideais de verdade e de verossimilhança, JOF redefiniu o papel do fotógrafo e ampliou os domínios da imagem e do visível. Tal trabalho sobre os suportes e processos, acolhedor das misturas e da formações híbridas, consoma uma direção que será progressivamente explorada pelas vanguardas brasileiras na década de 1960 e, a seguir, pela fotografia expandida emergente na década de 1970, assim como pelos múltiplos cruzamentos entre a prática analógica e as tecnologias digitais, observados a partir dos anos 1980.

O ponto diferencial entre as experimentações de JOF e as estratégias adotadas pelos artistas contemporâneos, relaciona-se à natureza das mediações técnicas, gradativamente mais complexas na atualidade. Com efeito, a atual ubiquidade dos dispositivos tecnológicos de mediação ampliaram 'exponencialmente as possibilidades de invenção de máquinas simbólicas experimentais, colocando em outro patamar a pesquisa especulativa por novas formas de imaginar

(criar imagens)', como observou Baio (2015:19), em referência às sociedades contemporâneas. Importa, contudo, estabelecer o precedente instaurado por JOF e traçar as linhas sinuosas que correlacionam essas diferentes experimentações.

O reconhecimento da influência seminal exercida pela obra de JOF, consoante a perspectiva metodológica de uma retomada histórica, confirma que as práticas artísticas atuais não inauguram essa trajetória crítica e, desde a perspectiva de uma arqueologia das mídias, que a dilatação das fronteiras do meio, já expandidas por JOF no contexto moderno, não ocasionam a sua dissolução dos sistemas de mídia. Podemos constatar, de modo ainda mais contundente, que a disseminação da cultura digital, acompanhada pela proliferação de inumeráveis dispositivos tecnológicos, não ocasionou a extinção dos suportes materiais. Efetivamente, após as significativas reconfigurações técnicas e estéticas provocadas pelas tecnologias digitais, permanecemos comentando, produzindo e imaginando fotografias – expandidas, reconfiguradas – reportadas a um meio, igualmente amplificado.

O temor dos purista diante de uma iminente morte do cinema, da fotografia, ou da literatura fundamenta-se na premissa da autonomia das formas de expressão, sempre fixadas nos formatos convencionais historicamente edificadas, facilmente capturados pelo pensamento dogmático. De outro modo, a abordagem transdisciplinar e a perspectiva das formações híbridas dão a ver a redefinição das fronteiras entre os meios de modo fluido. Em consideração às correspondências entre a filosofia e a imagem em movimento, Deleuze observa, de modo muito próximo à essa concepção transdisciplinar,

que ‘não há obra que não tenha sua sequência ou seu início em outras artes’ e que ‘o encontro de duas disciplinas não é feito quando uma se põe a refletir sobre a outra, mas quando uma se apercebe de que deve resolver, por sua conta e com seus próprios meios, um problema semelhante àquele que é também colocado em uma outra disciplina’ (DELEUZE, 2016:301).

Importa ressaltar, uma vez anotadas as distâncias implicadas nessas duas conjunturas, que as experimentações tardias de Oiticica, apropriadamente dimensionadas desde o ponto de vista das reconfigurações atualmente em curso, estendem-se projetivamente às décadas de 1960, 1970 e 1980, repercutindo no trabalho de diversos artistas visuais, como Hélio Oiticica, Lígia Clark, Antonio Manuel, Antonio Dias, Anna Bella Geiger, Rubens Gerchman, Ana Vitória Mussi e Waltércio Caldas, como também nas iniciativas no campo da arte e mídia, empreendidas por Waldemar Cordeiro, Walter Zanini e Julio Plaza.

Apresenta-se igualmente relevante assinalar as reverberações do trabalho de JOF no contexto mais recente das práticas fotográficas contemporâneas à disseminação das tecnologias digitais. Observamos, no momento atual, a relevância da produção de viés experimental, seja no âmbito da criação de dispositivos técnicos de registro, seja no momento de intervenção nas imagens na etapa de pós-produção, como nas obras *Faria Lima* (2012), de Antonio Saggese; *Fotografias que respiram* (2009), de Gustavo Pellizzon; *O céu mais azul é também o mais trêmulo* (2007), de Frederico Dalton; *Somewhere – Alexanderplatz* (2009), de Dirceu Maués; *88 de 14.000* (2004), de Alice Micelli; *Figuras na paisagem* (2010), de André Parente; *Myxomatosis* (2008), de Solón Ribeiro, entre outras anteriormente referenciadas. Práticas sintomáticas de

uma redefinição das relações entre a imagem fixa e os domínios das práticas criativas, em especial o das imagens em movimento do vídeo e do cinema, mas, não menos relevante, das artes plásticas, da escultura, da performance e do teatro, da literatura e da poesia, indicativos de uma nova partilha entre o ver e o pensar, já entrevistas no contexto das manifestações de natureza transdisciplinar, envolvendo artistas, poetas, músicos e teóricos integrantes do movimento concreto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAIO, Cesar. *Máquinas de imagem: arte, tecnologia e pós-virtualidade*. São Paulo: Annablume, 2015.
- BRITO, Ronaldo. O trauma do moderno. In: DUARTE, Paulo Sérgio (org.), *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- DELEUZE, Gilles. O cérebro é a tela. In: LAPOUJADE, David (org.), *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- DELEUZE, Gilles. Foucault e as prisões. In: LAPOUJADE, David (org.), *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- CHIODETTO, Eder (org.). *Geração 00: a nova fotografia brasileira*. São Paulo: SESC, 2013.
- COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. *A fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte-IPHAN e Editora da UFRJ, 1995.
- FABRIS, Annateresa. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In: FABRIS, Annateresa (org.), *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado das Letras, 1994.
- FATORELLI, Antonio; CARVALHO, Victa. A câmera escura na fotografia brasileira contemporânea. Em COSTA, Ana Angélica (org.), *Possibilidades da Câmera Escura*. Rio de Janeiro: Biblioteca Parque, 2015.
- FERNANDES JÚNIOR, Rubens. *Fotografia expandida*. (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. 2002.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte concreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.
- GULLAR, Ferreira. Recriação – ou a fotografia concreta, *Jornal do Brasil*, 24-26 de junho, 1958, pag. 3.
- HERKENHOFF, Paulo. *José Oiticica Filho – a ruptura da fotografia nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- LATOUR, Bruno (Ed). *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- MACIEL, Katia. *As borboletas voam no escuro: a fotografia de José Oiticica Filho*. Rio de Janeiro: Editora +2, 2014.
- OITICICA Filho, José. Fotografia se faz no laboratório. Entrevista concedida a Ferreira Gullar, mimeo, 1958.
- OITICICA, Hélio. *JOF*, catálogo da exposição *Pintura-relevo*. Galeria Sérgio Mlliet. Funarte, Rio de Janeiro: janeiro e fevereiro de 1967.
- PARENTE, André. *Passagens entre fotografia e cinema na arte brasileira*. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2015.
- VALENTIN, Andreas. Nas asas da mariposa: a ciência e a fotografia de José Oiticica Filho. *ARS* (São Paulo). 2015, vol.13, n.25, pp. 30-49.

VESTÍGIOS E PASSAGENS ENTRE PERFORMANCE E FOTOGRAFIA

Eduardo de Jesus

O fenômeno da fotografia contemporânea – esse momento, “onde a flutuação de valores da fotografia se encontra na sua amplitude máxima e sob diversas vertentes” (POIVERT, p. 141, 2015) – se constrói tanto das heranças históricas do desenvolvimento técnico e conceitual de suas práticas específicas, de seus diálogos com a arte e de seus contatos com os circuitos midiáticos (informação e entretenimento), quanto, agora, mais recentemente, da intensa produção e circulação de imagens, típicas dos domínios da comunicação pessoal massiva (*mass self communication*) (CASTELLS, 2009).¹ Passamos a produzir, com grande intensidade, imagens para redimensionar, de alguma forma, o modo como somos percebidos e como nos constituímos nas interações. Essas imagens endereçadas ao Outro e ligadas ao cotidiano se misturam ao circuito massivo e inauguram contextos midiáticos ainda mais complexos dos quais se servem, entre outros, a publicidade e o entretenimento para acionar processos de subjetivação mediados por imagens e guiados muitas vezes exclusivamente ao consumo. Habitamos uma trama cultural da qual a imagem se coloca como um campo de tensão.

¹ Manuel Castells tratou do tema em *Communication Power*, Nova York: Oxford University, 2009. No Brasil, *O poder da comunicação*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2016.

Posicionamo-nos neste intenso dinamismo do domínio contemporâneo das imagens com seus paradoxos, resistências e ambiguidades e nos guiamos pela fotografia contemporânea em suas relações desenvolvidas ao longo do tempo com a história da arte e o próprio campo da fotografia. Poivert (p. 137, 2015) afirma que “é historicizando a fotografia contemporânea que ela será poupada do esquecimento, e este trabalho será feito ao se pensar em uma histórica comum à arte e à fotografia”. Interessa-nos refletir sobre obras que tomam a fotografia como suporte, mas que, em suas articulações conceituais, nutrem-se das relações estabelecidas com estratégias e práticas típicas da arte contemporânea. Não em seus recortes mais definidos ou estabelecidos historicamente, mas naqueles outros menos visíveis e difíceis de definir que se colocam tanto nas passagens entre suportes e estratégias artísticas quanto nos diálogos com as novas cristalizações das práticas imagéticas contemporâneas.

Diante das inúmeras relações entre arte e fotografia, dentro de uma história comum, convocamos a performance como um campo artístico irruptivo na história da arte que construiu potentes aproximações com fotografia, cinema e vídeo em diferentes períodos e com distintos objetivos e intensidades. A relação entre as imagens e as práticas performáticas vem produzindo um fenômeno instigante que redimensionou fronteiras entre manifestações artísticas alterando as relações espaço-temporais, os processos de fruição e ainda abriu inúmeras possibilidades expressivas indo do registro direto aos processos mais

transversais que se servem das potências da linguagem para o desenvolvimento das obras.²

Estamos no campo da imagem fotográfica bem como em seus desdobramentos e atravessamentos com outras expressões imagéticas, pensando nas forças políticas, estéticas, tecnológicas e contextuais do mundo atual que as acionam e também por elas se deixam acionar. O que atravessa esse ensaio é um desejo de escapar das especificidades do fotográfico – o que seria incompatível com a condição pós-mídia típica da produção artística contemporânea (KRAUSS, 1999) – e colocar em diálogo as linhas que compõem o domínio das imagens na contemporaneidade percebendo com isso seus esgarçamentos e fusões.

Na história da arte brasileira mais recente, percebemos passagens extremamente significativas entre fotografia e performance que, ao contrário de apontarem para uma especificidade, reafirmam um trajeto múltiplo e heterogêneo. As passagens que vamos destacar assumem um espaço comum entre o traço histórico e as forças do contemporâneo especialmente por aproximarmos obras de distintos períodos históricos atravessadas pelo gesto performático.

Partimos então de duas imagens vindas do filme “In-out (antropofagia)” (1973), de Anna Maria Maiolino, e da sequência de seis imagens de “Ação 3” (2005), de Yuri Firmeza,³ para refletir em torno

² Já nos detivemos nas relações entre performance e videoarte nacional e internacional comentando a presença e seus desdobramentos na trajetória histórica do Festival de Arte Contemporânea Videobrasil. Conferir: JESUS, Eduardo. Tempo, imagem: performance. In: FARKAS, Solange, Martinho, Tete (org.). Videobrasil: Três Décadas de Vídeo. Arte, encontros e transformações. São Paulo: Edições Sesc São Paulo e Associação Cultural Videobrasil, 2013–2014.

³ Ambas as obras integram o Museu da fotografia, em Fortaleza, Ceará, onde a primeira versão deste texto foi apresentada.

da imagem fotográfica na contemporaneidade em suas interseções e contaminações com outras expressões artísticas.

MAIOLINO E FIRMEZA

Não nos cabe aqui refazer a trajetória artística de Anna Maria Maiolino. No entanto, é importante destacar algumas passagens, especialmente pela natureza híbrida do trabalho que vamos comentar. Maiolino partiu de uma produção ligada à xilogravura seguindo para uma intensa experimentação com objetos, performances, filmes super-8, fotografias e audiovisuais (nome dado aos diapositivos-slides sincronizados com áudio), bem como nos produtivos cruzamentos entre estes suportes. Com uma destacada trajetória no circuito nacional e internacional, Maiolino segue o mesmo gesto experimental, mas agora em instalações com uso de cerâmica como em “Aqui e lá (*Here and there*)” apresentada na 13ª Documenta de Kassel (2012). Para Paulo Herkenhoff (p. 124, 2002), o triângulo antropofágico feminino da arte brasileira formado por Anna Maria Maiolino, Lygia Clark e Lygia Pape foi responsável por dar novos contornos à herança de Oswald de Andrade, reinventando a linguagem e abrindo novos caminhos de resistência no período da ditadura militar.

A torção produzida por Maiolino, Clark e Pape implica em deslocar a Antropofagia do papel de estratégia cultural para agregar a noção de canibalismo como prática simbólica vista da perspectiva psicológica e social (HERKENHOFF, p. 123, 2002).

Maiolino, atuando no trânsito entre suportes e procedimentos artísticos, esteve na Expoprojeção em 1973, um dos importantes marcos históricos das novas relações entre cinema, fotografia e arte

na busca por novos suportes e formas de expressão. Com curadoria de Aracy Amaral, a Expoprojeção apresentou filmes em super-8 e audiovisuais de artistas de diversas vertentes, muitos, como Anna Maria Maiolino, também estiveram na exposição Nova objetividade (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967), que deu prosseguimento aos gestos pioneiros que trouxeram novos embates para a arte brasileira. Havia no período a configuração de um ideário estético-político que pretendia abrir novas possibilidades artísticas mais ligadas a estruturas ambientais e objetos. Hélio Oiticica (p. 84, 1986) afirma, em “Esquema geral da nova objetividade”, texto originalmente publicado no catálogo da exposição, que a Nova Objetividade “seria a formulação de um estado da arte brasileira de vanguarda atual” e destaca, entre outros princípios: tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; participação do espectador; abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos. Estavam em curso as novas proposições que, de alguma forma, guiariam parte muito significativa da produção artística do período (OITICICA, p. 84, 1986).

Na Expoprojeção Maiolino, apresentou “Construção”, audiovisual com 80 imagens e duração de sete minutos, formando uma espécie de registro bastante livre da ação realizada no aterro do Flamengo na qual os participantes se envolviam em situações lúdicas no espaço público. Uma obra que tanto remonta ao performático, quanto ao pictórico pelos arranjos formais que as ações compõem na tela.

As duas imagens de Anna Maria Maiolino sobre as quais agora nos detemos seguem bem esse esquema de construção presente em outras de suas obras que acionam tanto o gesto performático quanto a ima-

gem. Elas nos mostram duas bocas, a primeira delas entreaberta e repleta de fios, como se os comesse, e a outra quase sufocada com um ovo que ocupa todo seu espaço. Vindas do filme “In-out (antropofagia)”⁴ (1973), uma das primeiras experiências de Maiolino com o cinema, essas imagens compõem a série mais ampla de imagens “Fotopoemação” (ou “Photopoemação”, como consta em alguns registros), que, como o próprio nome indica, trazem uma nítida aproximação entre fotografia, poema e ação performática. Integram essa ampla série de imagens, temas e questões formais também presentes no filme, como os fios, as bocas, os cortes e recortes e sobretudo a presença do corpo, as questões de identidade, o feminino e a resistência. Vemos isso, por exemplo, em “Por um fio” (1976), fotografia que integra a série mais ampla “Fotopoemação” e mostra Anna Maria Maiolino ao centro com sua mãe e sua filha nos lados esquerdo e direito respectivamente, ligadas por um fio entre suas bocas. Posicionada entre a infância de sua filha e a velhice de sua mãe, Maiolino está ligada a ambas pelo fio, como se fosse uma linha do tempo que as une.

Já em *Ação 3* (2005), Yuri Firmeza nos mostra numa ruína a delicada geometria das colunas e paredes que geram uma profundidade de campo na qual seu corpo nu se insere. Nas seis imagens que compõem a série, o plano inicialmente aberto se fecha para mostrar, mais em detalhes, o corpo ocupando o espaço vazio escavado na parede de alvenaria, quase com ela se confundindo. A proposta vem de uma ação performática realizada depois de uma oficina de Yvens Machado, em 2005, em Fortaleza, que reunia muitos artistas em torno da

⁴ As imagens do filme se desdobram e podem ser expostas juntas, em diversas formulações.

ocupação do espaço, como resultado final da vivência. A proposta de Firmeza assume primeiramente o espaço, traço recorrente em outras obras, como se fosse um desejo de se indagar diante da paisagem. O plano aberto, que nos oferece as primeiras imagens da série, deixa explícito o diálogo com o entorno ao se inserir no espaço-tempo da ruína. Em seguida, os planos mais fechados nos mostram o corpo do artista se ajeitando para depois se entregar totalmente ao espaço. Yuri parece ter feito da performance um passo na construção e formalização do trabalho.

Mais de 30 anos separam a primeira obra da segunda, apesar disso, podemos perceber linhas de força que as unem. Mesmo com suas diferenças constitutivas, elas têm em comum a expansão do gesto performático como articulação conceitual. O corpo marca um lugar. Distantes que estão das imagens posadas ou encenadas, Maiolino e Firmeza aproximam fotografia e performance para colocar o corpo de um outro modo. Na constelação de sentidos que as duas obras acionam, vamos nos deter na relação entre fotografia e performance para mostrar como algumas obras revelam, de forma singular, os corpos ao subverter os limites das manifestações artísticas e colocar novas possibilidades para os encontros entre arte, política e estética.

As obras em suas construções parecem fazer nosso olhar deslizar para o que nelas não está, uma espécie de fora de campo, aquilo que, de alguma forma, as contorna, mas que não está na imagem. Um corpo que parece se colocar de forma mais indagativa entre visível e invisível, entre campo e fora de campo. Em ambas, o gesto performático parece estar fora de campo, mas, de forma invisível, alimenta o campo, aquilo que vemos. Um fora de campo que, ao mesmo tempo

que se oculta, por não se tratar de um simples registro de performance, deixa vestígios na imagem. Trata-se de outro gesto diferente do registro mais direto da performance – típico dos primórdios do vídeo, como em obras pioneiras e fundamentais, a exemplo de “Made in Brazil” (1977), de Letícia Parente, entre nós, ou as primeiras obras de Joan Jonas, no contexto internacional, para citar apenas dois exemplos, entre muitos outros. Aqui a performance torna-se passagem para a imagem, possibilitando novas formas de diálogo e de expansão da fotografia.

Em Maiolino, o corpo habita o fora de campo já que, retirado da imagem pelo enquadramento em plano fechado, revela somente a boca que, de lugar da fala, passa a explicitar a própria incompreensão e a ausência da linguagem. A violência do contexto político da época também habita o fora de campo da imagem, tornando-a gesto de resistência e ressignificação do corpo como lugar da política, como nos mostra Maiolino.

Se pegar o primeiro vídeo da antropofagia [In Out (Antropofagia), 1973-74], feito durante a ditadura militar, ele é sobre a impossibilidade da fala. Dizer aquilo que é indizível. Para nós, os artistas de minha geração, os anos 70 foram importantes porque só se podia responder ao inimigo com esses trabalhos, de resistência. Precisa ter muito afeto pela vida para conseguir seguir nessa direção (MAIOLINO, p. 20, 2015).

Vemos as ações da boca ao ingerir ou cuspir, mas não vemos o corpo que, ao preservar sua identidade, resiste. As imagens fotográficas parecem expandir o fora de campo, incluindo aí também o filme do qual se originam. Sempre vamos nos remeter a um fragmento de um filme que, mesmo em sua autonomia, guarda vestígios de suas origens. As imagens remetem também ao corpo que performa e que

não vemos por inteiro, dele só temos um fragmento, que, mesmo tendo por função comunicar, vê-se muitas vezes impedido.

Firmeza, primeiro nos apresenta a paisagem e o plano aberto no qual vemos um rigoroso processo de composição pictórica da imagem, revelando as ruínas, que vão ser marcadas por algo do tempo presente. A primeira imagem mostra esse plano aberto, só vemos a escada, já na segunda, surge o corpo que na terceira se ajeita para na imagem seguinte se encaixar no vazio da parede. Nas duas últimas imagens, o plano aberto é abandonado, mostrando-nos dois planos fechados, sendo o último composto somente do corpo inserido na alvenaria. O corpo protagoniza a imagem, mas não se trata de pose ou encenação, tampouco apenas o registro da performance. A performance habita a imagem e permite que seus procedimentos animem a construção de sentidos da obra, mas ela está fora do campo, fora do alcance das imagens, que mais parecem ressaltar a composição formal do quadro entre cheio e vazio, no jogo entre os planos abertos e fechados.

Em ambos os artistas prevalece o vestígio. Em Maiolino pelo recorte e em Firmeza pela escala do corpo no plano aberto da imagem e depois pela total inserção na ruína, quase se confundindo com ela nas últimas imagens. Os dois traçam uma linha de fuga para a imagem fotográfica, mesmo tendo-a como destino final, mas construindo sua significação no deslocamento entre campo e fora de campo. Nesse sentido, pensamos que essas imagens nos remetem a um espaço imagético que se tensiona entre o visto e o não visto, entre a ação performática que deixa vestígios, mas não assume o eixo central da obra, tornando-se uma espécie de sombra a espreitar os sentidos que as imagens acionam.

Uma pergunta simples ativada por essas imagens é por que esses corpos fazem isso? Por que eles se colocam dessa maneira? O que podem esses corpos? Tanto em Maiolino quanto em Firmeza, não se trata de um corpo específico, identificado, mas, antes disso, um corpo despersonalizado, sem rosto, como um corpo qualquer que carrega em si as vivências e experiências comuns ordinárias.

Maiolino afirma: “eu não sou uma artista que passa a limpo. Sou uma artista toda contaminada” (HERKENHOFF, p. 213, 2002). Para Herkenhoff “essa contaminação, que admite o diálogo entre opostos e negociação das diferenças, é o *modus operandi* das etapas da vida cultural do país, da Antropofagia ao Neoconcretismo e à Nova Objetividade Brasileira” (HERKENHOFF, p. 213, 2002), fazendo de Maiolino figura central na história da arte brasileira e nas relações entre arte e política que se instauram no período no Brasil.

A contaminação também diz respeito ao trânsito entre suportes e as próprias obras que se desdobram, como é o caso dessas imagens vindas do filme que ainda trazem, escritas a mão, suas referências de origem.⁵ O documento aqui assume outra dimensão, torna-se lugar de passagem e trânsito entre a autonomia das imagens, especialmente ao dialogar com outras obras de Maiolino, e, ao mesmo tempo, remete-nos ao filme. Outras relações espaço-temporais se desdobram. A documentação entra em colapso, porque algo a desorganiza, já que não é apenas registro, mas uma elaboração imagética vinda da performance e por ela contaminada, mas que não a reve-

⁵ Abaixo das duas imagens a que tivemos acesso no acervo do Museu da Fotografia, em Fortaleza, constam escritos a mãos pequenos textos que as identificam relacionando-as ao filme.

la inteiramente, deixando-a, como uma sombra, no fora de campo. Quero dizer com isso que Maiolino e Firmeza rompem com a procedimentos da imagem posada ou encenada, tão frequente em nossos contextos, por meio de proposições mais conceituais que assumem vertentes em uma história comum entre arte e fotografia, instaurando novas relações e dinâmicas. Situações que expandem o domínio do fotográfico em relação à arte redimensionando não apenas o lugar da imagem, mas também os sentidos que ativa.

PENSAR (S) (E) (M) IMAGEM⁶

Ao refletir sobre as obras que aproximam corpo, performance e vídeo na década de 1970, Rosalind Krauss (1976) percebeu que o corpo se posicionava entre duas máquinas: de um lado, a câmera de vídeo; de outro, o monitor de TV, experimentando as intensidades do tempo real da transmissão do vídeo ou o registro imediato. Como se o corpo estivesse, segundo Krauss, entre parênteses. São diferentes pulsações que, a depender do uso, podem criar distintas relações entre corpos e máquinas. “Vertical Roll” (1973), de Joan Jonas, ou “Centers” (1971), de Vito Acconci, segundo a autora, caracterizam as relações entre corpo e câmera como uma estética do narcisismo,⁷ nome de seu texto. É possível atualizar a reflexão de Krauss e pensar que a relação entre câmera e corpo pode extrapolar uma estéti-

⁶ Tomamos de empréstimo uma proposição de Yuri Firmeza, que nomeava um texto sobre artistas para o Atelier Aberto (Campinas, 2009). Não vou refazer a mesma articulação conceitual proposta por Firmeza para elaborar seu texto, mas apropriar, de forma quase antropofágica, da proposição para dela me servir como mais um ponto na reflexão entre fotografia e performance.

⁷ Publicado no Brasil em KRAUSS, Rosalind. Vídeo: a estética do narcisismo. Arte & Ensaios n. 16, PPGAV-EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, jul. 2008

ca do narcisismo para se colocar de outras formas. Mesmo sabendo que o vídeo é o centro da reflexão de Krauss, interessa-nos partir de sua sugestiva formulação do corpo entre parênteses, atualizando-a na relação entre performance e fotografia. Por isso, inspirados por Krauss e nas dinâmicas sugeridas entre corpo e câmera que sua proposição convoca, apropriamos-nos da formulação “Pensar (s) (e) (m) imagem” para, ao desdobrá-la, fazer deslizar posicionamentos, palavras e sentidos como outro jogo de parênteses, para com isso refletir em outras chaves sobre as obras de Maiolino e Firmeza.

Um primeiro desdobramento é “Pensar (se) imagem”. Vendo as imagens que manejamos, não temos mais uma representação ou o registro direto, mas uma imagem que revela um corpo qualquer, como o sujeito em trânsito pelas tramas da subjetividade de forma aberta, como afirma Suely Rolnik, uma subjetividade “fora do sujeito” ou “extra-pessoal”, uma experiência “das forças que agitam o mundo enquanto corpo vivo e que produzem efeitos em nosso corpo em sua condição de vivente (...) cujos efeitos compõem um modo de apreensão extracognitivo, o qual denomino ‘saber do corpo’” (ROLNIK, p. 4, 2015).

Tanto em Maiolino quanto em Firmeza, o “saber do corpo” pensa-se como imagem remetendo mais aos modos de estar no mundo e às formas de resistência, do que a uma imagem do corpo fechada em si mesma, como forma de representação mais tradicional. No atual contexto subjetivo-imagético que experimentamos, pilhado pela egoica cultura do *selfie*, revelar o corpo em sua potência coletiva, naquilo que ele tem de comum com outros corpos e contextos políticos, torna-se um gesto biopolítico de resistência, de potência da vida, que

reivindica outros olhares para si e para o Outro, assim como novas formas de fazer figurar o sujeito na imagem, trazendo os traços daquilo que está em contaminação dinâmica e intensa com o mundo.

O corpo em repressão na ditadura militar interroga a própria ausência da linguagem, aquilo que sai ou entra pela boca, como modo de dar a ver processos de violência e opressão, expressos sobretudo no conjunto mais amplo de imagens e no próprio filme. Em *Firmeza*, o corpo se entranha, quase organicamente, na paisagem em ruína, se entranha e encarna os destroços. A ausência do corpo na primeira imagem faz do vazio – essa forma quase fetal retirada da alvenaria – seu duplo. O corpo nu entra em cena para colocar-se no espaço, integrando-se às memórias daquele contexto. O corpo pensado em imagem associando-se ao espaço para também integrar-se como tempo e memória.

Ao pensar-se em imagem, Maiolino e *Firmeza* lançam-se como um corpo comum em uma situação coletiva e geral, é o “fora do corpo” que carrega a subjetividade, e, por isso, nesse arranjo coletivo, as linhas da política se colocam na construção de sentido dessas imagens. A política se expressa em Maiolino pelos modos como a boca se coloca nos quadros que ora come tudo, ingere, se abre fecha, tenta se explicar, ora é sufocada por um ovo ou impedida de se expressar.

Outro possível jogo de sentidos propostos nas mudanças dos parênteses, inspirados por Krauss, é “Pensar em imagem”. Para colocá-la em movimento gostaria de tomar a série “Quinze lições sobre Arte e História da Arte – Apropriações: homenagens e equações”

(1970),⁸ de Frederico Morais. Desenvolvida no contexto da exposição do “Corpo a terra”, realizada no Parque Municipal, em Belo Horizonte no mesmo ano, a série usa a imagem de forma crítica para comentar a arte e os contextos políticos e artísticos na época. Apesar da inserção política, o gesto se aproxima mais dos usos que a arte conceitual faz da fotografia (talvez uma outra forma de pensar as relações entre arte e fotografia, tomando-as em uma história comum), que, no entanto, amplia-se por se tratar de um discurso crítico, inserido na cidade e, ao mesmo tempo, no espaço expositivo da galeria pelo curador da exposição em dupla atuação também como artista. A proposição “Pensar em imagem” me remeteu ao gesto pioneiro de Morais, que colocou seu pensamento em imagem dialogando diretamente com as aberturas dos contextos artísticos que ativava e com as exposições que organizava. Gesto ensaístico no campo da arte, tomando a fotografia como ponto de partida para alcançar um total atravessamento de formas expressivas, discursos, elaborações estéticas, críticas e formais, mas também políticas e sociais.

Em uma das “Quinze lições...”, Morais nos mostra uma situação pública, possivelmente em um parque, seguido do texto: “Arte total – inespecificidade de todas as artes”. Recorro a essa proposição para aproximá-la das imagens que analisamos já que o jogo de sentidos entre a imagem do parque e o texto legenda nos remetem à vida cotidiana. A ausência de especificidade da arte parece encaminhar para uma aproximação intensa com os modos de vida, com o encontro e o

⁸ O catálogo da exposição “Escavar o futuro” publicou a série completa. **SCOVINO**, Felipe; **REGALDO**, Fernanda; **MARQUEZ**, Renata; **ANDRÉS**, Roberto e **CANÇADO**, Wellington (orgs.). **Escavar O Futuro**. Belo Horizonte: PISEAGRAMA, 2014. Disponível em: https://issuu.com/piseagrama/docs/escavar_o_futuro_final_web/107

compartilhamento. Da mesma forma, as obras de Maiolino e Firmeza atuam na mesma vibração assumindo uma total ausência de especificidades de suportes e uma completa aproximação com os embates entre vida e política.

Firmeza segue o gesto que animou outras de suas obras para perceber a paisagem urbana e seus agenciamentos políticos e econômicos na dimensão subjetiva e na experiência do corpo. O desejo de paisagem aparece até mesmo no modo como as imagens da “Ação 3” são regularmente montadas em linha horizontal no espaço expositivo. Retomamos outro trabalho de Firmeza que traz essa forma de pensar e se inserir na paisagem entre social, político e subjetivo. Em “A Fortaleza” (2010), uma espécie de díptico com Yuri, tendo por trás a paisagem da cidade. Na primeira, Yuri é ainda um menino, e vemos ao fundo o horizonte mais aberto, para na imagem seguinte o vemos como um homem na mesma pose e no mesmo lugar, mas agora vendo o espaço urbano já repleto de prédios por trás. O que impera, mais uma vez, é a dinâmica que coloca o corpo em contato direto com a paisagem e dela passa a fazer parte. “A Fortaleza” coloca o corpo entre a câmera e a cidade, em outros parênteses, para revelar tudo o que se passa por trás do menino e do homem, no corpo e na cidade. Subjetividade ligada ao outro, atravessada pelo coletivo. Fazendo a imagem doméstica e vernacular operar como partida para reconstruir-se um olhar para a cidade, seus fluxos e suas mudanças. A política da paisagem na total ausência das especificidades, resgatando Moraes, colocando a imagem a serviço do pensamento que a anima.

Maiolino, contaminada, como ela própria afirma, faz do afeto a forma de resistência. As questões conceituais que atravessam obje-

tos, performances, audiovisuais e filmes que produz no período, em forte sintonia com Moraes, apontam para uma total não especificidade. Objeto, performance, imagem e som, em franco trânsito pelos suportes. Isso fica bem claro também nas imagens retiradas de “Antropofagia...” que autônomas, para além do filme, transitam com outras da série “Fotopoemação” e acionam seus contextos.

Os jogos entre os parênteses – inspirados por Krauss acionando palavras e sentidos – poderiam prosseguir em outras aproximações com as obras de Maiolino e Firmeza, mas por enquanto nos permitem primeiramente construir reflexões entre performance e fotografia e aproximar as obras de Anna e Yuri para assim retomar entre nós, com os olhos no presente, a força da produção artística brasileira da década de 1970, especialmente pela enorme semelhança que vemos entre o passado e o que agora experimentamos. Semelhança entre os golpes, que talvez as derivas entre passado e presente na arte e na vida, escavando o futuro, como dizia Frederico Moraes, possam nos ajudar a reinventarmos, de forma resistente, subjetividades abertas ao coletivo, que consigam se revelar em imagens que nos indaguem dos contextos que experimentamos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- HERKENHOFF, Paulo. A Trajetória de Maiolino: Uma Negociação de Diferenças. In: ZEGHER, Catherine. Anna Maria Maiolino, Vida Afora/A Life Line. Nova York: The Drawing Center, 2002.
- MAIOLINO, Anna Maria. Entrevista com Anna Maria Maiolino. Arte e Ensaios, n. 29, p. 8-25, 2015. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- POIVERT, Michel. A fotografia contemporânea tem uma história? *Palíndromo*, v. 7, n. 13, p. 134-142, 21 set. 2015. Universidade do Estado de Santa Catarina.
- KRAUSS, Rosalind. Video: The Aesthetics of narcissism. October nº 1, 1976. Cambridge (Mass.): The MIT Press.
- KRAUSS, Rosalind. voyage on the north sea Art in the age of the post-medium condition. Nova York: Thames & Hudson, 1999.
- ROLNIK, Suely. A hora da micropolítica. São Paulo: Editora N-1, 2015.

DENTRO DO ESPELHO: MOVIMENTO NO VAZIO

Osmar Gonçalves dos Reis Filho

Luis Carlos Barroso de Sousa Girão

Em meio aos estudos realizados sobre o objeto livro como expressão artística no campo da Literatura Infantil, uma vertente que vem ganhando cada vez mais destaque entre pesquisadores das mais diversas áreas – artes plásticas, comunicação, design gráfico, psicologia etc. – nos últimos anos, é a dos livros-imagem, um território bastante fértil, porém, pouco explorado academicamente.

O diferencial apresentado pelos livros-imagem está no fato de eles serem constituídos, principalmente, por códigos visuais – da fotografia às ilustrações, do grafismo às manchas tonais – ficando o texto verbal, quase sempre, resumido ao título impresso nas capas e a rápidas passagens no decorrer das páginas internas. Segundo tipologia designada por Torben Gregersen (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011), as obras impressas ditas “livros-imagem” são aquelas compostas por narrativas pictóricas, ou seja, sem ou com pouquíssimas palavras.

Um dos nomes de maior destaque internacional na produção contemporânea de livros-imagem é o da *book artist* sul-coreana Suzy Lee,¹ artista plástica de formação, cuja primeira publicação literária

¹ Encontramos expoentes dessa produção qualitativa – entremeando palavra, imagem e o objeto livro – nas obras dos brasileiros Angela Lago, como no belíssimo e circular *O cântico*

foi uma versão para o clássico de Lewis Carroll, *Alice In Wonderland* (2002), mesclando fotografias e ilustrações. Com a repercussão de seu trabalho na Europa e na Ásia, a artista então publicou o primeiro título de sua consagrada *Trilogia da margem* – composta por *Espelho* (2009), *Onda* (2008) e *Sombra* (2010) – pela Corraini Edizioni, editora responsável pelo acervo de Bruno Munari. *Espelho* chegou ao Brasil pela extinta editora de livros de arte, Cosac Naify, em 2009, tendo inclusive rendido à autora o prêmio de *Melhor Livro de Imagem* pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) em 2011.

Em formato retangular vertical, medindo 31 x 18,5 cm, *Espelho* assemelha-se à forma padrão de espelhos, o que restringe seu campo de exposição, logo, de ação nos acontecimentos narrados visualmente. Mesclando as técnicas do carvão, para um traçado sinuoso e dinâmico nas personagens, e de tinta acrílica em tons de preto e amarelo, emanando a decalcomania, essa narrativa pictórica traz para o centro do objeto livro o embate vivido entre uma garotinha que habita as páginas pares (à esquerda), compreendidas como “mundo real” ou “primeiro cenário”, e seu reflexo projetado nas páginas ímpares (à direita), compreendidas enquanto “mundo da fantasia” ou “segundo cenário”. Todo o drama inscrito nas duplas abertas é movimentado pelo ir e vir do virar de páginas, nas buscas por ações e reações dos dois cenários entre si e em sua relação com um “terceiro cenário”: a margem central do livro.

dos cânticos (1992/2013), e Renato Moriconi, no imaginativo *Bárbaro* (2013), e na galeria portátil de *O dia da festa* (2017); toda a obra da francesa Sara desde a década de 1990, em especial *Du temps* (2004) e *Pitchou* (2014); as publicações da Planeta Tangerina, editora mantida pelo coletivo de artistas portugueses liderados por Isabel Minhós Martins e Bernardo P. Carvalho; a beleza visual dos sul-coreanos WonHee Jo e JungHo Lee e material do japonês Katsumi Komagata; além das marcantes incursões da artista plástica espanhola Paula Bonet nas artes literárias, como o potente *La sed* (2016).

Bem anterior a esse momento, em meio aos inúmeros pesquisadores da arte que vinham estudando as imagens visuais entre o final do século XIX e início do século XX, o nome do teórico alemão Aby Warburg se destacava pela forma inédita de contar, ou melhor, de expor visualmente a história da arte implementando, nesse campo, um novo modo de escrita e um novo estilo de saber. Judeu, filho de uma família abastada, Warburg era um intelectual essencialmente nômade e transversal, que buscou abrir a história da arte, ao trabalhá-la na fronteira, no entroncamento com outras disciplinas e campos do saber como a antropologia, a filosofia estética e a psicologia social. Para o filósofo e teórico da imagem Georges Didi-Huberman, Warburg multiplicou objetos de análise e vias de interpretação, exigências de métodos e desafios filosóficos, colocando a história da arte em constante movimento – um “movimento pensado simultaneamente como objeto e como método, como sintagma e como paradigma, como característica das obras de arte e como o próprio desafio do saber que pretende dizer algo sobre elas” (*apud* MICHAUD, 2013, p. 18).

Leitor atento de Nietzsche e Wittgenstein, Warburg tinha clara consciência das potencialidades criadoras da linguagem humana, de sua natureza mimética e reflexiva. E, para o historiador da arte alemão, os métodos e modos de escrita que predominavam nas *Geisteswissenschaften* (as ciências do espírito), no final do século XIX, eram marcadamente restritivos, empobrecedores e superficiais. Tratava-se de uma linguagem que não refletia sobre si mesma, sobre seu caráter retórico e mimético, seu co-pertencimento ao pensamento, e

que se mostrava, acima de tudo, inadequada para lidar com a especificidade de alguns de seus principais objetos de estudo – a saber, a imagem e a história.

Era preciso, então, produzir formas de escrita e de saber mais atentas à natureza essencialmente móvel, múltipla e aberta tanto das imagens quanto dos “objetos históricos”. Era preciso inventar formas que, de um lado, fizessem justiça à complexa temporalidade das obras de arte – com seus anacronismos e longas durações, suas sobrevivências (*Nachleben*) e sobreposições – e que, de outro, buscassem romper com a eterna sujeição do visível ao legível (esse fenômeno bastante metafísico), que investissem num tipo de saber estético e visual, auxiliando, assim, a libertar a leitura do mundo (*Lesbarkeit*) – esse conceito fundamental para Walter Benjamin – de modelos puramente linguísticos e discursivos.

Eis o que estava em jogo no projeto deixado inacabado por Warburg à ocasião de sua morte, em 26 de outubro de 1929; eis a arquitetura secreta do *Bilderatlas Mnemosyne*. Nomeado em alusão à deusa grega da memória, essa obra expõe a visão do teórico alemão acerca de uma “iconologia dos intervalos” (MICHAUD, 2013, p. 295) e se materializa por meio da justaposição de imagens e textos expostos em 63 painéis de tecido preto, medindo aproximadamente 150 x 200 cm, dentro de sua biblioteca particular – o *Warburg Institute*, atualmente localizado em Londres.

Último projeto de Warburg, considerado a síntese de seu pensamento, *Mnemosyne* era para ser interpretado, nas palavras de Didi-Huberman, “como se interpreta uma partitura de Bach” (GUERREIRO, DIDI-HUBERMAN, 2014). Nele, a escolha das ima-

gens, do número de painéis e o arranjo entre todos esses elementos estava em constante mudança, produzindo um “saber-movimento das imagens, um saber em extensões, em relações associativas, em montagens sempre renovadas, e não um saber em linhas retas, em corpos fechados, em tipologias estáveis” (*apud* MICHAUD, 2013, p. 19). Ora, esse caráter expositivo e fundamentalmente móvel do *Bilderaltas* inaugura não apenas uma nova forma de escrita, mas outros modos de leitura, outras formas de apreensão do pensamento histórico e filosófico.

Voltaremos a esse ponto mais adiante. Por ora, gostaríamos de destacar que as exposições teórico-pictóricas de Warburg vão de encontro a algumas características presentes nas ilustrações feitas por Suzy Lee nas páginas duplas de *Espelho*. E, para construir essa aproximação entre os dois trabalhos, para realizar a breve análise comparativa a que nos propomos neste escrito, iremos estabelecer um diálogo com o pensamento do crítico e historiador da arte Philippe-Alain Michaud (2013), no que se refere aos movimentos de aparecimento e desaparecimento presentes no projeto inacabado de Warburg; e com as reflexões do teórico das materialidades Hans Ulrich Gumbrecht (2006, 2010), no que diz respeito à *produção de presença* no campo das artes.

Convidando o leitor a “entrar” em seu livro, a própria *book artist* sul-coreana expressa num ensaio recente: “parece que os livros-imagem dizem: ‘eu vou mostrar pra você. Apenas sinta’” (LEE, 2012, p. 148). Esse convite às sensações também se faz presente nos painéis temáticos do *Bilderaltas* warburgiano, direcionado ao “leitor”/fruidor da história da arte. E tal convite para o sentir dialoga

ainda com o argumento de Gumbrecht (2010, p. 153) acerca do processo de presentificação, ou seja, acerca da possibilidade de “tocar” ou “falar” com o que está escondido, de sentir o que não está aparente – em nosso caso, sentir, tanto nas páginas em branco, supostamente “vazias”, de *Espelho*, como nos espaços entre recortes dos painéis de *Mnemosyne*.

FIGURABILIDADE: (DES)APARECIMENTO NA NARRATIVA PICTÓRICA

Apesar de não ter concluído seu “atlas de imagens”, Warburg conseguiu um grande feito para a história da arte ao idealizar e elaborar a *Mnemosyne* entre 1927 e 1929. Os diversos painéis de tecido preto, onde foram expostas imagens das mais distintas origens (reproduções de obras de arte, recortes de revistas e jornais, de peças publicitárias, panfletos, fotografias etc.) formam, à semelhança das palavras de Suzy Lee (2012, p. 178) sobre os livros-imagem, “pequenos mundos encerrados em um quadrilátero”. Esses “pequenos mundos” correspondem a espaços fechados, informados por elementos simbólicos e formais que dialogam entre si.

Em seu texto introdutório ao *Mnemosyne*, datado de 11 de julho de 1929, Warburg nos dá algumas pistas sobre a construção de seu atlas e nos confirma que, assim como em outras de suas produções, não há ali aleatoriedade. Ainda que seu princípio ordenador fosse móvel, aberto a constantes transformações e remontagens, a escolha das imagens e dos módulos seguia um processo extremamente rigoroso, que se guiava por uma série de temas e questões previamente estabelecidos. Entre as principais, podemos destacar: a fórmula de

“pathos” das emoções; a reemergência da antiguidade; a migração dos deuses antigos; as coordenadas da memória; os veículos da tradição; astrologia e mitologia; modelos arqueológicos; a tradição clássica hoje; e as eras de Netuno (WARBURG, 2012, p. 53-60).

Discípulo e autor da biografia intelectual de Warburg, Ernest Gombricht nos conta que *Mnemosyne* foi montado três vezes e, na última série, fotografada logo após a morte de seu autor, contava com 971 itens distribuídos em 63 painéis. Embora essencialmente múltiplas e abertas, a escolha e a disposição das imagens em cada painel davam-se por meio desse elo temático que organiza e interliga as figuras ali expostas. O seu sentido, no entanto, depende fundamentalmente do *olhante*,² dos graus de destaque e relevância dados por ele a cada imagem, assim como das inúmeras combinações operadas no ato da “leitura”.

As distintas origens, naturezas e arranjos possíveis entre as imagens acabam criando um efeito de transição no olhar, que leva o “leitor” de um recorte ao outro, de uma figura à outra, gerando movimentos de interpretação sempre diversos, montagens sempre renovadas a cada novo olhar. Esse efeito de transição produz, parece-nos, uma espécie de efeito-cinema no espectador, na medida em que sugere ou induz “movimento” no que está exposto, exatamente por revelar uma miríade de combinações possíveis, por permitir ao *olhante* infinitos arranjos dentro de um único painel.

² Termo cunhado por Georges Didi-Huberman (2010), à luz de Walter Benjamin, referente ao ser de linguagem que vive o agora da dupla distância propiciada pela aura da obra de arte, experiência do espaçamento tramado entre a obra e aquele que a olha – e que é, simultaneamente, por ela olhado.

Como se sabe, essa maneira de “contar” a história da arte, privilegiando a presença e a montagem em detrimento de uma concepção discursiva, estática e linear de conhecimento, foi ímpar para os estudos, hoje consagrados, da relação palavra-imagem. Segundo Michaud (2013, p. 132):

Nos estudos publicados por Warburg [...], os fenômenos de encaideamento não se dão apenas entre as imagens, mas também entre as imagens e os textos e no interior dos textos. Em virtude da importância atribuída à reprodução fotográfica das obras, a própria colocação na página assume uma significação singular em relação às leis tradicionais da comunicação erudita. A folha impressa, por analogia com o quadro, parece ser considerada como um plano. O texto não é mais um meio sem consistência, destinado à transmissão do sentido, mas é pensado inclusive em sua disposição espacial.

Ora, a disposição das linguagens verbal e visual sempre foi uma “escolha segura” para os pioneiros da literatura ilustrada com foco no público infantil e juvenil – sendo que muitos escritores e ilustradores, na contemporaneidade, ainda se utilizam dessa “fórmula pronta” na produção de novas obras. Quando falamos de uma “fórmula pronta”, remetemos ao que o filósofo e crítico literário alemão Walter Benjamin escreveu sobre os livros infantis, onde argumenta sobre certo tom utilitarista das cartilhas lúdicas: “ao lado da cartilha e do catecismo, também a enciclopédia ilustrada, o vocabulário ilustrado, ou como se queira chamar o *Orbis pictus* de Amos Comenius, encontra-se nas origens do livro infantil” (BENJAMIN, 2002, p. 55). Para Benjamin, o papel dado às ilustrações e fotografias dispostas nesses livros com maior enfoque no discurso ou no texto verbal, linear, não é o mesmo dado às imagens que compõem narrativas predominantemente pictóricas, não lineares, tal como vemos hoje nos livros-imagem ou nos chamados livros de artista.

É certo que, nos livros infantis ilustrados – pelos quais “artistas e crianças se entenderam, passando por cima dos pedagogos” (BENJAMIN, 2002, p. 58) –, as figuras que aparecem como um elemento auxiliar do texto escrito também carregam um aspecto de movimento. Trata-se, no entanto, de um movimento bem distinto daquele que Aby Warburg e Suzy Lee colocam à disposição de seus leitores. Segundo a especialista francesa em livros infantis Sophie Van der Linden (2011, p. 104), o chamado “instante movimento”, frequentemente usado nos livros ilustrados infantis, figura um instante característico de uma ação completa, sugerindo um encadeamento breve na narrativa e, quase sempre, escolhido entre os momentos de maior movimentação descritos pelo texto verbal ao longo da história. Enquanto isso, os ditos “fenômenos de transição” – elementos que enaltecem o caráter de passagem, de transição nas imagens estáticas –, que Aby Warburg tanto exaltou em *Mnemosyne* e dos quais Suzy Lee se utiliza em sua narrativa pictórica, geram aspectos de um movimento longe de ser instantâneo, contrários a um momento preciso ou de curta duração.

Tanto em *Mnemosyne* quanto em *Espelho*, as transições de uma imagem à outra, de uma página ou painel ao outro, ocorrem paralelamente a um processo de figurabilidade ou, nas palavras de Michaud (2013, p. 34), a um “conjunto de processos, não mais técnicos nem formais, porém simbólicos, mediante os quais o sujeito representado vem inscrever-se numa imagem”. A figurabilidade descreve então o modo pelo qual não apenas os objetos inanimados, mas também os seres vivos se transmudam em imagens, adentrando o espaço da

representação, carregando-a de um poder animista.³ Nesse sistema, devir e movimento tornam-se categorias fundamentais porque não se trata tanto de imitar as aparências, mas de restabelecer uma presença, de reter, ou melhor, de tornar visível a energia de um corpo em movimento.

Parafraseando Michaud (2013, p. 32), podemos dizer que, na figurabilidade, insiste-se “mais nos fenômenos de transição do que no tratamento dos corpos em repouso, mais naquilo que divide a figura do que naquilo que unifica, mais no devir do que na forma imóvel”. Aqui, a ênfase recai nas propriedades figurais do corpo apresentado, nas sensações de relevo, proximidade e movimento proporcionados por ele, mais do que numa certa narrativa ou discurso a ser representado. Aqui, estamos às voltas com um corpo que aparece e se torna imagem, um corpo que está às voltas com suas próprias transformações.

Dito de outro modo, no processo de figuração, destaca-se a própria realidade da presença em detrimento do momento mimético da representação. Aquém (ou além) da representação, portanto, é o domínio das sensações que está em jogo aqui, uma forma de se relacionar com o mundo que desloca a centralidade da interpretação – o interesse quase exclusivo pela busca de sentidos (cognitivos) – em prol de momentos de intensidade e de apreensão corporal (intuitiva, imediata) dos fenômenos. Para Michaud (2013), com efeito, o pro-

³ Animismo, do latim *animus* (espírito, alma), é a crença em um espírito que dá vida aos seres, tanto vivos quanto inanimados, mesmo os elementos da natureza; uma essência mística. Presente no cerne do pensamento de Aristóteles em seu belíssimo *De Anima*, o conceito de animismo é revisitado e ganha novas semânticas por Aby Warburg, em especial, à ocasião de seus estudos sobre o ritual da serpente – tradição cultural dos índios pueblos na América do Norte.

cesso de figuração se dá num domínio onde opera um jogo de forças (instáveis, em devir), de atmosferas e vibrações, mais do que de formas (estáveis, simbólicas, representativas).

Tal processo seria capaz de instaurar uma “intuição imediata do mundo” (MICHAUD, 2013, p. 65), de criar um estado “no qual a diferenciação entre interno e externo não foi reconhecida” (Idem), de produzir, enfim, uma semiose *in statu nascendi*, na medida em que apresenta um corpo em vias de aparecer (ou desaparecer), em vias de se aglomerar (ou esvaecer) sob nossos olhos. É que, ao privilegiar o movimento, a figurabilidade frequentemente nos remete “à pura pulsação do aparecer e desaparecer” (MICHAUD, 2013, p. 66), ela “institui um lugar” – conforme a feliz expressão de Mallarmé a propósito de Loie Fuller – para logo em seguida o desfazer.



Figura 1 – Placas 79, 45 e 46 do Mnemosyne (Fonte: WARBURG, 2012)

Pois bem. Enquanto que, em *Mnemosyne*, o processo de figuração nos painéis de fundo preto se dá por meio de recortes de fotografias e ilustrações; em *Espeelho*, esse processo é produzido pela aparição nas

páginas duplas de uma personagem ilustrada em carvão, bem como pela irrupção complementar de pontos coloridos, em amarelo e preto, além de um fundo escuro que aparece, inesperadamente, próximo ao fim da narrativa. Tudo em movimento constante, acontecendo com a ação gestual e temporal de um “virar de página” por parte do “leitor”.



Figura 2 – Processos de figurabilidade em *Espelho* (Fonte: LEE, 2009).

Contendo um total de 48 páginas preenchidas por 28 ilustrações e nenhuma palavra, fora o título impresso na capa, *Espelho* é dividido em sequências de páginas duplas encadernadas em um livro de *layout* retangular – à semelhança dos formatos tradicionais de espelhos, fazendo referência (LEE, 2013) ao “estágio de espelho”, descrito pelo psicanalista francês Jacques Lacan em seus estudos sobre o espaço imaginário da criança. Cada uma dessas sequências é como um ato teatral protagonizado pela garotinha, que aparece em movimento num “palco” completamente destituído de fundo, de cenários ou referências históricas, um “palco” esvaziado, preenchido apenas por um branco homogêneo e imaculado.

Ao referir-se aos painéis pretos do *Mnemosyne*, Michaud (2013) afirma que “a presença de um fundo monocromático atrás da figura

destaca o próprio processo de figuração”, o que vai de encontro ao imutável plano de fundo branco nas páginas de *Espelho*. Não há dúvida de que o fundo branco intensifica os movimentos de aparecimento e desaparecimento das personagens, dá destaque ao jogo figural, a esse movimento de vir-a-ser, de se transmutar em imagem para, logo em seguida, evanescer.

Mas o branco que cria o “vazio” e impõe o silêncio a tudo, que limpa o cenário de toda referência ou conotação exterior, não é utilizado apenas para intensificar o processo de figuração. Segundo a própria *book artist* sul-coreana, ele tem a função de instaurar uma ambientação visual que permita ao “leitor” “perder o fio da história” (LEE, 2012, p. 146). De acordo com Lee, a “leitura” de um livro-imagem deve ser algo da ordem da deriva e da errância. O “leitor” de *Espelho* deveria, portanto, guiar-se por um impulso de aventura, um impulso não sistemático: estar mais interessado em se perder e errar pelo labirinto das páginas duplas do que em seguir um suposto fio linear da história.

Segundo Jeanne Marie Gagnebin (1997, p. 157), o(s) erro(s) e a(s) errância(s) têm um valor fundamental não só para aquele que experiencia a cidade,⁴ mas para os próprios atos de ler, escrever e pensar. É que a experiência de errar nos permitiria fugir da prisão de uma racionalidade e de uma linguagem vistas como empobrecedoras, resritivas, superficiais. E isso não é tudo! O(s) erro(s) e a(s) errância(s) nos permitiriam apalpar “como que pelo avesso a experiência de uma

⁴ No belíssimo *Rua de Mão Única*, Benjamin (1987, p. 73) já dizia que “saber orientar-se numa cidade não significa muito”, difícil mesmo é “perder-se numa cidade como alguém se perde numa floresta”, isso requer instrução, aprendizado.

verdade que não seria, primeiramente, a coerência de nosso pensamento, mas sim o movimento mesmo de sua produção: hesitante, avançando ‘aos solavancos e aos pedaços’ (ADORNO), abrupto, atravessado por ritmos diversos” (GAGNEBIN, 1997, p. 157). Em suma, “errar”, diz-nos Gagnebin (*idem*), “é, simultaneamente, perda das referências conhecidas e aprendizagem do desconhecido, apavorante e apaixonante”.

Voltando então às sequências duplas de *Espelho*, gostaríamos de destacar aqui três momentos em que o processo de figuração se dá de maneira mais clara e intensa. São eles: a primeira aparição do reflexo na extremidade da página oposta à da primeira ilustração apresentada na narrativa; os primeiros pontos em amarelo e preto que emanam da margem central do livro – este “terceiro cenário”; e o fundo escuro que se mostra quando a representação do espelho é empurrada.



Figura 3 – Primeiro processo de figurabilidade em *Espelho* (Fonte: LEE, 2009).

O primeiro processo de figuração (Fig.3) acontece com o aparecimento de uma mesma ilustração repentina nos extremos inferiores de uma página dupla. Essa ilustração, que irrompe após uma “vira-

da de página”, faz desaparecer a primeira página dupla da história – aquela preenchida apenas em sua extremidade à direita por uma garota sentada com aspecto solitário. Esse aparecimento de um reflexo, idêntico, nas extremidades da esquerda e da direita, faz-nos entrar no movimento criado pela surpresa dessas duas páginas como reação à estática página dupla anterior. Após esse “ato” de espanto, de estranhamento perceptivo, há um período de re-conhecimento das extremidades como reflexos perfeitos uma da outra, tudo envolto em uma atmosfera de curiosidade, novidade e mistério. Movimentos internalizados: ação e reação.



Figura 4 – Segundo processo de figurabilidade em *Espelho* (Fonte: LEE, 2009).

A figurabilidade que se faz presente no segundo momento (Fig.4) traz à tona a importância da margem central do livro, a dobra da encadernação, para o desenvolvimento da história, pois os pontos em amarelo e preto aparecem como que emanando dessa dobra física, este “terceiro cenário” presente na página dupla. Esse é também o primeiro momento no qual as duas extremidades se aproximam e, de fato, dão início a uma interação mútua, já segura de seu re-co-

nhecimento e não mais tão surpresa com a sua presença repentina. Sujeitos ficcionais que se encontram.

Agora não há apenas o movimento criado pela interação das ilustrações, como também o movimento de invasão dos pontos amarelos e pretos. Nesse instante, as páginas duplas aparecem com um aspecto de diversão, o que deixa para trás o silêncio e a “seriedade” das primeiras páginas brancas. É que as manchas de tinta em amarelo e preto têm como elemento a diversidade, a modulação constante, estão sempre escapando às estruturas, às forças do enrijecimento e da sistematização, sempre em defasagem consigo mesmas. Elas criam um espaço de liberdade, um espaço anterior à sistematização, à ordenação geométrica, matemática, um espaço onde não há uma separação muito clara entre figura e fundo, entre dentro e fora, sujeito e objeto. Na terminologia de Deleuze e Guattari (1997), trata-se de um espaço liso, um espaço que não reforça o ponto de vista de um indivíduo, não o coloca em uma situação de domínio (como o senhor do conhecimento), nem depende de um processo de identificação com figuras projetadas no quadro.

Tal espaço “não convida à identificação com uma figura, tanto quanto ele encoraja uma relação corporal entre o espectador e a imagem” (MARKS, 2002, p. 3).⁵ Mais do que nos projetar em um espaço ilusório, ele encoraja um contato sensível e corporalizado com as imagens, um contato no qual podemos experimentar a materialidade dos meios e o poder criativo da representação não figurativa, das linhas e formas abstratas – aquilo que Merleau-Ponty (2004) chamou, em outro contexto, de ramos da imagem.

⁵ No original: “do not invite identification with a figure so much as they encourage a bodily relationship between the viewer and the image”.

Chegamos, então, ao terceiro momento (Fig.5), em que se identifica um processo de figurabilidade com o aparecimento de um fundo escuro, até agora escondido, no mundo habitado pelo suposto reflexo da personagem. Esse momento é posterior ao aparecimento e desaparecimento das páginas duplas completamente em branco, que representam a total entrada dessas personagens no “terceiro cenário” da narrativa; é também o resultado dos movimentos gerados pelo fim da cumplicidade entre a garotinha e seu reflexo – ambos saídos da margem central do livro sem mais seguir as “regras” de simetria e semelhança de um espelho.

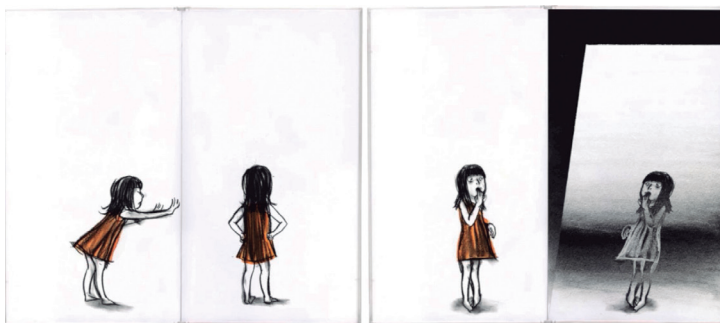


Figura 5 – Terceiro processo de figurabilidade em *Espelho* (Fonte: LEE, 2009).

Neste momento, também já não vemos os pontos amarelo e preto que anteriormente invadiam as páginas duplas, nem símbolos claros de qual extremidade seria a “original” e qual o seu reflexo, devido à discordância de ações e reações, do caráter de desagrado causado pela desarmonia/disparidade na justaposição de páginas. A respeito desse aspecto interativo entre as duas extremidades nas páginas duplas de *Espelho*, Suzy Lee fala, durante uma conferência sobre livros-imagem, acerca das escolhas que fez na criação de sua narrativa pictórica:

Em ‘*Espelho*’ [...] o ponto principal está no centro do livro, onde ele se dobra. Isto representaria um limite entre a realidade e a imaginação. Do outro lado desse limite, observa-se o lado oposto do espelho e assim as duas extremidades começam a brincar/interagir (LEE, 2013, tradução nossa).⁶

Em seu ensaio *Escrita: há um futuro para a escrita?*, Vilém Flusser (2010, p. 152) assegura que nenhum livro mostra sua lombada “de maneira silenciosa e cheia de desdém, mas com gestos sedutores e promissores”. Para o filósofo tcheco-brasileiro, esse posicionar-se diante do livro é movimento resultante de um embate cinético, de um corpo-a-corpo do sujeito com o códex. E, no livro-imagem de Suzy Lee, essa sedução se faz presente logo nas primeiras páginas, quando o livro nos interpela a tomar uma decisão fundamental sobre qual lado representaria o “mundo real” (“primeiro cenário”, onde se encontra a personagem) e qual representaria o “mundo imaginário” (“segundo cenário”, onde encontramos o reflexo dessa personagem). Da mesma maneira, portanto, que os sentidos variam de acordo com o movimento e as sequências incontáveis que o olhar do espectador faz ao fruir os painéis do *Mnemosyne*, a narrativa pictórica de *Espelho* também difere em muito dependendo do posicionamento que o “leitor” adotar diante do livro.

Percebe-se aqui então que a experiência de deriva e de errância, tão central na fruição do *Mnemosyne* e de *Espelho*, é provocada tanto pelo engajamento físico-corporal do “leitor” como pela estética do movimento que perpassa e organiza as duas obras. Como se sabe, os painéis elaborados por Warburg são constituídos por imagens que

⁶ No original: “이 ‘거울속으로’ [...] 책의 설정은 책이 접히는 재봉선, 이 가운데 선을 중심으로 이를 테면 환상과 현실의 경계쯤 되는 거죠. 그래서 이것을 경계로 다른 쪽 페이지가 거울의 한 면이 돼서, 환영이 돼서 개량 노는 거잖아요”.

“só manifestam sua significação expressiva sob a condição de serem tomadas numa disposição de encadeamento” (MICHAUD, 2013, p. 300). Semelhante ao que ocorria com o cinema nascente do século XIX, portanto, o sistema de montagem generalizada do *Mnemosyne* é inteiramente sustentado por uma estética do movimento (MICHAUD, 2013, p. 40), algo que se percebe também nas sequências das páginas duplas de *Espelho*. Em mais de uma ocasião, a própria Suzy Lee comparou seu livro a um filme, ao dizer: “quando trabalho, às vezes é como se eu estivesse desenhando fotogramas de um filme de animação” (LEE, 2012, p. 148) – o que associa sua produção à crença animista que, por sua vez, também está na base dos novos modos de escrita e de “leitura” da história da arte colocados em prática pelo teórico alemão.

Tendo visto então as sequências com os processos de figurabilidade envolvendo tanto a personagem quanto o seu reflexo, seus momentos de aparecimento e desaparecimento resultantes da passagem das páginas, do folhear o livro, cabe-nos agora discutir os sintomas de presença que emergem nessa narrativa pictórica, permeada por páginas inteiramente brancas, supostamente vazias, estáticas. E, aqui, vale retomar mais uma vez o pensamento de Michaud quando este afirma que a representação muitas vezes não pretende “sugerir a circulação de corpos móveis no espaço, mas sua presença na imagem; não o seu deslocamento, mas sua presença” (MICHAUD, 2013, p. 99), seu comparecimento.

Referindo-se a *Espelho*, Suzy Lee nos diz que “uma página vazia sem contexto pode ser um erro de impressão, mas se o branco da página é essencial para adicionar sentido ao contexto, uma página sem

palavras ou imagens não é uma página vazia” (LEE, 2012, p. 112). Tal reflexão entra em sintonia com o que Stéphane Mallarmé já apontou, ao referir-se à presença dos espaços “brancos” em seu consagrado livro-poema *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (1987). Para o poeta francês, o branco comparecia ali como um “espaçamento da leitura”, um “silêncio em derredor”, uma “cenografia espiritual” (MALLARMÉ *apud* CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2013, p. 151) que modula as durações do jogo figural, contribuindo decisivamente para a efeitos de sentido e de presença da obra.

SINTOMAS DE PRESENÇA NOS “VAZIOS”

A existência de páginas completamente em branco na construção de *Espelho* é um fator instigante, uma vez que essas mesmas páginas possuem seu peso dentro da narrativa pictórica, sua característica determinante para a impressão de sentido à história – resultante da “produção de presença” que as mesmas incitam.

Ao trazer para diante do “leitor” o que está presente em seu “vazio”, as páginas brancas do livro-imagem de Suzy Lee produzem o que o teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht (2010, p. 38-39) denominou “efeito de tangibilidade” – a impressão de que algo que está presente à nossa frente, esteja também ao nosso alcance, seja tangível –, estando em permanente movimento “de maior ou menor aproximação e de maior ou menor intensidade”. Tal espaço em “branco”, esta “trama de ausência e de vazio” (MALLARMÉ *apud* BLANCHOT, 2013, p. 81), é o palco onde se desenrola a história, o ambiente referencial para os processos de figurabilidade discutidos anteriormente, onde ocorrem os movimentos de aparecimento e

desaparecimento das figuras, onde todos os elementos da narrativa surgem e se ausentam, não deixando nunca de estar ao alcance de seu espectador.

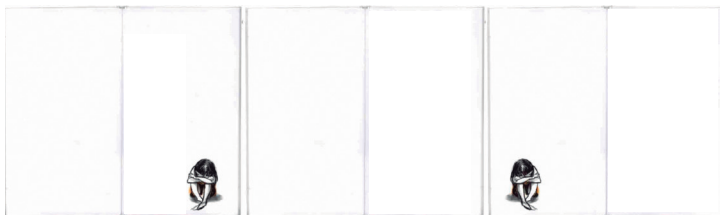


Figura 6 – Sintomas de presença nos “vazios” em *Espelho* (Fonte: LEE, 2009).

Assim como as quatro páginas em branco (Fig.6) – uma na extremidade esquerda da primeira página dupla; duas na página dupla em seu meado; e uma na extremidade direita da página dupla final do livro –, a margem central de *Espelho* é também ambiente onde se desenrola um movimento constante e não instantâneo, no qual uma história paralela à exibida, ilustrada, acontece, tanto que este “terceiro cenário” (a dobra) desempenha papel de “protagonista” das páginas “vazias”.

Segundo o autor e crítico de literatura infantil Perry Nodelman (1988, p. 255), a presença de uma imagem plástica em uma composição narrativa faz mais do que meramente pontuar sua existência, o que vai de encontro ao pensamento de Suzy Lee com relação à utilização dessas páginas “vazias” em *Espelho*. Recentemente, a autora afirmou que:

Os efeitos de uma página vazia são bem dramáticos. Quando a criança desaparece totalmente em *Espelho*, os leitores se defrontam com um silêncio repentino. A página vazia insinua a próxima reviravolta ao fornecer, ao mesmo tempo, um respiro para a história de ritmo rápido. É o equivalente a quando as luzes se apagam no cinema ou

no teatro. Não ficamos curiosos para saber o que acontecerá quando as luzes forem acesas novamente? (LEE, 2012, p. 114).

Essa ação de apagar as luzes do palco, fazendo as ilustrações da personagem e seu reflexo desaparecerem dos “cenários” visíveis ao “leitor”, deixa para trás um resquício de movimento, o qual continua presente na página “vazia” – o que poderíamos descrever como um “*desire for (full) presence*” (GUMBRECHT, 2006, p. 133). O que se expunha à mostra, isto é, o “texto” visual, deixou o palco ao adentrar na margem central do objeto livro. E esse ambiente que se fez presente tão rapidamente atraiu olhares e logo saiu de cena, levando consigo todo o elenco como uma cortina que se fecha, um refletor que se apaga! Eis que o *olhante* permanece então na sua posição de sujeito diante do códex, aguardando pelo próximo “ato”, que só terá lugar ao movimento de um virar de página.

A “reviravolta” que Suzy Lee menciona é outro sintoma da presença que emana da página dupla em branco. As extremidades que anteriormente estavam em harmonia nos seus movimentos, agora “atuam” individualmente, sem qualquer traço de similaridade, de reflexo. O que terá acontecido nesse “terceiro cenário”? O que desencadeou a desarmonia da personagem e seu reflexo? Tais indagações apenas reafirmam a presença na ausência das páginas “vazias”, apenas confirmam que esse espaço é lugar de movimentos invisíveis ao olhar do “leitor”, de processos orientados por uma lógica da sensação, por aquilo que José Gil (2005) denominou de “pequenas ou micro-percepções”.

Retomando o argumento do filósofo francês Jean-Luc Nancy,⁷ sobre o movimento duplo de um “nascimento para a presença” e de um “desaparecer da presença”, Gumbrecht (2010, p. 135) deixa claro que os fenômenos de presença não podem deixar de ser efêmeros. E essa percepção se torna ainda mais evidente quando olhamos com atenção as quatro páginas em branco em *Espelho*: todas em ambientes passageiros, todas enaltecendo os movimentos de aparecimento e desaparecimento, todas informando uma presença ausente e cercada por “poeiras”, “nuvens” de sentido.

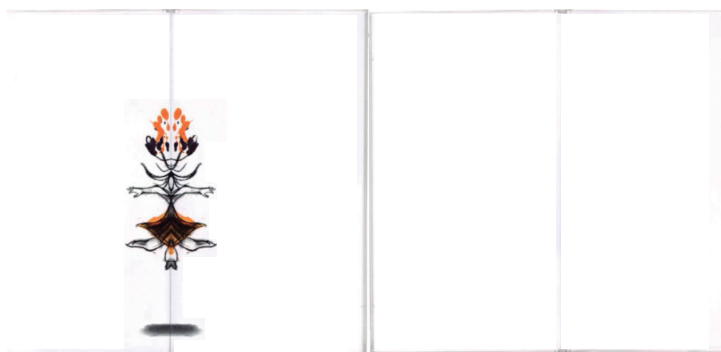


Figura 7 – Entrada na margem central do livro *Espelho* (Fonte: LEE, 2009).

Enquanto a página dupla inicial da narrativa, composta por uma extremidade em branco à esquerda e uma extremidade contendo uma ilustração à direita, traz à tona uma produção de presença por meio de um movimento de aparecimento, o título desse livro-imagem de Suzy Lee, em língua portuguesa, “perde” um pouco do seu sentido após a passagem da página dupla em branco – diferentemente do que

⁷ Argumento este feito no livro *The Birth to Presence*, lançado pela Stanford University Press em 1993, onde Nancy observa que “os efeitos de presença que podemos viver já estão sempre permeados pela ausência” (*apud* GUMBRECHT, 2010, p. 135).

acontece com o título em língua coreana (거울속으로, que traduzido seria “Através/Dentro do espelho”). As mudanças comportamentais das personagens após a imersão na margem central são nítidas, especialmente por já não expor o aspecto mimético de reflexo do espelho, mas movimentos distintos.

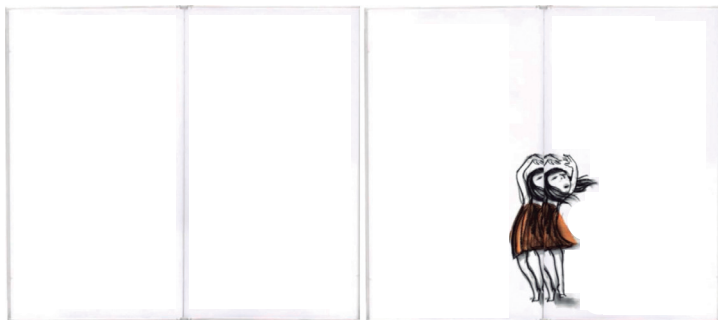


Figura 8 – Saída da margem central do livro *Espelho* (Fonte: LEE, 2009).

De fato, as figuras que agora emanam/saem da margem central não poderiam mais ser apontadas como “a personagem” e “seu reflexo”, uma vez que os sintomas para a produção de sentido, que acompanhávamos até o desaparecimento dessas figuras na dobra do objeto livro, já não vingam, não expressam mais uma previsibilidade de significação. Retornamos, assim, ao espaço liso e nômade de Deleuze e Guattari (1997), potencial e mutável, onde as figuras demandam novas significações.

A retomada à característica de reflexo, que aparece na página dupla final do livro, onde a extremidade impressa com uma ilustração à esquerda é seguida por uma extremidade completamente em branco à direita, dá-se por meio de um movimento de desaparecimento da presença. Tal ponto reafirma o caráter efêmero dos fenômenos de presença anteriormente expostos.

No que concerne à concepção de “presença real”, Jean-Luc Nancy foi o primeiro a demonstrar que a presença não resiste à duração, que ela não pode fazer parte de uma situação permanente (*apud* GUMBRECHT, 2010, p. 82) e que, apesar de seu “efeito de tangibilidade” espacial, nunca pode ser algo a que possamos nos agarrar. Os sintomas de presença ainda tomam lugar em um dos pontos que mais intriga os “leitores” de *Espelho*: afinal, quem é a personagem e quem é o reflexo? Quando nos colocamos diante da primeira página dupla do livro, vemos uma figura ilustrando a extremidade inferior direita do quadrilátero – com a extremidade esquerda completamente em branco –, sendo que, na sequência, com o “virar de página”, o movimento de aparecimento que teve início se dá com a simultaneidade de presença das figuras nas duas extremidades inferiores. A partir deste momento, podemos apontar tanto a extremidade esquerda, a qual apareceu, quanto a extremidade direita, a qual já existia, como possíveis personagem e/ou seu reflexo. Bela e eterna ambiguidade da arte.

Com a reviravolta ocorrida nas páginas duplas vazias, presenciamos uma iniciativa tomada pela extremidade esquerda com relação à discordância da extremidade direita em seguir sua função de reflexo. Após o ato último de reação por parte da extremidade esquerda, acabamos diante de um espelho quebrado, que vai desaparecendo na extremidade direita, o que nos leva à página dupla final, onde ficamos diante da extremidade inferior esquerda impressa em movimento de reflexo à extremidade inferior direita na primeira página dupla do códex. Os espaços “vazios” que aparecem na extremidade esquerda no início e na extremidade direita ao final de *Espelho* remetem-nos,

novamente, à “pura pulsação do aparecer e desaparecer” sobre a qual comenta Michaud (2013, p. 66), com relação à *Dança dos búfalos* – “efígie fílmica” produzida por William Kennedy-Laurie Dickson no seu estúdio Black Maria, em 1894.

Dançando sozinhas, individualmente, a personagem e seu reflexo realizam “atos” diferentes em palcos “vizinhos”. O “despertar” da extremidade esquerda para o fato de a extremidade direita não mais seguir os seus “passos” dá início então a uma série de ações e reações, desacordos, negações, tudo culminando no ato de a extremidade esquerda “empurrar” seu suposto reflexo na extremidade direita, dando fim à assimetria que se instalou após a saída de ambas as extremidades da margem central do códex – interferência do objeto livro na construção narrativa. É então que se dá o acontecimento, o aparecimento do fundo escuro na extremidade direita da página dupla.

Esse rápido aparecimento de uma profundidade escura na página, que não demora a se tornar completamente branca, “traz à tona” para o *olhante* mais um sintoma de presença nas páginas vazias que compõem a narrativa de *Espelho*. Esse rápido acontecimento em um movimento duplo de aparição e ocultação caminha próximo ao que o filósofo alemão Martin Heidegger conceitua como *Ser*, que é “aquilo que ao mesmo tempo se revela e se oculta no acontecimento da verdade” (*apud* GUMBRECHT, 2010, p. 93), de forma passageira, não permanente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os movimentos de aparecimento e desaparecimento, que impõem uma efêmera presença nas páginas “vazias” da narrativa pictórica aqui visitada, bem como nos painéis do *Bilderatlas warburgiano*, parecem rememorar o tradicional teatro *Nô* japonês, no qual “os corpos dos atores parecem ganhar forma e presença à medida que vêm para diante do pano de palco e chegam à boca de cena numa longa sequência, quase infinita, de movimentos para trás e para diante” (GUMBRECHT, 2010, p. 184).

Nessa raiz oriental, pela qual Gumbrecht (2010) caminhou para refletir acerca de sua teoria da “produção de presença” (a mesma que está inserida na cultura base da artista sul-coreana Suzy Lee), Aby Warburg se interessou pelo *mie*, possível tradução em japonês para *Pathosformel* – esse “movimento cristalizado no instante de sua suprema intensidade”, para assim procurar “justapor figuras no ponto culminante de sua expressividade”, colecionando assim as *Pathosformeln* em seu *Mnemosyne* (MICHAUD, 2013, p. 312).

Concluiríamos destacando o fato de que os efeitos de presença aqui analisados se dão em um espaço que “não é nada além de que um pedaço de papel” (LEE, 2012, p. 114). No caso do objeto livro de Suzy Lee, a presença se manifesta por meio dos movimentos de aparecimento e desaparecimento das figuras, diretamente relacionados ao “virar de página”, ao ir e vir do olhar “de uma imagem à outra” dentro de um “pequeno mundo” representado por folhas em uma página dupla; já no caso do *Bilderatlas* de Aby Warburg, a presença irrompe pelos intervalos de um painel preto enumerado, cuja temática é definida pelos recortes e re-montagens em exposição.

Seja em *Espelho* ou em *Mnemosyne*, no entanto, essa frágil e efêmera experiência de presença surge como um verdadeiro choque, uma ruptura a um só tempo estética, ética e política, na medida em que convoca um tipo de pensamento que não apenas abraça os movimentos da intuição como só se deixa decifrar de acordo com os ritmos dela, um pensamento, enfim, que seja “inseparável do corpo e dos acasos que o afetam” (MICHAUD, 2013, p232). É que a presença instaura um tipo de experiência onde os aspectos plásticos e somáticos da interação homem-mundo colocam-se em primeiro plano, sobrepondo-se à busca/atribuição de sentidos (cognitivos).

No campo teórico, ela é o conceito que permite, segundo Gumbrecht (1998, p. 145), tematizarmos “o significante sem necessariamente associá-lo aos significados”. No campo da vida, o que está em jogo na presença é outra forma de apreensão do mundo, de “estar-no-mundo” – um modo que busca subverter a secular dominação da forma sobre a matéria, das classes intelectuais sobre as sensíveis, nos lançando em uma aventura no campo do sensível (MERLEAU-PONTY, 2004), em uma região bruta onde predomina uma percepção esgarçada, desprendida e porosa, uma percepção que antecede na mente todo pensamento articulado, toda produção de significado.

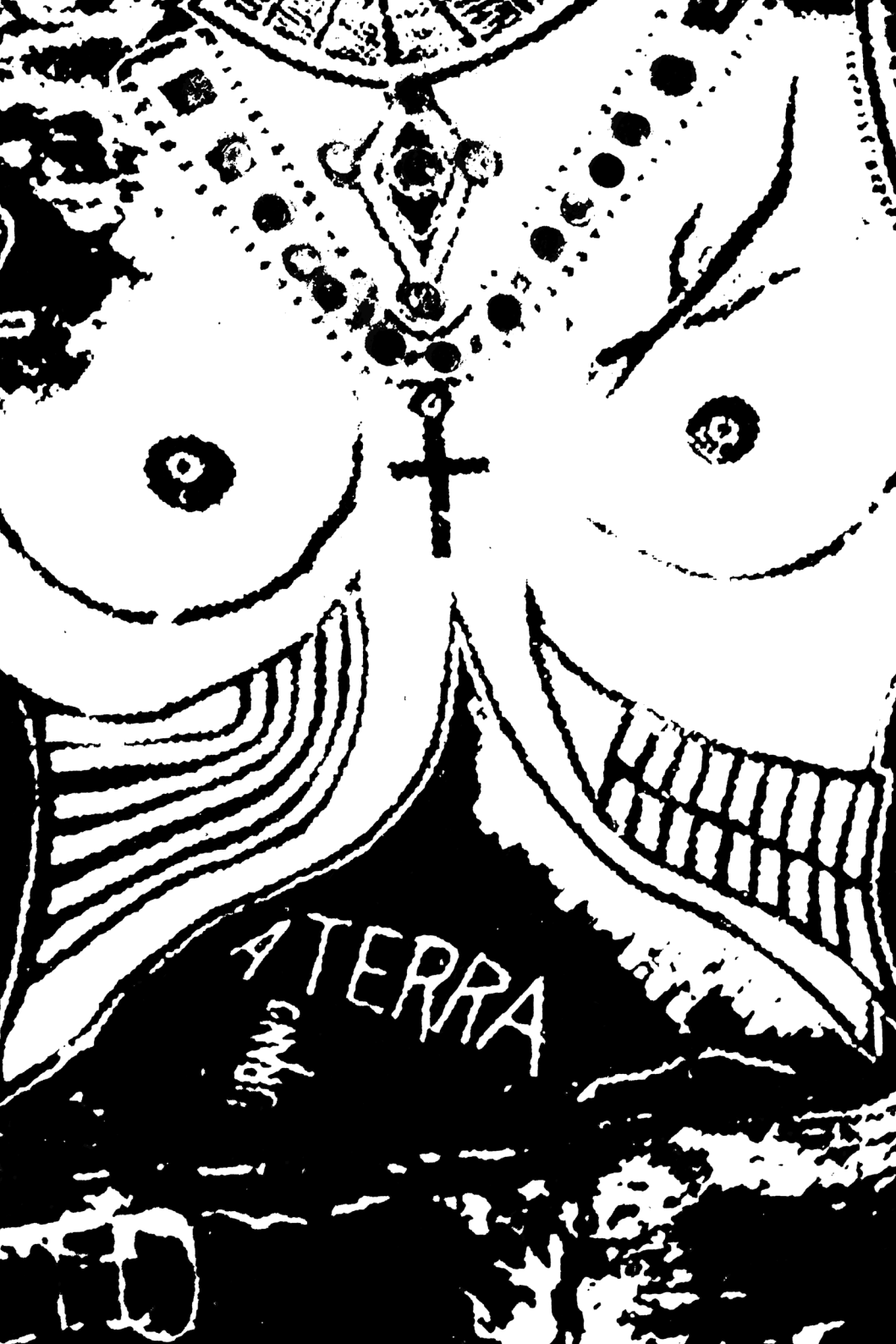
Dito de outro modo, os efeitos de presença colocam em movimento processos de subjetivação que visam não mais a “dominar” ou interpretar o mundo, mas experimentá-lo. Eles nos oferecem experiências cujo ponto nevrálgico não é mais o drama da comunicação, mas algo a incomunicar (se é possível falarmos nesses termos), algo de indizível, de inefável – todo um aquém ou além do pensamento (DELEUZE, 2006, p. 215). E, nessa zona precária, onde nada de preci-

so é ainda dado, onde o pensamento apenas se insinua, desprendendo-se levemente da experiência, a razão e a procura de sentidos são convidadas a se retirarem, abrindo espaço para formas de interação mais corpóreas e imediatas com o mundo. Diante disto, como bem demonstrou Blanchot, resta-nos o esforço “[...] não para expressar o que sabemos, mas para sentir o que não sabemos” (BLANCHOT, 1997, p. 81).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *Estudos sobre mito e linguagem*. 2. ed. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas vol. 2: Rua de mão única*. Trad. Rubens R. T. Filho e José C. M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. 2. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (vol. 5). Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FLUSSER, Vilém. *A escrita: há futuro para a escrita?* Trad. Murilo J. da Costa. São Paulo: Anablume, 2010.
- FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Anablume, 2008.
- GAGNEBIN, Jeanne M. *Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GIL, José. *A imagem nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*. 2. ed. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.
- GUERREIRO, António; DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sentir o tempo e ver a História nas imagens: António Guerreiro entrevista Georges Didi-Huberman*. Revista Público: seção Ípsilon (toda a cultura), Lisboa, v. 1, n. 1, p. 1-17, 11 abr. 2014. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2014/04/11/culturaipsilon/noticia/sentir-o-tempo-e-ver-a-historianas-imagens-332932>>. Acesso em: 20 nov. 2017.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Presence in language or presence achieved against language?* Revista Brasileira de Literatura Comparada, Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, p. 129-137, 2006.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana I, Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.
- LEE, Suzy. *A trilogia da margem: o livro-imagem segundo Suzy Lee*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

- LEE, Suzy. *Espelho*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LEE, Suzy. 어른, 그림책을 보다. *C!Talk Seoul* 2회. WCO_C!talk. Atualizado em 27 jun. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=d6hK1Mk3zyU>>. Acesso em: 20 jul. 2015.
- LINDEN, Sophie V. D. *Para ler o livro ilustrado*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MARKS, Laura. *Touch: sensuous theory and multisensory media*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas, 1948*. Org. e notas por Stéphanie Ménasé. Trad. Fabio Landa e Eva Landa. Rev. de tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- NODELMAN, Perry. *Words about pictures: the narrative art of children's picture books*. Athens: UGA Press, 1988.
- WARBURG, Aby. *L'Atlas Mnémosyne: avec un essai de Roland Recht*. Trad. Sacha Zilberfarb. Paris: L'Écarquillé/L'Institut National d'Histoire de l'Art, 2012.



A TERRA

AUTORES

André Brasil

Professor do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais, integra o corpo docente permanente do Programa de Pós-Graduação. Pesquisador do CNPq, coordena o Grupo Poéticas da Experiência (CNPq/UFGM) e compõe a equipe de editores da *Revista Devires – Cinema e Humanidades*. Atualmente, participa do Comitê Pedagógico de Formação Transversal em Saberes Tradicionais na UFGM. Desenvolve pesquisas no domínio do cinema e do cinema documentário, com atenção à produção de filmes por diretores e coletivos indígenas.

André Parente

Professor titular da Escola de Comunicação da UFRJ e teórico do cinema, do vídeo e das novas mídias. Coordena o Núcleo de Tecnologia Imagem. É autor, entre outros livros, de *Imagem-máquina* (1993); *Sobre o Cinema do Simulacro* (1998); *O virtual e o Hipertextual* (1999); *Narrativa e Modernidade* (2000); *Tramas da Rede* (2004); *Cinema et Narrativité* (2005); *Preparações e Tarefas* (2007); *Cinema em Trânsito* (2012); *Cinemáticos* (2013); *Cinema/Deleuze* (2013); *Passagens entre Fotografia e Cinema na Arte brasileira* (2015).

Angela Prysthon

Professora Titular do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Formada em Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (1989). Concluiu o mestrado em Teoria Literária também pela UFPE em 1993 e o doutorado pela Universidade de Nottingham (Grã-Bretanha) em 1999. Fez estágio sênior de pós-doutorado na Universidade de Southampton (Grã-Bretanha). Dirigi a Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual.

Antonio Fatorelli

É professor da ECO/UFRJ. Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ (1999). Pós-doutorado em Princeton University (2006) e no PPGArtes da UFC (2014). É líder do Grupo de Pesquisa Fotografia, imagem e pensamento e pesquisador do Núcleo N-Imagem (ECO/UFRJ). Publicou os livros *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*; *O que se vê, o que é visto: uma experiência transcinema* (com Katia Maciel); *Fotografia contemporânea: desafios e tendências e Escritos sobre fotografia contemporânea brasileira* (com Victa de Carvalho e Leandro Pimentel). Coordena o Laboratório de Fotografia e Imagem Digital, da Central de Produção Multimídia (ECO/UFRJ).

Amaranta Cesar

É professora de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Graduada em Comunicação pela Universidade Federal da Bahia (1998), possui mestrado em Comunicação e Culturas Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (2002), doutorado em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris III – Sorbonne-Nouvelle (2008) e realizou estágio pós-doutoral na Universidade de Nova Iorque (2013–2014) e na Universidade Federal de Pernambuco (2018–2019). Foi curadora e organizadora da Mostra 50 Anos de Cinema da África Francófona (Ano da França no Brasil, 2009). Idealizou e coordena o Cachoeiradoc – Festival de Documentários de Cachoeira (BA). Coordena o Grupo de Estudos e Práticas em Documentário. Integrou a equipe de curadoria do Festival de Cinema Brasileiro de Brasília (2013, 2017, 2018).

Beatriz Furtado

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e da Graduação em Cinema e Audiovisual, do Instituto de Cultura e Arte (UFC). Fez pós-doutorado em Cinema e Arte Contemporânea, pela Universidade Paris III – Sorbonne – Nouvelle. Doutorado em Sociologia, pela UFC, com estágio em Filosofia, pela Universidade de Lisboa. Mestre em Comunicação, pela Universidade Autônoma de Barcelona – UAB. Coordena o LEEA – Laboratório de Estudos e Experimentação em Audiovisual. É autora de *Imagens Eletrônicas e Paisagem Urbana*, *Cidade Anônima* e *Imagens que Resistem* e organizou *Imagem Contemporânea* – v.1, v.2; *Fazendo Rizoma*, com Daniel Lins; *Pós-Fotografia, Pós-Cinema – Novas configurações das Imagens*, com Philippe Dubois.

César Guimarães

É Professor Titular da UFMG, integrante do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FAFICH-UFMG, pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico e colaborador da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Graduado em Língua Portuguesa pela UFMG (1988), doutorado em Estudos Literários (Literatura Comparada) pela UFMG (1995) e pós-doutorado pela Universidade Paris 8 (2002). Editor da revista *Devires: Cinema e Humanidades*. Coordenador do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência; Foi coordenador-geral do Festival de Inverno da UFMG de 2012 a 2014, com o Projeto de Extensão O Bem Comum.

Cezar Migliorin

Professor do Departamento de Cinema e membro do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual na UFF. Coordenador do projeto nacional de cinema, educação e direitos humanos: Inventar com a Diferença. Doutor pela UFRJ e Sorbonne Nouvelle, na França, com pós-doutorado pela University of Roehampton, na Inglaterra. Foi professor visitante na Universidade de Salzburg na Áustria e na Universidade Louis Lumière – Lyon II, na França. Foi presidente da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Organizador do livro *Ensaio no Real: o documentário brasileiro hoje* (2010), autor dos livros *A menina* (2014) e *Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá* (2015), ambos editados pela Ed. Azougue – e do livro *Cartas sem resposta* (2015), pela Ed. Autêntica.

Eduardo de Jesus

Professor Titular do Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG. Graduação (PUC Minas, 1991) e Mestrado (UFMG, 2001) em Comunicação e Doutorado em Artes (USP, 2008). É autor de textos e ensaios sobre o tema e organizador de livros como *Walter Zanini – Vanguardas, desmaterialização, tecnologia na arte*. Curador, entre outros do Festival Internacional de Fotografia de Belo Horizonte (2013, 2015 e 2017), Esses espaços (BH, 2010), Densidade local (Cidade do México, 2008) e Festival Internacional de Arte Contemporânea – Videobrasil.

Gabriela Reinaldo

Professora na graduação e no mestrado em Comunicação do ICA-UFC e coordenadora do Imago – Laboratório de Estudos de Estética e imagem. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC de São Paulo. Realizou doutorado sanduíche na Université Paris X (1998) e estágio pós-doutoral no Departamento de História da Arte da Universidade de Cambridge – UK, onde investigou as representações do Brasil feitas pelos artistas cientistas do século XIX. Estágio

Sênior no exterior, Bolsa Capes (agosto de 2013 a agosto de 2014). Neste período, também pesquisou e participou de eventos no The Warburg Institute, ligado à Universidade de Londres.

Henrique Codato

É professor do curso de Cinema, da Universidade de Fortaleza, e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal do Ceará. Tem graduação em Comunicação Social pela Universidade Estadual de Londrina (UEL, 2001); mestrado em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB, 2004), e em Literatura Comparada pela Universidade de Genebra (Unige - Suíça, 2007) e doutorado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG, 2013). Fez Pós-Doutorado na Pós-Com/UFC.

Isaac Pipano

Pesquisa, ensina e faz filmes. Atualmente, conclui sua tese de doutorado Isso que não se vê: pistas para uma pedagogia das imagens (PPGCOM UFF | Paris 3) e prepara a publicação do livro *Cinema de Brincar*, com Cezar Migliorin, com quem também codirigiu o documentário de longa-metragem *Educação* (2017). É um dos idealizadores do *Inventar com a Diferença: cinema, educação e direitos humanos*, projeto de formação audiovisual difundido pelos 27 estados brasileiros, envolvendo instituições também na Bolívia, Chile, Uruguai e Argentina. No coletivo apenasbaleia dirigiu coletivamente os filmes *Andante* (2016), *Imóvel* (2015) e *Berlin* (2014) e co-escreveu o roteiro do longa *Um Filme de Verão* (2018), de Jo Serfaty. Publica poemas e ensaios no blog lentamarchaparaoleste.com.

Jorge Couto de Alencar

Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará (2017), na linha de pesquisa Fotografia e Audiovisual, onde pesquisou atmosfera nos filmes de samurai (*Chanbara*). Bacharel em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pela Universidade de Fortaleza (2002). Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (2013). Bacharel em Direito pela Universidade de Fortaleza (2019). Pós-Graduado Lato Sensu em Gestão e Business Law pela Universidade de Fortaleza (2015).

Lucas Parente

Graduado em História. Mestre em Cinema documentário, na Universidade Autônoma de Barcelona, e em Filosofia na Universidade de Vincennes-Saint-Denis (Paris 8). Videasta e pesquisador, escreve textos de ficção e de antropologia visual além de produzir filmes – vídeo-arte, documentário experimental, cinema fantástico e filme-ensaio. Tem projetos em parceria com artistas e cineastas (André Parente, Felipe Mourad, Juruna Mallon, Kiluanji Kia Henda, Leonardo Araújo, Lucía Santalices, Luísa Nóbrega e Rodrigo Brum). Dentre seus trabalhos se destacam a *Carta Número 1*, vencedor do Prêmio Roman Gubern de Filme-Ensaio (2009), a co-edição da revista eletrônica *Astro-Lábio* (2010), a vídeo-instalação *A Bela e a Fera ou Uma Ferida Grande Demais* realizada em parceria com André Parente e exposta no MAR (Museu de Arte do Rio, 2014/15), e o média-metragem *Satan Satie ou Memórias de um Amnésico*, realizado em parceria com Juruna Mallon (2015).

Luis Carlos Girão

Doutorando em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP com bolsa Fapesp. Graduado em Design de Moda pela Faculdade Católica de Fortaleza (2008), é mestre em Literatura e Crítica

Literária pela PUC-SP, com especialização em Design Gráfico pela Faculdade 7 de Setembro. Integrante do Grupo de Pesquisa “A voz escrita infantil e juvenil: práticas discursivas”, atua como professor na Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão da PUC-SP.

Marcelo Dídimo

Professor do curso de Cinema e da Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. Graduado em Informática pela Universidade de Fortaleza, Mestrado (2001) e Doutorado (2007) em Multimeios / Área Cinema pela Universidade Estadual de Campinas, onde pesquisou *O Gangaço no Cinema Brasileiro*, livro de sua autoria que foi publicado em 2010. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Cinema, atuando principalmente nos seguintes temas: cinema, cinema brasileiro, análise cinematográfica, direção e roteiro.

Márcio Seligmann

Professor titular de Teoria Literária na Unicamp. Tem graduação em História pela PUC de São Paulo (1986), mestrado em Letras (Língua e Literatura Alemã) pela USP (1991), doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Freie Universität Berlin (1996), pós-doutor pelo Zentrum Für Literaturforschung Berlin (2002) e por Yale (2006). É autor dos livros *Ler o Livro do Mundo*, *Walter Benjamin: romantismo e crítica poética*; *Adorno; O Local da Diferença*. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução; *Para uma crítica da compaixão* e *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Organizou os volumes *Leituras de Walter Benjamin*; *História, Memória, Literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes e Palavra e Imagem, Memória e Escritura*. Coorganizou vários outros títulos e traduziu diversos autores. Coordenou o Projeto Temático Fapesp “Escritas da Violência”.

Nicole Brenez

Professora de estudos cinematográficos na Universidade Paris III e curadora de programas experimentais e de vanguarda na Cinemateca Francesa. É autora de inúmeros livros, entre eles *Chantal Akerman*, *The Pajama Interview* e *Jean-Luc Godard théoricien des images*. Com Philippe Grandrieux coordenou a coleção *Il peut être que la beauté a renforcé notre résolution*, consagrada aos realizadores revolucionários. Concebeu ciclos de cinema em inúmeros lugares: Nova Iorque, Lisboa, Viena, Porto, Madri, Paris, Tokyo, Londres. Ela trabalha com a metodologia da análise de filme, onde introduziu a análise da dimensão figural do cinema em sua tese de doutorado (1989). Em 1998, com a publicação de “De la Figure en général et du Corps en particulier une méthode (l’analyse figurale)” propôs um método, a análise figural.

Osmar Gonçalves

Professor do curso de Cinema e da Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (2010), com bolsa-sanduíche (DAAD/CAPES) na Bauhaus-Universität. Realizou pós-doutorado em Cinema e Arte Contemporânea na Sorbonne Nouvelle (2015), com bolsa CAPES. Líder do IMAGO – Laboratório de Estudos de Estética e Imagem, Osmar Gonçalves coordena também o projeto de pesquisa “Do visível ao inapresentável: apontamentos sobre a fotografia brasileira contemporânea”, financiado pelo CNPq (Edital Universal – MCTI/CNPQ Nº 01/2016). Organizou os livros *Narrativas Sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea* (Circuito, 2014), ganhador do Prêmio FUNARTE de Estímulo à Produção Crítica em Artes Visuais e, junto com Susana Dobal, *Fotografia Contemporânea: fronteiras e transgressões* (Casa das Musas, 2013).

Katia Maciel

Professora titular da Escola de Comunicação, da UFRJ, artista e cineasta. É autora e/ou organizadora, entre outros, dos livros *As borboletas voam no escuro: a fotografia de José Oiticica Filho*; *Instruções para filmes* (e-book org. com Livia Flores, 2013); *Poesia e videoarte* (com Renato Rezende, 2013); *ZUN*. (poemas, 2012); *Letícia Parente* (com André Parente, 2011); *O Livro de Sombras* (com André Parente, 2010); *O que se vê, o que é visto* (com Antonio Fatorelli, 2009); *Transcineas* (Contracapa, 2009); *Cinema Sim* (Itaucultural, 2008); *Brasil experimental: Guy Brett* (2005); *Redes sensoriais* (com André Parente, Contracapa, 2003); *O pensamento de cinema no Brasil* (2000) e *A Arte da Desaparição: Jean Baudrillard* (org., 1997)

Yuri Firmeza

Professor do curso de Cinema da Universidade Federal do Ceará. Faz doutorado na Universidade de Lisboa. É mestre em Artes Visuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP (2011). Graduado em Artes Visuais pela Faculdade Integrada da Grande Fortaleza (2005). Em 2005, publicou o livro *Relações* e em 2007 organizou e publicou o livro *Souzousareta Geijutsuka*, de seu trabalho homônimo. Em 2008 publicou o livro *Ecdise*, resultado do projeto de residência Bolsa Pampulha 2008, o qual foi integrante. Realizou exposições em diversas cidades do Brasil e do exterior, entre as quais a 31ª Bienal de São Paulo e a exposição individual “Turvações Estratigráficas”, no Museu de Arte do Rio.

SOL

ILUSTRE

ODDEROSO

VALENTE

BELO

SO

ASTUTO



A Universidade Federal do Ceará contribui por excelência para a educação e para a ciência em nosso país. Como um dos seus avanços acadêmicos, merece destaque o desenvolvimento da pós-graduação, que fortalece o pilar da formação de recursos humanos por meio da pesquisa.

A pós-graduação brasileira, sistematicamente avaliada nas últimas décadas, ganha credibilidade, e seus pesquisadores gozam de reconhecimento internacional. Nesse processo, o livro integra a produção intelectual acadêmica das múltiplas áreas que compõem o quadro científico da Universidade e apura os esforços dos pesquisadores que veiculam parte de sua produção nesse formato.

A Coleção de Estudos da Pós-Graduação foi criada, portanto, para apoiar os programas de pós-graduação *stricto sensu* da UFC e consolidar uma política acadêmica, científica e institucional de valorização da pesquisa, ao franquear o curso da produção intelectual em forma de livro.

