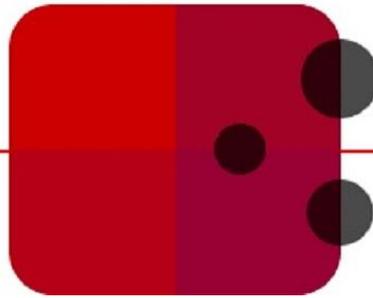


rebecca



revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual

Atualizando o Pós-Cinema

0:01 / 0:04



Atualizando o Pós-Cinema

Privado

Nenhuma visualização •

0 0 COMPARTILHAR SALVAR ...



Rebeca

ANALYTICS

EDITAR VÍDEO

Dossiê

vol. 8, n. 1, Jan- Jun 2018 | Rebeca 15
ISSN: 2316-9230



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual [recurso eletrônico]
/ Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine. – Vol. 8, no. 1
(jan./jun. 2019) – Florianópolis: SOCINE, 2019.

ISSN: 2316-9230

1. Comunicação 2. Cinema 3. Países de língua portuguesa 4. Audiovisual 5. Pós-cinema

CDD 791.4



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

A Rebeca - revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual, editada pela Socine, publica artigos, entrevistas, resenhas e trabalhos criativos inéditos de doutores e doutorandos nas áreas de cinema e audiovisual.

A Rebeca é uma revista acadêmica com periodicidade semestral

Site

<http://www.socine.org.br/rebeca>

E-mail

rebeca@socine.org.br

Período

Janeiro | Junho de 2019

Dossiê Atualizando o pós-cinema

José Cláudio S. Castanheira e Erick Felinto

Projeto gráfico

Pedro Neto e Débora Rossetto sobre modelo de Paula Paschoalick

Secretaria editorial

Thayse Madella

Revisão

Débora Rossetto

ISSN 2316-9230

**SOCINE****Diretoria**

Cristian da Silva Borges (USP) – Presidente

Ramayana Lira de Sousa (UNISUL) – Vice-presidente

Gabriela Machado Ramos de Almeida (UniRitter) – Tesoureiro

Amaranta Cesar (UFRB) – Secretária

Conselho Deliberativo

Adriana Mabel Fresquet (UFRJ)

Ana Lucia Lobato de Azevedo (UFPA)

Catarina Amorim de Oliveira Andrade (UFPE)

Edileuza Penha de Souza (UnB)

Eduardo Tulio Baggio (Unespar)

Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim (UFRJ)

Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro (UFBA)

Maria Helena Braga e Vaz da Costa (UFRN)

Mariana Baltar Freire (UFF)

Milena Szafir (UFC)

Patricia Furtado M. Machado (PUC/RJ)

Rafael de Luna Freire (UFF)

Rogério Ferraraz (UAM)

Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior (USP)

Thalita Cruz Bastos (UNISUAM)

Ana Caroline de Almeida (UFPE) – Representante discente

Jocimar Soares Dias Junior (UFF) – Representante discente

Conselho Fiscal

Fábio Raddi Uchôa (UTP)

Mannuela Ramos da Costa (UFPE)

Miriam de Souza Rossini (UFRGS)

Secretário

Sancler Ebert

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

REBECA

Editora-Chefe

Ramayana Lira de Sousa

Conselho Editorial

Alessandra Soares Brandão

Anelise Reich Corseuil

Antônio Carlos Tunico Amancio

Conselho Consultivo

Afrânio Mendes Catani

Amaranta Cesar

Ana M Lopez

Andre Brasil

Anelise Reich Corseuil

Antônio Carlos Tunico Amancio

César Geraldo Guimarães

Cezar Migliorin

Esther Império Hamburger

Lúcia Nagib

Lucia Ramos Monteiro

Ramayana Lira de Sousa

Rodrigo Carreiro

Secretária

Thayse Madella

**Sumário**

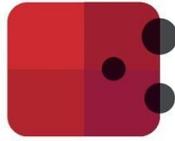
- 10 **Editorial**
- 12 **Apresentação do dossiê**
- Dossiê: Atualizando o pós-cinema**
- 17 **Algumas explosões (e um suspiro): ontologia das imagens digitais na era do neoliberalismo**
Fabio Camarneiro
- 35 ***Materia Obscura* (2009): metamorfose alquímica e a transmigração analógico-digital**
Rodrigo Faustini dos Santos
- 60 **O Filme codificado**
Gabriel Menotti
- 74 **Cine-instalações com múltiplos ecrãs: narrativas de deslocamento e visualidade**
Ruy César Campos Figueiredo
- 90 **O desejo de ilusão e o teatro da memória em *Cartas a Lumière* (2017)**
Antoine d'Artemare e Pedro Urano
- 108 ***Suspiria* e o cinema da presença**
Paulo Souza dos Santos Junior
- 123 ***Céu sobre água: o corpo coletivo de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler***
Geraldo Blay Roizman
- 143 **Camerar um ponto de ver: a pedagogia das imagens em *Boa Água***
Isaac Pipano e Cezar Migliorim
- 158 **Jafar Panahi e a utilização do pós-cinema no cárcere**
Jansen Hinkel Molineti Tavares
- Temática Livre**
- 178 ***Funk Staden: Atualidade do gesto antropofágico***
Grace Cohn e Anita Leandro
- 198 **Migraciones de lo actoral y nuevas representaciones de la sexualidad en *Bolivia* (2001, Argentina)**
Lucas Sebastián Martinelli
- 215 **Branquitude em cena: olhares em torno do filme *Praça Paris***
Paola Diniz Prandini
- 237 **Guevara And Kerouac Hit The Rhizome: Displacement In Walter Salles's *The Motorcycle Diaries* And *On The Road***
Olegario da Costa Maya Neto
Tradução

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

- 259 **Corporate Cannibal**
José Cláudio Castanheira
- Entrevista**
- 282 **Entrevista com o artista plástico Eduardo Kac**
Erick Felinto
- Fora de Quadro**
- 290 **Omnibus Escolar**
Beatriz Moreira de Azevedo Porto Gonçalves

**Table of Contents**

- 10 **Editorial**
- 12 **Special Session Presentation**
- Special Session: Updating the post-cinema**
- 17 **Some bangs (and a whimper): ontology of the digital image in the age of Neoliberalism**
Fabio Camarneiro
- 35 ***Materia obscura* (2009): alchemical metamorphosis and analog-to-digital transmigration**
Rodrigo Faustini dos Santos
- 60 **The codified film**
Gabriel Menotti
- 74 **Multiscreen cineinstallations: narratives of displacement and haptic visibility**
Ruy César Campos Figueiredo
- 90 **The desire of illusion and the theater of memory in *Cartas a Lumière* (2017)**
Antoine d'Artemare e Pedro Urano
- 108 ***Suspiria* and the cinema of presence**
Paulo Souza dos Santos Junior
- 123 **Sky over water: The collective body of José Agrippino de Paula and Maria Esther Stockler**
Geraldo Blay Roizman
- 143 **To camera a point of seeing**
Isaac Pipano e Cezar Migliorim
- 158 **Jafar Panahi and the use of the post-cinema in prison**
Jansen Hinkel Molineti Tavares
- General Articles**
- 178 ***Funk Staden*: Anthropophagic gesture in present time**
Grace Cohn e Anita Leandro
- 198 **Migrations of the performing and new representations of sexuality in *Bolivia* (2001, Argentina)**
Lucas Sebastián Martinelli
- 215 **Whiteness on the scene: Some glimpses on *Praça Paris* movie**
Paola Diniz Prandini
- 237 **Guevara And Kerouac Hit The Rhizome: Displacement In Walter Salles's *The Motorcycle Diaries* And *On The Road***
Olegario da Costa Maya Neto



Translation

- 259 **Corporate Cannibal**
José Cláudio Castanheira

Interview

- 282 **Interview with Eduardo Kac**
Erick Felinto

Out of Frame

- 290 **School bus**
Beatriz Moreira de Azevedo Porto Gonçalves



Editorial

É com imenso prazer que apresentamos o número **15** da **Revista Brasileira de Cinema e Audiovisual**. Neste número, o **dossiê** assinado por José Claudio Castanheira e Erick Felinto, repensa a noção de Pós-Cinema, atualizando a discussão com contribuições que são apresentadas pelos organizadores na introdução ao dossiê.

Além do dossiê temático, este número traz na seção de **Temática Livre** quatro artigos que, de diferentes maneiras, lidam com questões de alteridade e identidade. O artigo de Grace Cohn e Anita Leandro intitulado "*Funk Staden: Atualidade do gesto antropofágico*" é uma importante reflexão sobre as formas de apropriação/antropofogização da instalação *Funk Staden* por estudantes do ensino médio. Em seguida, temos o texto de Lucas Sebastián Martinelli, professor da Universidade de Buenos Aires, "Migraciones de lo actoral y nuevas representaciones de la sexualidad en *Bolivia* (2001, Argentina)", que se debruça sobre o filme *Bolivia* em uma reavaliação do caráter autoral dos intérpretes cinematográficos e dos modos como os sujeitos sexualizados são representados no cinema argentino. Já Paola Diniz Prandini, em "Branquitude em cena: olhares em torno do filme *Praça Paris*" explora como a branquitude estrutura as tensões dramáticas no filme de Lucia Murat. Por fim, "Guevara And Kerouac Hit The Rhizome: Displacement In Walter Salles's *The Motorcycle Diaries* And *On The Road*", de Olegario da Costa Maya Neto, explora a noção de deslocamento (*displacement*) em dois *road movies*, apostando na fuga à crítica ao gênero cinematográfico e mergulhando no universo conceitual da filosofia e da antropologia. Em consonância com as reflexões postas no **dossiê Atualizando o Pós-Cinema**, publicamos a **tradução** feita por José Claudio Castanheira do texto "Corporate Cannibal", escrito em inglês por Steven Shaviro. Os organizadores do dossiê e a editoria da **Rebeca** agradecem a liberação dos direitos autorais sem ônus, permitindo assim que o público leitor de língua portuguesa possa acessar o pensamento contemporâneo sobre o cinema. Temos, ainda, a **entrevista** realizada por Erick Felinto com o artista Eduardo Kac, que explora sua produção no campo da bioarte, da arte digital, holográfica e de telepresença.

Encerrando este número, a seção **Fora de Quadro** apresenta o vídeo-ensaio realizado por Beatriz Moreira de Azevedo Porto Gonçalves, "Omnibus escolar", em um processo que reverbera as discussões propostas pelo artigo de Cohn e Leandro. No vídeo, o engajamento material seleciona e (re)organiza trechos de audiovisuais escolares, em um gesto político que desafia a pedagogia das/com as imagens.



Em um ano de difíceis adaptações e reajustes macroestruturais, também o âmbito da pesquisa e sua divulgação se vê afetado por essas transformações. A comissão editorial da **Rebeca** está atenta às mudanças no sistema Qualis de avaliação de periódicos pela CAPES. O objetivo, maior, no entanto, continua sendo criar um espaço de debate qualificado, de publicização de pesquisa ao mesmo tempo rigorosa e que assume riscos no avanço para além dos parâmetros já estabelecidos. É nesse sentido que entendemos a importância da Rebeca que, no final das contas, é construída pelo esforço intelectual de pesquisadoras e pesquisadores do campo do cinema e do audiovisual, associados ou não à SOCINE.

Uma boa leitura.

Ramayana Lira



Pós-cinemas: uma atualização sem começo e sem fim

Editar um dossiê sobre pós-cinemas é, sem dúvida, uma tarefa que entusiasma, mas que também pode ser bastante delicada. A imprecisão do termo é, ao mesmo tempo, desafiadora e problemática. Algo parecido é dito há anos em relação a outros conceitos com idiossincrasias bem similares: pós-modernidade, pós-teoria etc.

A ideia de pós-cinema demanda uma reflexão mais profunda sobre qual é exatamente o objetivo dos trabalhos propostos. Sobre o que mesmo queremos falar? O espectro de temas possíveis é virtualmente infinito uma vez que, se falamos de algo depois do cinema, não falamos (em tese) do cinema *per se*. Determinamos, pois, nosso objeto pelo que ele não é em vez de por suas características intrínsecas. Na verdade, nem sabemos ao certo quais são essas características já que não sabemos ainda sobre o que estamos falando. Para falar de um pós-cinema, aparentemente, temos que matar o próprio cinema. Não é à toa que o tema da morte de algum tipo de cinema surja em mais de um dos textos deste dossiê. Esses textos, por sua vez, referem-se a uma série de publicações recentes que, de uma maneira ou de outra, tratam do fim dessa prática que nunca chegou exatamente a produzir um consenso a respeito do que é, a que se destina ou como deve ser empreendida. Obras como *Que reste-t-il du cinema?*, de Jacques Aumont e *La fin du cinema?*, de André Gaudreault e Phillipe Marion, colocam essa pergunta sem chegar, necessariamente, a uma conclusão definitiva.

O cinema, por maior que tenha sido sua importância ao longo do século XX, foi, mais que as outras forças de expressão dos últimos dois séculos, alvo de discordâncias. Falar, portanto, de algo a partir daquilo que esse algo não é pode ser confuso, incerto e perigoso.

Algumas questões precisam ser destacadas a respeito dos trabalhos aqui publicados e das noções de pós-cinema que eles endossam.

A primeira linha de raciocínio a chamar nossa atenção é aquela que toma o dispositivo e, conseqüentemente, suas diferentes materialidades, como conformadores da experiência cinematográfica. Para além da concepção tradicional de uma “evolução” dos meios de produção audiovisual, as matérias tanto do filme, como também do aparato que dá existência ao mesmo, são trazidas para um patamar de igual importância. Sendo assim, a própria noção de filme, por sua vez atrelada a uma dimensão material dos suportes, passa a ser questionada dentro dos novos regimes digitais que se instauram. Mas não é apenas dessa forma que a materialidade dos objetos se manifesta: ela também propõe novas relações entre sujeitos e objetos, colocando em xeque a natureza representacional do cinema clássico-narrativo. Pergunta-se, mais profundamente, qual a relevância (especificamente nos dias de hoje) das formas instituídas de pensar o



cinema e através das quais o cinema pode pensar o mundo. Citando o texto de Isaac Pipano e Cezar Migliorin: “Sob qual direito o cinema veio a se tornar o que é?”¹

A pergunta acima remete ao passado do cinema e aos percursos abandonados ou menos populares do mesmo, mas também questiona a natureza da noção de filme em um momento em que o suporte físico cede espaço a uma “performatividade” lógica. Outros componentes dessa “imagem” contemporânea se tornam essenciais para definir seu comportamento. Se, ainda hoje, procuramos compreender o cinema a partir de seus vestígios físicos, como isso se dá diante de uma configuração de forças em que a possibilidade ou permanência de tais vestígios é fortuita e não facilmente mapeável?

O “pós-cinema” encontra-se também no resgate das relações entre o filme e as demais formas de expressão artística, companheiras centenárias. Esse diálogo, presente desde os primórdios da imagem em movimento, acabou por ser ignorado em prol de um modelo culturalmente e economicamente mais disseminado. Retomando-se essa história múltipla, aumentam as possibilidades de significação. Assim, o corpo filmado e o corpo dos dispositivos cinematográficos permitiriam um “‘cair fora’ do comum da linguagem” (ROIZMAN)² e o surgimento de uma dimensão de trocas entre filme e espectador mais ampla, imersiva. Na concepção de alguns dos trabalhos apresentados, o pós-cinema tem como uma de suas forças motrizes a produção de presença, a atmosfera: resistente às representações e interpretações particulares à dicotomia sujeito-objeto. Como se vê, o “pós” do cinema, muitas vezes remete a um “pré” sobre o qual ainda se especula.

Façamos um pequeno comentário sobre cada trabalho:

Na seção **Tradução**, temos o ensaio de Steven Shaviro, “Corporate Cannibal”, em que, a partir da análise do videoclipe de mesmo nome da cantora e *performer* Grace Jones, o autor tece considerações sobre os campos do analógico e do digital, desenvolvendo proposições a respeito da ontologia das diferentes imagens e emolduradas por em posicionamento atento a questões de gênero, ao capitalismo e ao pós-colonialismo.

O texto de Fabio Camarneiro, “Algumas explosões (e um suspiro): ontologia das imagens digitais na era do neoliberalismo”, trata diretamente da noção de morte do cinema – ou de um tipo específico de cinema – que o autor procura delimitar a partir das mudanças das narrativas épicas, em uma espécie de paralelo ao fim dos metarrelatos, preconizado por algumas das teorias da “pós-modernidade”. A partir daí, Camarneiro,

¹ Cf. “Camarer um ponto de ver: a pedagogia das imagens em *Boa Água*”, publicado neste dossiê.

² Cf. “*Céu sobre água: o corpo coletivo de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler*”, publicado neste dossiê.



constrói argumentos relacionando a noção de realismo e a ontologia das imagens digitais com o contexto neoliberal.

A relação simbiótica entre suportes analógicos e práticas digitais é explorada no artigo de Rodrigo Faustini dos Santos, “*Materia Obscura* (2009): metamorfose alquímica e a transmigração analógico-digital”, ao falar da persistência da película de cinema em espaços de exposição. As “práticas de projeção” são tratadas a partir da perspectiva da performance, sugerindo uma “visualidade híbrida” que torna aparente e se alimenta das condições físicas de espetatorialidade.

“Filme codificado”, de Gabriel Menotti, é outro trabalho que traz a natureza das imagens fílmicas diretamente ligada à sua existência (ou não existência) material. Os protocolos de codificação e de decodificação de arquivos digitais, sua compatibilidade e sua versatilidade são essenciais para a circulação do filme em meios digitais, o que, em termos práticos, determina sua própria compatibilidade ou longevidade (talvez pudéssemos usar o termo “funcionalidade”). Nas palavras de Menotti: “o filme existe menos como um objeto midiático individual do que como um contínuo de fluxos de informação”.³

O cinema como espaço imersivo, inevitavelmente ligado ao lugar que ocupa fisicamente, é também discutido no texto de Ruy César Campos Figueiredo, “Cine-instalações com múltiplos ecrãs: narrativas de deslocamento e visualidade”. As múltiplas telas são tratadas como um dos aspectos importantes na presença do cinema em museus e demais espaços de exposição, especialmente a partir dos anos 1990. A diferença para outros momentos dessa inserção é que, no período tratado, a atenção se deslocou do aparelho que produz a imagem para a imagem como criadora do espaço, propondo, dessa maneira uma “visualidade háptica”, segundo Figueiredo.

A fluidez entre o espaço do público e o espaço do filme também é objeto de análise do trabalho “O desejo de ilusão e o teatro da memória em *Cartas a Lumière* (2017)”, de Antoine d’Artemare e Pedro Urano. A partir da obra do realizador Fabiano Mixo, d’Artemare e Urano exploram as diferentes estratégias imersivas dos dispositivos de realidade virtual ao transportar o espectador para o ambiente da Central do Brasil, no Rio de Janeiro.

O texto de Paulo Souza dos Santos Junior, “*Suspiria* e o cinema da presença”, inicia justamente pela problematização da ideia de pós-cinema, discussão que, inevitavelmente, passa pelo digital. A partir da análise do filme “*Suspiria*” (2018), de Luca Guadagnino, o autor afirma que a experiência estética do corpo, tomando uma cena de dança específica no filme como exemplo, apontaria para uma produção de presença,

³ Cf. “Filme codificado”, publicado neste dossiê.



nos moldes propostos por Gumbrecht, e que serviria como tensionamento do modelo clássico-narrativo, “transcendendo a passividade da espectralidade calcada na construção de sentidos”.⁴

“*Céu sobre água: o corpo coletivo de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler*”, de Geraldo Blay Roizman, também defende que o corpo é um lugar chave para o entendimento de um cinema não atrelado ao modelo narrativo comercial. Ele vê na contracultura dos anos 1970, e nos elementos estéticos da imagem e de uma série de outros procedimentos artísticos, uma forma de “destutamento comportamental diante do momento repressivo no Brasil”⁵ daquele momento. Esse tipo de cinema experimental significa, para o autor, uma reconfiguração da experiência do filme como algo sensorial onde “tudo é imagem e para a imagem”.⁶

“Camerar um ponto de ver: a pedagogia das imagens em *Boa Água*”, de Isaac Pipano e Cezar Migliorim, trata da relação entre cinema e educação, procurando fugir do império da representação que, para os autores, estabeleceu-se como modelo de produção de saber nas escolas. O trabalho propõe o enfrentamento dessas premissas, baseando-se na crítica à hierarquização de funções, presente no modelo de produção industrial, na revisão de dicotomias entranhadas no pensamento ocidental e no questionamento ético, estético e político na utilização do cinema como ferramenta para a educação.

O último texto, “Jafar Panahi e a utilização do pós-cinema no cárcere”, de Jansen Hinkel Molineti Tavares, explora as estratégias do cineasta iraniano, condenado a prisão domiciliar e proibido de realizar seu trabalho por vinte anos. A partir dessas condições específicas – o confinamento, a proximidade entre o relato documental e a ficção, o uso do cinema como resistência e protesto e o uso de aspectos teatrais em suas narrativas – o autor procura aproximar a obra de Jafar Panahi de uma perspectiva pós-cinematográfica.

Por fim, este dossiê apresenta uma **entrevista** com o artista plástico Eduardo Kac, realizada por pelo professor Erick Felinto. Entre os temas discutidos estão a formação do artista, sua relação com a academia, a importância da literatura em seu trabalho e suas propostas nos campos da poesia digital, poesia holográfica, bioarte etc.

Esperamos que este pequeno recorte funcione como inspiração para todos que, de alguma forma, não se contentam com explicações fáceis ou com modelos pré-determinados de ver ou fazer cinema. Esperamos que, atualizando constantemente a

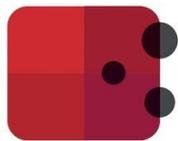
⁴ Cf. “*Suspiria* e o cinema da presença”, publicado neste dossiê.

⁵ Cf. “*Céu sobre água: o corpo coletivo de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler*”, publicado neste dossiê.

⁶ Cf. “*Céu sobre água: o corpo coletivo de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler*”, publicado neste dossiê.



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

noção de pós-cinema, no fundo percebamos que a linha que separa o “pós” daquilo que não é “pós” é tão tênue que às vezes nem se vê.

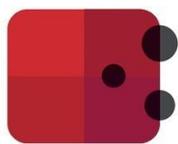
Boas leituras!

José Cláudio S. Castanheira

Erick Felinto

Editores do dossiê *Atualizando o Pós-cinema*

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

**Algumas explosões (e um suspiro):
ontologia das imagens digitais na era do neoliberalismo**

Fabio Camarneiro¹

¹ Professor no curso de Cinema e Audiovisual e no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional - PPGPSI na Universidade Federal do Espírito Santo - UFES.

**Resumo**

O artigo faz uma crítica à ideia do “fim do cinema” a partir de conceitos ligados ao pós-modernismo (Lyotard, Jameson) e à teoria do cinema (Bazin, Daney, Deleuze). A intenção é mostrar como o neoliberalismo provocou uma mudança na ontologia das imagens, além de certa obsessão pela ideia de “fim” (do cinema e, mais recentemente, das democracias ocidentais). A partir de Deleuze, buscamos entender como a crise do ideal clássico de verdade marca as disputas contemporâneas na política (e na recepção e construção das imagens). Identificamos também, como consequência desse contexto, em *O portal do paraíso* (Michael Cimino, 1980), o limite de uma forma narrativa específica: o épico.

Palavras-chave: teoria do cinema; imagens digitais; épico; pós-verdade.

Abstract

This article criticizes the concept of the “end of cinema” based on debates developed from post-modernist (Lyotard, Jameson) and French film theory (Bazin, Daney, Deleuze). My intention is to show how Neoliberalism has changed the ontology of the images and also how it is obsessed with “ends” (the end of cinema and, more recently, of western democracies). The article tries to understand how the crises of the “classical ideal of truth” (Deleuze) is shaping both the contemporary political disputes and the imagery reception and construction in the contemporary world. It is also noted, as consequence of all these elements, how *Heaven’s Gate* (Michael Cimino, 1980) deals with the limits of one specific narrative genre: the epic.

Keywords: Film Theory; Digital Image; Epic; Post-Truth



*This is the way the world ends
This is the way the world ends
This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper.*

— T. S. Eliot,
“The Hollow Man”
(1925)

Antes de começar, é preciso decidir: o que teria chegado ao fim (se é que algo efetivamente chegou)? O título do livro de Gaudreault e Marion (2016) é elegante ao não abrir mão do ponto de interrogação: *O fim do cinema?*. Mais taxativos, o diretor Peter Greenaway chegou a decretar a morte do cinema (COONAN, 2007), enquanto Dixon elencou 25 razões para justificar “*why it’s all over*” (DIXON, 2001: 356).

Em algum ponto intermediário, nem exatamente apocalíptico (a lamentar as recentes mudanças na experiência da espectralidade e a progressiva escassez das projeções em filme, cada vez mais restritas a cinematecas e outros espaços de preservação), nem exatamente integrado (a celebrar essas mesmas mudanças como algo inerentemente emancipatório), acreditamos que o cinema — se entendido de maneira ampla — ainda não atingiu seu limite.

Mas o que talvez tenha chegado a termo seja o *futuro* do cinema. Em outras palavras, a inexistência (e talvez a impossibilidade) de uma formulação teórica que possa resolver seus impasses contemporâneos, relacionados à lógica do neoliberalismo.

Fim de uma épica? (Fim de uma época?)

Uma série de autores, ao menos desde o final da década de 1970, tem percebido como a ideia do “fim” ronda o pensamento contemporâneo. Segundo Berardi, “o futuro morreu” em 1977, quando “mudam de perspectiva e de significado todos os rituais coletivos: a política, a espiritualidade e a música adquirem um sentido apocalíptico que não encontra uma linguagem adequada para se expressar” (BERARDI, 2019: 88). Assim, estariam em crise tanto a ideia de *futuro* quanto — como veremos a partir do filme *O portal do paraíso* (*Heaven’s Gate*, 1980), de Michael Cimino — a representação do *passado*. Como se a falta de perspectivas à frente impedisse que a história (ao menos a *grande histoire*) encontre lastro em sua representação.

Não por acaso, apenas dois anos após a “morte anunciada” do futuro (segundo Berardi), Lyotard definiu o “pós-moderno” como “a incredulidade em relação aos metarrelatos” (LYOTARD, 2009: xvi). Assim, se entendermos a própria ideia de futuro como um metarrelato, podemos reunir Berardi e Lyotard e assim depreender que essa



grande narrativa (um futuro no qual uma multiplicidade de imagens e sons, ainda reunidos sob a alcunha *cinema*, desempenharia um ou mais papéis) encontra, na época pós-moderna, uma espécie de interdito. Analisando essa mesma época (a passagem dos anos 1970 para os 1980), Jameson identificou certa obsessão pela ideia de “fim” (e pelo prefixo “pós”), em que os “prognósticos, catastróficos ou redencionistas, a respeito do futuro foram substituídos por decretos sobre o fim disto ou daquilo” (JAMESON, 1996: 27).

Estabelecida a crise do conceito de futuro, o cinema, de maneiras as mais diversas, buscou criar uma espécie de duplicação de seu próprio passado: ao invés da novidade e da invenção (eminentemente moderno), os filmes procuravam retornar a outros filmes anteriores, ao mesmo tempo a recriá-los e a ignorar qualquer problematização que poderia surgir desse retorno ao “banco de imagens” (eminentemente pós-moderno) no qual a história humana parecia haver se convertido. Um cinema que foi acusado de “nostalgia” (JAMESON, 1985: 20) por sua insistência em reciclar o passado — ou, para usarmos uma expressão anacrônica, em encenar um passado *reloaded*. Este é o diagnóstico que Jameson associa ao “capitalismo tardio” (JAMESON, 1996), momento atrelado às ideias de especulação financeira, aceleração e instabilidade. Com sua por vezes atordoante multiplicidade de possibilidades — a grande maioria delas ligadas à ansiedade frente à iminência da catástrofe (climática, econômica etc.) —, o capitalismo tardio (doravante “neoliberalismo”) parece ser um dos principais responsáveis pela “morte do futuro”, bem como pela série de mudanças no cinema, sejam as de ordem *ontológica* (relativas ao estatuto das imagens no mundo) ou, mais recentemente, de ordem *técnica* (que culminaram nas imagens digitais).

Um dos autores a perceber de maneira mais clara essas mudanças foi Serge Daney. “A rampa (bis)”, escrito em 1981, assinala a chegada de uma nova fase do cinema, para além do clássico e do moderno, em que as imagens “deslizam umas sobre as outras” (DANEY, 2007: 233). Ao invés de “revelarem” algo antes oculto (como no cinema clássico) ou de denunciarem a falsidade envolvida nessa suposta revelação (como no cinema moderno), as imagens estariam então mais propensas a se relacionar com um repertório prévio do que com o próprio mundo, e passariam a se voltar sobre elas próprias, em um movimento algo elíptico e autorreferente, em muitos sentidos próximo à arte barroca, o que leva Daney a encerrar seu texto com uma pergunta: “Então, o barroco?” (DANEY, 2007: 234).

A partir de “A rampa (bis)” podemos identificar, já no final dos anos 1970, uma primeira mudança *ontológica* nas imagens do cinema. Entre outros desdobramentos possíveis a partir dos autores em questão, podemos pensar que essa “nova fase” das imagens é também, conforme o Lyotard de *A condição pós-moderna* (LYOTARD, 2009),



refratária ao metarrelato e sua tendência à universalidade e a comportar longos períodos históricos sob uma ótica totalizante. Como que para marcar essa impossibilidade do metarrelato, o cinema estadunidense — tão pródigo em narrativas de grande escala — realizou uma espécie de último épico, um filme cuja primeira versão (nunca lançada comercialmente) tinha a duração de 325 minutos e que, quando lançado, em 1980 (com 219 minutos), levou a United Artists à bancarrota e interrompeu, ao menos por alguns anos, a carreira de seu diretor: trata-se de *O portal do paraíso*.²

Por sua duração (mais de três horas de projeção), seu tamanho (elevadas cifras de orçamento, muitos figurantes etc.) e sua ambição (tematizar a violenta colonização da terra e a memória da guerra civil), *O portal do paraíso* aspirava a uma qualidade que chamaremos de *épica*, que Rosenfeld define como uma “expressão monológica”, que comporta “certa *distância* entre o narrador e o mundo narrado”, em uma “uma atitude distanciada e objetiva” (ROSENFELD, 1985: 25). Nada nessa definição parece concordar com o conceito de imagens que “deslizam umas sobre as outras”, o que revela certo anacronismo do filme: uma entre tantas razões que lhe impuseram o fracasso comercial e — pelo menos até seu restauro digital e relançamento, em 2012 — o desprezo de grande parte da crítica especializada.

Se, no início dos anos 1980, o cinema ainda não havia atingido seu fim, o mesmo não pode ser dito do gênero épico, que possui características específicas: em poucas palavras, uma suposta objetividade da narrativa, baseada na separação cartesiana entre sujeito e objeto — já bastante questionada por comentadores de textos filosóficos, bem como pela teoria do cinema e pelos próprios filmes do cinema moderno. O cinema épico parece irremediavelmente ligado ao passado e, pior, ao fracasso comercial: vide os exemplos dos anos 1960 (como o *Cleópatra* de Joseph L. Mankiewicz). Se no contemporâneo ainda podemos chamar alguns filmes de “clássicos” (como os de Clint Eastwood, por exemplo), o épico se transformou em impossibilidade ou anacronismo.

Ao pensarmos em termos de *mise-en-scène*, o distanciamento exigido pelo épico pode ser atingido de diferentes maneiras, sendo a mais óbvia talvez o plano aberto, muito presente em *O portal do paraíso*, seja para destacar as paisagens naturais, seja para mostrar a quantidade de figurantes reunidos em cenas de conjunto. O filme de Cimino lança mão do distanciamento (na composição da imagem) para retratar tanto os grandes *espaços* (a geografia montanhosa do oeste dos EUA) quanto os movimentos *históricos* (as ações de uma coletividade humana). Assim, vemos uma recorrência de grandes grupos de pessoas — em celebrações ou assembleias —, que demonstra uma

² Sobre os percalços da produção e do lançamento do filme, ver: BACH, Steven. **Final Cut**: Art, Money, and Ego in the Making of “Heaven’s Gate”, the Film That Sank United Artists. New York: Newmarket Press, 1999.



tendência em entender a história não como a soma de ímpetos individuais (uma das marcas do pensamento neoliberal), mas sim como uma complexa e constante construção coletiva (cujas forças principais serão didaticamente individualizadas a partir das convenções do melodrama e identificadas em alguns dos personagens centrais).

De qualquer maneira, o fracasso do filme de Cimino demonstrou como suas premissas pareciam ultrapassadas em 1981. A grande história, como todo metarrelato, parecia perder força, enquanto a *petite histoire* ganhava cada vez mais espaço. Em uma tabela explicativa sobre as diferenças entre o modernismo e o pós-modernismo — em que este parece superior àquele —, Hassan coloca a *grand histoire* em relação ao primeiro e a *petite histoire* em relação ao último (*apud* HARVEY, 1992: 48).

À época do lançamento de *O portal do paraíso*, o neoliberalismo ditava as condutas dos governos da Inglaterra (Thatcher) e dos EUA (Reagan). Na era dos *yuppies* (os empreendedores do mercado financeiro, com sua ambição de enriquecer o mais depressa possível), os portais da *grande histoire* — uma história entendida como narrativa histórica coletiva — pareciam fechados. Com o fracasso do filme, esse tipo de narrativa dificilmente voltaria a encontrar lugar no cinema contemporâneo. Além disso, *O portal do paraíso* ficaria também conhecido como uma espécie de ponto final na Nova Hollywood, período em que a indústria estadunidense concedeu liberdade inédita a alguns realizadores, em uma espécie de ponto intermediário entre a *politique des auteurs* francesa e a grande indústria do entretenimento. Após o filme de Cimino, o controle dos filmes voltaria para as mãos dos produtores, que mais uma vez passavam a deter a palavra final sobre os projetos, um pouco como nas décadas de 1930 e 1940. A fase dos autores (Coppola, Friedkin, Scorsese) estava terminada.

E, se o épico cinematográfico parece chegar ao fim com *O portal do paraíso*, onde estaria seu início? Em *Intolerância* (*Intolerance*, D. W. Griffith, 1916), que atravessa quatro diferentes épocas históricas para elaborar uma lição moral: a “oposição entre o bom coração dos simples e a hipocrisia dos poderosos” (XAVIER, 1984: 68). Ao montar, de maneira alternada, quatro épocas distintas (a queda da Babilônia; a paixão de Cristo; a noite de São Bartolomeu — o massacre dos protestantes em 1572, na França; e um episódio contemporâneo), o filme de Griffith representa também o ápice das escolhas estéticas encontradas desde os curtas-metragens do realizador na American Biograph: um sistema de decupagem que busca certa *objetividade* (uma narração onisciente e oculta), porém nunca desassociada da emoção dos personagens centrais, de sua *subjetividade* (que acaba por conduzir o interesse da narração).

Griffith, que nunca abriu mão das convenções do melodrama, fez esse equilíbrio entre *objetividade* e *subjetividade* pender ao (ou, em alguns casos extremos, perder-se no) sentimentalismo. Em *Intolerância*, esse equilíbrio é comprometido por uma radical



simplificação, em que “a complexidade do social reduz-se à luta entre caridade e intolerância” (XAVIER, 1984: 62). Desde então, grandes painéis abundaram no cinema. Mas, para nosso argumento, importa menos a extensão das narrativas ou a quantidade de personagens ou a multiplicidade de pontos de vista, e sim uma tendência à representação de forças históricas coletivas — critério sob o qual mesmo *Intolerância* parece não ser suficientemente épico.

Após *O portal do paraíso*, surgiram ainda outras tentativas de um cinema mais próximo ao épico, mas que parecem sempre enfraquecer os vínculos entre as narrativas individuais e a grande narrativa histórica. Como exemplos, *Gangues de Nova York* (*Gangs of New York*, Martin Scorsese, 2002) ou *Sangue negro* (*There will be blood*, Paul Thomas Anderson, 2007) tentam recuperar uma perspectiva de como o metarrelato ecoa nas narrativas individuais (e vice-versa). Outros filmes mostraram como o épico também pode aparecer como paródia — *Gladiador* (*Gladiator*, Ridley Scott, 2000) — ou pastiche — *Alexandre* (*Alexander*, Oliver Stone, 2004). Assim, arriscamos dizer que o filme de Cimino seria ao mesmo tempo o primeiro (o mais bem acabado) e o último exemplo do que poderia ser o épico cinematográfico nos moldes de Hollywood.

O metarrelato exigido pelo épico parece uma demanda irreconciliável com o neoliberalismo, que entende a construção da história não como produto coletivo, mas como a soma de esforços individuais. Na produção de imagens, a muito comemorada democratização dos meios de produção proporcionada pelas tecnologias digitais funcionou também como um estímulo ao surgimento de narrativas mais pessoais e por vezes íntimas (filmes com testemunhos privados e imagens cotidianas). Nesse processo, mesmo o longa-metragem viu surgirem obras de grande interesse — para ficarmos em apenas um exemplo, lembraremos *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003).

Nesse novo momento, o plano aberto se torna menos presente. Seja pela relação mais íntima entre o cineasta e seus objetos, seja pelo tamanho menor das telas em que os filmes são visualizados, que pede uma distância mais próxima entre a câmera e seus assuntos. A partir do final dos anos 1970 e do começo dos anos 1980, nota-se um gradual abandono do plano aberto, seja nas produções *mainstream* ou nas amadoras. O plano geral se tornou cada vez mais confinado a uma função trivial — informar a localização espacial dos elementos da cena — e parece, hoje, salvo em alguns cineastas, esvaziado de suas funções menos denotativas.

A morte do cinema talvez tenha sido exageradamente decretada, mas o plano geral (ao menos como usado por Cimino em *O portal do paraíso*) encontra-se, no mínimo, subutilizado.



Ontologia das imagens digitais

Além do fim do épico, encontramos outras características nas imagens do neoliberalismo. Uma das mais debatidas é a suposta perda do caráter de *índice* entre a imagem e seu referente. Sobre isso, Elsaesser aposta na permanência (e pertinência) do pensamento de André Bazin:

Notando que o cinema mudaria para sempre nossos conceitos de tempo, linearidade e sucessão temporal, [Bazin] nos faz reconsiderar o que é o cinema a partir do que ele foi, revisitando seu passado como que para ampliar ainda mais — e não interditar — o futuro desse mesmo passado, ao mesmo tempo em que interpreta o presente de maneira a não apenas conectá-lo ao passado mas também a, retroativamente, contribuir com ele.³ (ELSAESSER, 2011: 379, tradução nossa)

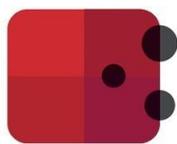
Nesse trecho, a obra do crítico francês é pensada como capaz não apenas de ajudar a compreender o cinema dos anos 1940 e 1950 (o cinema moderno), mas também a época contemporânea. Para isso, um texto central é *Ontologia da imagem fotográfica*, em que Bazin define a fotografia como “a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído”. E, logo depois, conclui que a solução para esse afã por realismo “não estava no resultado, mas na gênese.” (BAZIN, 1985: 21).

Ora, é justamente em sua gênese que encontramos uma das diferenças fundamentais entre os processos digital e analógico. Mesmo concordando com Elsaesser e com a pertinência do pensamento de Bazin na atualidade, é preciso partir do texto *Ontologia da imagem fotográfica* para testarmos uma outra ontologia, ligada às imagens digitais.

Começemos pelas diferenças. No processo analógico de captura de imagem, a luz atinge uma superfície fotossensível e deixa um *rastro* (ou, nos termos da semiologia, um *índice*). Após a revelação, este rastro passa a evocar o momento original do encontro entre luz e película — é no instante desse contato, desse encontro, que se “faz” a imagem analógica.

No caso do digital, quando a luz atinge a superfície fotossensível, ela é convertida em *informação* (ou, nos termos da semiologia, em *signo*): depois, essa informação precisará ser armazenada e, mais tarde, decodificada para se transformar novamente em imagem. Nesse caso, a imagem se “faz” no momento em que é convertida para outra

³ No original: “Sensing that cinema would change forever our idea of time, linearity, and temporal succession, he extends what cinema is by making us reconsider what it was, revisiting its past so as to open once more this past’s own future, rather than foreclose it, while interpreting the present in a way that not only links it to the past but also retroactively contributes to it.”



linguagem. Trata-se menos de uma “captura” e mais de uma “tradução”. Uma vez transformada em código de informação, torna-se muito mais fácil intervir em determinadas características da imagem, tais como saturação, contraste, brilho etc. Tal facilidade deve-se a essas características serem, também elas, armazenadas como informação.

É óbvio que os processos analógicos sempre possibilitaram tais intervenções, como nas trucagens e na criação de efeitos.⁴ O que está em questão não é exatamente a maior facilidade na manipulação da imagem digital, mas o fato de essa manipulação poder ser levada praticamente ao infinito. Para pensarmos em um exemplo ligado ao cinema e relacionado à criação de efeitos visuais, o diretor Peter Jackson possui uma vasta coleção de itens de *memorabilia* e, em seu acervo, encontra-se um modelo articulado de metal, de aproximadamente 30 centímetros de altura, utilizado nas filmagens do *King Kong* de 1933 (*King Kong*, Merian C. Cooper; Ernest B. Schoedsack).⁵ Ao dirigir sua própria versão do filme (*King Kong*, Peter Jackson, 2005), Jackson não usou nada parecido com a miniatura de seu acervo para criar o gorila gigante: em vez de lançar mão de um modelo articulado (ou de qualquer outro recurso material), o filme de 2005 desenvolveu o personagem em CGI (Computer-Generated Imagery). Não mais passível de ser “colecionado” (como no caso do modelo de seu antecessor), o novo King Kong pode apenas ser “arquivado” em um mídia digital. A partir desse exemplo, percebemos que a trucagem analógica depende de uma *materialidade* em contato com a superfície fotossensível e que há sempre a necessidade de certos materiais ou procedimentos específicos para cada resultado desejado, sendo eles totalmente *distintos* uns dos outros, de acordo com o que se deseja como resultado final.

Por outro lado, o tratamento das imagens digitais utiliza um processo sempre *idêntico*, independentemente do resultado desejado: uma operação matemática a partir do código que armazena a informação. Uma operação que não depende mais de uma *materialidade*, mas de uma *virtualidade*, do conhecimento de como cada alteração no código corresponde a cada resultado final.

De maneira ainda mais explícita, no caso do analógico, é possível haver materiais para alguns resultados e não para outros. No caso do digital, por outro lado, como todos os procedimentos são igualmente possíveis, basta saber como operar o código de informação. Assim, no limite, uma imagem digital equivale a todas as suas variações. Nesse mesmo sentido, Gaudreault e Marion afirmam que, “no reino do digital, registrar

⁴ Sobre a manipulação de imagens fotográficas analógicas, ver: FINEMAN, Mia. **Faking It: Manipulated Photography Before Photoshop**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2012.

⁵ Conforme relato em entrevista a Adam Savage: “Peter Jackson’s Original King Kong Stop-Motion Armature”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=elbYsYqZxPQ>. Acesso em: 24 jul. 2019.



o real já é, simultaneamente, reconstruí-lo”. Mais ainda, seria uma “literalização” ou “essencialização” desse ato (GAUDREULT; MARION, 2016: 77). Em outra passagem, os autores afirmam que o digital “ontologiza a trucagem” (GAUDREULT; MARION, 2016: 169).

Assim, a relação com as imagens (predominantemente digitais) se mostra cada vez menos referencial, mas, ao mesmo tempo, verifica-se um curioso efeito, que lembra as críticas de Jameson ao cinema “nostálgico” que busca reconstruir (ou simular) o passado: é bastante comum que aplicativos de fotos tenham a opção de filtros digitais que imitam a textura de imagens analógicas — película fotográfica (de vários tipos), desenho, pintura etc. Novamente, busca-se a construção de um passado *reloaded*. Mas, por trás da aparência *vintage*, há apenas o acúmulo de um código sobre o outro: informação sobre informação, manipulação sobre manipulação. E se os *rastros* podiam se reproduzir em progressão aritmética; os *códigos* o fazem em progressão geométrica...

Essa quantidade acachapante de imagens pode colaborar, conforme Crary, para a sensação de aceleração que permeia o contemporâneo. O autor afirma que a “aceleração não é simplesmente uma sucessão linear de inovações, na qual cada item obsoleto é substituído por um novo. Cada substituição é sempre acompanhada por um aumento exponencial do número de escolhas e opções disponíveis.” (CRARY, 2014: 52). O “aumento exponencial do número de escolhas”, no caso da manipulação de imagens, existe em todas as etapas: captura, tratamento e consumo.

Apesar do fim do futuro ser alardeado desde o final da década de 1970, é necessário outro marco histórico na transição do analógico ao digital — outro momento decisivo para as imagens do neoliberalismo. Um marco que estabelece uma mudança não na história das tecnologias, mas na das sensibilidades. Nesse sentido, lembramos o ataque terrorista que causou a queda das torres gêmeas do World Trade Center em Nova York, em 11 de setembro de 2001, evento transmitido ao vivo para todo o mundo.

O ataque às torres gêmeas foi divulgado de maneira mais ou menos “homogênea” em todo o mundo e, nas imagens do evento, ainda restava uma ideia de *rastro*, de vínculo direto com os eventos ali registrados. Esse *índice*, de maneira um tanto paradoxal, estava recuperado (e talvez pela última vez) justamente pelo caráter, digamos, *inconcebível* do evento em si, apesar (ou por causa) de seu caráter realista. Concordando com Bazin, mas indo em outra direção, chegamos ao conceito de um *realismo ambíguo*: mesmo a mais inconcebível imagem (a menos banal) pode ter seu efeito de realismo intensificado. Acredita-se no que se quer acreditar. O realismo é menos estético que psicológico:

A polêmica quanto ao realismo na arte provém desse mal-



entendido, dessa confusão entre o estético e o psicológico, entre o verdadeiro realismo, que implica imprimir a significação a um só tempo concreta e essencial do mundo, e o pseudorealismo (...), que se contenta com a ilusão das formas. (BAZIN, 1985: 21)

Bazin nos faz pensar na questão da descrença como menos conectada à *gênese* da imagem (se analógica ou digital, rastro ou código) do que à sua *montagem*, sua relação com outras imagens. Essa ideia está mais desenvolvida no texto *Montagem proibida*, em que o autor afirma, sobre o curta *O balão vermelho* (*Le ballon rouge*, Albert Lamorisse, 1956), que “a ilusão é criada, como na prestidigitação, a partir da realidade. Ela é concreta e não resulta dos prolongamentos virtuais da montagem” (BAZIN, 1985: 57). Ainda nesse texto, Bazin estabelece não uma oposição tacanha entre realidade e ilusão, mas uma espécie de interdependência entre esses dois polos, como se uma surgisse (e dependesse) da outra. Encontramos, aí, uma pista para compreender o estatuto das imagens no neoliberalismo, ao mesmo tempo banalizadas e supervalorizadas, ao mesmo tempo desacreditadas e provas da evidência de um fato.

Assim, no evento do ataque às torres gêmeas, grande parte do efeito de real das imagens se deu não só por seu caráter *documental*, mas também por seu caráter de *encenação*. Diferentemente da grande maioria dos ataques terroristas — que ocorrem de surpresa e assim possibilitam registros *posteriores* ao evento em si —, a queda das torres gêmeas ofereceu (pelo fato de serem duas torres) a chance de uma repetição, ao mesmo tempo uma *documentação* do presente (a segunda torre sendo atingida por um avião) e uma *representação* do passado (de como a primeira torre havia sido atingida por um avião). Após a torre norte ser atingida, câmeras e aparelhos de registro de toda espécie foram rapidamente ligadas e estavam a registrar o fogo e a fumaça quando, dezessete minutos depois do primeiro impacto, um outro avião atingiu a torre sul. Nesse instante, ocorre o efeito aqui apontado: temos uma imagem que seria a marca de nossa época, uma imagem que funciona ao mesmo tempo como *realidade* e *ilusão*. Conclui-se que, apesar das facilidades da manipulação das imagens digitais e da descrença inerente a esse processo (devido ao descolamento da imagem de seu referencial material), ainda é possível obter uma impressão de *realismo*, um efeito de real.

Desde 2001, todo ano, durante a noite de 11 de setembro, dois feixes verticais de luz são ligados em Manhattan, em alusão às torres gêmeas. O evento, chamado “Tribute in Light”, recria a presença das torres a partir da substância mais diáfana: a luz. Um signo luminoso atravessa o ar e as nuvens, como se marcasse a qualidade também diáfana e efêmera das imagens digitais. Um simulacro das *Twin Towers*, a lembrar os limiares entre realidade e representação, fato e memória. A lembrar que a ontologia das imagens



analógicas começou a desmoronar em 11 de setembro de 2001 e que as explosões dos ataques se fazem sentir desde então.

Potências do falso

Então, ao invés da busca do real, o elogio ao falso? Não exatamente. Em *A imagem-movimento*, Deleuze escreve que:

Seria necessário poder afirmar que a imagem é objetiva quando a coisa ou o conjunto são vistos do ponto de vista de alguém que permanece exterior a esse conjunto. Trata-se de uma definição possível, mas exclusivamente nominal, negativa e provisória. Pois o que nos garante que o que inicialmente tomávamos como exterior ao conjunto não vai se revelar como lhe pertencendo? (DELEUZE, 1985: 95)

Eis o motivo da época pós-moderna impedir o épico cinematográfico. Os planos abertos de *O portal do paraíso* nunca serão abertos o bastante: a câmera de Cimino nunca poderá estar em algum lugar “exterior ao conjunto” das coisas do mundo. A partir de Deleuze, é possível pensarmos a fadiga do cinema épico não mais a partir de um *esvaziamento* da história (ou pela impossibilidade do metarrelato, como queria Lyotard), mas por um excesso de imagens. A multiplicação de pontos de vista faz com que cada um deles se torne também um pouco mais efêmero.

Mais uma vez a partir de Deleuze, podemos recolocar a proposição de Daney, de que as imagens “deslizariam umas sobre as outras”. Não apenas as imagens como também os pontos de vista passam a se deslocar uns sobre os outros, em um jogo no qual a hierarquia entre uma imagem e as demais termina por ser sempre provisória — outra razão pela qual o ponto de vista objetivo exigido pelo épico parece impossível no contemporâneo. Para o autor de *A imagem-tempo*, um dos filmes exemplares a respeito do deslocamento das imagens no mundo contemporâneo seria *Verdades e mentiras (F for Fake)*, Orson Welles, 1973). O filme de Welles trabalha sobre pontos de vista incapazes de revelar qualquer pressuposta verdade ao criar imagens sempre provisórias, ora falhas (incompletas), ora falsas (não verdadeiras). No capítulo intitulado “As potências do falso”, Deleuze coloca o cinema de Welles ao lado do pensamento de Nietzsche para identificar o esgotamento de um mundo tido como “verdadeiro”:

[Welles] faz a imagem ficar sob o poder do falso. (...) Há um nietzscheanismo de Welles, como se ele tornasse a passar pelos principais pontos da crítica à verdade em Nietzsche: o “mundo verdadeiro” não existe e, se existisse, seria inacessível, não passível de evocação; e se fosse evocável, seria inútil, supérfluo. O mundo verdadeiro supõe um “homem verídico”, um homem que quer a verdade, mas tal homem tem estranhos móveis, como se ele escondesse em si outro homem. (DELEUZE, 1990: 168)



Para exemplificar esse ponto, Deleuze volta a *Verdades e mentiras* e sua série de falsários: Elmyr de Hory (que criou quadros falsos assinados, entre outros, por Matisse e Modigliani), seu biógrafo, Clifford Irving (também autor de uma falsa biografia de Howard Hughes) e o próprio Welles (que termina por confessar ter deliberadamente enganado seu público durante o trecho final do filme). As imagens de *Verdades e mentiras* deslizam umas sobre as outras de maneira intensa: o filme é um *tour de force* de montagem que faz questão de mostrar, em vários momentos, Welles na sala de edição. Como se o realizador de *Cidadão Kane* aludisse ao ato de montar (manipular as imagens, conferindo a elas novos significados e usando-as para construir uma ilusão fílmica) como mais importante que o ato de filmar. Em outras palavras, trata-se de colocar a *interpretação* (a hermenêutica) como mais importante que a *percepção* (a fenomenologia).

Por todas essas razões, *Verdades e mentiras*, desde seu lançamento, tornou-se central para o debate a respeito do filme-ensaio, bem como da nova idade das imagens, como identificada por Daney. Em sua narrativa, o filme mostra, atrás de um falsário, outro falsário; atrás de uma imagem, em vez da verdade, apenas outra imagem. Assim, Welles cria uma espécie de dúvida incessante, que sempre questiona suas próprias bases e que pode ser, de maneira sumária, assim resumida: um relato afirma que certo quadro é falso; mas esse relato é, ele mesmo, também falso; isso torna o quadro menos falso?

Para resolver o caso, Deleuze volta a Nietzsche e cita a figura do “homem verídico”, relacionando-o ao falsário. O filósofo francês coloca-os como se fossem as duas faces de uma mesma moeda:

Atrás do homem verídico há pois o falsário (...) e um está remetendo sempre ao outro. O perito em verdade abençoa os falsos Vermeer de Van Megeeren precisamente porque o falsário os fabricou conforme seus próprios critérios, os do perito. Em suma, o falsário não pode ser reduzido a um mero copador, nem a um mentiroso, pois o que é falso não é apenas a cópia, mas já o modelo. (DELEUZE, 1990: 178)

Umberto Eco (2018: 249) também tratou da questão da falsidade e da mentira. Para o autor, “estar enganado não é exatamente mentir”, sendo que “mentir é dizer o contrário daquilo que se pensa que é o caso”. Assim, “dizer o falso é um problema alético — que tem a ver com a noção de *aletheia*, ou seja, de verdade”, enquanto “mentir é um problema ético, moral”.

Mas a questão colocada por Deleuze questiona e mesmo inviabiliza a taxonomia de Eco: como não mentir quando a própria noção de verdade (definida pelos peritos) pode ser alterada a qualquer instante (de acordo com os próprios peritos)? Talvez, de acordo



com Eco, o filme de Welles possa escapar da acusação de mentira, mas nunca da de falsidade. Porém, para Deleuze, a questão moral deve ter seu sinal invertido: quais verdadeiros seriam os critérios do perito?

Verdades e mentiras (a tradução do título do filme de Welles) tornam-se elas mesmas escorregadias e passam a deslizar umas sobre as outras. Se as imagens digitais podem prescindir de um referente material, isso não faz delas algo necessariamente *mentiroso*, mas revela o que há de *falso* em toda imagem. Ao mesmo tempo, estabelece-se um infundável debate (algo como uma bolsa de apostas) sobre qual verdade (se alguma) estaria representada em uma imagem. Só podemos concluir que estamos presos a um mundo de aparências. E que a verdade possível (o realismo possível, se quisermos retomar Bazin) seria feito de encenações e simulacros. (E como poderia ser diferente?).

Ao tratar da fase estadunidense do realizador, Deleuze identifica em Fritz Lang outro criador de imagens falsas, um mestre das aparências:

O Lang americano torna-se o maior cineasta das aparências, das imagens falsas (...). Tudo é aparência, e no entanto esse novo estado transforma o sistema de julgamento, e não o suprime. Com efeito, a aparência é o que trai a si mesmo; os grandes momentos em Lang são aqueles em que uma personagem se trai. As aparências se traem, não porque dariam lugar a uma verdade mais profunda, mas simplesmente porque elas próprias se revelam como não-verdadeiras. (DELEUZE, 1990: 169)

A descrença nas imagens digitais não se deve a uma verdade oculta que será, mais cedo ou mais tarde, revelada (essa *revelação*, Daney associou ao cinema clássico), mas à compreensão de que elas nada ocultam e, se o fazem, trata-se apenas de uma outra aparência (uma outra imagem, segundo Daney). As imagens não revelam a verdade, mas, no máximo, sua inexistência — ou, dito de outra maneira, a impossibilidade de qualquer verdade transcendente.

No contemporâneo, se a ideia de objetividade está comprometida a ponto de impossibilitar tanto o épico quanto a *grande histoire*, a única verdade possível é a imanência da própria imagem.

Ainda mais um fim

Um breve epílogo sobre como essa questão de verdades e mentiras está presente no neoliberalismo: as imagens que circulam nas redes sociais ou nos aplicativos de mensagens instantâneas se tornam *verdade* não por uma conexão com algum fato real, mas pelo veredito do grupo de “consumidores” dessa mesma imagem. Há, por um lado, a perda de um espaço social de debate, o que tem causado mais um alardeado fim, não



mais o do cinema, mas o das democracias nos países ocidentais.⁶ O neoliberalismo elimina os cidadãos (que participam de espaços coletivos de debate e decisão) e os transforma em consumidores, cada um satisfeito com sua verdade *prêt-à-porter*, reafirmada pelas imagens recebidas em seu aparelho portátil.

Nesse contexto, salta aos olhos um violento acirramento de uma disputa pelo realismo das imagens, em que cada um dos lados (normalmente organizados em polos binários) luta pela prerrogativa de definir, para cada imagem em questão, o que corresponderia à realidade e à ilusão. Dessa maneira, a crise das democracias ocidentais — outra consequência do neoliberalismo — não está distante de uma espécie de radical crise hermenêutica, em que uma imagem pode ser lida de uma maneira ou de outra, completamente distinta, dado o viés político-ideológico do receptor e a concordância de um grupo identificado com um idêntico espectro político-ideológico. A crise da verdade (a crise da imagem) padece hoje desse mesmo binarismo a separar, de um lado, a verdade e, do outro, a mentira. Porém, como vimos a partir dos autores aqui citados, esses dois lados podem se retroalimentar. A verdadeira disputa está em outro lugar, nos *critérios* que decidem entre verdade e mentira. Dito de maneira talvez um pouco mais pragmática, o que está em disputa é a decisão sobre quais imagens podem ser aceitas como factuais e quais necessitam ser “desmascaradas”.

Busca-se o “homem verídico”, como o entende Deleuze:

O homem verídico não quer finalmente nada mais que julgar a vida, ele exige um valor superior, e bem, em nome do qual poderá julgar; tem sede de julgar, vê na vida um mal, um erro a ser expiado: origem moral da noção de verdade. (DELEUZE, 1990: 168)

Talvez a crise das democracias seja a crise da verdade, questão intimamente ligada à questão das próprias imagens. Deleuze recapitula como se estabeleceu o vínculo entre as noções de “clássico”, “verdade” e “ponto de vista”:

O século XVII não foi a idade “clássica” do ideal da verdade, mas a idade barroca por excelência, (...) quando a verdade atravessava uma crise definitiva. Não se tratava mais de saber onde ficava o centro, o sol ou a terra, pois a primeira questão tornava-se: “Há, ou não, um centro qualquer?”. Todos os centros, de gravidade, de equilíbrio, de força, de revolução, em suma, de configuração, desmoronavam. (DELEUZE, 1990: 175)

O autor fala de “uma restauração dos centros”, ao custo “de uma mudança profunda, de uma grande evolução das ciências e das artes”. E conclui: “Por um lado o centro se

⁶ Ver: RUNCIMAN, David. **Como a democracia chega ao fim**. Tradução: Sergio Flaksman. São Paulo: Todavia, 2018.



tornava puramente ótico, o ponto se tornava ponto de vista. As perspectivas ou projeções são o que não é nem verdade nem aparência.” (DELEUZE, 1990: 175).

A crise desse “centro puramente ótico” (e a crise do “ideal clássico de verdade”) é o que move tanto o texto de Daney como o filme de Welles. A partir daí, a pergunta “Então, o barroco?” passa a ressoar em um contexto histórico mais amplo. As imagens deslizam umas sobre as outras porque esse núcleo (o ideal de verdade) não mais existiria a atrá-las umas para as outras, organizando-as segundo uma relação de forças pré-determinada. Atualmente, é o próprio jogo de forças, a própria relação entre as imagens que se encontram indeterminados.

Assim, parece óbvio que a grande narrativa histórica, como nos moldes de *O portal do paraíso*, tenha se tornado anacrônica. Mas, mesmo com a crise do ideal clássico de verdade, o realismo é possível.

Bazin ensina que o efeito de real na fotografia depende de uma parte da imagem que estaria *para além* das opções do fotógrafo, aquilo que escaparia ao seu controle. Daí seu projeto de valorizar obras cinematográficas que estejam abertas para eventos *fora* dessa área de controle. Mas Bazin também lembra que o realismo é um fator antes de tudo *psicológico*. Ou seja, é a gênese da imagem fotográfica que nos faz “acreditar” nesse realismo, e não uma suposta correlação entre a imagem e seu referencial material.

Nas imagens digitais, essa psicologia se altera, e a gênese da imagem nos faz “desconfiar” delas, mesmo que haja correlação entre a imagem e algum fato real. Tal característica, ao invés de contradizer a teoria de Bazin, parece, pelo contrário, endossar sua leitura do realismo como um estilo e como uma psicologia de recepção das imagens.

Considerações finais

O neoliberalismo é o pano de fundo de grande parte das mudanças abordadas neste artigo. Segundo Berardi, as novas relações econômicas e de trabalho mudaram a percepção comum do futuro:

Se os movimentos das finanças, da economia e da produção estão desconectados de qualquer elemento quantificável, de uma massa mais ou menos compacta e passível de avaliação de tempo de trabalho, então não é mais possível qualquer previsão, qualquer conhecimento confiável. E muito menos é possível acreditar na eficácia da ação humana. (BERARDI, 2019: 106)

Essa descrença na ação humana amplifica a sensação de catástrofe tão comum em nossa época e parece criar muito taxativos “fins”: do cinema, da verdade, da democracia. Estamos vivendo em um período que faz lembrar o trecho de Deleuze sobre o século



XVII, em que “os centros, de gravidade, de equilíbrio, de força, de revolução, em suma, de configuração, desmoronavam”.

O neoliberalismo defende o fim de soluções coletivas, sendo que a “salvação” do futuro estaria no domínio da escolha individual. O tempo talvez mostre que, ao contrário do que imagina Berardi, o futuro não morreu (mas talvez tenha se transformado em uma espécie de bolsa de valores que responde aos anseios de uma maioria numérica da qual o próprio futuro se tornou refém). Refém do “homem verídico” que, ao emular a lógica da especulação financeira, acabou por recriar o futuro como um *presente eternamente adiado*.

Duas explosões deram início à queda das torres gêmeas do World Trade Center. As imagens digitais, por sua vez, parecem ter transformado o mundo em um território virtual e impalpável, talvez mesmo efêmero como um suspiro. Pois entre as explosões e o suspiro, nem o cinema nem as democracias ocidentais ainda chegaram a um final.

Referências Bibliográficas

BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERARDI, Franco. **Depois do futuro**. Tradução: Regina Silva. São Paulo: Ubu, 2019.

COONAN, Clifford. Greenaway announces the death of cinema — and blames the remote-control zapper”. **The Independent**, London, 10 out. 2007. Disponível em: www.independent.co.uk/news/world/asia/greenaway-announces-the-death-of-cinema-and-blames-the-remote-control-zapper-394546.html. Acesso em: 24 jun. 2019.

CRARY, Jonathan. **24/7 — capitalismo tardio e os fins do sono**. Tradução: Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DANEY, Serge. A rampa (bis). In: DANEY, Serge. **A rampa**: Cahiers du Cinéma, 1970-1982. Tradução: Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. p. 229-234.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**: cinema 1. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**: cinema 2. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DIXON, Wheeler Winston. Twenty-five reasons why it’s all over. In: LEWIS, Jon (ed.). **The end of cinema as we know it**: american film in the nineties. New York: New York University Press, 2001. p. 356-366.

ECO, Umberto. Dizer o falso, mentir, falsificar. In: **Nos ombros dos gigantes**: escritos para *La Milaneseiana*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2018. p. 247-284.

ELSAESSER, Thomas. A Bazinian half-century. In: ANDREW, Dudley; JOUBERT-LAURENCIN, Hervé (eds.). **Opening Bazin**: postwar film theory and its afterlife. Oxford: Oxford University Press, 2011. *E-book*.



GAUDREAU, André; MARION, Philippe. **O fim do cinema?:** uma mídia em crise na era digital. Tradução: Christian Pierre Kasper. Campinas: Papyrus, 2016. (Coleção Campo Imagético).

HARVEY, David. **A condição pós-moderna:** uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Tradução: Adail Ubirajara Sobral; Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. Tradução: Vinicius Dantas. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 12, p. 16-26, jun. 1985.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo:** a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução: Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna.** Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico.** São Paulo: Perspectiva, 1985.

XAVIER, Ismail. **D. W. Griffith:** o nascimento de um cinema. São Paulo: Brasiliense, 1984.

Submetido em 30 de junho de 2019 / Aceito em 02 de outubro de 2019

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

***Materia obscura (2009):
metamorfose alquímica e a transmigração analógico-digital***

Rodrigo Faustini dos Santos (USP)¹

¹ Artista visual e pesquisador, graduado em Mídia Logia pela UNICAMP e mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela USP, atualmente é doutorando na mesma instituição com bolsa CAPES. Seus trabalhos artísticos e pesquisa focam questões da materialidade analógica e digital no audiovisual experimental.

e-mail: orfaustini@gmail.com.



Resumo

Propõe-se analisar a performance audiovisual *Materia obscura* (2009-), de Jürgen Reble e Thomas Köner, considerando sua visualidade híbrida entre a tecnologia digital e a matéria analógica como formulação do pós-cinematográfico. A obra surge como transcodificação de um filme anterior, *Instabile materie* (1995), composto por quimigramas em película 16mm, escaneados e trazidos para a performance, em que um *software* de processamento ao vivo permite que a passagem fotograma a fotograma seja trabalhada “elasticamente” através de *frame blendings* e *pixel motion*, resultando num filme em fluxo contínuo de *morphs* animados. Na obra, uma dinâmica de ruído e informação, grão e *pixel* é posta enquanto especulação acerca do surgimento de organizações da matéria, friccionando o pós-cinema da performance digital ao vivo com a ruínosa matriz fotoquímica do cinema em película, constituindo uma “mistura impura” que põe em questão passado, presente e futuro das imagens em movimento. Através da discussão de Kim Jihoon e Giuliana Bruno acerca da introdução do hibridismo nas experimentações do pós-cinema, junto da análise do *morph* enquanto elemento chave da materialidade (e mitologia) do audiovisual digital, avaliaremos como, na minúcia das passagens entre as imagens, *Materia obscura* coloca em movimento problemáticas da representação emergentes na passagem analógico-digital da tecnologia cinematográfica.

Palavras-chave: pós-cinema; performance audiovisual; *morph*; obsolescência.

Abstract

An analysis of the audiovisual performance *Materia obscura* (2009-), by Jürgen Reble and Thomas Köner, is proposed considering its hybrid visuality between digital technology and analog matter as a post-cinematic formulation. The work emerges as the transcoding of an earlier film, *Instabile materie* (1995), composed of 16mm scanned chemigrams brought to the performance where a live processing software allows for an elastic reworking of the passage between photograms through the use of frame blending and pixel motion, resulting in a film of continuous flux of animated morphs. In the work, a dynamic of noise and information, grain and pixel is given as an speculation on the surfacing of organizations of matter, rubbing the post-cinema of live audiovisual performance with the ruinous photochemical matrix of analog cinema, constructing an “impure mix” that brings into question the past, present and future of moving images. Starting from Kim Jihoon and Giuliana Bruno in their discussion of hybridity in post-cinematic works, along with highlighting the morph as a key materiality (and mythology) of the digital, I propose an analysis of how, in the minutia of the passage between images, *Materia obscura* turns into movement the emergent crisis of representation in the cinema’s analog-to-digital transition.

Keywords: post-cinema; audiovisual performance; morph; obsolescence.



Como aponta Giuliana Bruno (2014), exposições e retrospectivas filmicas centradas no cinema e em suas relações com outras artes, assim como performances e instalações audiovisuais afloram a partir da era videográfica para então se intensificar com a chegada do digital, configurando um espaço pós-cinema no qual a materialidade obsoleta da película transita entre a sala de projeção, o museu e a galeria. Assim, diversos artistas – muitos deles vindos de uma prática tradicionalmente centrada na exibição cinematográfica, como no caso de Chantal Akerman, Atom Egoyan e Isaac Julien, ou, na via oposta, Stan Douglas, Douglas Gordon, Dominique Gonzalez-Foerster, entre outros – passam a ocupar galerias, museus e bienais com instalações e performances audiovisuais cujo trabalho com a película (principalmente o 16mm) passa a refletir as próprias mudanças tecnológicas (e econômicas) do circuito de cinema, coincidentes com sua intensificada porosidade com as artes visuais nas últimas décadas.

Para além de uma retórica de especificidade, que marcou o trabalho de gerações passadas, temos nessa perspectiva um cenário no qual as matérias do cinema passam a ser apropriadas e transformadas nesses espaços multimidiáticos que se saturam da história do meio. Tomando a tela como suporte final desses experimentos, em seu livro *Surface*, de 2014, a autora avalia menos uma dissolução do cinema que uma imbricação e adensamento de suas formas:

Retornando-nos às artes da projeção, a memória da película é materializada na arte contemporânea. A tela é consequentemente ativada para além da sala de cinema como um espaço historicamente denso – isto é, é reencenada enquanto *canvas* mnemônico que está fundamentalmente ligado às tecnologias da luz. A história do filme hoje é aprendida no museu. Caminhando pela galeria e pelo museu, encontramos redes de situações cinemáticas, reimaginadas como se coletadas e reapropriadas numa tela que agora é uma parede, uma partição, um véu ou mesmo uma cortina. (BRUNO, 2014: 6)².

Logo, enquanto na indústria a película desvanece devido a sua obsolescência, continua a retornar enquanto objeto e história no espaço expositivo das artes, resistindo à erradicação de sua presença associada a retóricas do digital que postulam os novos meios pela figura da ruptura ontológica completa, abrindo espaço para o esquecimento e o apagamento das relações históricas e técnicas entre as tecnologias (como Bruno coloca, ecoando Sean Cubitt, a imagem digital e a analógica estão menos distantes se pensadas enquanto tecnologias de modulação da luz).

² Traduções minhas a partir da consulta da bibliografia, majoritariamente disponível em inglês e francês.



Quanto à retórica da dissolução, de acordo com Gaudreault e Marion (2016), ao sairmos da sala de cinema não estaríamos mais falando propriamente em cinema – entraríamos no campo do cinemático, ou seja, “o que restou do cinematográfico no contexto contemporâneo” (GAUDREULT; MARION, 2016: 133), módulo intermediário e pulverizado de sua existência num novo campo tecnológico, curiosamente ressoando o estado primordial de heterogeneidade associado ao primeiro cinema. Assim, no ambiente do museu e da galeria, podemos notar expressivas continuidades e descontinuidades dessa passagem entre formas e tecnologias e, de maneira ainda mais atenuada, nas produções do cinema experimental que, ao invés de apenas se aterem à película, cruzam formas e tecnologias em sua estrutura de produção e recepção.

É o caso das obras recentes de Jürgen Reble, que observaremos nesse artigo em conjunto com sua reverberação crítica em Giuliana Bruno e Kim Jihoon. Nessas obras, imagens de arquivo são alteradas com diversas camadas de químicos (que não são lavados e secam nas tiras), a ponto de perderem sua legibilidade, transmutando-se no que o artista denomina de quimigramas (imagens de químicos), suplantando o fotográfico da câmera pela catálise caótica do gesto químico. Gradativamente, o artista passa da exploração da matéria fílmica isolada de outros meios para inserir-se no campo da performance fílmica para enfim, após os anos 2000, incluir o digital em sua exploração da matéria das imagens. Mergulhando no imaginário dessa tecnologia ao invés de aludir a ela com distância, Reble, trabalhando sempre com imagens que oscilam entre a figuração, o ruído e o abstrato, questiona uma crise de representação no cinema ao mesmo tempo que, em sua retórica de alquimia de imagens, remedia o trauma da “ruptura” tecnológica ao hibridizar matérias em suas performances audiovisuais.

É na encruzilhada de temáticas e preocupações estéticas contemporâneas da passagem analógico-digital – nominalmente, a obsolescência da película, a passagem da cultura analógica para novos formatos, a dissolução do tempo fílmico quando de seu acesso pelas tecnologias eletrônicas e digitais, a fragmentação e a transformação do dispositivo cinematográfico no espaço das exposições em museus e galerias e a exploração de materialidades da projeção na arte – que Bruno situa *Materia obscura* (2009-), performance de Reble em parceria com Thomas Köner, dedicando-lhe uma breve análise, logo após debater *Decasia* de Bill Morrison (obra rodeada de discursos sobre a “morte do cinema”), unindo essas duas explorações da deterioração das imagens enquanto discursos contemporâneos acerca da tecnologia e historicidade dos meios:

Nessa arqueologia da superfície há uma mutação atmosférica, pois tais deteriorações químicas são uma



alquimia de elementos residuais [*weathered elements*]. Dessa forma, o próprio meio da película torna-se exposto enquanto uma alquimia de estados de matéria em transformação, que são manifestados na projeção. Quando esse processo alquímico toma vida na textura luminosa da tela, somos lembrados de que certa vez projeção significou historicamente transformação alquímica. E é significativo que esse sentido de projeção – um estado de transmutação material – nos é retornado na era digital, no momento da obsolescência do filme, no limiar de transformações midiáticas. (BRUNO, 2014: 125)

Reble, que realmente se diz um “alquimista do cinema” (DOING, 2017), apresenta sua análise da pós-vida da película, uma alegoria para essas mutações de imagens e suportes, imaginários e projeções:

Consideremos, por exemplo, as performances alquímicas que o cineasta Jürgen Reble produz junto do artista multidisciplinar Thomas Köner. Trabalhando em dupla, os artistas têm ativamente “performatizado” a decomposição da estrutura molecular da emulsão fílmica. Eles criam trabalhos que demonstram sua dissolução em paisagens abstratas e matérias instáveis ao longo de uma projeção. Suas performances combinam a película e a tecnologia digital tanto em seus processos de criação quanto de exibição, que migram o filme das salas de cinema para espaços de arte. (BRUNO, 2014: 125, grifo nosso)

A questão da passagem das imagens por entre vários meios, ênfase do livro de Bruno, depara-se, assim, com um objeto denso em *Materia obscura* – porém, a autora dedica um espaço reduzido para sua análise, não observando, por exemplo, como o material bruto dessa performance é proveniente de outro filme de Reble, *Instabile materie*, realizado em película em 1995, o que acentua a performance enquanto um gesto de transcodificação da prática do artista para uma nova era tecnológica, visto que *Materia obscura* é, tardiamente, uma das primeiras obras de Reble a empregar a tecnologia digital. Esmiuçar esses entremeios nos permitirá, assim, avaliar o reenquadramento da experiência “pós-cinematográfica” que a obra propõe.

Reble transfere *Instabile materie* para o digital, mas sem criar uma mera cópia da obra, uma vez que o que se apresenta em *Materia obscura* são novos originais, um novo trabalho feito através da manipulação do material em performance, sob um novo suporte midiático. *Materia obscura* e *Instabile materie* compartilham, assim, de uma íntima relação com as transformações observadas no corpo do dispositivo cinematográfico e em seu arquivo no final do último século, de forma que analisá-los permite-nos ampliar as discussões iniciadas em outros artigos publicados (SANTOS, 2019, 2019b), relacionados à materialidade do filme na era digital enquanto “imagem-



ruína”, modo particularmente presente em obras recentes do cinema dito de *found footage*.

Materia obscura explora a “ruína” do cinema enquanto figura impura de sincretismos e hibridizações, desmanche de fronteiras visualizado através de imagens desmanchadas. Essas relações colocam em atrito não só a instanciação material do cinema como também a historicidade do meio em relação a seus materiais formativos. Assim, a passagem analógico-digital se discute aqui a partir de um ponto de vista particular, aquele de uma “velha” mídia que inicialmente observa à distância para então interagir criticamente com a nova. O cinema vem, então, questionar o digital não só em seu aspecto técnico como também no imaginário a ele atribuído, sugerindo uma porosidade entre “o novo e o velho” ao esmiuçar as fronteiras entre as mídias, quando uma passa a parasitar a outra para estruturar sua própria identidade, apontando para a importância que o imaginário relacionado ao meio possui na cultura, que se reflete de forma intensificada na prática e teorização do cinema nessas passagens.

Tal cenário de tensão e insegurança é frequentemente discutido sob a melancólica perspectiva da “morte do cinema”, a constatação de que sim, algo teria mudado e algo teria se perdido com a virada digital e o próprio centenário do cinema: para teóricos como David Norman Rodowick (2007), esta perda seria a própria intimidade do cinema analógico com uma realidade pró-fílmica, da qual a imagem seria índice. Idealismos e um certo pessimismo cintilam, portanto, quando da emergência de novos paradigmas tecnológicos.

Em obras de hibridismos “impuros” como as de Reble (e poderíamos incluir também Jennifer West, Jodie Mack, Guy Maddin, Stephen Broome, entre outros), temos que a “materialidade não é apenas uma questão de materiais ou de província dos meios. Ela fundamentalmente significa ativar relações materiais e expressar suas transformações” (BRUNO, 2014: 127), algo que buscamos ao enfatizar processos de criação, apresentação e recepção das imagens no cinema contemporâneo que acentuam a “efêmera presença” das imagens em projeção, potencializadas tanto em seus apelos ao sensorial quanto na evanescência da situação de exibição audiovisual.

Nossa atração pela ruína de imagens pela via de Reble, assim, tem pouco interesse na atribuição de uma “aura” à película ou na reafirmação da potência do índice. Pelo contrário, importa pensá-la, junto do artista e de suas obras recentes, enquanto material híbrido entre o artificial e o orgânico, resistência e fragilidade, assim como buscar o digital em sua materialidade espectral nos códigos e bruta nos *hardwares*. Essas obras pensam a vida própria às imagens do cinema e sua circulação, preservação e derivação por intermeios e mudanças tecnológicas, tomando a história do cinema não só enquanto cultura material, mas também considerando sua “vida virtual” (para usar um



termo de Rodowick) ou, em outros termos, o cinema analógico enquanto ruína, fragmentado e disperso num ambiente pós-fílmico e pós-mídia, como pensa Kim Jihoon - ou seja, em sua

[...] pós-vida enquanto interface cultural. Aqui o cinema é considerado não tanto um objeto ou meio estável, mas um conjunto de convenções representacionais, perceptuais e convencionais que vêm sendo desenvolvidas desde sua criação e tomadas de empréstimo pelas novas mídias. (JIHOON, 2016: 23)

- o cinemático que resiste, ainda que se transforme.

Mesmo se pensado enquanto esse “conjunto de convenções”, nas palavras de Jihoon, o cinema não se torna mero código imaterial, visto que esses conjuntos de convenções demandam uma materialidade que as ative, ou seja, uma instanciação física, que hoje pode se dar de inúmeras formas. Um hibridismo (também polimorfismo multimodal) impõe-se, então, como ruína do pensamento de convergência característico da utopia digital, quando o digital frequentemente recorre às convenções cinematográficas da imagem em movimento, instaurando uma instabilidade contínua nos discursos de pureza do meio cinematográfico. Investir no hibridismo de matrizes nos distancia de uma historiografia normativa do novo e do antigo, aproximando-nos de uma busca do digital (e de sua materialidade) “nas contraditórias conjunturas de purezas idealizadas e hibridismos impuros” (ROSEN, 2001: 315).

Assim, podemos questionar, junto de um leitor da obra de Reble, Yann Beauvais, se essa produção:

Trata-se de um cinema que trabalha seus constituintes ao torná-los visíveis, pela sua aceleração, que devora a emulsão ao longo do tempo, ou trata-se de uma estética pós-cinematográfica, das últimas conflagrações de um suporte em face ao digital que o submerge em sua intensa proliferação? (BEAUVAIS, 2005)

Para esmiuçar esse imbróglio, observamos que a destruição e corrupção de materiais fílmicos é uma constante no trabalho de Reble, que começa desde os anos 1980, primeiro com intervenções físicas para então centrar-se na técnica do quimigrama. Sua insistência em trabalhar com a película e suas particularidades físico-químicas foi vista inclusive como um ato de resistência ao digital, fato que ele parecia corroborar ao demonstrar desinteresse por uma tecnologia na qual “basta apertar um botão e a cor azul aparece” (HOOLBOOM, 1990). O que o levou, então, a incorporar o digital de forma tão decisiva em *Materia obscura*?

É importante, nesse sentido, entender a perspectiva “alquimista” de trabalho com a matéria, que lhe é cara, fomentada pelo trabalho com opostos e com a



especialização de processos, principalmente quando essa forma de pensamento do artista se intensifica na sua relação com o espaço da galeria e da sala de cinema, que assumem a dupla função de ateliês artísticos e laboratórios alquímicos para suas obras, moldando uma espacialidade e uma temporalidade que unem a arte contemporânea com o trabalho alquímico primitivo com a matéria, compondo um território laboratorial de mídia-arte. Se o cinema de Reble por vezes é aproximado do pós-fotográfico, sua insistência em resgatar (e, portanto, reativar) relações pré-modernas com o mundo também aponta para uma densa historicidade do dispositivo, reativando potenciais submersos.

Importante observar como o resgate da prática alquímica operada por Reble alude a esse pensamento que também se viu obsoleto, ultrapassado e mesmo incoerente a partir da emergência de novas práticas e formas de interpretar o mundo, se nos remetermos ao desaparecimento dessa arte hermética frente ao desenvolvimento científico da química e o início do pensamento moderno (GOLDFARB, 1987), mudança que envolve rupturas, resíduos e apagamentos entre os modos de pensamento. Como o diretor coloca numa entrevista: “A ideia [artística] de alquimia é de mudar a estrutura de moléculas e átomos, mas não de forma positivista ou rumo às ciências naturais, mas tendo um sentimento ou intenção de que algo está ocorrendo nessas moléculas” (DOING, 2017: 117).

A obsolescência da alquimia emaranha-se com a obsolescência do analógico, remetendo essa transformação tecnológica a uma transformação (e obsolescência) de modos de pensamento em grande escala da cultura – tal “rima” de reverberações entre macro e microescalas, presente e passado, instrumentos e cultura, é posta em ainda mais atrito quando começa a incorporar problemáticas da ciência contemporânea à sua cosmogonia hermética, como fará em *Materia obscura* (que interpela o conhecimento do cosmos) e, anteriormente, estabeleceu em *Instabile materie* (que se coloca como uma visualização especulativa de partículas elementares).

Instabile materie é seu último longa-metragem feito e distribuído em película para a sala de cinema, todo composto a partir de tiras de quimigramas em 16mm. O trabalho, um de seus mais rigorosos e formais com o material, ao mesmo tempo apresenta o tratamento mais agressivo com a transformação de *found footage*, uma vez que, em seus 73 minutos, a paisagem visual é raramente preenchida por formas discerníveis, reinando então a emulsão ora triturada, ora corroída, ou então soterrada de químicos, exibidos como sequências nomeadas a partir de partículas elementares no Modelo Padrão da Física (ao qual o artista inclui matérias especuladas por ele, como o *órgon*). Reble desejava fazer uma “afirmação sobre a matéria” (BECKER; REITHER; SPIES, 2005) – tanto a do cinema, num momento de reconsiderações acerca de sua



materialidade e da ontologia de seu registro, quanto sobre a matéria elementar tal como estudada pela física quântica, enquanto instável e sob novas formas de escrutínio na era da eletrônica e da informática³.

Ao longo do filme, a tela por muitas vezes exhibe espaços vazios, enegrecidos, que são invadidos por estruturas pulverizadas de resíduos de emulsão, organizações cristalinas de sais depositados sobre a película e vários outros formatos de detritos e resíduos obtidos pelos processos experimentais de transformações físico-químicas realizadas por Reble. Sensações de pseudomorfismo reinam entre as massas disformes do filme que, na típica visualidade turva e instável dos filmes de Reble, ora parecem estruturas microscópicas, ora macroscópicas, orgânicas e inorgânicas, maquinais ou viscerais e por aí em diante, resistindo à categorização⁴.

A partir dessa descrição inicial da obra, temos um investimento denso na degradação de imagens e formas, pondo em risco a ideia de representação (tal como a física quântica fez com a matéria ao “fragmentar” o átomo), e assim nos aproximamos do embate entre desmaterialização e rematerialização que instiga as recentes obras de Reble, tensionando-se particularmente em *Materia obscura*.

Intemperismos intermediais

Materia obscura, que teve sua primeira execução em 2009⁵, foi o primeiro trabalho de Reble a agregar a tecnologia digital: não só adapta *Instabile materie* (que existia apenas como filme) para um contexto de performance como também agencia sua mutação ao digital através dessas técnicas, num novo contexto de contemplação que explora outra temporalidade, uma que não é imposta pela duração do filme, mas sim pela manipulação de cada transição instigada por Reble (presente na sala durante a projeção) ao computador, que altera sua taxa de quadros por segundo com *slow motions*, *fast forwards* e *flickers*, além de acumular espaços e tempos com as sobreposições de fotogramas que permeiam todo a obra.

Na passagem de *Instabile materie* para o digital, tal como na experiência do cinema para o novo suporte do século XXI, tudo permanece igual, mas ao mesmo tempo

³ A obra foi encomendada para um projeto sobre o laboratório DESY, em Hamburgo, conhecido na Alemanha pelo seu acelerador de partículas e, também, por ter sido o local de descoberta de uma das subpartículas que aparece nomeada no filme de Reble, o *glúon* (justamente um dos elementos atribuídos ao movimento intenso nesse microuniverso da matéria).

⁴ É possível assistir a uma versão digital do filme em qualidade SD no site da distribuidora *Light Cone*: <https://lightcone.org/fr/film-1207-instabile-materie> para ter uma noção do tipo de visualidade proposta pelo artista.

⁵ Em sites como *Vimeo* e *Youtube*, é possível encontrar registros da performance. Para o atual artigo, um *blu-ray* distribuído pelo artista (até 2018), registrando uma das performances na Europa, foi utilizado como base para pensar a variabilidade de *Materia obscura* em suas outras instanciações. Em 2011, a performance foi realizada no Rio de Janeiro no festival Multiplicidade, no espaço Oi Futuro.



muda: o filme é apresentado nas 8 partes do original, porém sem que títulos sejam-lhes atribuídos, além de incluir-se um epílogo; a apresentação parece seguir o filme linearmente, porém nenhum dos fotogramas é mais o mesmo – eles foram não apenas digitalizados como também ampliados, do 4:3 para o 16:9, escaneados num nível de qualidade que permite ainda mais ampliações por Reble em sua manipulação em tempo real, via *software*, indo além das dimensões espaciais do original.

A dimensão temporal do filme também é completamente modificada, passando de 75 para cerca de 105 minutos: a passagem dos fotogramas tem sua velocidade retrabalhada ao vivo por Reble, que substitui a sequencialidade intermitente da película por sobreposições digitais que criam diversas misturas na tela, às quais somam-se pequenos *flickers* nas imagens, testando a elasticidade do material – uma passagem que dura apenas alguns segundos em *Instabile materie* dura minutos em *Materia obscura*. Nem todos os 25.000 fotogramas do filme (25FPS, 2019) são utilizados nas performances (que nem sempre são apresentadas em seus 8 capítulos e epílogo), visto que dependem das associações particulares de Reble na manipulação digital e da janela de tempo oferecida pelos locais de exibição.

O *software* utilizado parece não apenas permitir alongar a duração de cada fotograma na tela, ao realizar um *frame blending* contínuo de opacidades entre os fotogramas, como também cria um efeito próximo do *morph*, suturando a mudança brusca das formas que demarcavam a visualidade instável do filme original (uma vez que Reble trabalhava espirrando e esparramando químicos em tiras de filme, a visualidade de cada fotograma sequencial possui variações intensas), ao qual também se adicionam incrustações digitais entre os fotogramas, tornando raro (ou quase inexistente) o momento em que apenas um fotograma do original é visualizado em sua “integridade” ao longo da performance.

O artista, então, tanto enfatiza sua presença mediadora ao realizar as transformações ao vivo como põe em cena a própria máquina enquanto instância criadora, que multiplica e “pondera” *frames*, recalcula os valores de *pixels* e, assim, transforma as imagens em tempo real através de algoritmos. A transcodificação do analógico para o digital, enquanto fenômeno cultural, é desacelerada e observada nas minúcias da transformação do corpo das imagens, instigando uma reflexão acerca da “morte e evolução” das tecnologias, colocadas aqui em convivência e porosidade de formas.

Através de tais transparências, imagens antes isoladas coexistem, assim como homem e máquina e imagem e som: Reble manipula os fotogramas ampliados em paralelo com Köner que, em outro computador, manipula a composição sonora, que é,



em si, uma amplificação de microestruturas sonoras que também reaproveita elementos de *Instabile materie*.

Podemos pensar, assim, numa continuidade de fenômenos explorados em ambos os filmes – a visualidade ruiforme, a oscilação entre forma e ruído, a criação de “paisagens da matéria” – ao mesmo tempo transformados pelo diferente corte epistemológico feito pelo cineasta, que altera todo o dispositivo ao passar o material para outro suporte informacional e operar sobre seus dados de outra forma (como, por exemplo, através do *morph*). A mudança de suporte e a manipulação que isso propicia re-enquadra, remodela, reconstrói e, assim, reapresenta de outro modo a matéria fílmica, exibindo mudanças significativas no objeto observado tal como teríamos nas mudanças de aparato num mesmo experimento científico⁶.

No intermeio entre o cinema e as *fine arts*, autores como Erika Balsom têm notado a constante reapropriação do aparato cinematográfico no museu, que altera os modelos de espetáculo fílmico, constando que “a instalação fílmica não possui nenhum aparato único e padrão; pelo contrário, cada artista inventa o seu ou sua configuração do aparato a cada obra” (BALSOM, 2013: 182). Ao discutir o digital, Laura Marks (2002) também acentua como, frente à heterogeneidade de formas e formatos que o código e a máquina informática possibilitam, deve-se prestar atenção aos modos particulares com os quais os artistas decidem materializar (e mediar) suas obras, pois isso em si já determina relevantes recortes fenomenológicos e epistemológicos para com o fenômeno audiovisual, remetendo à fala de Balsom acerca do artista enquanto inventor de configurações do aparato na arte contemporânea.

Deixando de lado, inicialmente, o discurso científico sugerido no título da performance de Reble para nos determos em uma abordagem isoladamente alquímica de seus interesses (SANTOS, 2019), podemos pensar em *Materia obscura* como uma etapa seguinte da mortificação da matéria (*nigredo*, em termos alquímicos) apresentada em *Instabile materie*. Teríamos aqui sua coagulação na tela, prosseguindo com sua metamorfose no processo de transmutação rumo ao renascimento da matéria, que identifica a fase *albedo* (JUNG, 1977).

Embora muitas vezes tida apenas como um ideário de purificação, a alquimia projetava a obtenção de um corpo uno, andrógono, a partir da união de opostos; assim,

⁶ Lembrando-nos de como aparatos e técnicas estão intimamente ligados a seus produtos (sejam eles imagens, medidas ou objetos), Paul Feyerabend liga o trabalho científico ao artístico (e mesmo ao primitivo, ao gosto de Reble) ao afirmar que “tal como artistas ou artesãos buscando dar forma ao mundo a partir de materiais desconhecidos [do Ser]”, ao “trabalhar [*perform*] em seus diferentes estilos e usando diferentes habilidades e linguagens, cientistas produzem resultados que costumam coagular em mundos inteiramente diferentes e mutualmente excludentes. Esses mundos não podem ser destacados das linguagens e métodos utilizados - estão intimamente ligados a eles tal como o valor de uma magnitude da mecânica quântica é conectado à medição que o determinou”. (FEYERABEND, 1996: 27)



a incorporação do digital soa como um passo coerente tomado pelo artista, em oposição à manutenção de uma prática artística “purista” baseada no isolamento e na especificidade – a mistura, a metamorfose está na base da inquisição alquímica, e o sincretismo marca sua história (GOLDFARB, 1987). A alquimia de Reble, mais interessada nesses processos impuros da prática, é reinterpretada como uma forma de rematerialização e transformação, gesto performático.

Imaginário de rupturas

Em *Materia obscura*, Reble está novamente interessado em um tema que perturba o conhecimento da Física contemporânea e sua relação com o “real” – se em *Instabile materie* essa perturbação concentrava-se na teorização dos *quarks* e nos elementos subatômicos que o compõem, em *Materia obscura*, como o título deixa claro (com um pequeno toque arcaico), um dos mais atuais mistérios da ciência é tematizado: a matéria escura.

Diferentemente dos modelos de partículas elementares, que relatam incerteza e instabilidade a partir do escrutínio das mais finas formas da matéria, a matéria escura à qual a performance de Reble refere-se já traz consigo uma escala cósmica, uma perturbação a nível macroscópico do imaginário do universo: literalmente um ponto cego da ciência contemporânea, a matéria escura seria uma substância hipotética, massa invisível que, a grosso modo, responderia a diversos desvios de medição observados por cosmólogos no cálculo entre a quantidade de matéria (calculada como) existente/atual e a quantidade observada no universo – inclusive possivelmente respondendo a questões ainda não resolvidas pelo Modelo Padrão da Física das Partículas (BERTONE, 2013).

Caso comprovada, a partir de sua associação a alguma partícula que atendessem aos pressupostos da teoria, a matéria escura proveria “o andaime invisível que une todas as estruturas astrofísicas do universo” (BERTONE, 2013: VII), escreve Gianfranco Bertone em seu livro *Behind the scenes of the universe*. Outra aproximação com a questão analógico-digital e sua mudança de suporte das imagens se prontifica: *quarks* e matéria escura também alteram o que entendemos por “substrato” das coisas – no caso, daquele que sustenta a própria matéria do universo, por estarem associados à gravidade e por sua abundância dentro a matéria do cosmos.

Com a temática, um problema de representação do real é colocado, uma vez que “não podemos ver a matéria escura, podemos apenas estimar sua abundância através de observações astrofísicas” (BERTONE, 2013: 27) – a Cosmologia e a Astrofísica, que dependem em grande parte de fenômenos visíveis e rastros materiais para observar e confirmar fenômenos (inclusive fazendo amplo uso de materiais



fotossensíveis ao longo de sua história) se encontram frente a um novo tipo de fenômeno ao especular a matéria escura, muito mais abundante no cosmos do que as matérias que reagem à luz.

Numa curiosa porosidade entre as questões da ciência contemporânea e a alquimia, Reble encontra na ideia de “matéria escura” o mistério e o desconhecido que instigavam a cosmogonia hermética. O próprio nome do projeto, que se utiliza de uma forma linguística arcaica, aponta para o imaginário pré-moderno das substâncias arcanas. A associação do momento presente com um passado de “trevas” do conhecimento surge até mesmo entre cientistas tal como Bertone, para o qual a recente atenção ao mistério da matéria escura e a possível reviravolta que sua comprovação pode causar no campo permitem pensar o conhecimento científico “em escalas de tempos muito maiores”, visto que “a ciência procede em ciclos nos quais eras de ‘ouro’ e eras de ‘trevas’ se alternam, e que acompanham de perto a ascensão e declínio de civilizações e impérios” (BERTONE, 2013: 141) – situando, tal como Reble, essa dinâmica numa zona de passagens, num linguajar particularmente alquímico ao invocar o ouro e o obscuro como partes de um ciclo.

Obscurecimento e revelação permeiam as imagens e ações da performance: da hipótese à *poiesis*, *Materia obscura* joga com essa ideia de um substrato invisível que inverte relações entre figura e fundo ao teorizar a presença do “vazio” e do “transparente” enquanto matéria e sustentação do todo, remetendo-nos à importância da cor preta e da escuridão “projetada” nessa obra, espaço de germinações. Tal como para a ciência existem diversos candidatos à matéria escura, no pós-cinema de Reble a questão do obscuro, do inominável e do desconhecido alegoriza-se em diversas instâncias: correlata-se o substrato que se torna difuso na transcodificação analógico-digital, a materialidade do aparato que usualmente é obscurecida no cinema do regime da “transparência”, as visualidades amorfas que povoam o filme e escapam à apreensão, ou o digital e seus algoritmos de pano de fundo, e mesmo o material de *found footage* anônimo com que Reble iniciou o trabalho.

A performance, ao ressuscitar o corpo do 16mm no ambiente digital, explora a partir dessa mudança de aparato uma nova materialidade, híbrida. Ao explorar esses acidentes de matéria na película com uma minúcia microscópica, projetada em escala macro, ela dá acesso, assim, a uma nova visualidade de seu corpo, além de abri-lo para novas transformações, principalmente em sua duração, investigando as imagens do



filme por potências outras, habilitadas pela sua digitalização e instanciadas na tela (para usar um termo computacional) em sua projeção⁷.

As cores de *Instabile materie* ressurgem extremamente saturadas em *Materia obscura*, próximas da cromaticidade bem contrastada usada no campo da ciência, em que têm menos um valor indicial do que um valor icônico, pois são cores criadas artificialmente para identificar diferentes qualidades das matérias estudadas. No lado da alquimia, é importante notar novamente como as cores utilizadas por Reble associam-se diretamente às fases da *Opus*, que eram associadas também a planetas em diversas tradições herméticas, sempre apontando para essa ruminância cósmica a partir da transmutação da matéria: *Mercurius*, vermelho, tanto um planeta quanto um deus (na tradição grega, era associado a Hermes) quanto um metal, era uma figura mencionada diversas vezes nos textos alquímicos enquanto símbolo da transformação de opostos (JUNG, 1977).

Nos primeiros capítulos de *Materia obscura*, a cor azul prevalece: é uma cor ligada à transição para o *nigredo* (apodrecimento) da matéria e, portanto, ao céu que escurece, trazendo para o filme um interessante simbolismo para a passagem analógico-digital enquanto crepúsculo do movimento alquímico. Na cultura recente, é interessante notar como o azul é associado a toda uma imagética do mundo digital e virtual, dando a tônica de um meio frio e inerte. Até o final de *Materia obscura*, completando o arco alquímico, o espectador chegará ao extremo oposto dessa sugestão, com a imagem fervilhando em intenso vermelho. Na reapropriação de Reble de seu filme anterior, portanto, novos campos de sentido são ativados, mesmo através das imagens abstratas, que vão além de um estudo técnico do suporte.

O salto conceitual que *Materia obscura* apresenta a esse cinema de instabilidades, assim, é o de inserir-se no “olho do furacão” das transformações midiáticas, ao mesmo tempo expostas enquanto fenômenos de figuração e de técnica. A manipulação ao vivo de fotogramas digitalizados, atualizando a ideia de Reble de uma alquimia das imagens, usa a transcodificação analógico-digital enquanto sutura, remediação de um processo brusco de rupturas na prática cinematográfica, principalmente sob o ponto de vista do cinema experimental, no qual a dimensão material tem participação incontornável nos processos criativos dos artistas.

Não mais presente fisicamente na sala de projeção, a película é assumida enquanto matriz espectral do cinema, retornando transcodificada no digital enquanto presença ativa no imaginário informacional, gênese do que entendemos por imagem

⁷ Além dos trechos disponíveis no *Vimeo* e no *Youtube*, é possível ter uma referência da visualidade trabalhada na obra a partir de registros da performance no catálogo do festival *Multiplicidade* de 2011, disponível em: https://issuu.com/festivalmultiplicidade/docs/festival_multiplicidade_2011.



cinematográfica. O hibridismo da imagem de Reble reforça assim uma historicidade da imagem e ativa genealogias submersas da tecnologia digital.

Ao trazer os fotogramas em 16mm para o digital, a proposta de Reble não é a de remasterizar *Instabile materie*, e sim de amplificar seus ruídos, a partir do atrito entre as tecnologias, suportes e matrizes. Há na obra, assim, um importante aspecto retórico acerca da materialidade, em nível do próprio dispositivo e do imaginário que suscita, pois, ao explorar texturas da imagem através da tecnologia informacional, a performance rematerializa um meio associado à virtualidade e a uma pulsão desmaterializante. Ao enfatizar a projeção como evento único através do *live cinema*, ressingulariza a experiência cinematográfica, banalizada em dispositivos diversos na era da informática.

Trabalhando entre o fotograma analógico, a imagem escaneada e a imagem projetada digitalmente em alta definição (que atualiza-se constantemente na tela em sutis transformações), Reble decalca e encrosta as ruínas de imagem do seu filme original obtendo novas texturas e exprimindo com elas outras temporalidades, explorando como “um senso não-linear do tempo e camadas de densidade temporal emergem enquanto caminham pela superfície das mídias” (BRUNO, 2014: 8) nessa forma de materialidade híbrida. Há, assim, uma interessante analogia entre a transcodificação analógico-digital e as sobreposições que estruturam o filme, em que a sequencialidade típica da película é substituída por uma osmose de passado-presente-futuro em diferentes densidades e intensidades, através do *morph* “costurado” digitalmente.

O realismo perceptivo do fotográfico é desfigurado das imagens em favor da mancha e da textura, que, como ruídos, impõem um movimento próprio e anômalo, em imbróglio com a máquina. O digital, assim, não contradiz a exploração da visualidade cinematográfica informe explorada ao longo da carreira de Reble, que, mais do que pela especificidade, preza pela sensorialidade. Animando ruínas e ruídos de imagem e concatenando matrizes diversas do visual, Reble orchestra um espaço pós-fotográfico que “usa tecnologias digitais para amplificar a estética de abstração gerada por transformações físicas e químicas da película” (JIHOON, 2016: 137), como coloca Kim Jihoon que, também preocupado com a passagem analógico-digital, inclui Reble em sua descrição de um pós-cinema de “abstração de mídias mistas”.

Se a imagem digital pode ser pensada como uma “forma sobreposta a outra forma” (a trama de *pixels*), como coloca Florence de Mèredieu (1994), uma tensão superficial intensificada torna-se evidente em *Materia obscura*, que mistura o ruído e o informe em meio à trama cartesiana e formal do *pixel* – podendo servir como exemplo didático de sua formação sempre fragmentária (*bit por bit*) e, ao mesmo tempo, fluida no



fluxo do sinal, modo de construção da imagem digital que Garret Stewart (2007) já denominou “tesselação”, outro termo que sugere uma superfície tensionada.

O papel das imagens ruiformes, aqui, seria de encarnar essa tensão, que mancha e desmancha a imagem na passagem do analógico para o digital:

O fato de que artistas e cineastas estão refletindo a respeito dessa questão indica um impulso em via de aceitar-se a complexidade virtual da materialidade, sua capacidade transitória e transformativa, e nos compele a perguntar como podemos acrescentar a essas transformações nos meios digitais. (BRUNO, 2014: 126)

Esse cinema abstrato mestiço é descrito por Jihoon enquanto reflexo e resposta a um momento “pós-mídia” da imagem em movimento, assumindo a materialidade (e mesmo qualquer noção de especificidade) enquanto comparativa e relacional, emergente do atrito entre as mídias, ao proporem, esteticamente, “uma possibilidade de empregar a película e o digital em modos combinatórios e portanto redefinir limites de ambos” (JIHOON, 2016: 128) – é no movimento “estranho” (*uncanny*) de *Materia obscura* que o efeito do *morph* salienta-se como uma característica particular do digital.

Como percebe Yann Beauvais, num momento em que ainda estava em conflito com as reverberações da incorporação que Reble faz do digital:

[...] a inflação dessa alquimia cinematográfica é uma resposta militante, em todo caso uma oposição, ao digital. Mas no momento em que ela ocorre [hoje] ela reproduz à sua própria maneira o deslocamento que o processamento digital e os *video games* trouxeram para a maneira como pensamos a montagem, que privilegia o fluxo em lugar do corte. (BEAUVAIS, 2008)

A visualidade informe, mutante, das películas corroídas de Reble novamente assume um papel fundamental na ativação desse imaginário de misturas e transgressão de fronteiras: no pseudomorfismo do corte e na passagem da sequencialidade dos fotogramas para o fluxo fluido de *Materia obscura*, sua dimensão háptica transita entre a textura orgânica e plástica da película e o hiper-realismo da alta definição da trama digital de *pixels*, estimulando o olhar do espectador a sensibilizar-se pela materialidade de ambas as tecnologias. O *morph*, que conduz o filme por diferentes intensidades e presenças que oscilam entre o ruído, a sugestão da forma e imagens (fotorrealisticamente) reconhecíveis, igualmente coloca-se como uma alusão à “passagem” e à “transição” que circunscrevem conceitualmente o filme.

Na performance, temos tanto essa ideia de transição de um suporte convalescente, de cintilação febril e formas em desarranjo, como também uma fulgurância que irrompe, uma materialidade que persiste nesse corpo híbrido, que



sustenta, ao invés de apagar, seu passado matérico. Assim como prolonga a duração do filme original, Reble também desacelera e convida a uma observação meditativa dessa passagem de uma tecnologia a outra.

De fato, algumas das imagens que são passíveis de reconhecimento ao longo da performance, como uma filmagem de pássaros em migração, retroalimentam o “drama material” da migração tecnológica exposto por Reble através desses signos que rapidamente esvaem-se em ruído. O ruído, dominante na obra visual e sonoramente, flerta com essa potência ubíqua da emergência do sentido, de novas formas de visualidade trazidas pelo hibridismo.

Como coloca Jihoon acerca de uma das sequências do filme, a abordagem “cosmológica” de Reble extrapola a mera introspecção da materialidade das mídias, visto que, tal como os trabalhos de abstração informal nas artes visuais que sugerem formas orgânicas e inorgânicas da natureza, essas abstrações do filme:

[...] podem ser pensadas como se estivessem simbolizando a era Paleozóica da Terra. No resto das sequências de *Materia obscura*, Reble varia sua associação de formas abstratas produzidas por transformações químicas com outros significados metafóricos – cósmicos, geológicos, biológicos e religiosos, ao invés de expressar as formas indicativas da materialidade da película de uma maneira autorreflexiva [...] Na parte 2, por exemplo, formas azuis dinamicamente movem-se enquanto continuam a ser transformadas em formas dinâmicas que assemelham-se a células, nebulosas, nuvens, névoas. A parte 3 apresenta formas vermelhas contra um fundo marrom, evocando assim o mural do homem primitivo. (JIHOON, 2016: 139)

Nessa “sopa primordial de imagens”, conseguida através do efeito de *morph* que acompanha todo o filme, na qual imagens oscilam entre semelhança/dessemelhança com paisagens cosmológicas e territórios microscópicos orgânicos, imagens de astros e seres da natureza, e enquanto a sensibilidade do espectador é aguçada pela sonoridade ruidosa de Thomas Köner (apresentada aqui em modo quadrifônico, imersivo e artificial, aquém do realismo perceptual do 5.1), a performance nos remete a uma conscientização de ordem cosmológica da forma como “nosso sangue, nosso cérebro e nossos ossos são constituídos dos mesmos tipos de matérias que vemos ao nosso redor e que também observamos com nossos telescópios mais poderosos – apenas em arranjos incrivelmente mais sofisticados”. (BERTONE, 2013: 67)

Ao inspecionar a ideia de metamorfose na cultura através de uma perspectiva histórica, Vivian Sobchack (2000) observa algo semelhante com o retorno desse modo de pensamento mítico através dos efeitos especiais proporcionados pela tecnologia



digital – para ela, o *morph* não seria apenas um instrumento tecnológico, pois, também, historicamente possui conotações de cunhos metafísicos, cujos potenciais já eram encontrados nos primórdios do cinema, como nos filmes de truques de Méliès e nas animações antropomórficas de Émile Cohl. Assim, ao resgatar a retórica do *morph* em *Materia obscura*, podemos ver que a “arqueologia midiática” de Reble também pode se dar através da interação entre o digital com o analógico, que “escava” potenciais pouco desenvolvidos na história das imagens em movimento.

Prospectando o *morph*

Em nossa leitura, até aqui, a introdução da tecnologia digital às imagens e propostas de *Instabile materie* assume na performance *Materia obscura* duas funções principais: esmiuçar os encontros e desencontros entre os dois modos de visualidade (digital e analógico) e, também, amplificar as ressonâncias, a imersividade e as perturbações sensoriais que eram instigadas pelo material original. Como veremos, o investimento nas técnicas do *frame blending* e do *morph*, que substituem no digital a projeção sequencial de imagens íntegras da projeção analógica, cumpre ambas as funções em *Materia obscura*, sendo a constante mutação da imagem na tela um dos principais aspectos do espetáculo visual criado, costurando continuidades nas intermitências.

Em termos técnicos, o *morph* e o *frame blending* surgem em *Materia obscura* não só como efeitos de metamorfose e transparência entre os fotogramas mas também como formas de sutura, saída técnica de compensação de fluidez do movimento feita através de cálculos do computador para lidar com as lentas transições impostas pela manipulação que Reble faz no filme⁸ – desacelerados, os fotogramas projetados não possuem o movimento “travado” de uma projeção em poucos quadros por segundo, e nem exatamente assemelham-se com a lentidão da repetição de 3 em 3 fotogramas do *step-printing* analógico (usado em trechos de *Instabile materie*) que criava um efeito de ralentar através de impressora ótica. Ao invés disso, parecemos ver mudanças sutis a cada instante no desenvolvimento de *Materia obscura*, como se cada *pixel* vazasse pelas formas, ora sumindo em transparência, ora agarrando-se à forma seguinte, pulsando como um organismo ou escorrendo como fluido, dando a sensação de um fluxo de imagens.

⁸ Reble, em entrevista: “Eu uso um algoritmo que busca por movimentos lineares, e se não tenho espaço suficiente entre duas imagens [ao manipular a duração] ou o movimento é muito rápido, eu uso o *render* digital para encontrar possibilidades entre as imagens, que mundo intersticial estaria ali, dou essa oportunidade ao computador”. (DOING, 2017: 131)



Se a imagem em *morph* parece anômala ao movimento cinematográfico, basta retomarmos as técnicas mais rudimentares de animação, os *cross-fades* e *frames in-between*, que suavizam as diferenças entre dois fotogramas para completar mudanças bruscas de posicionamento no intervalo dos traços. O simulacro, enquanto *frame in-between* calculado pelo computador e acrescentado ao fluxo de imagens digitais, uma imagem “imaginada” pelo algoritmo, infiltra-se, assim, literalmente enquanto entreimagem no filme, no interstício entre os fotogramas originais digitalizados e sua sequencialidade discreta.

Assim, enquanto o *morph* “sutura” a passagem do analógico para o digital, representa também um importante ponto de descontinuidade entre as tecnologias no que diz respeito ao modo técnico de passagem de uma imagem a outra, algo já discutido por Gene Youngblood em *The cinema and the code*:

Se o cinema mecânico é a arte da transição, o cinema eletrônico é a arte da transformação. A gramática do filme é baseada em transições entre objetos fotográficos totalmente formados, chamados de fotogramas. Isso é feito principalmente através da colisão de quadros chamada de “corte”, mas também através de *wipes* e dissoluções. No cinema eletrônico, o quadro não é um objeto, mas um segmento de tempo de um sinal contínuo. Isso possibilita uma sintaxe baseada na transformação, não na transição. [...] Mas isso torna-se ainda mais significativo na síntese de imagens digitais, onde a imagem é um banco de dados. Pode-se começar a imaginar um filme composto de milhares de cenas sem cortes ou dissoluções, cada imagem metamorfoseando-se na próxima. (YOUNGBLOOD, 2003: 157-158, grifo nosso)

Mesmo partindo de imagens escaneadas (e não sintetizadas), *Materia obscura* seria um bom candidato para esse filme-fluxo hipotético de Youngblood, o qual adicionaria elementos caóticos ao propor a sutura metamórfica de *frames* informes, entre a recomposição e a sequencialidade, entre a transição e a transformação, fluxo constante de energias.

Um dos poucos teóricos a se ater detalhadamente às tecnicidades do digital, Sean Cubitt nos lembra como a presença da imagem projetada digitalmente nunca é discreta como na projeção mecânica do fotograma – no sentido de exibir um fotograma íntegro, substituído em intervalos constantes –, pois é composta de pontos e linhas em rápida frequência de transformação:

Nas imagens digitais, nas quais os *pixels* atuam tal como quadros de filmes, mas muito menores e mais ágeis em sua sucessão, o próprio quadro torna-se um fenômeno temporal. [...] essa florescência de partículas de imagem e micro



temporalidades dentro do quadro arrisca esfacelar a unidade e discrição da imagem. (CUBITT, 2014: 251)

O *morph*, assim, está sempre subentendido quando se pensa a imagem digital, em que o fluxo do sinal eletrônico e do *pixel* que cintila é constante e depende de intensos cálculos algorítmicos que regulam as transformações. Acrescentando às considerações de Cubitt, numa linguagem menos técnica e mais apegada ao material, essa descontinuidade entre o analógico e o digital é também pensada por Garret Stewart ao opor o projetor mecânico com a projeção digital:

O *pixel* supera sua própria condição no modo de ponto e matriz, linha e varredura, todas as suas geometrias eletrônicas [sendo] contingentes e relativas, instantâneas, granulares e desintegradoras. [...] A película é a fotografia motorizada, feita uma máquina de movimento serial. Em vez disso, a imagem digital transborda e escorre seus grãos através de um único plano enquanto corre para peneirar-se e reagrupar-se antes mesmo de ser, nem que seja pelo menos por um momento, completa o suficiente para poder ser considerada passageira [...]. (STEWART, 2007: 53, grifo nosso)

Assim, da instabilidade temporal do fotograma analógico, o *frame* digital subdivide-se em microinstabilidades, espaciais e temporais, fundidas na figura retórica do *morph*, que encarna em si essa ideia de interstício, entreimagem do fluxo e do fragmento, que Stewart busca nomear enquanto “pós-fílmico”, numa retórica de diferenças entre os meios e seus modos de projetar: “Fotogramas plotam movimento, o inscrevem a partir da sucessão em si. Em contraste, a imagem computada, cronometrada por (com)mutações binárias, é mais próxima de um cavalete sem peso para tesselações de *pixel*, *bit* por *microbit*.” (STEWART, 2007: 6)

Garret deriva disso a maneira como o *morph* digital reflete uma mudança essencial na forma como o cinema passa a pensar, e apresentar, o tempo no contemporâneo:

O *morphing*, não tanto de agentes humanos, mas de espaços capturados por completo, tende a substituir a superimposição como o modo regente de *time-lapse* [no cinema pós-fílmico]. Não se trata de uma passagem de fotogramas com seus furos laterais atravessando uma abertura de câmera, mas de um *phasing in and out* codificado do quadro gráfico, não [compondo] um ritmo ocular no limiar da percepção, mas um ritmo algorítmico por baixo dele. (STEWART, 2007: 7)

É esse controle do fragmento pelo editor de imagens, em conjunto com o algoritmo que com ele pode construir em detalhes uma espacialidade e temporalidade da imagem que permite que se crie o que Garret chama de uma “manufatura digital” da imagem, fugindo da reprodução mecânica, novamente remetendo ao trabalho manual



dos projetoristas do primeiro cinema. Permitindo-nos, assim, apesar das diferenças entre o analógico e o digital, falar da continuidade de um cinema artesanal em Reble, mesmo em sua transcodificação ao digital.

É nesse sentido, também, que podemos pensar na performance de Reble com o *morph* das imagens como uma animação digital – feita entre mão e máquina – do tempo. Como Norman M. Klein aponta (SOBCHACK, 2000), ainda, a metamorfose sempre foi uma das estruturas básicas da animação, expondo características performáticas da imagem e do animador enquanto criador. E assim, ao pensarmos na transição do analógico para o digital através do retorno do *morph* enquanto elemento estruturante do movimento no cinema, como Reble faz em *Materia obscura*, temos uma consequência lógica para o que Lev Manovich (2001) diz ao propor que, no digital, todo cinema trata-se de animação.

No ambiente digital, a imagem enquanto animação de micropontos, gerada pela constante pulverização e reconstituição de segmentos imagéticos a partir de sua fragmentação em *bits*, remete-nos a outra leitura dessa materialidade, que vê um resgate do imaginário cultural da magia no comportamento “metamórfico” dos *pixels* – elementos constantes e irreduzíveis que, dentro dos limites do dispositivo, podem receber qualquer forma, fazendo da metamorfose um elemento fundamental da materialidade das imagens digitais em movimento. É essa leitura mais “metafísica” do *pixel* enquanto entidade mediadora de formas e do *morph* enquanto resgate de um imaginário pré-moderno que Vivian Sobchack (2000) propõe no livro *Meta-morphosis*, abrindo espaço para uma interpretação xamânica, quase alquímica, da figura do *morph*, que surge adequada, assim, às proposições de Reble.

Retornamos à figura e à atividade do xamã enquanto agente de metamorfose para observar o *morph* enquanto processo intimamente ligado com a performance e a identidade:

Como nosso duplo físico, o *morph* interroga as filosofias e fantasias dominantes que fixam nosso ser humano “encorpado” e que constituem nossas identidades enquanto discretas e, portanto, nos lembram de nossa única instabilidade: nosso fluxo físico, nossa falta de auto coincidência, nossa existência subcutânea e subatômica que está sempre em movimento e em transformação, fazendo da falta de forma algo visível. (SOBCHACK, 2000: XII)

– Do ser ao devir, o *morph* postula o fluxo e a instabilidade em detrimento da fixidez e da aparência nessa alquimia de imagens.

Como discutimos sobre de *Instabile materie*, o constante uso de imagens desmanchadas no filme, que, por vezes, subitamente dava a ver *flashes* de imagens fotográficas em movimento, numa mistura de filmes científicos de biologia, astrofísica,



documentários históricos, entre outros, em conjunção com a temática das micropartículas, sugeria uma consciência cosmológica (seja científica ou mística) de interligação entre micro e macroestruturas, mote que acentua-se na transformação morfológica das imagens disformes nos fluxos de *Materia obscura*.

Assim, se *Instabile materie* já demonstra certa afinidade da ambiência visual matérica dos filmes de Reble com uma pauta pós-humanista, o *morph* parece seguir na mesma direção, lembrando também temas associados à alegoria das ruínas (vigentes na filmografia de Reble), tal como discutido por Louise Krasniewicz: “O *morphing* força conexões antes impensáveis e dissolve nossas categorias derivadas da cultura – entre os vivos e os mortos, animal e humano, inerte e ativo, homem e mulher, velho e novo” (SOBCHACK, 2000: 51), criando coerência no que primeiro surge apenas como uma miscelânea de imagens que irrompem pelo filme. Além disso, “o *morphing* computacional pode clarificar, tornar visível e, portanto, acelerar mudanças conceituais ao questionar categorias como um todo” (SOBCHACK, 2000: 52). Surge, então, como ferramenta para um refinamento da poética ruínosa e informe presente nos outros filmes de Reble e seu questionamento de materialidades normativas.

Partindo do pensamento de Vivian Sobchack, podemos ver como o *morph* partilha dessa poética alquímica de interstícios e também serve como resgate do pensamento pré-moderno, característico em Reble, pois “o *morph* digital nos leva de volta à mitologia e magia clássicas e transculturais, a explorações de mudanças ao longo do tempo, como concebidas e imaginadas por cientistas, matemáticos e artistas pré-modernos, e às rápidas transformações realizadas em espetáculos de magia teatral na virada do século.” (SOBCHACK, 2000: XV) – tradição que continuou presente nos *trick films* das primeiras décadas do cinema, num modo de trabalhar a forma e a sequencialidade de imagens que foi progressivamente sendo descartada em preferência do fotorrealismo e da montagem clássica, mas que persistiu na animação, retornando hegemonicamente com o digital, como indica essa breve arqueologia midiática do *morph*.

Novamente, uma ontologia baseada na referencialidade é preterida por uma caracterizada pela sua forma de visualização e materialização: ressoa aqui a ideia de que “No meio do banco de dados, a origem da imagem é menos importante do que a decisão de atualizar a imagem virtual de uma maneira particular. Por ser uma manipulação de banco de dados, o vídeo digital apaga a diferença entre edição, animação e efeitos especiais”. (MARKS, 2002: 151)

Não só a dissolução de barreiras está em questão, como também a sua reconfiguração, pois “Imagens em *morph*, que multiplicam ao invés de eliminar diferenças, providenciam o senso mais arrepiante de manipulação de bordas e



fronteiras, tal como o xamã que sempre já é um jaguar [antes de sua transformação morfológica]" (SOBCHACK, 2000: 50). Como na ruína, que mescla natureza e cultura, e como na imagem ruiforme, que é tanto imagem quanto matéria, o *morph* joga com matéria e imaterialidade, natureza e cultura e suas trocas incessantes – temas centrais na poética de Reble e que se aprofundam em sua excursão (e abstração) ao digital, dramatizando a passagem analógico-digital enquanto uma metamorfose do corpo fílmico, surgindo assim não apenas como figura retórica cinematográfica, mas como discurso sobre a materialidade no contemporâneo:

Ao materializar essas profundas mudanças na representação visual de uma metamorfose, e ao enfatizar a metamorfose [*morph*] como uma metáfora apropriada, nossa cultura está dizendo algo não apenas sobre as tecnologias que tornam tal imagética possível, mas também sobre os medos e fantasias que tais tecnologias e suas efeitos produzem. (SOBCHACK, 2000: 55)

Através da manipulação dos meios empregada em *Materia obscura*, o grão fotoquímico e o *pixel* digital se encontram, assim como os imaginários associados a seus empregos no audiovisual. A passagem tecnológica mais adquire nessa performance as qualidades de uma transmutação (transformação, amplificação, dissipação) de certas materialidades do que opera o desaparecimento de tradições.

Decerto, estamos mais próximos do que Gaudreault e Marion chamam de “cinemático” nas artes digitais, ou seja, do cinema e da tradição da imagem fotoquímica enquanto interfaces culturais (transcodificadas de seu suporte original) que resistem a essa passagem analógico-digital, postas sob novas condições de fisicalidade. Porém, da obsolescência, o filme passa para uma condição de contemporaneidade, resistência enquanto memória e historicidade (ainda estruturantes) do fenômeno audiovisual.

Da ideia de ruína enquanto lacuna e fragmento, passamos para o movimento de transformação, erosão e hibridismo (entre natureza, técnica e cultura) que o estado do objeto (aqui, a imagem) em ruína também comporta, compartilhado com esse pós-cinema de mestiçagem e transmutação de imagens, entre o orgânico e o inorgânico, real e virtual.

Referências bibliográficas

25FPS. *Materia obscura*. **25FPS Festival**. 2019. Disponível em: <https://www.25fps.hr/en/film/materia-obscura-1>. Acesso em: 25 jun. 2019.

BALSOM, E. **Exhibiting cinema in contemporary art**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.

BEAUVAIS, Y. *Des Constructions*. **Yann Beauvais**. 2005. Disponível em: <http://yannbeauvais.com/?p=204>. Acesso em: 02 jun. 2019.



BEAUVAIS, Y. Le support instable. **Yann Beauvais**. 2008. Disponível em: <http://yannbeauvais.com/?p=154>. Acesso em: 02 jun. 2019.

BECKER; REITHER; SPIES. **Reste**: Umgang mit einem Randphänomen. Bielefeld: transcript Verlag, 2005.

BERTONE, G. **Behind the scenes of the universe**: from the Higgs to dark matter. Oxford: Oxford University Press, 2013.

BRUNO, G. **Surface**: matters of aesthetics, materiality and media. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

CUBITT, S. **The practice of light**: a genealogy of visual technologies from prints to pixels. Cambridge: The MIT Press, 2014.

DOING, K. **Ambient Poetics and Critical Posthumanism in Expanded Cinema**. Setembro de 2017. 198p. Tese (Doutorado em Filosofia) – London College of Communication, University of the Arts London, Londres, 2017.

FEYERABEND, P. Theoreticians, Artists and Artisans. **Leonardo**, Cambridge, vol. 29, n. 1, p. 23-28, 1996.

GAUDREAU, A.; MARION, P. **O fim do cinema?** Uma mídia em crise na era digital. São Paulo: Papyrus, 2016.

GOLDFARB, A. M. **Da alquimia à química**. São Paulo: Nova Stella/EDUSP, 1987.

HOOLBOOM, M. You destroy everything: an interview with Jürgen Reble and Christiane Heuwinkel. **The Independent Eye**, Ohio, v. 11, n. 2/3, p.74-79, primavera 1990.

INSTABLE materie. De Jürgen Reble. 1995. Colorido. Sonorizado. 75min. Distribuição:16mm. Formato: 1,37 – Standard (tela única). Velocidade: 24fps. Som ótico.

JIHOON, K. **Between film, video and the digital**: hybrid moving images in the post-media age. London: Bloomsbury, 2016.

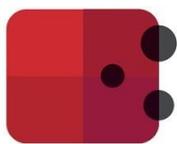
JUNG, C. G. Mysterium Coniunctionis, an inquiry into the separation and synthesis of psychic opposites in alchemy. *In*: **Collected Writings of C. G. Jung**. Princeton: Princeton University Press, 1977. vol. 14.

MANOVICH, L. **The Language of new media**. Cambridge: The MIT Press, 2001.

MARKS, L. **Touch**: sensuous theory and multisensory media. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

MATERIA obscura. De Jürgen Reble. 2009. Colorido. Sonorizado. 105min. Distribuição: arquivo digital (HD). Formato: 16:9 (tela única). Velocidade: 25fps.

MÉREDIEU, F. **Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne**. Paris: Bordas, 1994.



MULTIPLICIDADE. Multiplicidade som_imagem_inusitados – 2011. Rio de Janeiro: Multiplicidade, 2011. Catálogo do festival. Disponível em: https://issuu.com/batmanzavareze/docs/multiplicidade_2011. Acesso em: 02 ago. 2018.

RODOWICK, D. N. **The virtual life of film**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007.

ROSEN, P. **Change mummified**: cinema, historicity, theory. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. 444p.

SANTOS, R. A alquimia e a imagem informe no cinema de Jürgen Reble. **Imagofagia**, nº 19, p. 284-315, 2019.

SANTOS, R. Decasia (2001): Passagem à ruína e as mortes regeneradoras do cinema. **Climacom**, ano 06, nº14, p. 1-32, 2019b.

SOBCHACK, V. **Meta morphing**: visual transformation and the culture of quick-change. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

STEWART, G. **Framed time**: toward a post-filmic cinema. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

YOUNGBLOOD, G. Cinema and the Code. In: SHAW, J.; WEIBEL, P. **Future cinema**: the cinematic imaginary after film. Karlsruhe: ZKM, 2003. p. 156-161.

Submetido em 01 de julho de 2019 / Aceito em 12 de agosto de 2019



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

O filme codificado¹

Gabriel Menotti²

¹ Esse artigo é uma versão traduzida e ampliada de um trecho do livro *Movie Circuits: Curatorial Approaches to Cinema Technology*, do autor, e foi publicado com a autorização da Amsterdam University Press.

² Professor do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Espírito Santo e dos Programas de Pós-Graduação em Artes e Comunicação e Territorialidades da mesma instituição. Coordena a rede de pesquisa *Besides the Screen*.

e-mail: gabriel.menotti@gmail.com

**Resumo**

Esse artigo busca contribuir para a discussão sobre a ontologia e especificidade do trabalho cinematográfico diante de sua transformação tecnológica radical. Para tanto, busco analisar o modo como a tensão entre os mecanismos que promovem a circulação do filme e os parâmetros midiáticos de sua identidade é articulada por meio de uma dupla codificação, simultaneamente algorítmica e jurídica. Essa análise se vale de uma leitura das obras *Download finished* (Sven König & !mediengruppe bitnik, 2006) e *Artisa sem ideia* (Cezar Migliorin, 2005) atenta às suas condições materiais de existência em rede.

Palavras-chave: filme digital; circulação; performatividade midiática; *codecs*; *copyright*.

Abstract

This paper aims to contribute to the ongoing ontological discussion about the specificities of the cinematographic work related to its radical technological transformation. To do so, I analyze how the tension between the mechanisms underpinning the circulation of a movie and the media parameters enforcing its identity is articulated by the means of a double codification, simultaneously algorithmic and legal. This analysis resorts to a close reading of the works *Download finished* (Sven König & !mediengruppe bitnik, 2006) and *Artisa sem ideia* (Cezar Migliorin, 2005), paying attention to the material conditions of their network existence.

Keywords: digital movie; circulation; media performativity; *codecs*; *copyright*.



Introdução

A noção de um *pós-cinema*, conforme aventada popularmente e proposta pelos editores dessa edição especial de REBECA, nos convida a pensar o trabalho cinematográfico para além da sua definição material e mesmo morfológica. O filme sem filme já é a norma. Não se trata de um paradoxo filosófico, mas de uma trivialidade com que a maior parte dos espectadores convive cotidianamente, até mesmo em salas de projeção, mas principalmente fora delas. O trabalho cinematográfico hoje existe encapsulado em arquivos digitais que nada têm a ver com os tradicionais rolos de película. Terá chegado a hora de contemplar a possibilidade de um filme sem imagens – um objeto midiático puramente convencional, sem qualquer marcador específico de forma?

Busco encaminhar essa questão com base em uma análise dos modos pelos quais os filmes são codificados algorítmica e juridicamente. Pretendo demonstrar como essa dupla codificação assegura a coerência objetiva do trabalho cinematográfico ao mesmo tempo em que viabiliza a sua dispersão circulatória. Com isso, levanto a hipótese de que a mera codificação poderia constituir parâmetros de propriedade suficientes para assegurar o pertencimento de um objeto ao meio, desvinculando a especificidade cinematográfica de qualquer outra característica supostamente essencial ou intrínseca.

Meu argumento se vale de um par de obras que recorrem a dispositivos convencionalmente entendidos como gerenciais – *codecs* e contratos – e os mobilizam como parte operante de suas estratégias expressivas. Nessa inversão, elas nos permitem apreender os negativos da circulação cinematográfica e vislumbrar as conturbadas realidades de individuação tecnológica do meio.

Dados cifrados

Graças às tecnologias digitais, os filmes parecem ter se emancipado de quaisquer canais e práticas materiais específicas. Assim como outras formas de conteúdo, eles agora circulam como dados que podem ser armazenados, transmitidos e acessados por meio de qualquer equipamento compatível. Contanto que haja um suporte físico para carregar esses dados, o *software* necessário para executá-los e as interfaces de saída adequadas, o filme poderá aparecer. Essas condições se tornam cada vez mais triviais com o desenvolvimento de uma infraestrutura de computação global. Ao diligenciar o deslocamento de imagens em movimento por diferentes sítios geográficos e institucionais, as redes digitais reduzem operações midiáticas que costumavam ser custosas, inconvenientes e demoradas a tarefas descomplicadas, praticamente instantâneas. Hoje, com um par de cliques do *mouse*, se pode alugar um longa, preparar um programa de exibição ou enviar a cópia de um filme para uma mostra.



A superação dessas barreiras propaga a ilusão de imaterialidade. Na aceleração dos fluxos de informação, o filme se desvencilha do meio físico e se mantém coeso no arquivo computacional discretizado. O cinema percorreu um longo caminho desde os rolos de filme e videotapes. Uma sequência nomeada de *bits* parece ser tudo de que precisamos atualmente para dar conta de uma instância completa do trabalho cinematográfico.

Mas essas impressões são tão errôneas quanto sedutoras. Existe uma materialidade inegável na computação. Os sistemas subjacentes aos meios digitais não são aparelhos impalpáveis, de constituição metafísica, mas sim um “mundo bagunçado de matéria e metal” (KIRSCHENBAUM, 2008: 27). Friedrich Kittler (1995) nos lembra de que os padrões de *bits* que constituem informação num computador dão conta das diferenças de voltagem no seu âmago. Devido a esse caráter diferencial da inscrição digital, os dados nunca estão verdadeiramente “armazenados” num disco rígido; eles resultam, em vez disso, de um percurso de energia pelo aparelho (KIRSCHENBAUM, 2008: 95). Na sua dimensão mais concreta, não há nada separando o filme de qualquer outra coisa na máquina. O próprio arquivo digital é uma abstração criada pelo sistema operacional enquanto roda. Toda informação audiovisual que ele supostamente contém é um efeito da atividade sistêmica. O trabalho precisa ser montado por meio de sua interação em tempo real com outras abstrações de *software*, tais como o aplicativo de reprodução e os *drivers* de áudio e vídeo. O arquivo não “significa” nada sem um sistema capaz de decodificá-lo. Ele mal existe.

A codificação em vídeo digital simultaneamente intensifica e oculta o caráter performativo do filme. Os algoritmos empregados nessa operação, chamados *codecs*, organizam sons e imagens perceptíveis de acordo com uma lógica espacial complexa de modo a otimizar sua armazenagem e transmissão (MACKENZIE, 2008: 48). *Codecs* frequentemente operam por meio de compressão com perdas [*lossy compression*], que se livra de informações abaixo de um certo limiar de percepção de modo a salvar espaço de memória. DVDs só se tornaram um meio viável para a distribuição de filmes em massa graças à economia propiciada pelo MPEG-2, um *codec* capaz de reduzir o tamanho de um arquivo de vídeo em até 97% sem causar qualquer perda notável de qualidade (LASICA, 2005: 88). Com o progressivo aumento da complexidade dos sistemas de computação e do volume de dados em circulação, os *codecs* se tornaram um componente indispensável da operação de mídias digitais. Ao estabelecer um procedimento padrão para que diferentes máquinas e aplicativos *software* possam dar conta dos mesmos dados audiovisuais de igual maneira, os *codecs* viabilizam uma camada comum de atividades midiáticas. Sobre esse chão, os usuários trabalham sem consciência da materialidade da inscrição digital, empregando interfaces que simulam



as práticas, ferramentas e convenções tradicionais do cinema. Realizadores podem operar como sempre fizeram. Seu trabalho termina onde o dos *codecs* começa: no empacotar e desempacotar de dados em complexos arranjos de significado.

Na medida em que depende dessas conveniências operacionais, a circulação de filmes está condicionada pela codificação digital. Kittler (2008) aponta para o fato de que o código computacional está baseado em sistemas criptografados de comando e comunicação que operam por meio da reorganização de informações de acordo com uma convenção particular dentro das convenções universais da linguagem. O acesso à mensagem fica restrito àqueles que dominam a cifra. Em outras palavras, um dispositivo precisa possuir os *codecs* necessários instalados para poder apresentar o filme da maneira adequada. De outra forma, executar o arquivo de dados resultaria apenas num frame vazio ou numa mensagem de erro. O filme, por sua vez, precisa ser codificado no formato apropriado de modo a ser reconhecido por certos aparelhos. DVDs de vídeo pedem imagens inscritas em H.262/MPEG-2 Part 2 com uma taxa de informação de até 9.8 Mbit/s. O *Digital Cinema Package* (DCP) especificado pela Digital Cinema Initiative emprega diferentes containers tipo *Material eXchange Format* com trilhas de vídeo codificadas em JPEG-2000. Desde o fim de 2016, a Netflix adotou a compressão *royalty-free* VP9 (perfil 0), desenvolvida pela Google, para todo conteúdo a ser baixado em dispositivos Android. Esses algoritmos não apenas governam os modos de acesso e aparecimento do trabalho em cada uma de suas plataformas de exibição, mas constituem aspectos formais e operacionais das imagens em movimento. Ao restringir o modo como os dados audiovisuais podem ser arbitrariamente organizados para serem reconhecidos como tais, a codificação efetivamente opera como um critério de pertencimento, à guisa de um protocolo.

Alexander Galloway caracteriza um protocolo como “um conjunto de recomendações e regras que delinea padrões técnicos específicos” (GALLOWAY, 2004: 6) existente no cerne da computação em rede. Em princípio, o protocolo é uma tecnologia de inclusão, que permite aos participantes em conformidade que se conectem uns aos outros e formem uma rede que até então não existia. Ao mesmo tempo, o protocolo constitui um importante meio regulatório entranhado no próprio sistema que ele viabiliza. Na medida em que estabelece as condições de existência na e da rede, o protocolo não pode ser confrontado dentro de seus perímetros. Opor-se ao protocolo, adverte o autor, “é como se opor à gravidade” (GALLOWAY, 2004: 147). A codificação de vídeo determina um campo similar de possibilidade nas redes de cinema digital. Ela delinea a forma como os dados devem ser organizados de modo a contar como trabalho cinematográfico para os aplicativos e dispositivos-padrão. Essas restrições amarram a arquitetura fragmentada da computação numa plataforma de comunicação inteligível,



em continuidade com as práticas midiáticas estabelecidas. A coerência resultante do sistema permite “os usos profundos e significativos que são feitos dele todos os dias” (ibid.) – tais como assistir a um filme. Ao mesmo tempo, ela define os objetos que são próprios para esses usos. O que não está codificado como um filme, ainda que se pareça com um, não será um filme. Ilhas de edição não irão importá-lo, reprodutores de mídia não irão reproduzi-lo, festivais de cinema não irão aceitá-lo como parte de uma inscrição. Ao determinar esses parâmetros, a codificação parece abrir lugar para um predicado de especificidade em nosso mundo pós-midiático. Ela impõe uma identidade ao cinema mesmo quando os filmes já não são em nada diferentes de outros *bits* circulando pelas redes de computação universal.

Não obstante, a paisagem midiática macia que a codificação produz não é verdadeiramente estável nem duradoura. Ela é continuamente urdida pelos mesmos processos maquínicos que busca velar. Mesmo as mensagens de erro, por mais desconcertantes que possam ser, são efeitos deliberados contribuindo para essas circunstâncias de normalidade. Lá no fundo do computador, não existem filmes “certos” ou “errados”, existem apenas as capacidades materiais da inscrição digital. A codificação de interrupções significativas no sistema produz uma aparência de integridade que esconde a arbitrariedade dessa distinção. Isso impede o sistema de rodar um arquivo que ele aceite como um filme, mas que não parecerá um filme ao espectador. Essa dissociação entre a identificação sistêmica dos dados e o fenômeno sensorial que deles resulta desvela a farsa da codificação. A máquina não está intrinsecamente atrelada às expectativas midiáticas dos usuários. A estética ambígua dos artefatos de compressão nos serve como evidência. Um dos “defeitos” mais frequentes na decodificação de imagens em movimento é a perda de quadros-chave de referência (chamados de *I-frames*), levando o sistema a aplicar a uma cena um padrão de movimento que deveria pertencer a outra (uma sequência de *P-frames*). Massas de *pixels* se movimentam desconectadas da figura que supostamente representam. O computador não parece estar trabalhando corretamente, mas ele está. Em verdade, esses efeitos podem ser produzidos intencionalmente e controlados com relativa precisão durante o processo de codificação. Os artistas associados à cena da *glitch art* exploram esses processos de compressão de imagem como fonte de efeitos visuais, e muitos realizaram *scripts* e tutoriais para compartilhar suas técnicas com uma comunidade mais ampla.

Uma iniciativa do tipo é *Download finished*, projeto criado por Sven König e !mediengruppe bitnik em 2006. Ele consiste num *site* que convida o público a se apropriar de vídeos “encontrados” na internet como uma modalidade de realização artística. Por meio da plataforma, os usuários podem procurar filmes em redes de troca



ponto-a-ponto e convertê-los automaticamente em novas obras. O sistema emprega um *script* que altera a sequência de quadros do filme, ocasionando diversos erros de compressão durante o processo de cópia. O arquivo resultante é em seguida disponibilizado para download. Trata-se de uma sequência de imagens completamente diferente do filme original, e se apresenta de maneira correspondente. Nesse sentido, da mesma maneira que outras práticas de *found footage*, *Download finished* interroga as formas sancionadas de intervenção no meio, os modos como se constitui a autoria e as extremidades identitárias do trabalho cinematográfico. Ele recorre a atividades subjacentes ao aparato computacional na mesma medida em que desarticula o arranjo midiático. Ao fazê-lo, ressalta os metaprogramas científicos e industriais frequentemente escondidos sob a circulação de filmes, tais como “[>2] o trabalho dos matemáticos que estabeleceram as condições teóricas para [>3] os programadores que criaram o software de codificação / o *codec*” (KÖNIG; !MEDIENGRUPPE BITNIK, 2007).

Ao aproximar a codificação do vídeo da transmissão de pacotes de dados em redes ponto-a-ponto, *Download finished* acentua a similaridade entre esses sistemas. Nas imagens reinterpretadas, vislumbramos os modos não-humanos, praticamente alienígenas, pelos quais os *codecs* performam as imagens em movimento. Trata-se de estruturas de movimento baseadas antes no uso eficiente dos recursos de rede do que na captura óptica linear ou na projeção mecânica. Quanto mais arbitrária é a correspondência entre os dados codificados e a imagem resultante, mais ambientais as operações de codificação precisam ser. Ao mesmo tempo em que libertam o filme de suportes físicos individuais, os meios digitais o entranham ainda mais nos canais de circulação. As condições nítidas de propriedade estabelecidas pela codificação se desdobram no modo como os objetos cinematográficos se dão ao controle. Esse regime de governança tem a sua expressão maior na soberania das plataformas de *webstreaming* e *video-on-demand*, capazes de banir usuários específicos, derrubar conteúdo e até mesmo bloquear o acesso a partir de territórios inteiros (LOBATO; MESSE, 2016). As condições algorítmicas de propriedade implicam negociações cada vez mais complexas entre a existência do filme e o acesso aos seus canais de circulação.

Matthew Kirschenbaum afirma que todos os objetos digitais estão fadados a “serem inexoravelmente reduzidos a blocos de código opaco, ou BLOBs, conforme se destacam e derivam para longe de seus ambientes de *software* nativos” (KIRSCHENBAUM, 2008: 234). Conforme a ecologia de meios se altera, a circulação de filmes digitais só pode continuar graças à manutenção de sistemas capazes de decodificar os dados empregados. Se essa estrutura não estiver disponível nem puder ser emulada de alguma maneira, o filme precisará ser traduzido em um novo formato ou



virá a se tornar aquilo que, nas palavras de Paolo Cherchi Usai (1999: 46), equivale a um “hieróglifo” indecifrável. Ressaltando a dimensão “fundamentalmente social” dos objetos digitais, Kirschenbaum (2008: 21) vê esse processo de tradução acontecendo antes por meio da apropriação informal do público do que por medidas oficiais das instituições. Nas múltiplas transcódificações realizadas diariamente pelos usuários – conforme eles *ripam* discos ópticos, baixam vídeos do YouTube, gravam imagens da tela de cinema, mudam seu formato e resolução, inscrevem legendas na imagem, copiam arquivos em dispositivos avulsos, extraem cenas para compartilhar nas redes sociais etc. –, podemos perceber uma forma errática de preservação colaborativa. Nesse sentido, as economias da “imagem pobre” descritas por Hito Steyerl (2009) não seriam uma mera expressão de degeneração das imagens em movimento. Pelo contrário, seriam a forma mais frequente (e muitas vezes a única) por meio da qual o filme subsiste.

No horizonte derradeiro dessas transcódificações, surgem instâncias em que a individualidade do filme parece ceder completamente. O corte final, que o estúdio havia editado para exibição doméstica e depois empacotado numa versão definitiva de colecionador, agora se dissolve em um milhão de variantes suplementares, feitas a toda hora, por praticamente qualquer um. Elizabeth Hills (2002) ressalta a multiplicação de *fan edits* ocasionada pelas redes de computação no começo dos anos 2000. O acesso a pacotes *software* similares àqueles usados por estúdios profissionais e a possibilidade de constituir comunidades globais *online* levaram a interferência do público muito além da videofilia dos anos 1980. Os usuários sujeitos aos protocolos de rede se vêem livres para operar dentro de todas as possibilidades criadas por dados. Como observa Lev Manovich, não são apenas conteúdos midiáticos que podem ser combinados e rearranjados, mas até mesmo “as técnicas fundamentais, os métodos de trabalho e as formas de representação e expressão” de diferentes mídias (MANOVICH, 2013: 268). O público se apropria dos materiais filmicos e, valendo-se da remixabilidade profunda viabilizada por ambientes *software*, produz novas versões a partir deles.

Contradizendo a dissociação identitária proposta por *Download finished*, convido os leitores a apreciarem o quanto de um trabalho cinematográfico persiste em cada uma de suas hibridizações. Vídeos de reação, excertos virais, paródias, *remakes* e remixes ainda expressam, de certa maneira, o filme “original”. Na mesma medida em que eles reconfiguram o trabalho em novas estruturas de sentido, eles proporcionam meios para sua circulação. Não é de surpreender que estas sejam as formas predominantes assumidas por um filme emaranhado nas tramas sociais das redes de computador. Do ponto de vista intermediário proporcionado pela transmissão, o filme existe menos como um objeto midiático individual do que como um contínuo de fluxos



de informação. Conforme as distinções entre as operações de produção e consumo entram em colapso, mais se parece simultaneamente retirar de e agregar ao filme em cada um de seus aparecimentos parciais. O filme é imbuído de traços de afeto da audiência, destilado em seus elementos mínimos, despido de seus vieses, reinterpretado e rearranjado. Por meio dessas mediações pouco ortodoxas, a identidade auto-diferencial do filme é executada ao mesmo tempo em que se transforma. Sob essas circunstâncias, o trabalho cinematográfico se parece menos com uma totalidade que está sempre fora do nosso alcance do que com um produto de acreções conflitantes – uma presença porosa ao circuito, sempre vazando para o ambiente, sempre aberta a novas afluências.

Termos de uso para o consumidor final

Ação e dispersão (2002) é um documentário em primeira pessoa de Cezar Migliorin. Foi feito sem roteiro, baseado num conjunto de instruções que coincide com sua sinopse: “Um homem e uma câmera. Jamais duas noites na mesma cidade. Até o dinheiro acabar.” O dinheiro em questão foram os 20 mil reais recebidos de um edital de apoio da Petrobrás, a petroleira estatal que era uma das principais patrocinadoras do cinema brasileiro na época da realização. Depois de separar dinheiro para pagar imposto, equipamentos e taxas, Migliorin embarcou numa jornada aleatória com o propósito de gastar todo o recurso restante. Os cinco minutos do curta documentam suas viagens do Rio de Janeiro a Penedo e a outras treze cidades por todo o mundo. A cada *take*, o diretor tensiona os tabus relacionados ao financiamento público para as artes. Vislumbramos quartos de hotel, mesas de restaurante e diversos meios de transporte, enquanto um marcador no canto inferior esquerdo da tela faz a contagem regressiva do dinheiro restante. Cada cena simultaneamente exalta e denuncia o financiamento estatal, numa lembrança constante de como a realização cinematográfica está circunscrita a esse aparelho. Nesse sentido, Migliorin desenvolve uma modalidade de cinema estrutural que se engaja com o meio para além dos dispositivos imediatos do filme e do projetor. O cineasta parece tentar converter o puro valor do edital em imagens de puro sentido, mas acaba produzindo imagens que significam apenas a si mesmas. A crueza de certas cenas esfrega a gratuidade do processo na cara dos espectadores, borrando as linhas entre o gesto criador e a exploração do *globetrotting* como moeda. Elas parecem propor que o mero gasto de energia na forma de dinheiro, comida e combustível, ao colocar as coisas em movimento, seria o bastante para configurar um filme.



Em 2004, *Ação e dispersão* foi contemplado com um prêmio de 4 mil dólares no VIPER Basel International Festival for Film, Video and New Media, na Suíça. Decidido a retornar ao festival no ano seguinte com uma obra competitiva, Migliorin separou metade desse dinheiro para um novo projeto chamado *Artista sem ideia* (2005). Ele lançou uma convocatória aberta para aquele que seria o **seu** próximo trabalho. O anúncio convidava outros realizadores a enviarem para ele filmes completos e inéditos de qualquer duração e formato. Cumprido o prazo, Migliorin iria escolher uma das obras para ser sua e pagar ao autor mil dólares em troca da autoria. Os outros mil seriam gastos na promoção e publicidade do filme. De acordo com a convocatória, o trabalho permaneceria completamente inalterado, tendo apenas a linha “um filme/vídeo de Cezar Migliorin” adicionada aos seus créditos finais (MIGLIORIN, 2005b). O filme escolhido e a transação decorrente ficariam em segredo. A intenção declarada de Migliorin era colocar em questão o modo como esse tipo de chamada de trabalho conduz a produção artística. Com sua proposta ambivalente, ele convidava uma audiência de realizadores a refletir sobre os efeitos estéticos que as demandas do circuito podem ter sobre seus trabalhos. Ele os conclamava a resistir ao “fetiche dos créditos” que transforma uma obra de arte em mero veículo para o prestígio do autor. Mas, ao mesmo tempo, ele buscava explorar o cisma entre trabalho e autoria para obter imagens que não fossem “contaminadas pelas ação que as produziu” (MIGLIORIN, 2005b). Uma subjetividade curatorial, supostamente mais pura, atuaria no lugar da do realizador. O enquadramento contratual da convocatória seria a ferramenta usada para apreender o filme.

O recurso de *Artista sem ideia* aos mecanismos jurídicos subjacentes ao meio não apenas representa um avanço no projeto de cinema estrutural cínico de Migliorin. Ele também expressa uma tendência mais geral. A crescente volatilidade ocasionada pelos sistemas digitais afiou os aparatos legais que controlam a mídia. Como explica Lawrence Lessig (2008), o software computacional é particularmente sujeito às leis de direito autoral. Em virtude da sua arquitetura, a mídia digital gera cópias de cada porção do código durante a sua transmissão ou acionamento. Mesmo o ato de carregar um arquivo numa máquina local envolve a duplicação de dados entre seus componentes internos, da armazenagem para a memória. Cada engajamento com um filme digital dispara, portanto, leis de direito de autor, e “precisa ser justificado por uma licença ou sob a lei do ‘fair use’” (LESSIG, 2008: 99). Essa justaposição de dispositivos tecnológicos e jurídicos proporciona meios para a governança da circulação de filmes. As operações midiáticas viabilizadas pelo protocolo são constringidas, em toda sua extensão, pelo Estado de Direito. Não importa o quanto um filme se disperse na rede: ele permanecerá comprometido por licenças, contratos e termos de uso para o consumidor final. As instruções expedidas pelo detentor do *copyright* efetivamente

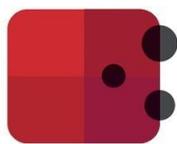


funcionam como restrições de uso, ocasionalmente implementadas na forma de sistemas de regulação digital de direitos [*digital rights management – DRM*].

Por esse motivo, os direitos de propriedade intelectual parecem triunfar sobre a própria imagem como condição para o aparecimento do filme. Eles prometem conter não apenas a forma em que o trabalho cinematográfico é disponibilizado no presente, como também todas as suas iterações possíveis e futuras. Algumas instâncias do filme são autorizadas a existir apenas na medida em que se submetem à autoridades do *copyright*. Mecanismos de autorização legitimam o controle e propriedade de um autor ausente sobre as variações do trabalho realizadas por outrem. Em igual medida, elas asseguram que essas variações serão mobilizadas de modo a reforçar a primazia de originalidade em vez de enfraquecê-la.

Podemos ver esses mecanismos atuando na forma como os estúdios incorporam certas práticas audiovisuais possibilitadas pelas novas mídias. O concurso *Official Star Wars fan film awards*, realizado pela própria Lucasfilm, oferece espaço para que os filmes realizados por fãs sejam exibidos e celebrados, mas apenas na medida em que eles se submetam a uma série de parâmetros de conteúdo. A participação está condicionada à cessão total de direitos à Lucasfilm em todos os canais de mídia (CHANNEL STAR WARS, 2011). Dessa forma, o estúdio simultaneamente preserva a integridade narrativa da sua propriedade intelectual e explora o valor gerado pelo trabalho da audiência. Seguindo uma lógica similar, companhias contratam artistas como o duo de VJs Addictive TV para realizar remixes de lançamentos *blockbuster*. Lançadas na internet e exibidas em festas, essas obras têm o objetivo de divulgar a exibição e distribuição do filme para além de seus espaços regulares. Dessa forma, em vez de promover uma desconstrução potencial do trabalho cinematográfico, o remix opera como uma ferramenta para a sua promoção.

Instrumentos institucionais como esses servem para domar interações agonísticas sob um *status quo* midiático. Eles sancionam certas operações das novas mídias na medida em que as subsumem à *rationale* estabelecida do cinema. Ao fazê-lo, também reiteram a diferença entre componentes e iterações distintas do trabalho cinematográfico como uma hierarquia ontológica. Ao emular os mecanismos dessa economia de presenças, *Artista sem ideia* a vira do avesso. A transparência do projeto de Migliorin estimula, em vez de conter, a multiplicidade do filme. Sua convocatória supostamente recebeu mais de cem propostas distintas. Ele disse que foi o filme mais trabalhoso que já realizou. O trabalho de responder a cada uma das mensagens frequentemente o fez sentir-se como “uma empresa, uma organização” (MIGLIORIN, 2005b). Muitas (se não todas) essas interações foram publicadas em um *blog*, usando um dos templates padrão do Blogspot: sem imagens, texto branco sobre fundo preto. O



último post é uma *reprise* – ou um *flashback*? – da proposta inicial de *Artista sem ideia*, na forma como ela foi enviada para cerca de 250 pessoas ligadas ao cinema e à arte (MIGLIORIN, 2005a). O imediatamente anterior comunica os resultados do concurso: o vídeo escolhido como vencedor foi o de número 111, e o contrato de transferência de direitos foi assinado na presença de duas testemunhas em 20 de abril de 2005.

É difícil encontrar qualquer outro resultado concreto do projeto além dessa breve nota. Não há como saber com certeza qual filme seria esse, entre vários outros de autoria indiscutível na filmografia do diretor. Talvez nenhum. Talvez a convocatória tenha sido uma farsa desde o princípio, números tenham sido manipulados. Quem pode dizer? O caso é que Migliorin saiu em busca de imagens que não tivessem sido contaminadas e parece ter voltado de mãos abanando. Por outro lado, ele disparou uma série de novas contaminações: camadas de diálogo e controvérsias, colunas em suplementos culturais, perguntas, provocações, teorias, análises como esta. Pode ser que, talvez, precisamente nesses rastros sem um corpo – paratextos de um texto inexistente –, o diretor tenha encontrado o trabalho ao qual aspirava: “um filme onde você tivesse dúvidas se se trata de um filme, tal a força com que ele aponta para fora” (ibid.). Trata-se de um objeto que existe não como fenômeno de percepção direta, mas de imaginação pública. Estando em **negativo**, faz **positivas** as estruturas subjacentes ao circuito. Circulação contínua sem encerramento.

Considerações finais

A ideologia midiática nos leva a crer que o trabalho cinematográfico possui uma identidade objetiva, estável e homogênea. Sondar os seus meios de circulação, entretanto, nos revela o contrário. O filme leva uma existência precária, que depende da articulação composta de diversos componentes materiais, tanto fixos quanto móveis. Esse processo é contingente a instruções de operação, relatos discursivos e cláusulas de uso e cópia, tanto dentro quanto fora das práticas midiáticas reconhecidas. O filme está, portanto, sempre em realização. Não é possível circunscrever sua produção apenas às atividades convencionalmente reconhecidas como tal. Não se trata de uma arte de um ou dois estágios, mas de múltiplos. Rearranjos não são apenas esperados, mas a própria condição de existir no circuito. A intensificação da circulação dissolve o filme nas trocas informativas subjacentes. Ao mesmo tempo, carrega forças midiáticas que buscam assegurar que toda ocasião do trabalho represente o mesmo objeto desde sempre ausente. Apelando a parâmetros metafísicos, essas forças ratificam o controle autoral. Ao estabelecer formas, instâncias e sítios privilegiados para o contato com o trabalho, elas desenham a topografia de aparatos ao redor do público. O filme se encontra nesse jogo contínuo entre dispersão e contenção.



Referências

CHANNEL STAR WARS. Star Wars fan movie challenge – Guidelines. **Atom Comedy Central Originals**. 2011. Disponível em: http://atom.com/spotlights/starwars/challenge/production_kit.html. Acesso em: 14 ago. 2011.

GALLOWAY, Alexander. **Protocol**: how control exists after decentralization. Cambridge, MA: MIT, 2004.

HILLS, Elizabeth. 'Use the camcorder Luke': Star Wars fan films and digital moviemaking. In: IT for Regional Culture, Media and The Arts Conference, ago. 2002. **Anais [...]**. p. 176-182.

KIRSCHENBAUM, Matthew. **Mechanisms**: new media and forensic imagination. Cambridge, MA: MIT, 2008.

KITTLER, Friedrich. Code. In: FULLER, Matthew. **Software studies**: a lexicon. Cambridge, MA: MIT, 2008. p. 40-47.

KITTLER, Friedrich. There is no software. **CTheory**, 18 out. 1995. Disponível em: <http://ctheory.net/articles.aspx?id=74>. Acesso em: 25 ago. 2018.

KÖNIG, Sven; !MEDDIENGRUPPE BITNIK. what is the characteristic structure of p2p films? **Download finished – FAQ**, 2007. Disponível em: <http://www.download-finished.com/faq.html>. Acesso em: 25 ago. 2018.

LASICA, Joseph Daniel. **Darknet**: Hollywood's war against the digital generation. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, 2005.

LESSIG, Lawrence. **Remix**: making art and commerce thrive in the hybrid economy. New York City: Penguin Press, 2008.

LOBATO, Ramon; MESSE, James (eds.). **Geoblocking and global video culture**. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2016.

MACKENZIE, Adrian. Codecs. In: FULLER, Matthew. **Software studies**: a lexicon. Cambridge, MA: MIT, 2008. p. 48-54.

MANOVICH, Lev. **Software Takes Command**. London: Bloomsbury, 2013.

MIGLIORIN, Cezar. O resultado. **Artista sem ideia**, 11 abr. 2005a. Disponível em: <http://artistasemideia.blogspot.com/2005/04/o-resultado.html>. Acesso em: 25 ago. 2018.

MIGLIORIN, Cezar. Projeto *Artista sem ideia*. **Canal Contemporâneo**, 27 jan. 2005b. Disponível em: <http://canalcontemporaneo.art.br/saloeseprêmios/archives/000356.html>. Acesso em: 25 ago. 2018.

STEYERL, Hito. In defense of the poor image. **e-flux**, 10 nov. 2009. Disponível em: <http://e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image>. Acesso em: 25 ago. 2018.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

USAI, Paolo Cherchi. Decay cinema: the art and aesthetics of moving image destruction.
Stanford Humanities Review, vol. 7.2, jul. 1999. p. xiv-49.

Submetido em 27 de junho de 2019 / Aceito em 29 de agosto de 2019

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

**Cineinstalações com múltiplas telas:
Narrativas de deslocamento e visualidade háptica**

Ruy César Campos Figueiredo¹

¹ Artista-pesquisador. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, Mestre em Artes pela Universidade Federal do Ceará e Bacharel em Audiovisual e Novas Mídias pela Universidade de Fortaleza.
e-mail: czr.campos@gmail.com

**Resumo**

Objetiva-se contextualizar instalações cinematográficas com múltiplas telas em relação ao recorrente engajamento de tal forma audiovisual em questões que envolvem lugares específicos, processos de deslocamento e interculturalidade. Articula-se, por meio de referenciais teóricos e de comentários sobre instalações experienciadas pelo autor, relações recorrentemente estabelecidas entre as características formais de instalações com uma visualidade háptica e narrativas de deslocamento.

Palavras-chave: cineinstalação; tatilidade; deslocamento; lugar; múltiplas telas.

Abstract

This paper aims to contextualize the production of multi-screen cinematographic installations relating it to their recurrent interest in matters of specific places, displacement processes, and interculturality. This is articulated by the theoretical references and comments on installations experienced by the author, usual relations established between the formal characteristics of these installations with a haptic visuality, and narratives of displacement.

Keywords: Cineinstallation; tactility; displacement; place; multiscreen.



Introdução

Desde os anos 1990, as instalações em múltiplas telas e as projeções audiovisuais passaram a ter uma presença ostensiva nos museus de arte contemporânea. Essa presença tem propósitos, orientações e formas variadas, constituindo uma sintomática expressão de processos e sensorialidades de estranhamento, deslocamento e trauma em um mundo marcado pelos conflitos e questões da globalização e do multiculturalismo.

Não é incomum, como se pode ver em bibliografias de análises detalhadas como a de Connolly (2009), que em cineinstalações com múltiplas telas haja uma referência direta a um lugar específico que existe ou um dia existiu, podendo esse lugar ser uma característica geográfica, uma cidade, uma marca na paisagem ou um prédio. Para ela, são cada vez mais frequentes projetos curatoriais que se voltam para questões de lugar e de deslocamento envolvendo essa forma de audiovisualidade, que é marcada pela multiplicidade de canais cinematográficos. O presente artigo busca contextualizar um recorte de tal produção relacionando-a com questões de lugar, processos de deslocamento e visualidade háptica.

Cinema no cubo branco

A experiência formal das instalações cinematográficas com múltiplas projeções é crucial para se compreender o contexto que se coloca desde os anos 1990 para a imagem em movimento no espaço do museu, dado, primeiramente, que se passa a notar uma presença crescente de uma *mise-en-scène* cinematográfica.

Até os anos 1980, a presença do audiovisual ocorria diferentemente com a videoarte, conforme Stemrich (2008): como objeto, o aparato videográfico era exposto como parte de performances, instalações, ou como uma análise e crítica da televisão a partir de sua própria tecnologia, como em vários trabalhos de Nam June Paik.

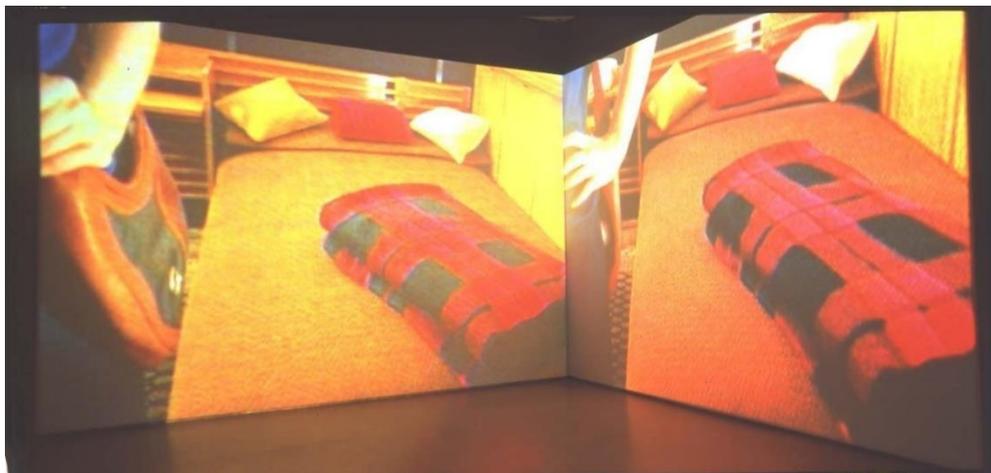


Figura 1 - *Stasi City* (1997), de Louise Wilson e Jane Wilson. Fonte: MoMA.

Tendia-se até então a pensar a sala de cinema como um espaço que estava em limiares distantes do espaço do museu/galeria, tão distantes quanto poderia estar a espacialidade do gabinete de curiosidades da espacialidade da Richard-Wagner-Festspielhaus¹. Tempo e presença também se dão diferentemente nesses espaços, se pensarmos com Elsaesser (2018: 124) que, no museu, estar presente diante de uma obra artística é estar contido por índices muito fortes de um aqui e agora, de um tempo e lugar, enquanto que estar diante de um filme em um museu é estar dividido em múltiplas temporalidades, em “um eu/não eu, um eu em um ‘aqui não aqui’ e um ‘agora/não agora’”, produzindo o que ele chama de autopresença. A abordagem de arqueologia das mídias que Elsaesser elabora reconhece, todavia, que é nas contradições desse fenômeno que se encontram “os fatores teoricamente mais frutíferos e, na prática, mais produtivos das belas artes e da cultura visual de hoje” (ELSAESSER, 2018: 126).

Nesse processo que vive o cinema no mundo da arte (ou no qual se vai reconhecendo a existência de um mundo comum), se colocam “ambições divergentes”, e Stemmrich (2008) lança sua compreensão a partir de uma visita crítica à trajetória da imagem em movimento desde sua primeira presença na *documenta 5*, em 1972, de curadoria de Harold Szeemann, até sua vasta predominância na *documenta 11*, em 2012, de curadoria de Okwui Enwezor.

Em 1972, de acordo com Stemmrich (2008: 432), os filmes foram integrados ao conceito da *documenta 5* com uma distinção nítida entre filmes de artistas e filmes de cineastas, onde os primeiros eram expostos constantemente no contexto da exposição, enquanto os segundos eram exibidos uma única vez em um cinema em Kassel, fora da



área de exposição. Os filmes de artistas não necessariamente eram considerados objetos de arte, mas talvez subprodutos, documentos de projetos de *land art* ou performances. Os filmes experimentais ou *avant-garde* eram exibidos como “filmes de arte” e não como arte.

Esse é um contexto distinto do da *documenta 11*, em 2012, em que não mais existia distinção entre filmes de artistas e filmes de cineastas. Tais categorias encontravam-se misturadas, e Stemmrich, enquanto crítico de arte, faz distinções entre os modos de presença das imagens em movimento no espaço desse tradicional evento do mundo da arte.

As instalações em múltiplas telas, pela sua relação com a arquitetura do cubo branco, assim como as instalações que envolviam objetos esculturais e projeções de filmes, encontravam-se, para o crítico, bem posicionadas dentro daquele espaço de apresentação, levantando questões interessantes sobre a relação dessas instalações com a experiência cinematográfica, mas ainda sustentando a distinção espacial entre sala de cinema e cubo branco.

Além desse modo de apresentação, podia-se ver outros modos que, para Stemmrich (2008), não respeitavam a essa distinção espacial, de maneira que se podia assistir a vídeos e filmes a partir de televisões, projeções e paredes brancas, além de salas que foram transformadas em sala de cinema. O autor aponta que certos filmes o deram a impressão de que o espaço da arte estava sendo usado para se fazer *lobby* para filmes de cinema. Em vários aspectos do texto do crítico, podemos perceber argumentações reativas aos deslocamentos, percebidos em sua subjetividade, ao experimentar um espaço de arte deslocado enquanto cinema e filmes de cinema deslocados enquanto arte:

É claro, pode-se criticar esse ou aquele filme apresentado como obra de arte, e essa ou aquela obra de arte que usa filme, mas depois de ir à Documenta 11 se deve também perguntar se o contexto da arte se tornou ou não um cinema expandido – não só nos termos psicodélicos dos anos 1960, mas também no nível em que qualquer distinção entre arte e cinema é negada e a arte é ‘cinematizada’ enquanto o cinema é ‘artificado’. (STEMMRICH, 2008: 435, tradução nossa)²

² “Of course, one may criticise this or that film that is presented as a work of art, and this or that work of art that uses film, but after seeing ‘Documenta 11’ one may also ask whether or not the art context has become an expanded cinema – not in the psychedelic terms of the 1960’s but on the level where any distinction between art and cinema is denied and arts get ‘cinematised’ while the cinema gets ‘artified’.”



O espaço iluminado e composto por objetos e instalações pelo qual o espectador se move em seu próprio tempo costumava abrigar trabalhos que contrastavam com os filmes, que se abrigavam no espaço escuro das salas de cinema, onde geralmente o corpo tem sua mobilidade negada e a percepção alienada do ambiente, seu tempo e lugar. Uroskie (2014) aponta, então, um ponto de virada nessa relação:

Todavia, desde os anos 1990, os artistas e as instituições de arte ao redor do mundo abraçaram a instalação com imagens em movimento com tamanha dimensão que ela já se tornou a norma, ao invés da exceção, dentro das galerias de arte contemporânea e dos museus. (UROSOKIE, 2014: 5, tradução nossa)³

Pelo mesmo viés, Dubois (2009) reconhece essa convergência como um fenômeno de destaque:

Quanto às pessoas, deve-se constatar, simplesmente, um fenômeno de geração: ao que parece, nos últimos 15 anos mais ou menos, um conjunto de artistas plásticos parece ter-se apropriado plenamente do objeto ou da ideia "cinema", inserindo-a no centro de sua prática artística, como se fosse preciso (re)animar o mundo da arte contemporânea para lhe restituir a vida e o imaginário de forma, senão inédita, ao menos rica, dos pontos de vista histórico, cultural e estético. Trata-se de um fato objetivo ou, ao menos, quantitativo. E se isso não é uma "escola" propriamente dita, é ao menos um movimento que se pode dizer quase geracional. (DUBOIS, 2009: 185)

O reconhecimento dado marcadamente a partir dos anos 1990, ainda conforme Uroskie (2014: 6), só se tornou possível a partir de um processo que tem início com a crítica de arte no pós-guerra, quando tal, enraizada no minimalismo dos anos 1960 e na fenomenologia de Merleau-Ponty, articula uma preocupação com o sítio e lança atenção ao ambiente no qual qualquer encontro artístico ocorre, para além do objeto de arte em seu isolamento. Tal perspectiva situacional ganha, na década de 1990, uma concepção renovada na literatura que se esforça para pensar as instalações com imagens em movimento na arte contemporânea, com teorizações sobre o lugar, a situação e o sítio nesse entremeio de arte e cinema.

Através das experiências com múltiplas projeções no espaço do museu e da galeria a partir dos anos 1990, Connolly (2009: 11) crê que se articula um repensar sobre o que é lugar tanto no campo das artes quanto no campo da geografia social. Emerge

³ "Yet since the 1990s, artists and arts institutions around the world have embraced the idea of moving-image installation to such an extent that it has already become the norm rather than the exception within contemporary art galleries and museums."



daí uma definição de lugar que o pensa como um conceito mutável, relacionado ao próprio “sentir-se fora de lugar”, um sintoma cultural, pensando com Massey (2005), da realidade política e social do capitalismo tardio. O que certa geografia social tem apontado através de conceitos sobre a experiência espacial pós-1990, certos artistas também apontam corporificadamente em suas poéticas, conseqüentemente afetando a experiência da imagem em movimento no espaço do museu.

Mesmo que os artistas com experimentos no campo da videoarte com múltiplas telas ainda se aproximem das tendências e tecnologias experimentadas nos anos 1960, Weibel (2002: 46) afirma que eles terão um interesse mais voltado para o desenvolvimento de novas abordagens narrativas para a imagem em movimento.

Para ele, essa geração (com artistas como Doug Aitken, Isaac Julien, Pipilotti Rist, Tacita Dean, Douglas Gordon etc.), se interessa pelas múltiplas projeções e telas a partir da vontade de pensar uma narrativa com múltiplas perspectivas, trabalhando com uma desconstrução do aparato técnico. O universo narrativo ganha, para Weibel (2002: 47), uma forma de “reversibilidade rizomática” que não mais reflete a psicologia da causa e efeito. A linearidade e a sincronia se suspendem e a repetição se torna recurso, estabelecendo trajetórias de narração que são marcadas por uma força centrífuga com múltiplas perspectivas.

Verheul (2011: 2), por vez, analisa trabalhos com múltiplas projeções e telas não somente pelas qualidades narrativas, tampouco apenas por suas questões formais, mas por uma combinação de tais através das qualidades de *mise-en-scène*, cinematografia, montagem, multiplicidade de projeções, edição espacial (a interação entre as múltiplas projeções) e a instalação espacial das projeções. Ela argumenta, por exemplo, que as instalações com múltiplas telas, através de suas características espaciais, ensejam um senso de desorientação tanto nos espectadores quanto na experiência dos protagonistas dos filmes instalativos.

A edição espacial, que ocorre por vezes através da conexão ou disjunção espacial entre as projeções, produz uma forma de expectativa marcada pela navegação, na qual o espectador deve explorar e entrar em contato físico com as imagens que o envolvem em expressões desorientadoras de tempo e espaço, por vezes relacionadas à desorientação espacial e temporal causada pelo contexto de globalização que se deu intensamente a partir de 1990. Espectador e protagonistas experienciam instabilidades na fronteira entre casa e mundo e entre eu e mundo por meio de locações “entremeio”, que expressam cinematograficamente o encontro intercultural e, especialmente, a experiência do deslocamento como um senso tátil de desorientação.

Através da multiplicação de imagens no espaço, múltiplas camadas de tempo são apresentadas simultaneamente, levando a uma confusão da cronologia e da



linearidade. Por meio das qualidades táteis, experiências desorientadoras de viagem e de deslocamento das protagonistas são expressas diretamente para o espectador corporificado.

Visualidade háptica

Pensar as relações táteis na experiência da audiovisualidade cinematográfica marca um movimento de não se pensar o filme como um exterior distanciado, e sim como um contato somático direto, não em um sentido de progressão linear da teoria fílmica, mas de produção de ambivalência. Não se trata, de acordo com Elsaesser (2015: 140), de complementar o visual com o háptico dos sentidos para uma *Gesamtkunstwerk*⁴, um trabalho total de arte, mas de ensejar uma configuração alternativa de agendas para a imagem em movimento, a percepção e a experiência perceptiva.

Nessa abordagem, a comunicação acontece a partir do contato corporal entre o filme e o espectador, através da experiência corporificada em estruturas que são compartilhadas audiovisualmente, uma situação na qual a consciência da corporificação de si é a condição radicalmente irreduzível de empatia com o Outro ou com uma situação que não é a sua (ELSAESSER, 2015: 129). Difere, nesse sentido, das abordagens teóricas sobre o cinema, que Elsaesser chama de “neoforalistas”, que buscam por pistas para sugerir um certo alinhamento cognitivo ou emocional da personagem no filme com o espectador de cinema.

A visualidade háptica ou tátil se delinea, de acordo com Marks (2000: 160), reduzindo os fossos que separam o que é percebido de quem percebe, aproximando do corpo as sensações e a experiência, posicionando os olhos como órgãos do toque, pensando o tocar como um sentido localizado na superfície do corpo, forçando o visualizador a contemplar a imagem em si mesmo em vez de apenas ser empurrado para uma narrativa. A visualidade háptica não existe em exclusão da visualidade óptica, ou, em termos práticos: “é difícil olhar de perto a pele de um amante com uma visão óptica; é difícil conduzir um carro com uma visão háptica”. (MARKS, 2000: 163, tradução nossa)⁵

O termo “háptico” tem seus precedentes na história da arte a partir do crítico e teórico de arte do século XIX Alois Riegl, que tomou o termo emprestado de estudos da fisiologia para apontar a existência de imagens ópticas e de imagens hápticas, sendo a

⁴ *Gesamtkunstwerk* poderia ser traduzido como obra de arte total, sendo um conceito estético que se refere à conjugação de diferentes modalidades de arte e que está relacionado ao romantismo alemão do século XIX e ao compositor Richard Wagner.

⁵ “It is hard to look closely at a lover’s skin with optical vision; it is hard to drive a car with haptic vision.”



primeira marcada pelo distanciamento. Marks nos aponta como Riegl e Adolf von Hildebrand, no período em que a imagem em movimento começava a impressionar suas audiências, foram os primeiros historiadores da arte a teorizarem espacialmente, observando as variações culturais da representação do espaço em imagens.

Riegl, conforme Marks (2000: 168), observou um desenvolvimento desde o estilo háptico da antiga arte egípcia, que mantinha a aparência isolada dos objetos em justaposição e com aderência ao plano, em direção ao estilo óptico da arte romana tardia, em que falta uma conexão tátil entre os objetos e o plano. Ele apontou que a arte ocidental, de maneira evoluída, buscou a similaridade com os objetos através da representação, em vez de através do contato, no que se colocou, para o historiador, uma crescente abstração e participação do simbólico. Marks se contrapõe a esta abordagem, tratando o tema a partir do contexto da contemporaneidade:

O atual engajamento intelectual com a questão da corporificação e o interesse crescente entre os artistas por obras sensuais e hápticas repudiam a teleologia de Riegl da subjetividade singular e descorporificada (ou, se se quiser interpretar Riegl mais generosamente, elas demonstram uma mudança em sua proposta dialética). Essas mudanças recentes refletem a reavaliação das tradições não Ocidentais e Ocidentais 'menores' de arte material e sensual que Riegl via como inferiores. (MARKS, 2000: 168, tradução nossa)⁶

Para Marks, a imagem háptica tem seu foco em texturas, *close-ups* de corpos, expressões táteis como arrepios e objetos que podem trazer, em sua materialidade, memórias que possam estar virtualmente presentes para o espectador. Essas memórias são atualizadas através do filme, ensejando uma compreensão da memória como processos que envolvem o aparato perceptivo por inteiro e não só processos mentais.

Os anos 1990 se estabeleceram na memória bastante relacionados ao contexto da globalização e do capitalismo global, com a formação de blocos econômicos, a crescente popularização de tecnologias de comunicação em rede e o uso mercadológico do conceito de aldeia global, ao mesmo tempo que das novas ondas diaspóricas prófugas da pobreza e de guerras. As concepções de lugar e espaço foram profundamente afetadas por esse contexto e o cinema no espaço do museu proporcionou o contato com imagens táteis vinculadas com essa renovação conceitual. Para, ao fim do artigo, compreender melhor a afirmação sobre o potencial epistemológico embutido em tal forma de audiovisualidade cinematográfica,

⁶ "The current intellectual embrace of embodiment, and the increased interest among artists in haptic and sensuous work, repudiate Riegl's teleology of disembodied and singular subjectivity (or, if one interprets Riegl more generously, they demonstrate a shift in his proposed dialectic). These recent changes reflect a reevaluation of the non-Western and 'minor' Western cultural traditions of material and sensuous art that Riegl saw as inferior."



pensaremos brevemente sobre os conceitos de lugar e de espaço a partir de campos como a geografia e a etnografia sensorial.

Espaço, lugar e suas concepções

Questões que envolvem lugar e deslocamento e que estão entrelaçadas por políticas de mobilidade são recorrentes e caracterizam parte da abordagem das instalações cinematográficas com múltiplas telas, de acordo com Connolly (2009), autora que investiga a presença do cinema na arte contemporânea com ênfases transversais. Em um capítulo de seu livro *The place of artists cinema*, a autora dedica-se à análise de oito cineinstalações com múltiplas telas que trazem engajamentos em lugares específicos (e que ao mesmo tempo transitam para algo genérico no fluxo entre ficção e documentário), sejam esses lugares uma cidade, um prédio, uma especificidade geográfica ou uma marca na paisagem.

Em outro capítulo do livro, Connolly (2009) trata de trabalhos cinematográficos nas artes visuais, e não apenas os com múltiplas telas e projeções, para examinar relações entre sítio, documento e locação que operam, conforme a autora, entre contextos de origem e deslocamento. Lugar e deslocamento são, portanto, questões recorrentes na experiência com a forma múltiplas telas e com o emprego da linguagem cinematográfica na arte contemporânea.

Doreen Massey é uma influente geógrafa britânica que propõe uma compreensão de espaço que enfatiza seu caráter heterogêneo, relacional e múltiplo (MASSEY, 2005: 13), afirmando que ele deve ser compreendido primeiro como “o produto de inter-relações”; segundo como “a esfera de possibilidade de multiplicidade no senso de pluralidade contemporânea” e terceiro como “[algo] sempre em construção”, sendo os lugares coleções de trajetórias que se dão no espaço, como eventos espaçotemporais.

De fato, para Massey, o evento do lugar envolve não uma coisa, mas o chegar junto de uma constelação de processos previamente não relacionados, algo que ela conceituou através da ideia da *throwtogetherness* do lugar. (PINK, 2009, n.p, tradução nossa)⁷

Ao se discutir tais conceitos, muito se tem focado nas complexidades que existem nas relações entre fluxos globais e locais. As teorias de espaço e lugar são um enquadramento potente para se compreender uma fenomenologia dos encontros cotidianos com a complexidade dos processos globais.

⁷ “Indeed, for Massey, the event of place involves the coming together of previously unrelated, a constellation of processes rather than a thing’ which she conceptualizes through the idea of throwtogetherness of place.”



Focar na questão do lugar serve como um constructo analítico para se conceituar aspectos fundamentais em torno do fato de que artistas e pesquisadores estão situados social, sensorial e materialmente em lugares que produzem e são caracterizados por configurações particulares de poder que se experienciam através do corpo inteiro e que estão em constante mutação.

Aproximando-se de compreensões em torno de espaço, lugar e deslocamento, assim como levando em consideração as abordagens fílmicas sobre visualidade háptica, cremos que se pode ter uma base para se pensar como as instalações cinematográficas com múltiplas projeções apareceram interligando (por meio da experiência) filme e cinema com museu, sendo postuladas como uma forma de conhecimento que potencializa a compreensão de um tempo de fragmentações e fluxos contraditórios. No tópico seguinte, alguns trabalhos mencionados trazem essas características de forma bastante clara.

Cineinstalações comentadas

A instalação de Isaac Julien, *WESTERN UNION: small boats* (2007), analisada na exposição *Uncertain States* (ocorrida na *Akademie der Künste*, em Berlim, em 2016) para o propósito da presente pesquisa, é uma referência recorrente em trabalhos sobre essa forma de audiovisualidade, trazendo em seus elementos tanto as questões de deslocamento e espaço quanto uma visualidade háptica.

Apresentado em três projeções, o filme tem como tema a travessia do mediterrâneo por imigrantes africanos que buscam refúgio na Europa, e cuidadosamente estetiza a morte e a violência que, desde 2007, se tornaram cada vez mais recorrentes, deprimentes e horrorosas. A escolha de abordar um tema tão lamentável de maneira tão estética é explicada pelo artista com o interesse pela aproximação das imagens com a vida, reduzindo um possível distanciamento que geralmente pauta a abordagem documental. Nas palavras do artista, em entrevista:

As questões envolvidas com migração são bastante, bastante sérias, e o método comum de explorar elas no cinema é através do documentário, um gênero que convenientemente nos ajuda a manter as questões separadas da vida. A questão se torna: por qual motivo queremos essas imagens separadas de nós? Por qual motivo nos sentimos mais confortáveis quando elas estão à distância? (CHUBB, 2016, n.p., tradução nossa)⁸

⁸ "The questions involved [with migration] are very, very serious, and the usual method of exploring them in film is through documentary, a genre that conveniently helps us to keep them separate from life. The question becomes: why is it we want these images separated from us? Why do we feel more comfortable when they're at a distance?"



As telas se apresentam horizontalmente no espaço do museu, suspensas e formando um arco. Durante o filme, elas irão ora alternar, ora sincronizar imagens do mar, *close-ups* em corpos negros navegando em pequenos barcos, cenas em bairros na África, *close-ups* em mãos e pés na areia e planos abertos de corpos brancos turísticos a se divertir em uma praia na Itália próximos a corpos negros mortos e cobertos na beira-mar. Também irão nos apresentar uma mulher negra que caminha pela paisagem da praia, por entre os corpos brancos que se divertem e os corpos negros que padecem, e por entre um palácio aristocrático de uma mulher branca italiana.

Enseja-se todo um senso de desorientação e tensão espacial e de multiplicação de temporalidades, seja através de movimentos de câmera, seja posicionando a câmera de cabeça para baixo; apresentando uma mesma locação através de múltiplos planos e estabelecendo diversos pontos de vista; sincronizando e dessincronizando cortes; dividindo uma mesma imagem nas três telas; estabelecendo relação e contraste entre ações e locações simultâneas, repetidas ou ausentes pelo apagar das telas, assim como relações de continuidade e descontinuidade direcional entre os planos e as telas.

De maneira semelhante, também provocando a multiplicação de temporalidades e a desorientação espacial, apresenta-se a obra *k364* (2010), de Douglas Gordon, aqui analisada a partir de sua instalação em 2016 no *National Holocaust Museum* da Holanda. É um filme apresentado em duas projeções, em uma sala com espelhos, que mostra a viagem de dois violinistas de Berlim para Varsóvia via Poznan. Em seu destino final, os músicos realizarão a performance da composição *k364*, de Mozart.

Os planos mostram estações de trem e trilhos pelos quais viajam os violinistas (e pelos quais eram transportados judeus para campos de concentração); *close-ups* em mãos e olhos; *closes* na água; corpos se banhando em uma antiga sinagoga de Poznan, que em 1939 foi transformada em uma piscina pública; assim como a performance de *k364* em *closes* na relação entre as mãos dos músicos e os instrumentos e suas expressões.

Assim como essas duas obras que pudemos experienciar fisicamente, vários outros trabalhos podem ser agrupados a partir de algumas características gerais, ainda que sejam distintos em diversos aspectos, detalhes, interesses, temas e abordagens. Enquanto no trabalho de Isaac Julien se estabelece uma relação entre o sofrimento nos navios negreiros de outrora e os barcos de refugiados na contemporaneidade, no trabalho de Douglas Gordon os trilhos e a piscina de Poznan conectam os protagonistas com os traumas de suas ancestralidades.

A instalação em múltiplas telas *Where is Where?*(2008), de Eija-Liisa-Ahtila, por exemplo, envolve múltiplos deslocamentos físicos e psicológicos, consistindo sua



narrativa na experiência de uma poeta finlandesa que reconta uma história dos anos 1950, quando a Argélia estava sob domínio da França, e dois garotos argelinos assassinam um colega de classe francês.

A poeta narra a história, revivendo-a ao escrevê-la, numa experiência de memória que abole distinções temporais e espaciais entre si e a história que conta. Verheul (2011), ao analisar a instalação, contextualiza-nos na experiência de linguagem com esse viés:

As seis projeções de *Where is Where?* estão instaladas em uma estrutura labiríntica, ativando o espectador, que está posicionado no meio mas continuamente precisa mudar sua perspectiva em direção às telas. Além disso, a edição especial apresenta personagens se movendo de uma tela para outra, continuamente desestabilizando um foco central. Por exemplo, em uma das primeiras cenas de *Where is Where?* a poeta é apresentada em sua sala de estar enquanto lê um texto. Ela primeiro é apresentada na projeção B, depois nas projeções C e D e, finalmente, ela se move para a projeção E. Devido à apresentação espacial dessas múltiplas projeções, o espectador precisa reestabelecer e alterar sua posição em direção às projeções para seguir os movimentos dos protagonistas. (VERHEUL, 2011: 64, tradução nossa)⁹

Tais características gerais dessas obras (no que concerne às múltiplas temporalidades, à espacialidade desorientadora, assim como às possibilidades de articulações de linguagem cinematográfica expostas), indicam proposições de um cinema tátil, de uma abordagem fenomenológica (percebida por Laura Marks e Vivian Sobchack) mais feminista e baseada em cinema, explorada em configurações espaciais que são relacionadas à instalação nas artes. Modulam, dessa forma, uma poética do deslocamento, através de experimentações formais com narrativas que refletem a globalização e seus efeitos no campo da vida social, da arte e da artista, assim como das concepções de lugar e espaço.

Conclusão

A pesquisa apresentada no presente artigo, em torno das relações entre cineinstalação em múltiplas telas com visualidade háptica e teorias de lugar, espaço e deslocamento, está em desenvolvimento a partir uma perspectiva pessoal de artista-

⁹ "The six projections of *Where is Where?* are installed in a labyrinth-structure, activating the spectator who is positioned in the middle but continuously needs to change perspectives towards the screens. Additionally, the spatial editing presents characters moving from one screen to the other, continuously destabilizing a central focus. For instance, in one of the first scenes in *Where is Where?*, the poet is shown in her living room while reading a text. She is first presented in projection B, then in projections C and D and finally she moves to projection E. Because of the spatial presentation of these multiple projections, the spectator needs to reestablish and alter his/her position towards the projections to follow the protagonists' movements."



pesquisador, o que justifica em termos conclusivos a adoção da primeira pessoa, reverberando a discussão acima sobre a importância de que o conhecimento sobre espaço seja situado também a partir da experiência espacial de quem pesquisa ou faz arte.

O conhecimento gerado, em um nível individual, tem repercutido diretamente no meu processo de criação enquanto artista. Ao pensar em uma conclusão para as ideias apresentadas, portanto, penso diretamente em seus efeitos na minha própria poética e experiência enquanto artista. Passei a lidar com essas questões a partir do processo de criação da cineinstalação-performance *Carvão Para Seus Olhos Tocarem*, que se desdobra em ações e múltiplas projeções audiovisuais relacionadas ao meu engajamento em uma dinâmica de materialidades, sensorialidades, pessoas e lugares caracterizados por uma multiplicidade de eventos de deslocamento, com um interesse e um direcionamento específico à materialidade do carvão mineral com a qual passei a me relacionar conforme fui me envolvendo com a presença de tal matéria no Pecém, anteriormente um distrito de pescadores e casas de veraneio a 50km de Fortaleza, no Ceará, e atualmente um complexo industrial, palco importante da política de desenvolvimento econômico do estado no começo do século XXI. O carvão mineral do Pecém me colocou em contato com a paisagem do lugar, com pessoas que vivem na região e compartilharam comoventes dramas, narrativas de deslocamento, reassentamento e de poluição ambiental para o projeto, consistindo a performance cineinstalativa em um modo de compartilhamento desse contato. Também me levou ao estado de La Guajira, na Colômbia, onde o carvão que chega ao Pecém é extraído, afetando e deslocando as comunidades da etnia Wayuu, dentre outras.

Testemunho, enquanto artista-pesquisador, que através do uso das múltiplas projeções, configura-se um espectro de possibilidades revigorantes da experiência da imagem em movimento no campo epistemológico da produção artístico-acadêmica. As imagens envolvem o espaço dos museus e da galeria com suas narrativas que trazem um senso de desorientação espacial e uma intensidade que demandam um tipo de engajamento da atenção voltado para a multiplicidade, no qual o diretor não tem como intenção direcionar e controlar o olhar e o corpo do espectador em relação à tela, mas promover um contato corporal e somático em que o espectador se depara com uma versatilidade de opções para a experiência.

Através de teorias relacionadas a questões de lugar, espaço e deslocamento, creio que os artistas-pesquisadores da área podem levantar um conhecimento diverso sobre as relações entre as narrativas contemporâneas e a própria dinâmica global da contemporaneidade, em que através da materialidade encontrada em um ponto específico, que afeta uma comunidade isolada (como no meu caso, o carvão),



encontram-se relações e uma lógica de capitalismo globais e de desenvolvimento traumático.

Ao se pensar na produção e análise dessas imagens a partir de uma ênfase fenomenológica e háptica, abre-se a possibilidade de se articular a imagem em um nível da experiência somática. Conforme a imagem em movimento circula sem tantas restrições no espaço do museu e da galeria, as possibilidades de criação com ela podem se espalhar nas experiências que envolveram performance e cinema expandido, um campo ainda pouco explorado por pesquisadores e cuja diversidade de experiências já existentes ainda foram pouco exploradas tanto no campo das artes como da academia.

Referências bibliográficas

BRUNO, Giuliana. **Surface: matters of aesthetics, materiality and media**. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

CHUBB, Emma. Small Boats, slave ship; or, Isaac Julien and the beauty of implied catastrophe. **Art Journal Open**, 2016. Disponível em: <http://artjournal.collegeart.org/?p=7197>. Acesso em: 03 jul. 2017.

CONNOLLY, Meave. **The place of artists cinema: space, site and screen**. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

DUBOIS, Philippe. Um “efeito cinema” na arte contemporânea. In: DA COSTA, Luiz Cláudio (org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa/FAPERJ, 2009.

ELSAESSER, Thomas. **Cinema como arqueologia das mídias**. 1 ed. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

ELSAESSER, Thomas; HGENER, Malte. **Film theory: an introduction through the senses**. Nova York: Routledge, 2015.

K.364: a journey by train. Direção: Douglas Gordon. Produção: Zeynep Yücel para Lost but Found. Produção executiva: Douglas Gordon para Lost but Found, Philippe Parreno. Co-produção: Love Streams Productions agnes b. Fotografia: George Geddes. England: Lost but found, 2010. Video (67 min), color. Línguas faladas: inglês, hebraico.

MARKS, Laura U. **The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses**. Durham and London: Duke University Press, 2000.

MASSEY, Doreen. **For space**. Londres: Sage, 2005.

NAFICY, Hafid. **An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking**. Princeton: Princeton University Press, 2001.

SOBCHACK, Vivian. **Carnal thoughts: embodiment and moving image culture**. Berkeley e Los Angeles: University of California Press. 2004.

STEMMRICH, Gregor. White cube, black box and grey areas: venues and values. In: LEIGHTON, Tania (ed.). **Art and the moving image: a critical reader**. London: Tate Publishing, 2008.



UROSKIE, Andrew. **Between the black box and the white cube**: expanded cinema and postwar art. Chicago and London: University of Chicago Press, 2014.

VERHEUL, Tessa. **Between screens, between identities**: multi-screen installations and interculturality. 2011. Dissertação (Master Media Studies) – Amsterdam, University of Amsterdam, 2011.

WEIBEL, Peter. "Narrated theory: multiple projection and multiple narration." *In*: ZAPP, Andrea; RIESER, Martin (ed.). **New screen media**: cinema/art/narrative. London: SFI Publishing, 2002.

WESTERN Union: small boats. Isaac Julien. New York: Metro Pictures, 2007. Projeção em 3 telas, filme colorido em 35mm com transfer em alta definição para DVD (18 min).

WHERE is where? De: Eija-Liisa Ahtila. 2008. Instalação com projeção em alta definição em 4 canais, com som em 8 canais (53 min).

Submetido em 23 de junho de 2019 / Aceito em 16 de setembro de 2019



**O desejo de ilusão e o teatro da
memória em *Cartas a Lumière* (2017)**

Antoine d'Artemare¹

Pedro Urano²

¹ cineasta e pesquisador. Atua como diretor de fotografia na área do audiovisual. Formado em cinema pela École Nationale Supérieure des Métiers de L'image et du Son (ENSMIS-La Fémis, Paris, 2010). Mestrando em Comunicação e Cultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na linha Tecnologia da Comunicação e Estética. Leciona como professor de direção de fotografia na Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-RJ).

Email: antoine.dartemare@gmail.com

² Cineasta e artista visual. Mestre em História das Ciências, das Técnicas e Epistemologia pela UFRJ. Doutorando em Linguagens Visuais na EBA-UFRJ. Diretor dos longas *Estrada Real da Cachaça* (melhor documentário nos festivais do Rio e Mar del Plata) e *HU* (melhor doc nos festivais de Tiradentes e Monterrey/MX) e da série para TV *Inhotim Arte Presente* (2018). Colaborador de artistas como Tunga, Lilian Zarembo, Laura Erber, Jonathas de Andrade, Daniel Steegman e Thiago Rocha Pitta. Coeditor da Revista Carbono (www.revistacarbono.com).

Email: pedro@pedrourano.com



Resumo

Neste artigo, partiremos da análise da obra *Cartas a Lumière* (2017) para mostrar de que forma o filme – através de um dispositivo de realidade virtual imersivo que inclui o corpo do espectador de maneira imediata e interativa – não apenas produz uma nova experiência perceptiva e sensível, mas também desloca as noções clássicas de ponto de vista, enquadramento e instância narrativa, apresentando novos caminhos estéticos para o cinema contemporâneo. Buscaremos, no entanto, relativizar o discurso contemporâneo que associa a essa técnica um caráter revolucionário. Para isso, demonstraremos o quanto o dispositivo de realidade virtual se inscreve em uma história mais ampla de dispositivos imersivos e de ilusão que tendem a reduzir a distância crítica entre o espectador e a imagem, dialogando desse modo com dispositivos paradigmáticos de outras épocas. Assim, buscaremos oferecer uma compreensão histórica da imersão e da ilusão que nos ajudaria a entender melhor as novas tecnologias contemporâneas. Finalmente, refletiremos sobre possíveis problemas éticos que esse dispositivo, que aprimora de maneira considerável a estética da transparência, pode desencadear em relação ao espectador.

Palavras-chave: realidade virtual; pós-cinema; ilusão.

Abstract: In this article, I analyze *Cartas a Lumière* (2017) to reveal how the film – through the use of an immersive virtual-reality device that immediately and interactively includes the viewer's body – not only produces a new experience perceptively and sensorially, but also transforms the classical notions of point of view, framing and narrative instance, thus presenting new aesthetic paths for contemporary cinema. I seek, however, to relativize the contemporary discourse that understands this technique to be a revolutionary breakthrough. I demonstrate how much the virtual-reality apparatus fits into a larger history of immersive and illusion devices that tend to reduce the critical distance between the beholder and the image, therefore dialoguing with these devices from the past. Thus, I aim to offer a historical understanding of immersion and illusion, which would help to better understand new contemporary technologies. Finally, I reflect on possible ethical problems that this device, which considerably enhances the aesthetics of transparency, can trigger in relation to the spectator.

Keywords: virtual reality; expanded-cinema; illusion.



Introdução

Este artigo parte de uma análise fílmica da obra *Cartas a Lumière* (2017), dirigida por Fabiano Mixo. Artista visual e cineasta, Mixo cresceu em Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense, e estudou na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e na Escola de Artes Visuais do Parque Lage antes de completar sua formação na FilmArche, em Berlim. *Cartas a Lumière* é uma obra híbrida que combina uma videoinstalação e um filme de realidade virtual, expostos em 2017 no centro cultural Oi Futuro Flamengo, no Rio de Janeiro.

Durante a exibição do curta-metragem, feita por meio de um dispositivo de óculos de realidade virtual e de fones de ouvido, o espectador é convidado a sentar-se numa cadeira giratória, limitando, assim, seus movimentos à rotação do corpo e ao movimento da cabeça. Através desse dispositivo imersivo, o espectador é tragado de sua realidade imediata e transportado para cenas cotidianas da estação de trem Central do Brasil, no centro do Rio de Janeiro.

Por meio da análise fílmica, pretendemos demonstrar como o filme, através de um dispositivo imersivo que aprimora a *estética da transparência*³, não apenas inclui o corpo do espectador de maneira imediata e interativa, bem como produz uma nova experiência perceptiva e sensível que desloca as noções clássicas de ponto de vista, enquadramento e instância narrativa, apresentando novos caminhos estéticos para o cinema contemporâneo. Buscaremos, no entanto, relativizar o discurso que associa a essa técnica um caráter revolucionário. Para isso, demonstraremos o quanto o dispositivo de realidade virtual se inscreve em uma história mais ampla de dispositivos imersivos e de ilusão que tendem a reduzir a distância crítica entre o espectador e a imagem, dialogando desse modo com dispositivos do passado. Finalmente, refletiremos sobre possíveis problemas éticos que esse dispositivo, que aprimora de maneira considerável a estética da transparência, pode desencadear em relação ao espectador.

³ Conceito desenvolvido por Ismail Xavier em *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (2012), e que Arlindo Machado resume da seguinte maneira no prefácio do livro: "Quando o 'dispositivo' é ocultado, em favor de um ganho maior de ilusionismo, a operação se diz de transparência. Quando o 'dispositivo' é revelado ao espectador, possibilitando um ganho de distanciamento e crítica, a operação se diz de opacidade" (XAVIER, 2012: 6).



Figura 1 – Uma plataforma da estação Central do Brasil

Fonte: Imagem extraída do filme *Cartas a Lumière* (2017), de Fabiano Mixo

Imerso em uma imagem de 360 graus: novo paradigma da imagem?

Cartas a Lumière abre com um plano de cima de um trem que sai da estação Central, apresentando um panorama dos trilhos, da cidade e das favelas vizinhas. A princípio, esse ponto de vista não parece corresponder a uma perspectiva humana convencional, e cria-se no espectador uma sensação estranha: a de vivenciar uma “situação impossível” que extrapola suas capacidades sensoriais habituais. Essa situação é seguida por um plano em que se observa uma plataforma vazia da estação. Através do dispositivo de realidade virtual, o espectador – isolado das impressões visuais externas – se encontra instalado em uma imagem da plataforma que preenche todo seu campo de visão. Nessa imagem, ele tem a possibilidade de deixar seu olhar errante percorrer o espaço inteiro da cena, seguindo seu próprio desejo e decidindo o tempo durante o qual ele olha para cada elemento⁴, livre da clássica imposição de um enquadramento cinematográfico.⁵

É possível argumentar, portanto, que o espectador reencontra, em *Cartas a Lumière*, uma liberdade do olhar, não mais submisso à “ditadura da câmera”, mas livre para seguir o rumo de seu próprio desejo. Uma liberdade, contudo, limitada, já que ele não tem a possibilidade de se deslocar dentro da imagem proposta. De toda forma, importa notar aqui que, se a situação inicial de cada plano é dada, é através do espectador que se constrói a narrativa, como nota o artista, professor e pesquisador brasileiro Cesar Baio em *Máquinas de imagem*: “Se nestas obras for possível estabelecer um papel reservado ao sujeito, este é justamente o da instância enunciativa

⁴ Tendo como limite a duração de cada plano.

⁵ A respeito dessa limitação imposta pela câmera, o diretor de fotografia francês Philippe Rousselot escreve: “um movimento de câmera (...) desloca o olhar do espectador em direção ao que queremos lhe mostrar ou o força a seguir o movimento de uma personagem, de um objeto. A câmera impõe sua ditadura impossibilitando ao espectador a liberdade de caminhar por onde ele quiser.” (ROUSSELOT, 2013: 35, tradução nossa).



cinematográfica, ou pelo menos de uma parte dela.” (BAIO, 2015: 82). Ainda que não domine toda a instância enunciativa, há certa transferência de responsabilidade na construção da linha narrativa do autor para o espectador, tornando-a uma apreensão subjetiva do tempo pelo deslocamento do olhar.

Como nos lembra o filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser, em *Nascimento de imagem nova*, o olhar dado para uma imagem nunca é instantâneo. Segundo o autor, ao percorrer a imagem de forma circular e recorrente, o olho coloca na perspectiva do tempo seus diferentes elementos, criando uma diacronização das sincronias da imagem. O teórico nota que o caminho percorrido pelo olhar – nomeado, por ele, de *scanning* – depende da estrutura da imagem e da intenção de leitura do espectador (FLUSSER, s.d.).

Nesse viés, propomos aplicar a noção de *scanning* ao caso da realidade virtual, já que o espectador, imerso em uma imagem e não mais frente a ela⁶, poderá escaneá-la através dos movimentos de seu corpo a fim de analisar e relacionar seus diferentes elementos. Vale ressaltar que o percurso efetuado pelo olhar do espectador se aproxima, assim, de uma lógica de montagem dentro do quadro que poderíamos chamar de montagem espectral. Em suma, é através do *scanning* que cada espectador constrói sua própria montagem, o que nos remete às reflexões de Raymond Bellour no artigo *De um outro cinema* (2009), no qual examina as mudanças nas noções de montagem e de temporalidade de obras nas quais o espectador passeia pelas telas (tela por tela) no espaço de exposição. Como consequência dessa liberdade do *scanning*, cada espectador verá um filme diferente e único.

A cena da descida dos passageiros dos trens é seguida por outra, que se passa na entrada da estação. Em uma de minhas experiências como espectador, depois de assistir ao vaivém dos passageiros, comecei a mover meu corpo para escanear o espaço, instigado pela curiosidade por olhar para a sua totalidade.

⁶ Ver Rosen (2001).



Figura 2 – Uma plataforma da estação Central do Brasil

Fonte: Imagem extraída do filme *Cartas a Lumière* (2017), de Fabiano Mixo

Percebi que esse movimento era um gesto recorrente no início de cada cena, como se, além de uma dimensão contemplativa, a imagem ganhasse uma *dimensão de ação*⁷. Tal mudança também é notada pelo historiador alemão de cinema Thomas Elsaesser em *O 'retorno' do 3D*, no qual, ao se perguntar sobre as possíveis transformações da imagem no mundo contemporâneo, o autor identifica uma recodificação do ato de ver em forma de ação, de jogo. Segundo ele, houve uma transformação de imagens como “‘vistas para ser vistas’ para imagens como fontes de informação a serem examinadas, classificadas e praticadas (...)” (ELSAESSER, 2015: 100), o que implicaria certo nível de interatividade, ainda que não se limite unicamente a esse aspecto.

Voltando ao filme *Cartas a Lumière*, ao escanear o espaço dessa cena, descobri um passageiro parado atrás de mim, muito perto, buscando seu bilhete de transporte na mochila, antes de fechá-la e seguir em direção à entrada. A surpresa de sua proximidade me lembrou a do trem chegando nas minhas costas no início do filme. As cenas espetaculares do começo – como as do ponto de vista do trem ou da chegada do mesmo na estação – dão lugar, agora, a cenas corriqueiras da Central do Brasil,

⁷ A respeito da mobilidade do olhar, o filósofo e urbanista francês Paul Virilio comenta: “(...) lembremos de que jamais existiu ‘visão fixa’ e de que a fisiologia do olhar depende dos movimentos dos olhos, a um só tempo movimentos incessantes e inconscientes (motilidade) e movimentos constantes e conscientes (mobilidade). Lembremos ainda que o olhar mais instintivo, o menos controlado, é antes de mais nada uma *espécie de giro do proprietário*, uma varredura completa do campo de visão que se conclui pela escolha do objeto do olhar.” (VIRILIO, 2002: 88, grifo nosso).



oferecendo ao espectador a possibilidade de ver com outros olhos um cotidiano familiar ou próximo.

A realidade virtual como dispositivo ilusionista ou teatro da memória?

Na próxima cena, visivelmente encenada, os passageiros da estação se aproximam de maneira concêntrica em direção à posição do espectador, endereçando-lhe um olhar direto e demorado, evocando o agrupamento de passantes em praça pública. A cena é definitivamente centrípeta e tem como centro de gravidade o próprio espectador. Ainda que a materialidade do dispositivo de realidade virtual propicia uma situação de voyeurismo – ao colocar o espectador frente a uma máquina imagética individual e de olhar unilateral, cria-se, nessa cena, uma inversão na relação de olhar entre o espectador e os protagonistas do filme. Com essa inversão dos olhares o espectador encontra-se na posição de sujeito observado e flagrado no seu ato de voyeurismo. Uma figura que é, conforme Arlindo Machado *apud* Baio, fundante do cinema:

Desde suas origens, o modelo perceptivo estruturado no cinema, que é transferido para o dos ambientes virtuais, está baseado na figura do *voyeur*. Se por um lado muitos dos primeiros brinquedos ópticos se deram como aparatos individuais que permitiam o olhar por entre pequenos buracos e fendas (fenaquisticópio, zootrópico, quinetoscópio), por outro, o quadro do cinema moderno, desde o modelo dos irmãos Lumière, assume a função de uma janela que dá acesso ao espaço íntimo do outro (imagem). Segundo Arlindo Machado, essa característica marca tão fortemente o cinema que se pode atribuir a ela a posição de fundadora de uma tradição cinematográfica que tematiza o prazer de observar. (BAIO, 2015: 187)

Assim, Baio assinala como, de acordo com Machado, o dispositivo cinematográfico permitiu aos espectadores, a partir da tela, adentrar a intimidade do sujeito filmado. Tal aproximação oferecia uma experiência da intimidade de modo compartilhado, já que os espectadores ocupavam a mesma sala de cinema. Diferentemente, os dispositivos pré-cinematográficos, por meio da coerção do olhar através de suas fendas e pequenos buracos, proporcionava uma relação intimista, ou até privada, da percepção. Embora haja uma mudança na apreensão do mundo e no modo do sujeito de ser percebido, o prazer de observar é tônico em ambas.

Enquanto as pessoas se aproximam e se acumulam, encurralando pouco a pouco o espectador, o ambiente sonoro da Central desvanece e encontra-se progressivamente encoberto por diversas falas em *off* que parecem corresponder aos testemunhos dos passageiros que rodeiam o espectador: “há vinte anos eu durmo aqui...



aqui tem tudo, já conheço todo mundo”; “(...) em Vila Militar, só lugares que eu trabalhava mesmo, Caxias (...)”; “(...) sou de Minas Gerais, estou no Rio há quase 8 anos (...)”; “(...) naquela promoção (...)”; “(...) no dia de pagamento (...)”. As falas progressivamente encobrem o ruído da Central até pararem, juntamente com a imagem que se congela durante alguns segundos, antes de aparecerem os créditos finais do filme.

Essa cena, que denuncia seu dispositivo e remete, assim, à *estética da opacidade* de Ismail Xavier ou ainda à recusa do processo de identificação do espectador no teatro do poeta e encenador alemão Bertolt Brecht (GUTIÉRREZ ALEA, 1984: 55), deixou-me com a sensação de que nunca antes de *Cartas a Lumière* eu havia sido olhado por um filme, tornando-me parte dele. Os olhares dos passageiros da cena convergiam exatamente para mim, o que fez com que eu sentisse, de maneira aguda, não só a presença dessas pessoas, mas também a sensação de poder escapar do meu próprio corpo e de encarnar um ponto de vista alheio. Isso me causou um certo incômodo, como se realmente todas essas pessoas estivessem me olhando e como se eu lhes despertasse alguma curiosidade ou insatisfação. Eu procurava o motivo de tal olhar e me lembro de ter descrito a experiência da seguinte maneira após o filme: “É como se eu estivesse com uma mancha enorme no rosto e todo mundo estivesse olhando para ela”. O diretor do filme, entrevistado para esse artigo, corroborou o meu sentimento ao relatar que essa cena havia suscitado vivas reações de incômodo durante a exibição da obra, que iam desde espectadores abandonando a experiência fílmica até reações emotivas como choro.



Figura 3 – O interior da estação Central do Brasil

Fonte: Imagem extraída do filme *Cartas a Lumière* (2017), de Fabiano Mixo

A intensidade dessas emoções ecoava uma experiência passada. Em outubro de 2016, durante um *workshop* de realidade virtual do festival de arte e tecnologia Retune, em Berlim, os organizadores me propuseram adentrar um ambiente de realidade virtual. Sem que me avisassem com antecedência qual seria o lugar de destinação, eu fui propulsado ao topo de uma montanha. Nesse cenário virtual, eu podia



andar, me abaixar, e até mesmo interagir com um cachorro. Mesmo que o mundo virtual da montanha não tivesse um grande realismo de imagem, e que eu tenha permanecido claramente consciente de que eu não estava em cima daquela montanha, mas em um prédio do bairro de Kreuzberg, em Berlim, admirei a paisagem e senti no meu corpo o que poderia descrever como uma sensação de bem-estar; sensação que eu aproximaria das que já tive, no passado, ao fazer trilhas e chegar ao cume para admirar a paisagem. Como era possível que, embora consciente do caráter ilusório dessas imagens, eu pudesse me sentir profundamente iludido e burlado pelo meu próprio corpo, por minhas próprias sensações? De que modo os filmes de realidade virtual teriam a capacidade de suscitar reações emocionais tão intensas nos espectadores? A realidade virtual instauraria um diálogo direto das imagens não só com o corpo, como também com a memória?

Interessados nessa questão, os professores e pesquisadores David Bolter e Richard Grusin assinalam em *Remediation* (2000) a grande capacidade da realidade virtual de produzir no espectador emoções idênticas a emoções da vida real, a ponto de conseguir, por exemplo, gerar medo em sujeitos acrofóbicos imersos em ambientes artificiais simulando uma situação de vertigem, mesmo no caso de imagens não totalmente realistas:

Tal como acontece com outros modelos virtuais, as imagens em si não são particularmente convincentes. O que dá a essa realidade virtual o senso de presença é o caráter interativo do ambiente. Os sujeitos podem olhar para fora ou para baixo a partir da varanda, eles podem tentar atravessar a ponte, e eles podem subir e descer o elevador. Quando acrofóbicos clínicos são testados neste ambiente, eles exibem seus sintomas familiares: palmas suadas, joelhos fracos e ansiedade livre. A realidade virtual é real o suficiente para assustá-los. (BOLTER; GRUSIN, 2000: 163, tradução nossa)

Mais do que o realismo, é o caráter interativo da experiência – através da exploração sensório-motora da imagem – que, segundo Bolter e Grusin, provocaria um sentimento de *presença*. As fortes sensações experimentadas pelos espectadores através da realidade virtual os obrigam a inquirir a possibilidade de ilusão por parte das imagens. Podemos nos perguntar, no entanto, se tais sensações desencadeadas pelo dispositivo de realidade virtual não revelariam menos uma simples ilusão pela imagem do que o desejo de ilusão do espectador e seu anseio por transcender a “mera” realidade.

A busca por um *cinema total*

O desejo de evasão do real e de mergulho num universo virtual, como possibilitado pelo dispositivo de realidade virtual, parecem povoar o imaginário de



inúmeras obras, tanto no cinema quanto na literatura. É o caso do livro *A invenção de Morel* (2006), no qual o escritor argentino Adolfo Bioy Casares apresenta um personagem que prefere se refugiar numa ilha abandonada supostamente atingida por uma praga letal a cumprir pena de prisão perpétua. Chegando à ilha, o personagem descobre um estranho vaivém de pessoas que a povoam de maneira irregular e fantasmagórica. Em realidade, o leitor descobrirá no final do livro que o personagem encontrara-se iludido por uma máquina capaz de gravar e projetar na ilha um novo tipo de imagem. Essa nova imagem, que ultrapassa as existentes, acrescenta às aparências da fotografia e ao movimento do cinema as sensações olfativas e táteis, podendo ser projetada em qualquer espaço, prescindindo de superfície de projeção, borrando assim as fronteiras entre realidade e ficção⁸, real e imagem. Morel, apaixonado de maneira unilateral por Faustina, inventou a máquina para poder conservar sua aparência e dar “perpétua realidade à (...) [sua] fantasia sentimental” (BIOY CASARES, 2006: 80).

É interessante notar como tanto o personagem principal quanto Morel se encontram iludidos pelas imagens: no primeiro caso, de maneira involuntária, já que o personagem só descobrirá o caráter fantasmagórico de Faustina ao final do livro; no segundo caso, de maneira consciente e voluntária, como desejo de ser iludido, de escapar à triste realidade de um amor não correspondido. A máquina de Morel evoca um futuro possível do dispositivo de realidade virtual ou, para ser mais preciso, de *realidade misturada*⁹ – definido por Baio como “a fusão dos mundos ‘real’ e ‘virtual’ em um *continuum*” (BAIO, 2015: 107) –, já que as imagens do mundo real se misturam com as imagens projetadas, provocando interseções e sobreposições entre o real e a imagem.

A invenção remete também ao mito do cinema total como conceituado por André Bazin em “O mito do cinema total” (BAZIN, *apud* XAVIER, 1991: 27), mito da busca por uma tecnologia que fosse capaz de produzir uma cópia multissensorial e fiel da natureza. No livro, Bazin argumenta que se o cinema demorou tanto para ser inventado, mesmo tendo “todas condições já reunidas há muito tempo”, foi porque seus precursores buscavam um “cinema total, integral” capaz de produzir uma imagem naturalista como uma cópia fiel da natureza:

A imaginação deles [os precursores do cinema] identifica a ideia cinematográfica com uma representação total e integral da realidade; ela tem em vista, de saída, a restituição de uma

⁸ Esse mesmo jogo entre realidade e ficção encontra-se em algumas notas de rodapé, nas quais o autor contradiz as afirmações do personagem principal, instância narrativa do livro. Essas notas trabalham com a ideia de colocar em dúvida as informações trazidas pelo personagem, apontando-as como inverossímeis.

⁹ Conceito de Milgram e Kishino (1994).



ilusão perfeita do mundo exterior, com o som, a cor e o relevo.
(BAZIN *apud* XAVIER, 1991: 29)

Bazin relata ainda: “Os textos são abundantes, mais ou menos delirantes; neles, os inventores não evocam nada menos que o cinema integral, que dá ilusão completa da vida e do qual ainda hoje estamos longe (...)” (BAZIN *apud* XAVIER, 1991: 30). À ideia de Bazin de que o cinema só existe na imaginação de seus inventores, precisando ainda ser inventado, podemos opor a de que essa invenção, ao menos, se concretizou na ficção literária de Bioy Casares através da máquina desenvolvida por Morel:

Saí em busca de ondas e vibrações inalcançadas, de idealizar instrumentos para captá-las e transmiti-las. Obtive, com relativa facilidade, as sensações olfativas, as térmicas e as tácteis propriamente ditas exigiram toda a minha perseverança. (BIOY CASARES, 2006: 83)

Assim, a busca do personagem por sensações reais através de um dispositivo ficcional embaralha, no livro, os limites entre o real e o ficcional, apontando para a possibilidade de um “cinema total”.

Perseguindo o *mito do cinema total*, o dispositivo de realidade virtual isola hermeticamente o espectador das impressões visuais e auditivas do mundo externo e o instala num mundo virtual, envolvendo todo seu campo de sensações. Dessa forma, o dispositivo oferece-lhe uma experiência interativa com uma imagem que responde aos movimentos de seu próprio corpo. A realidade virtual permite, assim, a realização do sonho de “absorção do sujeito no universo da imagem” (BAIO, 2015: 77) e da imersão total através do cinema; como aponta Arlindo Machado, o principal sonho da aventura cinematográfica, o “de transformar o espectador em protagonista e mergulhá-lo inteiramente dentro da história” (MACHADO, 2007: 164).

O mergulho do observador na imagem é, no entanto, bem anterior à emergência do dispositivo de realidade virtual. Procuraremos, agora, entender de que maneira essa tecnologia se inscreve numa história mais ampla de dispositivos imersivos que tendem a reduzir a distância crítica entre o espectador e a imagem. Para isso, focalizaremos, em particular, três das principais características que forjam a experiência dessa nova imagem, a saber: sua tridimensionalidade, seu caráter imersivo e sua interatividade.

A tradição da ilusão e da imersão

Se *Cartas a Lumière* recorre a uma nova variação do dispositivo cinematográfico, ele instaura, ao mesmo tempo, um diálogo com o cinema dos primeiros tempos. Através de cenas que evocam *A chegada de um trem à estação* (1896) e *A saída dos operários da fábrica Lumière* (1895), dos irmãos franceses Auguste e Louis Lumière, o filme assinala a formidável capacidade que o cinema teve de se recriar e de



se reinventar ao longo de sua história. Ainda que atualizando o dispositivo e integrando-se ao *pós-cinema*, a realidade virtual dialoga de maneira importante com dispositivos imagéticos do *pré-cinema*. Se existe uma retórica do novo empregada pelo mercado das tecnologias, gostaríamos, ao contrário, de demonstrar o quanto o dispositivo de realidade virtual dialoga com dispositivos do passado.

Se o dispositivo de realidade virtual oferece ao espectador uma visão da imagem em 3D, Elsaesser nos lembra de que a visão 3D ou estereoscópica já existia antes do cinema e da própria fotografia. Em seu artigo, o autor propõe uma genealogia diferente para o cinema, a partir das relações do cinema com obras que fogem do paradigma monocular e dialogam com a visão estereoscópica, citando como exemplos o pintor romântico inglês William Turner e os movimentos artísticos cubismo e futurismo.

O autor argumenta, então, que nunca houve um “retorno do 3D”, pois essas imagens sempre existiram ao lado das imagens tradicionais, como exemplificam os filmes *A chegada de um trem à estação* (1896), dos irmãos Lumière, *O grande roubo do trem* (1903), de Edwin S. Porter, ou *O preço do trigo* (1909), de D. W. Griffith, que, como aponta Elsaesser, foram filmados e projetados com a técnica estereoscópica¹⁰. Assinalando, dessa maneira, o equívoco de um discurso que vê na história do cinema e nas suas principais inovações tecnológicas uma crescente evolução em busca de um maior realismo, o autor relativiza o discurso contemporâneo que associa a essa técnica um caráter revolucionário.

Nessa perspectiva, o historiador de arte alemão Oliver Grau alega, em seu livro *Virtual art, from illusion to immersion*, que a evolução das mídias de ilusão tem uma longa história e que a ideia de instalar um observador num espaço ilusionista fechado hermeticamente não surge com as tecnologias de criação de realidade virtual gerada por computador. Para isso, o autor estabelece uma pré-história dos procedimentos imersivos da realidade virtual através do estudo de espaços de imersão e de ilusão como afrescos, pinturas de tetos de igrejas barrocas e panoramas do final do século XVIII, passando por diversas tecnologias como “estereoscópio, Cinéorama, televisão estereoscópica, Sensorama, Expanded Cinema, 3-D, Omnimax, e o cinema IMAX, como também o H.M.D (head-mounted display) (...)” (GRAU, 2004: 5). Assim sendo, ele busca uma compreensão histórica da imersão e da ilusão que nos ajudaria a entender melhor as novas tecnologias contemporâneas, se emancipando “da propaganda atual da mídia, futurista e apocalíptica (...)” (GRAU, 2004: 8), ligada às novas tecnologias.

¹⁰ Elsaesser (2017:69) relata uma projeção 3D de *A chegada de um trem à estação* durante a exposição mundial de Paris em 1902.

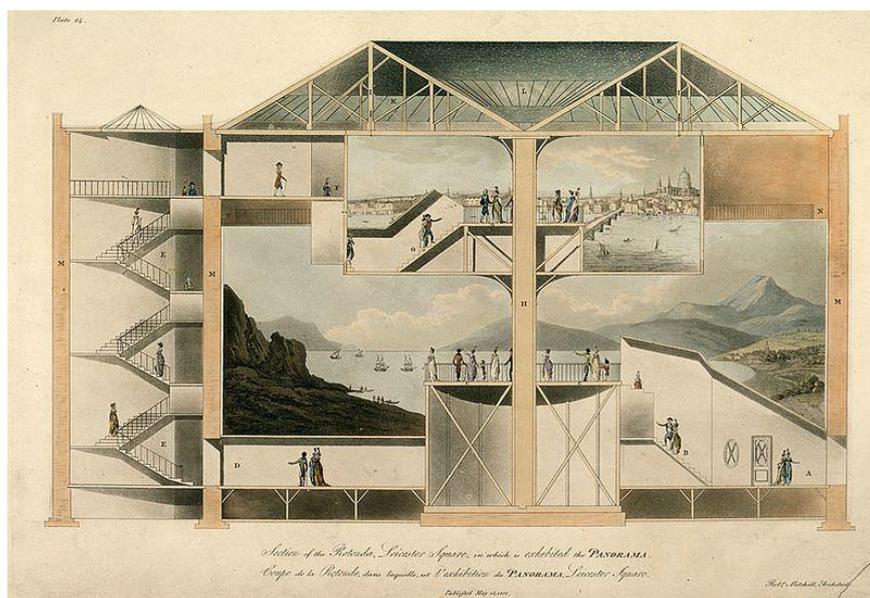


Figura 4: Corte transversal da rotunda em Leicester Square, na qual os panoramas foram exibidos. Aquarela de Robert Mitchell, 1801.

Fonte: Imagem extraída do site: <https://shannonselin.com/2016/11/panoramas-19th-century/>

Definindo a figura da *imersão* como a instalação de um observador em um mundo artificial que preenche todo seu campo de visão, submerge seus sentidos e o isola hermeticamente de impressões visuais externas, Grau ressalta que ela implica uma diminuição da distância crítica ao que é mostrado. Instaura, assim, a experiência de uma sensação de presença – definida por ele como “uma impressão sugestiva de ‘estar lá’” (GRAU, 2004: 7) – e de um aumento do envolvimento emocional com a cena. Para ele, a exploração sensório-motora do espaço imagético provocaria a impressão de um ambiente “vivo”, que faria com que as imagens ganhassem uma “vivência” própria. Diante disso, o autor se pergunta, ainda, se existiria uma possibilidade de distância crítica entre o observador e a imagem nos ambientes imersivos interativos. A partir disso, desenvolve hipótese próxima à de Ismail Xavier a respeito da *transparência* e da *opacidade*:

Mostro como as técnicas de imersão, como a interface de fuga, ou a chamada interface natural, afetam a condição do observador e como, por outro lado, interfaces visíveis e fortemente acentuadas tornam o observador agudamente



consciente da experiência imersiva e são particularmente propícios para a reflexão. (GRAU, 2004: 10)

Ele conclui, portanto, que a ocultação do dispositivo, sua *transparência*, não propicia uma distância crítica do espectador frente ao simulacro fílmico, pois visa a crença numa “realidade verdadeira”. Os diversos dispositivos imersivos citados por Grau são, tal como a realidade virtual, máquinas que buscam a completa transparência da experiência imagética no intuito de provocar e de iludir sensorialmente o espectador.

A questão da distância crítica do espectador em relação à imagem é central na cena dos passageiros olhando para a câmera em *Cartas a Lumière*. Por mais que essa cena quebre o interdito do cinema clássico e torne o espectador consciente do caráter artificial da experiência – a quebra da quarta parede brechtiana –, a sensação de *presença* e as emoções intensas experimentadas pelos espectadores nessa cena nos incitam a pensar que o espectador se encontra corporalmente iludido e sem distanciamento crítico em relação à imagem apresentada.

Uma ilusão corporal e sensorial

Consciente de que a ilusão proporcionada pelo dispositivo de realidade virtual se inscreve numa história e tradição da imersão e da ilusão, de que forma essa nova imagem, essa virtualidade, pode interferir, influenciar ou modelar nossa experiência da realidade? Haveria, nesses diferentes exemplos, uma confusão, um choque entre a imagem e a realidade, o virtual e o real, ou outro mecanismo que estaria em jogo?

É necessário afastar o olhar do âmbito da produção artística para percebermos as possíveis influências psicológicas da tecnologia de realidade virtual sobre o espectador, como no caso da instalação *Serious Games* (2009), do diretor e teórico alemão Harun Farocki. Nela, Farocki nos mostra como essa tecnologia, de origem militar, serve ao exército americano tanto para o treinamento dos soldados, através de simulações de situações belicosas, quanto para o tratamento pós-traumático de soldados feridos em operação, permitindo-lhes voltar aos lugares dos acontecimentos traumáticos, como se essa viagem virtual possibilitasse “reprogramar” sua memória, ainda que o uso dessa tecnologia não dispense a necessidade de um acompanhamento terapêutico tradicional.

No Brasil, esse dispositivo também é usado por profissionais da saúde mental no tratamento de traumas e fobias, como no caso de pessoas agredidas, abusadas sexualmente, assaltadas no trabalho ou, ainda, motoristas de ônibus que vivenciaram um atropelamento. Outro exemplo dessa finalidade terapêutica é o do programa *Livre para voar*, do Instituto de Psiquiatria da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IPUB/UFRJ), destinado às pessoas com medo de avião que, de acordo com pesquisas



relatadas por um artigo da revista *Vice* (BERNARDO, 2018), representaria o segundo medo no *ranking* das fobias específicas. O programa, cujo nome completo é *Tratamento gratuito com terapia cognitivo-comportamental (TCC) em realidade virtual (RV) para pessoas com medo de voar* oferece ao paciente com fobia de avião “sessões de terapia cognitivo-comportamental, nas quais ele é orientado a reviver as situações que lhe trazem medo ou angústia”. Dessa forma, “o paciente vê reconstruído cenário onde viveu trauma para poder superá-lo” (CAMBRICOLI, 2017). O princípio do tratamento é, além do acompanhamento terapêutico clássico, a exposição sistemática, gradual e progressiva aos estímulos que causam medo. Desse modo, através do dispositivo de realidade virtual, o paciente é imerso num cenário virtual que recria todas as etapas de um voo, da chegada à sala de embarque até a aterrissagem na pista do aeroporto. Entrevistado para o Estadão, Christian Kristensen, professor titular do Programa de Pós-graduação em Psicologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), explica:

Na terapia tradicional, a gente faz o paciente entrar em contato com as memórias por meio da imaginação e do relato. Ao ser “exposto” à situação novamente, a ideia é que ele, aos poucos, construa uma nova memória do acontecimento e que essa memória não venha mais acompanhada pelo medo. (CAMBRICOLI, 2017)

A realidade virtual seria, então, uma forma de burlar nosso cérebro, nosso corpo e nossa memória. Ainda que estejamos racionalmente conscientes de que estamos vivenciando uma experiência virtual, nosso corpo e nossa memória parecem reagir a essa experiência como se fosse real, instaurando um diálogo direto das imagens não só com o corpo, como também com a memória.

Essa capacidade de ilusão do dispositivo de realidade virtual é assinalada no livro *Future cinema* (2003), em que o artista, teórico e curador ucraniano Peter Weibel e o artista australiano Jeffrey Shaw não hesitam em argumentar que, com essas novas tecnologias imersivas, as imagens em movimento parecem ter passado do *trompe l'oeil* (engana o olho) para o *trompe le cerveau* (engana o cérebro).¹¹

É necessário insistir, contudo, no fato de que tanto em *Serious Games*, que utiliza um grafismo relativamente simples para as simulações, quanto nas simulações do Instituto de Psiquiatria da UFRJ, ou ainda nos relatos de David Bolter e Richard Grusin (descritos anteriormente em “A realidade virtual como dispositivo ilusionista ou

¹¹ “O cinema do futuro poderá simular ou estimular precisamente essas redes nervosas baseadas no impulso. No lugar do *trompe l'oeil*, o próximo passo poderia ser o *trompe le cerveau* – o aparelho cinematográfico enganará o cérebro, não o olho, dirigindo e controlando redes nervosas com precisão e com o apoio de máquinas moleculares.” (WEIBEL; SHAW, 2004: 79)



teatro da memória?”), uma imagem perfeitamente realista não é necessária para iludir o espectador e provocar nele um maior envolvimento emocional. Poderíamos então falar de ilusão, já que se torna claro que a experiência vivida é de caráter virtual?

Conclusão

Como procuramos demonstrar neste artigo, mesmo estando o dispositivo de realidade virtual inserido numa longa história de dispositivos de imersão e de ilusão, a particularidade de sua interface imersiva e interativa tende a diminuir, de maneira importante, a distância crítica do espectador, reavivando o debate sobre ilusão espectral. Sendo assim, questões éticas são colocadas: quais podem ser os impactos psicológicos desse dispositivo completamente transparente, cuja imersão aumenta de maneira espetacular o ilusionismo do espectador? E quais são os riscos de instrumentalização das emoções decorrentes de tal ilusionismo, considerando que a tecnologia é desenvolvida por grandes grupos capitalistas ou empresas da indústria do *videogame*? Como propor alternativas qualitativas para evitar que essa nova tecnologia se torne um dispositivo de controle de seus usuários?¹²

Se as recentes mudanças tecnológicas têm impactos importantes sobre os modos de existência e a formação da subjetividade, um estudo mais apurado de novas tecnologias como a realidade virtual nos parece primordial para entendermos melhor seu funcionamento e podermos medir as relações de poder agindo através de tais dispositivos. Por um lado, as novas tecnologias possuem capacidade entorpecente e podem colocar-nos em uma atitude de passividade que evoca, segundo o crítico de arte e professor Jonathan Crary, o conceito de espetáculo de Debord (CRARY, 2016: 32); por outro lado, iniciativas singulares, tal como o filme *Cartas a Lumière*, conseguem empregar tal tecnologia no intuito de nos reconectar com o fantástico espetáculo de nossa realidade, ao revelar-nos um cotidiano que víamos sem enxergar¹³.

Nesse sentido, como poderíamos entender uma cena que nos coloca de frente com esses passageiros da Central e nos obriga, durante um longo momento, a olhar nos olhos deles? Em *Olhar no olho do outro* (2015), a psicanalista e jornalista Maria Rita

¹² Controle que Flusser evidencia: “Atualmente os aparelhos obedecem às decisões de seus proprietários e alienam a sociedade. Quem afirmar que não há intenção dos proprietários, por trás dos aparelhos, está sendo vítima dessa alienação e colabora objetivamente com os proprietários dos aparelhos.” (FLUSSER, 2011: 95).

¹³ Como descreve Crary, assistimos na contemporaneidade à “desintegração da capacidade humana de ver, em especial da habilidade de associar identificação visual a avaliações éticas e sociais. Com uma oferta infinita e perpetuamente disponível de solicitações e atrações, o 24/7 incapacita a visão, por meio de processos de homogeneização, redundância e aceleração. Apesar de afirmações em contrário, assistimos à diminuição das capacidades mentais e perceptivas em vez de sua expansão e modulação.” (CRARY, 2016: 43).



Kehl aponta para uma possível resposta. No artigo, Kehl defende a necessidade de se interessar e de olhar para os outros se quisermos viver juntos e de maneira igualitária na cidade. Ela argumenta que para viver juntos é necessário viver em cidades, portanto, viver na multidão e na “dependência do contato com pessoas que não escolhemos” (KEHL, 2015). Assim sendo, pergunta-se a autora, como suportar o excesso de contato com o outro? Ela analisa o medo de olhar para um rosto diferente como o medo de poder se reconhecer no mal do outro e, portanto, de ver nele um semelhante. Nas palavras da autora:

Andar nas ruas nos faz ver os outros de frente, de perto – às vezes, olho no olho. O que pode parecer clichê é, na verdade, condição de convívio: é necessário olhar nos olhos dos outros. (...) O rosto do outro nos diz respeito: não é possível ficar indiferente ao que ele comunica. Por isso alguns preferem baixar os olhos diante de um olhar de súplica, de ódio ou de dor: olhar nos olhos do outro é arriscado, você pode se enxergar nesse olhar. Por isso a vida nas ruas pode ser um antídoto contra a indiferença mortífera, que ignora o sofrimento do outro, repele tanto a semelhança quanto a alteridade. (KEHL, 2015)

Desse modo, *Cartas a Lumière* nos permite olhar nos olhos dos nossos semelhantes, nos convidando a encarar a realidade e a diversidade da população brasileira presente na famosa estação que liga o centro da cidade à sua periferia. Um olhar hoje mais do que nunca indispensável se quisermos habitar e ocupar o espaço da cidade de modo igualitário.

Referências bibliográficas

BAIO, Cesar. **Máquinas de imagem**: arte, tecnologia e pós-virtualidade. São Paulo: Annablume, 2015.

BELLOUR, Raymond. De um outro cinema. In: MACIEL, Katia (org). **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra capa, 2009.

BERNARDO, André. A cura do medo de voar pela realidade virtual. Vice, 13 abr. 2018. Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/zmg8e8/a-cura-do-medo-de-voar. Acesso em: 22 jul. 2018.

BIOY CASARES, Adolfo. **A invenção de Morel**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BOLTER, David Jay; GRUSIN, Richard. **Remediation**. Cambridge: MIT, 2000.

CAMBRICOLI, Fabiana. Universidades usam realidade virtual para tratar estresse pós-traumático. **Estadão**, 22 jul. 2017. Disponível em: <https://saude.estadao.com.br/noticias/geral,universidades-usam-realidade-virtual-para-tratar-estresse-pos-traumatico,70001900027>. Acesso em: 22 jul. 2018.



CARTAS a Lumière. De Fabiano Mixo. 2017. Instalação de vídeo panorâmica, com óculos de realidade virtual.

CRARY, Jonathan. **24/7 — Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

ELSAESSER, Thomas. O “retorno” do 3D: sobre algumas das lógicas e genealogias da imagem no século XXI. **Cadernos de história da ciência: imagem e ciência**, São Paulo, vol. 11, n.2, jul./dez. 2015.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Nascimento de imagem nova**. Sem data. Disponível em: <http://www.flusserbrasil.com/art381.pdf>.

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. **Dialética do espectador**. São Paulo: Summus, 1984.

GRAU, Oliver. **Virtual art**: from illusion to immersion. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.

KEHL, Maria Rita. Olhar no olho do outro. **Piseograma**, Belo Horizonte, n. 7, p. 22-31, 2015.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

ROSEN, Philip. **Change mummified**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

ROUSSELOT, Philippe. **La sagesse du chef-opérateur**. Paris: Jean-Claude Béhar Éditions, 2013.

SERIOUS Games. De Harun Farocki. 2009-10. Instalação em vídeo, 4 canais, colorido, sonorizado.

VIRILIO, Paul. **A máquina de visão**: do fotograma à videografia, holografia e infografia (computação eletrônica): a humanidade na ‘era da lógica paradoxal’. 2 ed. São Paulo: José Olympio, 2002.

WEIBEL, Peter; SHAW, Jeffreu. **Future cinema**: the cinematic imaginary after film. Karlsruhe: ZKM; Cambridge, MA: MIT Press, 2003.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2012.

XAVIER, Ismail. O mito do cinema total. In: BAZIN, Andre. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

***Suspiria* (2018) e o cinema da presença**

Paulo Souza dos Santos Júnior¹

¹ Doutorando em Comunicação no PPGCOM-UFPE. Mestre em Comunicação pelo PPGCOM-UFPE (2018). Especialista em Fotografia e Audiovisual pela UNICAP (2017). Graduado em Fotografia também pela UNICAP (2015). Pesquisador, fotógrafo documental e realizador audiovisual de Recife. Professor de fotografia da Universidade Católica de Pernambuco - UNICAP. Tem interesse acadêmico nos estudos ligados sobretudo aos efeitos do real no cinema, experiência estética, cinema de gênero e fotografia.
e-mail: psouzamail@gmail.com

**Resumo**

O presente trabalho busca discutir o conceito de “presença” apresentado por Gumbrecht (2010) e como ele pode ser utilizado como uma chave de leitura para as transformações do cinema na pós-modernidade. Mais que ampliar o entendimento sobre o termo pós-cinema, buscamos descrever elementos de estilo que distinguem um cinema voltado para a presença. Buscando ilustrar nossa perspectiva, analisaremos uma particular cena do filme *Suspiria*, lançado em 2018, *remake* do clássico italiano de 1977. O filme, dirigido por Luca Guadagnino, explora os corpos em tela através da dança, gerando impacto a partir de estratégias que estimulam reiteradamente a sensorialidade do espectador no processo de recepção.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; análise fílmica; estilo; pós-cinema; horror.

Abstract

This work aims to discuss the concept of "presence" presented by Gumbrecht (2010) and how it can be used as a key to read the transformations of cinema in postmodernity. Rather than broadening the understanding of the term post-cinema, I intend to describe elements of style that distinguish a cinema focused on presence. To illustrate my perspective, I analyze a particular scene from *Suspiria*, released in 2018, as a remake of the Italian classic from 1977. The film, directed by Luca Guadagnino, explores the bodies on the screen of the cinema through dance, generating impact from strategies that repeatedly stimulate the sensoriality of the viewer in the reception process.

KEYWORDS: cinema; analyze film; style; post-cinema; horror.



O cinema da presença

Diante de um mundo disperso e com multiplicidade de informações e estímulos sensoriais abundantes, o cinema vem, enquanto produto midiático, enfrentando um de seus maiores desafios. Como convocar os espectadores à experiência da sala escura, a antítese da multiplicidade de telas e da dispersão sensorial? A sala, com sua particular estrutura arquitetônica, se confunde com o próprio termo cinema. Um dispositivo construído para alçar os filmes a uma posição de culto, diante de sua grandiosidade, de seu som imponente, com todos os assentos voltados para o mesmo ponto, onde os espectadores são dispostos com um objetivo único, a contemplação da obra. Por muito tempo, a sala de cinema foi sinônimo da experiência cinematográfica. Em outro polo, requerendo um investimento de recepção substancialmente menor, surgiram e se disseminaram as telas de dispositivos móveis, os televisores, o cinema sob demanda, sem hora e sem local definidos para acontecer, sem prescrição de forma de consumir, uma experiência personalíssima que se contrapõe à, até então, vivência coletiva do cinema.

O advento do digital abalou muitas das estruturas do cinema: “as linhas se movem, as fronteiras se deslocam sem cessar e os meios de comunicação clássicos estão perdendo muitas de suas referências” (GAUDREULT; MARION, 2016: 14). O que resta do cinema? Essa é uma questão fundamental que ocupa a mente de críticos e pesquisadores ao redor do mundo. Existe uma imaculada essência da sétima arte? A história mostra que o cinema é, por natureza, mutável, um veículo comunicacional que tem se adaptado às grandes transformações de linguagem e tecnologia às quais foi submetido ao longo do tempo. “O abalo dos fundamentos do cinema se acompanha das numerosas interrogações sobre a identidade do próprio meio de comunicação” (GAUDREULT; MARION, 2016: 22). Alguns, mais alarmados, apontam para a extinção do cinema; outros reconhecem a mutabilidade do meio, que já teve outros tantos “fins” ao longo da história.

A indústria responde à ascensão dos serviços *online*, destinados ao consumo doméstico, revestindo a sala de cinema com um aparato tecnológico incomparável, inalcançável pelo consumidor doméstico. Os *blockbusters*, franquias de super-heróis ou filmes de ação, oferecem uma experiência sensorial que intensifica o caráter imersivo. Óculos 3D, sons que percorrem a sala nas mais diversas direções, captura em elevado número de quadros, assentos que vibram, entre tantas outras, são tecnologias que se distanciam brutalmente da experiência caseira e aproximam o cinema de suas origens, de um cinema de atrações, em que a própria natureza do dispositivo torna sua experiência cativante. “A sessão, como modo de passar do filme, é o que existe de mais particular ao cinema” (RAMOS, 2016: 42). O espetáculo volta a singularizar a



experiência.

Conforme discute Djoeke Hannah Vielen (2018: 22), o cinema passa a ser a atração que motiva o público a sair de casa para experimentar aquele passeio. Os grupos no exterior da sala discutem os filmes mais aguardados e antecipam seus anseios em relação à obra, como em um esperado evento esportivo. O cinema flerta com o espetáculo; em seus anúncios, que antecedem as sessões, são valorizadas as capacidades técnicas do dispositivo, a multiplicidade de canais de som, a altíssima resolução e a fidelidade de cores. Vende-se a experiência, o que Arlindo Machado (1997) define como um estado de sonho do cinema, e que Francesco Casetti assim descreve:

O meio ambiente perde sua consistência e se torna um recipiente indistinto; os indivíduos perdem toda concepção de si mesmos e entram em uma espécie de estado hipnótico. É precisamente esse estado de suspensão que permite aos espectadores consolidar-se em um único corpo a ponto de formar uma pequena comunidade, assim como tornar-se um com o que eles estão assistindo, imergindo-se nos eventos recontados na tela. (CASSETTI, 2015: 204, tradução nossa²)

No entanto, esse encantamento com o dispositivo tem sido posto à prova. O fechamento de salas de cinema e as diversas apostas de estúdios que têm resultado em fracassos de bilheteria põem o modelo de produção vigente na berlinda. Talvez o modelo de financiamento das companhias da internet, baseado em assinatura ou em serviços sob demanda, seja um caminho financeiramente sustentável para financiar tal tipo de conteúdo. E o que se faria do cinema como conhecemos? Persistiria como *locus* da experimentação e do avanço intelectual da linguagem? Seus filmes apresentariam diferente natureza? Quais as estratégias da indústria para reverter a perda de sua audiência? De que forma se promove o engajamento do espectador? Que atrações o espaço do cinema ainda é capaz de oferecer? Existem filmes “de cinema”?

O espaço do cinema das romantizadas discussões teóricas já não detém o mesmo *glamour* dos tempos áureos, pois, por mais que se elogiem as capacidades tecnológicas do dispositivo, ainda há um pouco controlável fator humano. Quem já experimentou comparecer a uma sessão de estreia de algum aguardado *blockbuster* certamente vivenciou uma barulhenta experiência, regada a lanternas e toques de celulares, conversas e dispersões de toda ordem. A ideia do cinema como um local

² No original: The environment loses its consistency and becomes an indistinct container; individuals lose all conception of themselves and enter into a kind of hypnotic state. It is precisely this state of suspension that allows the spectators to consolidate into a single body to the point of forming a small community, as well as to become one with what they are watching, immersing themselves in the events recounted on the screen.



mágico vai dando lugar à irritação pelo comportamento alheio e ao desejo de uma experiência privada. Essa tensão entre o cinema como experiência social e a fruição da obra sob condições individualizadas é uma realidade percebida pela indústria, que, ao mesmo tempo que busca manter a atratividade no cinema, oferece avanços impensáveis para a tecnologia doméstica, atacando as duas vertentes de consumo para viabilizar seu modelo de negócio. Mas é inegável que está posta uma crescente tensão entre um dispositivo que demanda atenção e um público que convive em um universo disperso e bombardeado de informações.

Os estudos contemporâneos do cinema tendem a investigar as mudanças da linguagem e têm como um de seus conceitos centrais a ideia de pós-cinema, uma multifacetada discussão teórica que busca compreender a presença do cinema nessa sociedade pós-moderna marcada pela globalização econômica, política e social, pelo consumo como expressão individual, pela onipresença das mídias digitais, pela pluralidade cultural e pelas polarizações sociais, entre outras destacadas características. De que forma a transformação social impactou os filmes dessa nova geração? Que estratégias formais estão impressas nos filmes?

O cinema é um espaço anômalo na pós-modernidade, pois propõe uma experiência que demanda a exclusividade da atenção do espectador (ao menos, o dispositivo é para isso construído), e se baseou historicamente, sobretudo, na construção de sentido das narrativas. Entretanto, em uma sociedade cujas narrativas são fragmentadas e dispersas, o cinema precisa se adaptar ao aparato sensorial desse novo espectador, o que motiva o uso de estratégias de manipulação (ou intensificação) das relações de tempo/espço, tornando as narrativas mais atrativas que a própria fruição corriqueira de suas vidas. Esses espaços de culto, como a igreja, os *shows* e o próprio cinema, passam a fazer uso de estratégias de espetacularização, seja no dispositivo, com recursos imersivos de tecnologia, seja na linguagem, com alterações nos elementos formais das obras. A esse último aspecto dedicaremos o aprofundamento de nossa análise.

Entendemos que “empregar o termo pós-cinema é, em primeiro lugar, descrever esse impacto em termos de uma ampla transformação histórica — simbolizada pela mudança do cinema para o pós-cinema” (LEYDA; DENSON, 2016: 2, tradução nossa³). O termo é problemático em sua própria construção, por remeter à superação de algo, quando, na verdade, apenas faz referência às reconfigurações operantes sobre uma linguagem já estabelecida. Sendo assim, não faz sentido pensar em uma superação do

³ No original: To employ the term post-cinema is, first of all, to describe this impact in terms of a broad historical transformation—emblemized by the shift from cinema to post-cinema.



que até então conhecemos por cinema; o pós-cinema refere-se, efetivamente, a “uma transformação que alternativamente abandona, emula, prolonga, lamenta ou homenageia o cinema” (LEYDA; DENSON, 2016: 2, tradução nossa⁴).

É evidente que novas estratégias formais precisavam ser desenvolvidas para alcançar esse novo espectador, um processo que, de fato, é contínuo no curso da história do cinema, que passou pelo cinema sonoro, pela cor, pelo consumo doméstico, pela aceleração da montagem, entre tantos outros procedimentos que, em diferentes momentos, buscaram mobilizar a atenção do público. Conforme discutem Julia Leyda e Shane Denson (2016: 4), mesmo as fronteiras entre as estratégias do cinema de arte e dos *blockbusters* parecem se turvar, pois os mecanismos da continuidade clássica são formal e materialmente desafiados por um regime midiático pós-cinematográfico. Em seus diferentes regimes de produção, os realizadores e a indústria parecem buscar artifícios para cooptar a audiência nesse vasto campo de informações disponíveis.

Mas que estratégias são essas? Há alguma singularidade entre os diversos conceitos que discutem o pós-cinema? Rapidamente gostaríamos de lançar algumas pistas e propor uma abordagem teórica sob a qual, posteriormente, discutiremos nosso objeto de análise. David Bordwell (2002) elenca operadores formais como a aceleração na montagem, o uso de lentes com maior disparidade de distância focal, o aumento de *close-ups* em diálogos e a maior liberação na movimentação das câmeras que definiriam o que ele chama de “estética da continuidade intensificada”. O autor se preocupa em pontuar que “a continuidade intensificada constitui uma seleção e elaboração de opções já no cardápio do cinema clássico” (BORDWELL, 2002: 24, tradução nossa⁵). É exatamente sob essa perspectiva que entendemos que devam ser observados os conceitos em discussão no cinema contemporâneo.

Dentre as mais discutidas abordagens do pós-cinema podemos destacar conceitos como “afetos do pós-cinemático” (SHAVIRO, 2010), “pós-continuidade” (SHAVIRO, 2016) e “cinema do caos” (STORK, 2011), de autores que observam uma ruptura com os padrões clássicos de continuidade, sobretudo nos *blockbusters* de ação. Com suas particularidades, tais conceitos identificam uma busca de efeitos sensoriais tão intensa que não mais se restringe ao âmbito da cena, mas de cada plano, uma cadeia de micro efeitos sensoriais que passa a retalhar o plano em busca de uma intensificação da experiência que não mais se submete aos manuais da continuidade clássica; uma predileção pelo “excesso” e pelo “exagero” (STORK, 2011). De tais

⁴ No original: A transformation that alternately abjures, emulates, prolongs, mourns, or pays homage to cinema.

⁵ No original: Intensified continuity constitutes a selection and elaboration of options already on the classical filmmaking menu.



conceitos buscamos ressaltar a preocupação da indústria em afetar o espectador, indicando uma experiência muito mais corporal que intelectual, muito mais de ativação dos sentidos que de construção narrativa calcada em regras clássicas.

Outro conceito com o qual os anteriores, via de regra, não são associados, é o já mais familiar e consolidado “cinema de fluxo”, que aponta para filmes nos quais “no lugar da densidade psicológica, enxertam-se blocos de afetos, fragmentos de vida sem significados fechados, uma primazia do sensorial e do corpóreo em detrimento da psicologia e do discurso” (OLIVEIRA JR, 2013: 147). Tais obras são marcadas por uma ruptura com as estratégias de apreensão narrativa do espectador, são “filmes sem clímax, sem oscilação dramática, marcando uma certa indiferença ao tempo à passagem dos fatos. Mais importante que o encadeamento das ações é a invenção de uma ‘nova rítmica do olhar’, é criar a sensação mais que o sentido” (OLIVEIRA JR, 2013: 147). Embora aparentemente contraditórios, tais conceitos aludem a uma mesma estratégia formal, estratégia essa que faz uso da intensificação sensorial para afetar o espectador.

As fronteiras estéticas entre o cinema de arte e os *blockbusters* tornaram-se cada vez mais indistintas à medida que os mecanismos e as perspectivas da continuidade clássica são formal e materialmente desafiados por um regime midiático pós-cinematográfico. Mudanças nas práticas de recepção também exigem novas teorias de espectadorialidade, mercantilização e convergência. (LEYDA; DENSON, 2016: 4, tradução nossa⁶)

Desse modo, reconhecendo a necessidade de abarcar a dimensão sensorial que se estabelece no cinema contemporâneo, surge como interesse da presente discussão o nome do teórico literário alemão Hans Ulrich Gumbrecht. O autor defende que a experiência estética ocorre em uma oscilação entre efeitos de sentido e de presença. A produção de sentido é nossa relação interpretativa com o mundo, ao passo que a presença remete à ligação sensível, corporal, perceptiva com os objetos.

Os efeitos buscados pelos produtos do cinema contemporâneo não se limitam a explorar o plano da dimensão hermenêutica; eles atingem nosso organismo, produzindo presença. A experiência estética deve estabelecer uma “relação com as coisas do mundo que possa oscilar entre os efeitos de presença e os efeitos de sentido” (GUMBRECHT, 2010: 15). Esse efeito de presença deve ser “tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos

⁶ No original: the aesthetic boundaries between art-house film and blockbuster have become increasingly blurred as the mechanisms and perspectives of classical continuity are formally and materially challenged by a post-cinematic media regime. Changes in reception practices, too, necessitate new theories of spectatorship, commodification, and convergence.



humanos” (GUMBRECHT, 2010: 13). Desse modo, o conceito de produção de presença se aplica “[...] para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos 'presentes' sobre corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010: 13). A produção de sentido, então, se aproximaria do cinema narrativo clássico, mas não abarcaria a dimensão da presença que ora se intensifica nos filmes contemporâneos, motivo pelo qual se faz necessário elaborar novas formas de se aproximar desses objetos artísticos.

Interessante perceber que os efeitos de presença e da experiência em sentido amplo, observados no cinema, além de explorarem a materialidade do dispositivo para construir um espetáculo, partem de uma linguagem imaterial, a gramática do próprio cinema, para atingir uma materialidade de efeitos. Dessa forma, surgem rupturas na montagem, supressões de elementos visuais ou sonoros, câmeras que replicam experiências de confusão ou ação, intensificação de estratégias de realismo e verossimilhança, entre outras modulações no estilo dos filmes, que indicam uma reconfiguração de estratégias formais, para um cinema que elogia e busca continuamente alcançar o aparato sensorial, um cinema da presença.

A última dança de Olga

A dança é uma expressão artística de raízes e vida próprias; mesmo não sendo objeto do presente estudo, senão para comparação, seu uso no cinema é recorrente e apresenta uma relevante hibridização de linguagens. Ao se observar a maioria dos filmes com emblemáticas cenas de dança, como *Cantando na chuva* (1952), *Os embalos de sábado à noite* (1977), *Flashdance: em ritmo de embalo* (1983), *Footloose: ritmo louco* (1984), *Dirty dancing: ritmo quente* (1987), *Vem dançar comigo* (1992), *Billy Elliot* (2000) e *Frances Ha* (2012), entre tantos outros, é possível constatar que a fruição da dança e seu deslocamento até o dispositivo audiovisual terminam por priorizar a exploração do encontro entre essas duas linguagens artísticas, evidenciando os movimentos, o ritmo e a experiência corporal. A dança geralmente surge na tela de forma graciosa, em abordagens lineares, com um elogio à forma; muitas vezes, os virtuosismos cinematográficos são preteridos em prol de um genuíno encantamento com a dança. Mesmo em filmes não musicais, como *A bigger splash* (2016) e *Me chame pelo seu nome* (2017), ambos dirigidos por Luca Guadagnino, podemos observar tal postura contemplativa perante a graciosidade da dança.

Gumbrecht associa claramente a dança a uma “cultura de presença”, sobretudo pela “importância do espaço, seu distanciamento da dimensão do sentido – através do ritmo, por exemplo, e da concentração central no corpo” (GUMBRECHT, 2012: 122). A dança está entre as formas artísticas que negociam não apenas com a compreensão e



interpretação de seus sentidos, de sua gramática normativa; pelo contrário, há uma clara dependência do impacto sensorial que os sons, imagens e corpos são capazes de gerar em seu consumidor. O autor percebe e concorda que é possível intuímos, ou mesmo identificarmos, elementos de linguagem em nossa fruição de um número de dança. Um espectador educado pode compreender que “isto é fraseado desta e construído de tal maneira. Mas o que parece central à experiência da dança, esse sentimento de êxtase e de elevação, não pode ser alcançado por meio desse movimento de entendimento” (GUMBRECHT, 2012: 124). Surge, então, um questionamento: se a simples compreensão de sentidos e efeitos não basta para assimilar a dimensão da dança, que postura resta ao espectador?

De um lado, não existem motivações extrínsecas que nos permitam dizer: é isso que eu entendo ser a dança, é isso que eu entendo ser uma determinada apresentação de balé. De outro, identificar a estrutura do ritmo ou da forma coreográfica que rege os movimentos dos dançarinos significaria justamente ignorar o sentimento de êxtase. (GUMBRECHT, 2012: 124)

A dança seria uma das vivências singulares que nos possibilitam experimentar a fruição de uma experiência estética, um encantamento ingênuo diante daquela manifestação. “Durante um breve momento, isso nos preenche com alegria e energia e nos transmite a ilusão de que o corpo, que acabou de decolar, pode voar, como se fosse parte da natureza, como se tivesse asas, como se fosse um pássaro” (GUMBRECHT, 2012: 125). Ao espectador cabe a disposição de fruir, quase que com o encantamento de uma criança, aquela experiência. “Concentrados, receptivos e serenos, sem intenções e sem muita autorreflexão. Estamos presentes – e assim recuperamos novamente uma noção do nosso lugar na natureza” (GUMBRECHT, 2012: 125). Através da poética descrição do filósofo literário alemão podemos resgatar em nossa memória o encantamento experimentado diante de objetos de arte que nos afetam. Parece razoável aceitar que a dança, por si só, exala presença, mas buscamos aqui empreender um esforço que vai adiante: analisar uma das camadas de experiência que a junção entre dança e cinema pode nos oferecer.

Buscamos, em particular, analisar a cena, presente no filme *Suspíria* (2018), em que um número de dança é apresentado de forma pouco usual, na qual a expressão dos movimentos não surge como virtuosa ou admirável, mas explora o horror corporal, uma experiência de choques sensoriais que parece se filiar a alguns dos estatutos de um cinema da presença.

Suspíria, um dos mais celebrados filmes de horror da história, obra do icônico diretor italiano Dario Argento, lançada em 1977, apresentou ao cinema uma escola de



balé que esconde um extravagante pesadelo em luz e cores. Passados 40 anos de seu lançamento, coube ao diretor Luca Guadagnino o ofício de recriar o sombrio universo da academia de dança que, mais uma vez, abriga a história de um clã de bruxas, no filme homônimo *Suspiria* (2018). O presente artigo discute múltiplas leituras que orbitam o conceito de pós-cinema e busca propor um avanço na concepção teórica acerca desse corpo de filmes que integra o cinema contemporâneo, vinculando seus procedimentos estilísticos a uma intensificação de efeitos de “presença” (GUMBRECHT, 2010). Para tal, analisaremos uma das mais marcantes cenas do *remake* de Guadagnino, uma dança de morte, a última “performada” pela personagem Olga Ivanova (Elena Fokina).

Em sua trama, *Suspiria* apresenta a chegada da bailarina norte-americana Susie Bannion (Dakota Johnson) à Companhia de Dança de Helena Markos, então capitaneada pela Madame Blanc (Tilda Swinton). A companhia usa a dança de forma ritualística, em uma permanente tensão entre vida e morte, graciosidade e horror. As veteranas membras da companhia parecem constituir um tipo de seita que, no decorrer do filme, será revelada como um covil de bruxaria que já atravessa gerações.

Desconfiada dos motivos do desaparecimento de uma de suas colegas, Olga parece cada vez mais desconfortável dentro da Academia. A dançarina, designada para o posto principal na dança *Volk*, de autoria da Madame Blanc, chega ao limite durante um dos ensaios e termina explodindo e rompendo com a companhia. Olga faz acusações de manipulação e deixa o grupo em meio a um confronto direto com Blanc, a qual chama de “bruxa” em sua última fala. Tal ensaio marca também a chegada de uma nova dançarina ao grupo, Susie Bannion, que é apresentada pouco antes do desentendimento e, de forma audaciosa, alega já conhecer a coreografia e se oferece para substituir Olga, mesmo quando todas as veteranas rejeitam a designação para a função.

Em outro plano, vemos Olga se preparando para deixar a academia enquanto Susie faz seus primeiros movimentos como dançarina substituta. Após uma interrupção, Madame Blanc parece instruir Susie, mas segura suas mãos e pés por alguns segundos, nos quais parece aplicar algum tipo de feitiço que passa a vincular os movimentos das extremidades de Susie ao corpo de Olga. Esta, já preparada para deixar o edifício, perde quase totalmente a capacidade de se locomover e é deslocada até uma sala de espelhos, onde fica trancada.

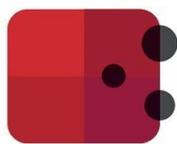
Susie passa a executar a dança e seus movimentos são fortes e secos, parecendo mais com golpes de uma arte marcial que com uma coreografia de dança. Em paralelo, a montagem corta para a sala de espelhos onde vemos Olga sendo jogada pelos ares em resposta aos “golpes” desferidos por Susie. A dançarina passa a fazer também movimentos de torção que fazem o corpo de Olga se enrolar, expondo suas



costelas e um imenso hematoma. Cada gesto de Susie afeta Olga, como se a vítima do ataque fosse um vodu da dançarina que apresentava seu solo. É claro o contraste entre a suave trilha que acompanha Susie e os violentos efeitos sonoros que marcam os planos de Olga, intensificando as sensações de choque e de dor já postas pela imagem de um corpo violentado em tela. Sons de ossos quebrados, choro e urros de dor vão conduzindo a cena até que Madame Blanc ordena que se aumente o volume da música. A peça musical agora invade também a cena de tortura e parece que sua presença intensifica o potencial destrutivo da dança de Susie. Cortes acelerados marcam desfigurações mais pesadas; vemos a arcada dentária e a face de Olga se desfigurando, ela perde o controle de seu corpo até o ponto em que uma clara sugestão da montagem associa um plano das mãos entrelaçadas de Susie se torcendo com o corpo de Olga sofrendo esse efeito. Vemos as mãos de Susie percorrendo com força sua própria pele, seu corpo chegando ao limite e caindo ao final da coreografia, uma dança de morte que termina com Olga quase irreconhecível contorcendo-se no chão.

Durante mais de 3 minutos o espectador é posto em contato com as duas danças, uma virtuosa, cheia de técnica e outra que devasta o corpo de sua vítima. Jordan Crucchiola (2018) descreve a cena como uma confusão de ossos quebrados, urina, cuspe e sangue. Em entrevista ao autor, o coreógrafo belga Damien Jalet descreve que o roteiro previa um tom mais próximo ao do balé, com chutes e pernas altas, mas sua ideia foi propor algo mais visceral. Ela também menciona a preocupação em construir movimentos síncronos, de forma a viabilizar a vinculação das duas danças na sala de montagem. Houve uma nítida preocupação em expor a deformação das costelas, garganta, braços e pernas, uma violência que parecia emergir do interior do corpo, mas que era proveniente da dança de Susie Bannion.

O corpo surge como elemento chave na construção de *Suspiria*: ele é virtuoso ao dançar, levado ao limite da exaustão em um elogio à beleza atlética; é fragmentado e reiteradamente destruído na exploração do horror que habita as estruturas de poder. A dimensão do horror corporal é fundamental na exploração sensorial alcançada pela obra, e apesar dessa incomum associação com a dança, não é a primeira vez que essa arte passa a traduzir a dor e a destruição humana. Um evidente paralelo entre filmes que exploram o horror corporal por meio da dança pode ser feito entre *Cisne negro* (2010) e *Suspiria* (2018). Em *Cisne negro*, no entanto, vemos uma predileção pela perturbação psicológica calcada, sobretudo, na exploração estilística de uma inquieta câmera e na criação de uma atmosfera de horror através da trilha e da intensificação de alguns efeitos sonoros, evidenciando a condição de perturbação psicológica da personagem. Não estamos afastando, claro, a dimensão háptica do filme, que também explora, inclusive graficamente, a fragmentação do corpo. Aqui, cabe mencionar a cena



em que a protagonista termina por efetivamente se transformar no cisne negro, na qual, através do acionamento de efeitos especiais, vemos a sua pele se deteriorar para o surgimento da plumagem que vai constituir a personagem agora transformada.

O horror corporal teve seu auge entre as décadas de 1970 e 1980; Philip Brophy (1986: 8) identifica que o período foi marcado por uma escalada da exploração da deterioração do corpo no cinema de horror. Essas violações gráficas e perturbadoras do corpo humano marcam, segundo o autor, uma transição da exploração do medo da morte à ativação de um medo do próprio corpo em degradação. Podemos pensar em clássicos do gênero como *O exorcista* (1973) e *Alien* (1979), sem falar da extensa exploração desse tipo de efeito por David Cronenberg em filmes como *Calafrios* (1975), *Enraivecida na fúria do sexo* (1977), *Os filhos do medo* (1979) e *A mosca* (1986). O subgênero ficou conhecido como *body horror* e, por mais que sua produção se concentre no período supramencionado, sua gramática cinematográfica passou a integrar o repertório de diversos filmes posteriores, ativando, sobretudo, um crescente desconforto espectral diante da presença regular de perturbações visuais e sonoras nesse estilo.

A grande virtude da cena da dança da morte da personagem Olga em *Suspiria* é a gritante subversão de algumas lógicas de linguagem vinculadas aos musicais e às cenas de dança do cinema clássico. A cena alinha-se com alguns dos relevantes conceitos associados ao pós-cinema, que buscamos aqui expandir usando o termo cinema da presença para abranger mais precisamente os fenômenos de intensificação da experiência espectral que se apresentam no cinema contemporâneo.

A montagem talvez seja uma das mais destacadas características de ruptura propostas pela cena de *Suspiria*. A dança da morte é construída em montagem paralela, sendo que os cortes são abruptos e interrompem os gestos da dança de forma brusca, evidenciando que não é a graça do corpo em um estado de arte o que está na tela, mas o choque entre a dança viva e a dança de morte. A continuidade da sequência de dança é frequentemente destruída, se nos ativermos à ideia de continuidade própria da montagem clássica do cinema. O conceito de pós-continuidade, cunhado por Steven Shaviro (2016: 57), descreve que as regras de continuidade passam a ser utilizadas de forma ocasional e oportuna, mais que estrutural e universalmente, como era o caso no cinema clássico. E é exatamente assim que os cortes surgem em *Suspiria*, de modo a oportunizar o choque entre as duas danças antagônicas.

Outro instrumento de ativação da sensorialidade espectral é a associação dos cortes com a intensificação dos efeitos sonoros. Mesmo os sons corporais internos são exteriorizados e intensificados; podemos ouvir o quebrar dos ossos, as torções do tronco, a respiração ofegante e a desintegração da mandíbula. Os movimentos de Susie são sonorizados de forma a marcar a intensidade com que são produzidos, quase que



como cortes no ar, e se somam à sua respiração a ao arrastar das partes de seu corpo no tablado.

As imagens são gráficas, exploram a desfiguração do corpo humano, e se situam numa nebulosa fronteira entre a repulsa e a fetichização do corpo destruído. Susan Sontag faz uma rica contribuição ao mencionar que nem todas as reações a tais tipos de imagens “estão sob a supervisão da razão e da consciência. A maioria das imagens de corpos torturados e mutilados suscita, na verdade, um interesse lascivo” (SONTAG, 2003: 40). São cenas que manifestamente mexem com o aparelho sensorial, muitas vezes fazendo os espectadores levarem as mãos aos olhos ou desviarem o olhar, mas que também convidam a observar o proibido, o violento, o animalesco. E por mais que instintivamente bloqueemos a visão, a banda sonora preserva o trabalho de criar uma atmosfera de horror, afinal, são gritos de dor, um sufocante pesadelo sonoro que se estende em uma cena incomumente longa.

Suspiria apresenta outras cenas em que o efeito de presença é claramente buscado. Já na cena de introdução, vemos uma desconfortável montagem, com quebras de eixo e cortes pouco usuais, que reflete o perturbador estado emocional da personagem em cena. Mas é a dança de Susie e Olga, com seu efeito devastador, que marca o filme; certamente, está impregnada na memória dos que a assistiram e foi reiteradamente mencionada por críticos e jornalistas. Se o filme, como um todo, é irregular e divide opiniões, há bastante consenso sobre a capacidade de impactar da cena da morte de Olga.

Considerações finais

Entendemos que os filmes contemporâneos buscam se viabilizar como produtos comerciais, e mesmo aqueles que buscam outros circuitos de autorização, como os festivais, buscam afetar seu público e cativar uma geração cujas possibilidades de consumo são múltiplas e carregadas de diversidade. Entendemos que esse cinema pós-moderno vem carregado de marcas para negociar sua pertinência perante um público incomum, o que impõe algumas necessidades de construção fílmica e também de dispositivo.

O termo pós-cinema está em disputa e sua base conceitual é ampla e diversa, mas sua literal menção a uma ruptura com o cinema clássico soa desconfortável, pois entendemos que as estruturas hoje existentes são decorrentes de avanços, reorganizações e mesmo contraposições ao cinema até então vigente, que de forma alguma resta superado, mas revisitado, torcido, tensionado, problematizado. Em meio a tantos conceitos, observamos uma recorrência: a busca por intensificar a experiência, já percebida por Bordwell quando descreve a continuidade intensificada, e que agora



entendemos como o uso de novos artifícios direcionados ao aparato sensorial — um corpo de estratégias de estilo que compõem um cinema da presença que busca afetar nossos corpos e transcender a passividade da espetatorialidade calcada na construção de sentidos.

As estratégias elencadas na análise de nosso objeto — rupturas de montagem, imagens gráficas e realistas, sons intensificados e exploração háptica do horror corporal — são apenas algumas das marcas de estilo percebidas em um cinema da presença que invoca tantas outras soluções, como a gamificação, a interatividade, os recursos imersivos de som e imagem, a supressão de sentidos de personagens, o estímulo de movimentos de assentos, os tensionamentos narrativos de tempo e espaço, entre outros, que devem ser investigadas de forma a mapear e compreender o cinema contemporâneo.

Referências bibliográficas

BORDWELL, David. Intensified continuity visual style in contemporary american film. **Film quarterly**, Berkeley, vol. 55, n. 3, p. 16-28, Spring 2002. <https://www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2002.55.issue-3>

BROPHY, Philip. Horrality: the textuality of contemporary horror films. **Screen**, Glasgow, vol. 27, n. 1, p. 2-13, jan./feb. 1986. <https://doi.org/10.1093/screen/27.1.2>

CASSETTI, Francesco. **The Lumière galaxy**: seven key words for the cinema to come. New York: Columbia University Press, 2015.

CRUCCHIOLA, Jordan. **How *Suspiria* created its dances of death**. **Vulture**, 31 out. 2018. Disponível em: <https://www.vulture.com/2018/10/suspiria-choreographer-damien-jalet-explains-the-films-dance-scenes.html>. Acesso em: 26 jun. 2019.

GAUDREULT, André; MARION, Philippe. **O fim do cinema?** Uma mídia em crise na era digital. Tradução Christian Pierre Kasper. Campinas: Papirus, 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Graciosidade e estagnação**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2010.

LEYDA, Julia; DENSON, Shane. Perspectives on post-cinema: an introduction. *In*: LEYDA, Julia; DENSON, Shane. **Post-cinema**: Theorizing 21st-century film. Falmer: Reframe Books, 2016.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

OLIVEIRA JR. José Carlos. **A mise en scène no cinema**: do clássico ao cinema de



fluxo. Campinas: Papyrus, 2013.

RAMOS, Fernão Pessoa. Mas afinal, o que sobrou do cinema? A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim. **Galaxia**, São Paulo, n. 32, p. 38-51, mai./ago. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016225800>

SHAVIRO, Steven. Post-continuity: An Introduction. In: LEYDA, Julia; DENSON, Shane. **Post-cinema**: theorizing 21st-century film. Falmer: Reframe Books, 2016.

SHAVIRO, Steven. **Post-cinematic affect**. Winchester: Zero, 2010.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. [E-book.] São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STORK, Matthias. **Chaos Cinema Part 1** (10m23s). 2011. Disponível em <https://vimeo.com/28016047>. Acesso em 16 out. 2019.

STORK, Matthias. **Chaos Cinema Part 2** (8m09s). 2011. Disponível em <https://vimeo.com/28016704>. Acesso em 16 out. 2019.

VIELEN, Djoeke Hannah. **The Netflix effect?** On updating the cinematic apparatus theory. 2018. Monografia – University of Utrecht. Utrecht: University of Utrecht, 2018. 29 p.

Submetido em 30 de junho de 2019 / Aceito em 28 de agosto de 2019

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

***Céu sobre água: O corpo coletivo de José Agrippino de Paula e
Maria Esther Stockler***

Geraldo Blay Roizman¹

¹ Geraldo Blay Roizman, nascido em 1965, é cineasta e artista plástico desde 1989. Formado em Arquitetura e Urbanismo pela PUCCAMP em 1987, Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP/SP, com a dissertação “Mário Peixoto, um olhar fenomenológico”, em 2003. Doutor desde março de 2019 pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP, na linha de pesquisa “História, Teoria e Crítica”, com a tese “Os Superoutros: corpos em movimento no cinema superotista dos anos 1970 no Brasil”.

**Resumo**

José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler experimentaram gestos libertários no teatro, na dança e no cinema. Por trás do despojamento do filme em super-8 *Céu sobre água* (1978), tido como um filme *hippie*, haveria todo um saber cultivado na experiência estética ligada à contracultura e que colocaria, aqui, toda a sua fé criativa numa possibilidade de organicidade entre o ato de filmar e dançar como antiespetáculo. O filme como o ato liberto de captar o espetáculo sensorial na própria presença diante da natureza em movimento incitou-nos a buscar, acima de tudo, investigar qual seria o sentido desse homem liberto na sua integridade por trás dessa câmera livre superoitista e desses gestos de imagem libertários, esse foi o desafio deste texto.

Palavras-chave: cinema experimental; super-8; corpo; contracultura.

Abstract

José Agrippino de Paula and Maria Esther Stockler experienced libertarian gestures in theater, dance and cinema. Behind the spoilage of the movie in Super-8 *Sky Over Water*, thought of as a Hippie movie, there would be a whole knowledge cultivated in the counterculture aesthetic experience that would put all the creative faith into a possibility of organicity between the act of filming and dance as anti-spectacle. The film as the liberated act of capturing the sensory spectacle in its own presence in the face of nature in motion has prompted me to investigate what would be the meaning of this liberated man in his integrity behind this free-willed super-eight camera and these gestures of libertarian image, that was the challenge of this text.

Keywords: experimental cinema, Super-8, body, counterculture.



Dentro de nosso estudo no doutorado em Crítica e História do cinema experimental, nos dirigimos ao super-8 da década de setenta sob o aspecto do gesto corpóreo e da contracultura, e da sua manifestação artística advinda de um modo comportamental peculiarmente libertário diante do momento repressivo do Brasil na década de 70. Entre os filmes que analisamos está *Céu sobre água* (1978), de José Agrippino de Paula, no qual encontraríamos algo de muito especial: o desenvolvimento, tanto nele como em sua companheira Maria Esther Stockler, de uma valorização extrema da experiência do corpo consigo mesmo e com a própria vida vivida como expressão, que revelaria o caráter de uma aguda consciência coletiva como valor fixo a ser desenvolvido ao longo de todo um percurso de experimentação na diversidade de processos artísticos que os dois experimentaram nos anos 60 e 70. Existiria, portanto, até a criação do filme a ser analisado, um saber cultivado na experiência contracultural, tanto no teatro e na dança como no cinema, que colocaria toda a sua fé criativa na possibilidade de organicidade entre o ato de filmar e em dançar como antiespetáculo.

As notas de um acorde da cítara, seguida de um piano, abrem a imagem como num passe de mágica exótico. Desvelam um outro tempo, em uma peculiar paisagem montanhosa de um vale formado pelo esplendoroso corpo nu, pernas e pelos pubianos femininos que dominam o quadro da imagem. A pele da coxa, envolta pela virilha iluminada pelo sol da manhã e pela perna suspensa em perspectiva em direção ao céu, é sombreada pelo espelhamento da outra perna, recortando um fundo de céu azul limpo.

A *raga*, que ouvimos aqui, é a espinha dorsal da música clássica indiana. Vem da palavra sânscrita *rani* e produz sentimentos como *shanti*, serenidade, paz; *shrungar*, sensualidade; *bakti*, devoção; ou *veer*, bravura. Na música clássica indiana, entre duas notas, estende-se um verdadeiro oceano de micro tons. Ravi Shankar (2014) dirá que cada *raga* tem seu movimento ascendente e descendente. Os microtons vibrariam aqui ampliando delicadamente o espaço/tempo sonoro sobre o movimento antigravitacional das pernas de Maria Esther.

De forma geral, as pessoas na sequência do filme aparecem nadando tranquilas na paisagem quente de Arembepe, uma praia ao norte de Salvador localizada no município de Camaçari, onde se instalara desde os anos 60 uma comunidade *hippie* e que, por condições específicas da área de reserva ambiental em que se encontra, ligada ao projeto de construção do Polo Petroquímico, sobrevive até hoje.

Vemos na imagem um despojamento que aparece nos movimentos em câmera lenta dos corpos de pele molhada imantados pelo brilho intenso do sol refletido na água que invoca um sentido de *home-movie*. O vagar que a câmera lenta imprime acentua a ligação com o pincelamento das notas do *raga*, que parece nos dizer que tudo ali é *shanti*, serenidade. Vemos a barriga pregnant de Maria Esther, grávida, nua, boiando



na água, como uma ilha composta com coqueiros ao fundo, brilhando com o reflexo do sol, num contraste simultâneo e harmônico entre azuis e laranjas.

Uma cabeça masculina aparece sombreada e, em *close*, a câmera parece se interessar pelo movimento sinuoso da água em seu rosto submerso, e isso será um achado no filme, pois esse movimento ondulatório se casará perfeitamente com as ondulações sonoras dos microtons da melodia do *raga*. Assim Maria Esther, grávida, aparecerá: dentro desses movimentos ondulatórios dos reflexos translúcidos na água em uma dança gestual, principalmente com as mãos, incorporando a ondulação do próprio movimento da água. A câmera reproduzirá, dessa forma, a imagem do diáfano ondulatório do movimento que ela própria produz, submersa, e que vivenciamos na imagem ao som dos microtons, adquirindo quase uma ressonância, pois há um retardo do movimento muscular no meio aquático mais denso que acentuaria ainda mais o casamento com o *raga*, estendendo o espaço/tempo sonoro. Os gestos de seus movimentos, submersos ou não, ondulando cada dedo em volteios progressivos, abrindo e fechando a mão e os dedos, mimetizariam uma planta marinha. Em determinado momento, essas mãos livres aparecem vaporosamente iluminadas com o brilho difuso da luz, nos lembrando das mãos algemadas da mulher no prólogo de *Limite* (1931), de Mário Peixoto. O plano seguinte é dos pés de uma criança (Manhã, batizada com o significado da palavra *cítara*, estrela da manhã), sentada convenientemente sobre uma superfície espelhada.

Um momento interessante é o que acontece em meio ao reflexo da superfície da água, no qual vemos uma tarde chuvosa, com nuvens brancas e lilases em meio ao verde dos coqueiros, e onde pingam gotas de chuva. É dessa mistura que se transmutará uma aparição, o emergir de uma verdadeira “divindade” feminina, o reflexo do corpo nu de Maria Esther a caminhar, numa frontalidade centralizada e numa rigidez dignas de uma deusa egípcia, uma “fantasmata”, entre o corpóreo e o incorpóreo da imagem reflexa, entre o individual e o coletivo. Agamben remeteria isso à ninfa, como sendo a imagem da imagem, “a cifra das *Pathosformeln*² que os homens transmitem uns

² Pathosformel ou “fórmula pathos” (plural alemão: pathosformeln) é um termo cunhado pelo historiador de arte e teórico cultural alemão Aby Warburg (1866-1929) em sua pesquisa sobre a vida após a morte da antiguidade (das *Nachleben der Antike*). É descrito como “as palavras primitivas da linguagem gestual apaixonada” e os “tropos visuais emocionalmente carregados que se repetem nas imagens na Europa Ocidental. Enquanto o termo está associado ao formalismo, Warburg restringe o conceito a temas culturais-psicológicos, pois ele detinha “um sincero desgosto pela estética da história da arte”. Apesar do nome, o pathosformeln não fornece uma fórmula calculável para identificar os vínculos visuais entre as imagens. Em vez disso, apela à imaginação coletiva e individual para encontrar tais elos à parte daqueles baseados em idade, tipo, tamanho ou origem. Pathosformeln. In: <https://en.wikipedia.org/wiki/Pathosformel>

“Se procurarmos entre essas epifanias algo como um arquétipo ou um original do qual outras derivariam. Nenhuma das imagens é original, nenhuma é simplesmente uma cópia. Nesse sentido a ninfa não é uma matéria passional à qual o artista deve dar nova forma, nem um molde ao qual deve submeter seus



aos outros de geração a geração, e à qual se ligam na sua possibilidade de se encontrar e se perder, de pensar ou de não pensar” (AGAMBEN, 2012: 61). Ela caminha e se agiganta diante da câmera, e o próprio movimento de seus passos destrói o reflexo de sua imagem, como as grandes figuras míticas de *PanAmérica*. A criança, que antes se movia sobre um piso espelhado, aparece agora sentada na água como um pequeno Buda, antes de presenciarmos seu regozijo mamando no peito de Maria Esther. Reparamos no detalhe da sua pequena tornozeleira de conchas, símbolo de um mundo alternativo.

Recapitulando a trajetória de Agrippino, temos a quebra de padrões da fruição estética literária nos livros *Lugar público* (1965) e *PanAmérica* (1967); da forma teatral em *Tarzan III Mundo — o mustang hibernado* (1968), exibido no 1º Festival de Dança de São Paulo, em parceria do SESC com a Secretaria de Cultura do Estado na figura de Miroel Silveira, e em *Rito do amor selvagem* (1969); e do cinema no filme *Hitler III mundo* (1968), todos com o grupo Sonda. Estas obras foram realizadas dentro de um contágio entre a *Pop-Art* e o Tropicalismo³, a partir de uma colagem ou mistura de meios e linguagens. Em *Rito do amor selvagem*, teríamos o primeiro espetáculo de teatro, no Brasil, a realizar um processo de criação experimental a partir de um trabalho coletivo, aprofundado da seleção de pessoas até a formação de um grupo ou família, aplicando diversas técnicas corporais, inclusive terapêuticas — ioga, laboratórios de sonhos — na elaboração de cenas, fruto da formação de Maria Esther, e utilizando elementos não reconhecíveis ao vocabulário artístico e que passaram a integrar a cena num mesmo estatuto de importância que a dança ou o teatro.

No grupo que se auto batizou Sonda, temos a abolição, enfim, da “forma teatro” (MORAES, 2011: 111) para uma forma *happening* ou *performance*, transformando o espetáculo em um grande movimento de despojamento entre a expressão estética e a

materiais emotivos. A ninfa é um composto indiscernível do seu vir a ser, é o que chamamos tempo, o que Kant definia por isso em termos de uma autoafecção. As *pathosformeln* são feitas de tempo, são cristais de memória histórica, “fantasmatas” no sentido que lhe dá Domênico de Piacenza, em torno dos quais o tempo escreve sua coreografia.” Agamben, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.

³ Tropicália, tropicalismo ou movimento tropicalista foi um movimento cultural brasileiro que surgiu sob a influência das correntes artísticas da vanguarda e da cultura pop nacional e estrangeira (como o *rock'n'roll* e o concretismo), misturando manifestações tradicionais da cultura brasileira a inovações estéticas radicais. Tinha objetivos comportamentais, que encontraram eco em boa parte da sociedade, sob a ditadura militar, no final da década de 1960. O movimento manifestou-se principalmente na música (cujos maiores representantes foram Torquato Neto, Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Os Mutantes e Tom Zé), na literatura, com o livro *PanAmérica*, de José Agrippino de Paula, nas artes plásticas (destaque para a figura de Hélio Oiticica), no cinema (o movimento sofreu influências e influenciou o Cinema Novo de Glauber Rocha) e no teatro brasileiro (sobretudo nas peças anárquicas de José Celso Martinez Corrêa e dos próprios Agrippino e Maria Esther, entre outros). Um dos maiores exemplos do movimento tropicalista foi uma canção de Caetano Veloso, denominada exatamente de *Tropicália*, palavra herdada do título de uma instalação de Hélio Oiticica que misturava materiais coloridos diversos, encontrados comumente nas favelas, plantas ornamentais e TV.



contracultura, o desbunde, o teatro de vanguarda e a criação coletiva. Assim se formaria esse corpo coletivo (CAVALCANTI, 2012: 8), que a crítica da época não entendia. Muito disso se deve a Maria Esther, à autoconsciência de sua formação na dança e às experiências no teatro que fizeram-na transcender o vocabulário tradicional da dança convencional, das bolotas nas pernas, presa ao osso ou à chamada consciência corporal, afastada, portanto, da forma apolínea e longe de uma experiência dionisiaca que ela desejava, em que as questões do corpo estivessem numa esfera voltada para um corpo mais completo e holístico.

É na África, para onde viajaram em 1972, que encontrarão, no entanto, os delicados e malemolentes movimentos de braços alternados e de costas curvadas que as mulheres do Togo e Dahomey realizam nos rituais do fetiche e que devem ter encantado o casal, como vemos nos três filmes africanos em super-8. Olhos fechados, elasticidade e calma dos movimentos e músculos como entrega e alheamento do controle cerebral absoluto, o gesto inconsciente do transe, a dança como “passagens e fluxos” (MADAZZIO, 2006: 34). Maria Esther adquire assim um elevado grau de consciência e despojamento do gesto e do corpo como lugar dos fluxos de energia e longe do ego e do espetáculo.

No entanto, uma análise do objeto artístico *Céu sobre água* não poderia ser desvinculada de padrões outros de subjetividade criados na particularidade do momento histórico dos anos 60 e 70, da chamada “grande recusa” *hippie* (ROSZAK, 1972: 50), de suas ideias e atos diante do que consideravam o sentido existencial inseparável do ser, do corpo, aquele que, como práxis vital, se fazia parte anexa ao filmar de maneira experimental, com a portabilidade do super-8, naquele momento.

No caso desse filme, as figuras de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler, admirados por Caetano Veloso e tantos outros como ícones de liberdade na época, as pessoas tomando banho livremente nas lagoas de Arembepe, berço de uma comunidade *hippie* que ficou internacionalmente famosa, a criança nua numa perspectiva de educação ligada a um mundo alternativo, a “aparição” de Maria Esther nua, surgida das águas, banhada por pingos de chuva. Esse filme, entre outros, nos fez levar em conta então o fato de acharmos importante investigar também o objeto fílmico para além do material sensível e de seu instrumento de captação, mas, principalmente, quem era aquele indivíduo que porta a câmera superoitista naquele momento. Assim sendo, seria preciso levar em conta também o contexto histórico que permeava o pensamento da época, na sua peculiaridade e força, ou seja, aquilo que se tornou ou que teriam sido as características da própria vida na contracultura.

Pensando dessa maneira, é interessante aquilo que encontramos em Adorno e Horkheimer, quando citam, na *Dialética do esclarecimento* (1947), um trecho da



Odisseia: as viagens de Ulisses como empreendimento que justificaria, diante do desamparo frente à natureza ou à fúria do mar, o princípio da economia capitalista na legitimação do viajante que enriquece à custa do nativo. Uma das aventuras, no entanto, a do *nostos*, da viagem de Ulisses de retorno para casa, é a narrativa dos lotófagos, os comedores de lótus. Ela remonta para muito longe no tempo. Lá, quem provasse a comida deles sucumbiria exatamente como aqueles que escutam as sereias ou como os que foram tocados pela varinha de Circe. Apesar de nenhum mal terem feito aos narradores da história, sua ameaça seria a do esquecimento e da destruição da vontade. A maldição os condenaria unicamente ao estado primitivo, sem trabalho e sem luta, na “fértil campina”: “ora, quem saboreava a planta de lótus, mais doce que o mel, não pensava mais em trazer notícias nem em voltar, mas só queria ficar aí, na companhia dos lotófagos, colhendo o lótus, e esquecido da pátria” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006: 59).

Os dois filósofos dizem que essa cena idílica lembraria a felicidade dos narcóticos, “de que se servem as camadas oprimidas da sociedade endurecida, a fim de suportar o insuportável”, e que a razão conservadora não pode admitir entre os seus:

Esse idílio é na verdade a mera aparência de felicidade, um estado apático e vegetativo, pobre como a vida dos animais e no melhor dos casos a ausência da consciência da infelicidade. Mas a felicidade encerra a verdade. Ela é essencialmente o resultado e se desenvolve na superação do sofrimento. É essa a justificação do herói sofredor (Ulisses), que não sofre permanecer entre os lotófagos. Ele defende contra estes a própria realização da utopia, através do trabalho histórico, pois o simples fato de se demorar na imagem da beatitude é suficiente para roubar-lhe o vigor. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006: 60)

Essa felicidade, alheia, portanto, ao trabalho histórico, “nos limites do mundo”, “às portas da percepção”, seria muito aprofundada na contracultura dos anos 1970, se pensarmos naquilo que Tom Wolfe utiliza em *O teste do ácido do refresco elétrico* quando cita Aldous Huxley e sua comparação do cérebro a uma “válvula de escape”:

Na percepção comum, os sentidos enviam uma estonteante carga de informações para o cérebro, que as filtra muitas vezes até que por fim restam apenas ínfimas gotas, as quais ele pode manejar com segurança a fim de garantir a sobrevivência em um mundo intensamente competitivo. O homem se tornou tão racional, tão utilitário, que essas gotas se tornam cada vez mais ralas e insignificantes. Para a mera sobrevivência, o sistema é eficiente, mas aniquila a parte mais maravilhosa da experiência potencial do homem, sem que ele sequer saiba disso. Ficamos banidos de um mundo que nos pertence. O homem primitivo pôde desfrutar com plenitude a rica experiência das torrentes do fluxo sensorial. As crianças têm essa experiência por alguns meses, até que



o treinamento “normal”, o condicionamento, fecha as portas para esse outro mundo, em geral para sempre. (WOLFE, 1993: 52)

De algum modo, disse Huxley, as drogas abririam essas portas ancestrais e, através delas, “o homem moderno pode afinal descobrir em si um dom e um privilégio divinos” (HUXLEY, apud WOLFE, 1993: 52).

Este caminho, se pensarmos, seria inadmissível tanto para o sentido de superação histórico de Ulisses como para a razão autoconservadora, aquela da concepção matemática, do pensamento puro, considerada superior à paixão e a todo pensamento afetivo ou sensível, considerado inferior; aquela da desvalorização da afetividade e da supervalorização do conhecimento teórico. Os “preguiçosos” citados acima seriam, portanto, despertados e transportados para as galeras. Adorno e Horkheimer, então, explicam o lótus como alimento oriental e seu papel na comida chinesa e indiana. A tentação que lhe é atribuída seria a regressão à fase da coleta dos frutos da terra e do mar, anterior à agricultura, à pecuária e à caça e, em suma, a toda produção. Informam que essa história da epopeia remeteria ao país da Cocanha e ao hábito da alimentação com flores, ainda usadas, como sobremesa, no Oriente próximo ou servidas às crianças europeias, na forma de massas assadas com leite de rosas e violetas cristalizadas. E, principalmente, que essa alimentação seria a promessa de um estado em que a reprodução da vida se torna independente da autoconservação consciente, e o prazer de se fartar, independente da utilidade de uma alimentação planejada:

A lembrança da felicidade mais remota e mais antiga, que desperta o sentido do olfato, ainda está intimamente ligada à proximidade extrema da incorporação. Ela remete à proto-história. Não importa quantos tormentos os homens aí padeceram, eles não conseguem imaginar uma felicidade que não se nutra da imagem dessa proto-história: “assim prosseguimos viagem, com o coração amargurado”. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006: 60)

Esse coração amargurado de Ulisses diz tudo quanto a ter de partir desse lugar e abandonar aquilo que poderíamos chamar de estado natural de felicidade. Essa noção de lembrança da felicidade de um tempo remoto, da coleta dos frutos da terra, ligado à incorporação independente da autoconservação, nos remeteria ao lugar idílico da Arembepe que abrigou Agrippino e Stockler, grávida, durante a filmagem, em 1978 — com seus *hippies*, suas festas, seu despojamento vivido livre e intensamente — ao caminhar e nadar nus ou seminus por entre os lagos de águas transparentes, que se formam todo ano atrás dos coqueirais que beiram a praia, exatamente como vemos no filme, e que atrairia para seu território livre, de festas, do prazer e do sonho, um grande



número de artistas, como Janis Joplin, Mick Jagger, Roman Polanski, Caetano Veloso e Raul Seixas. Isso, apesar das tensões vividas com o entorno durante aquele período repressivo, como uma grande batida policial vinda de Salvador, relatada por Pola Ribeiro (ROIZMAN, 2019: 474) (talvez em busca de uma militante denunciada, como sugere o livro de Beto Hoisel⁴), ou mesmo do astral pesado que pairava eventualmente no lugar devido às drogas, relatado pelo próprio Agrippino⁵, um crítico da mecanização industrial do homem, de suas vestimentas sintéticas, do consumo exacerbado de álcool e dos hábitos corpóreos sedentários nas cidades, e defensor de um corpo, o das culturas originárias, adaptado às condições da natureza circundante.

Essa situação de estado natural de felicidade *hippie*, e isso a que Agrippino tanto dava importância, o corpo, poderiam, por outro lado, nos fazer pensar numa proximidade com a questão do que Agamben (2017: 49-53) nomeia como o “uso do corpo”. Segundo ele, desde a Grécia, aquele que se cuida ou cuida de si ou do sujeito do uso; não consegue se separar das relações de uso em relação aos outros e exigirá, portanto, outro sujeito que possa assumir o cuidado dele próprio. O tema do cuidado de si, portanto, será decidido não só no do governo de si, mas também no dos outros, ou seja, o uso do corpo por parte da alma será decidido no do comando da alma sobre o corpo, isso porque lá, o outro, o escravo e seu corpo, servirá como instrumento cujo uso pertence ao que o governa, sendo, portanto, parte do corpo dele. A relação sujeito-objeto se ativa, tornando-se assim operativa.

Encontramos, então, a construção, em nossa cultura, de uma zona prestigiada de conhecimento e personalidade por parte daquele que governa. Em contrapartida, teríamos outra zona de contemplação e afetividade, na qual a sensação, o hábito e o uso de si articulariam uma zona de não conhecimento, um lugar habitual em que o ser vivo, antes de qualquer subjetivação, se sente perfeitamente bem. Agamben dá o seguinte exemplo: “Se os gestos e os atos do animal são ágeis e graciosos (‘nenhum

⁴ “Arembepe era, in illo tempore, ‘um só porto de pesca (...), uma vila pequenina, esticada na beira do mar, protegida da ressaca por vastos lajedos de pedra ajardinados pela natureza com algas verdinhas, rosadas e marrons, habitados por pinaúnas, polvos e lagostas que se escondem nas locas do lado de fora, onde as ondas quebram com força lançando para o alto explosões de espuma branca nas tardes de verão’. Foi lá que, num dia qualquer do final dos anos 60, começaram a chegar uns tipos esquisitos: chincheiros curtidores e cabeludos, que construíram casinhas de palhas de coqueiro, fizeram seus colares e pulseiras, que vendiam em Itapuã e no Mercado Modelo, e foram ficando, sem que se lhes dessem maior importância - até que alguém lhes disse que haviam fundado o paraíso.” (RIBEIRO; 2009: 238).

⁵ A aldeia é um ambiente bem hippie. A gente fazia som lá, as pessoas ficavam no rio, todo mundo pelado. Tinha todo um... um aspecto disso era que tinha um lado da droga, da pesada, porque pintava gente de tudo quanto é tipo, o astral descia toda hora, não era uma coisa muito legal. Entrevista com José Agrippino de Paula. Claudia de Alencar. Entrevista. Largo do Arouche, restaurante Arroz de Ouro, 1979. Centro Cultural São Paulo.



animal é inepto no uso de si”), isso se deve ao fato de que nenhum ato, nenhum gesto, constitui para ele uma ‘obra’ da qual ele se põe como responsável e criador consciente” (AGAMBEN, 2017: 87). Se pensarmos a contemplação como uso de si, esta não é isenta de uma relação com o ser vivo que o habita. Fazer uso de si significa, portanto, manter-se em uma zona de não conhecimento. Mesmo não inerte, essa relação se constituiria a partir de uma “desativação paciente e tenaz das *energeiai* e das obras que nela afloram sem cessar, por meio da serena renúncia a toda atribuição e a toda propriedade, como ele diz: *vivere sine proprio*” (AGAMBEN, 2017: 87). Agamben lembra também que a reivindicação franciscana da pobreza se fundamentaria na possibilidade de um sujeito renunciar ao direito de propriedade. Somente, portanto, a partir dessa renúncia é que adviria o “uso corpóreo”. Mas a reivindicação franciscana da pobreza seria decisiva somente se ela fosse tomada como uma concepção de uso que não se fundamentasse em um ato de renúncia ou na vontade do sujeito, mas simplesmente na natureza das coisas, e que implicaria propriamente num estado de natureza ou do mundo, conforme a leitura que Agamben faz de Walter Benjamin:

O caráter de propriedade compete a todo bem limitado na ordem espaço-temporal como expressão de sua caducidade. A propriedade, enquanto presa na própria finitude é, contudo, sempre injusta. Por isso, nenhuma ordem de propriedade, independente de como se queira concebê-la, pode levar à justiça. Esta consiste acima de tudo na condição de um bem que não pode ser apropriado [*das nicht Besitz sein kann*]. Só esse é o bem, em virtude do qual os bens se tornam sem posse [*besitzlos*]. (BENJAMIN Apud. AGAMBEN, 2017: 103-104)

“A justiça”, segue Agamben, ainda citando Benjamin, “dirige-se não ‘a um direito de propriedade da pessoa, mas a um direito-ao-bem do bem [*ein Gutes-Recht des Gutes*]’. (...) a justiça é apresentada não como virtude, mas como ‘estado do mundo’, como a categoria ética que corresponde não ao dever ser, mas ao existente como tal.” (AGAMBEN, 2017: 103-104).

Esse estado de natureza seria como o dos já citados coletores dos frutos da terra, cujo sentido de justiça, inerente a esse estado do mundo, funcionaria, segundo Benjamin, como categoria ética do existente e a virtude, a categoria ética daquilo que é devido. Inversamente aos franciscanos quanto à renúncia à propriedade, o uso aqui se apresentaria, dessa forma, como uma relação que só poderia existir, como Agamben (2017: 103-104) diz, como um *inapropriável*. Ele examina três coisas ditas *inapropriáveis* com as quais estamos em íntima relação: o corpo, a língua e a paisagem.

Em nosso caso, essas três coisas nos fazem pensar na portabilidade da máquina super-8 como um olhar anexo ao corpo, e que de alguma forma assumiria essa



intimidade, simultaneamente, nos três casos. Coincidência ou não ela ter surgido em 1965, a partir de uma estratégia de diversificação da indústria de filmes, justamente nesse momento de afloramento da contracultura, o que faz com que possamos pensar o filme aqui analisado como estando, de certa forma, atrelado à liberdade comportamental do universo *hippie* e que, se pensarmos bem, envolvia, indiretamente, tanto a dimensão dos lotófagos, a regressão à fase da coleta, ligada à felicidade dos narcóticos, quanto a renúncia ao direito de propriedade franciscana ou o ódio à propriedade privada que havia naqueles jovens, sua necessidade ao mesmo tempo tanto de indigência como de comunidade (MORIN, 2012: 197); tudo, portanto, muito próximo das questões acima levantadas.

A possibilidade libertária do super-8 como campo de experimentação em meio ao momento histórico mais característico da contracultura nos coloca a questão deste *inapropriável* estabelecido, em nosso caso, na intimidade da câmera com o corpo, com a linguagem e com a paisagem ou o espaço ao redor, como vemos neste filme, e que levaria em conta principalmente o fator sensorial, que implicaria em seu teor libertário de experimentação em relação aos padrões cinematográficos de produção traduzidos a partir de seu próprio despojamento comportamental.

Mas a questão do comportamento *hippie* propriamente dito, se nos aprofundarmos em como se dava sua materialização afetiva, nos faria indagar, na hipótese de termos vivido essa época, sobre qual teria sido o teor das relações intersubjetivas entre esses seres humanos. Nos deparamos, então, com pistas encontradas não somente em documentos e livros, mas na própria história da filosofia.

Nas *Eneidas* (séc. I a.C.), segundo Agamben, há uma questão central que perpassa boa parte da história da filosofia: aquela que se daria entre essência e existência, ente ato e potência, de assumir uma hipóstase, ou seja, aquilo que na antiguidade era chamado de existência, apesar desta não ser considerada como um dado originário; ela se “assume” ou é produzida pelo pensamento. Dessa forma, os seus princípios permanecem abstratos, invariáveis e imóveis. Mas seria na relação do princípio para além do ser e da multiplicidade das hipóstases que dela emanam que se constituiria aquilo que a ontologia plotiniana não conseguiria resolver:

De um lado, está um princípio imóvel e imutável; de outro, as “existências” que procedem dele por meio de uma enigmática *proodos*, um “sair fora” que ainda não é criação e que, portanto, não corresponde de nenhum modo a um ato ou um movimento do Uno. (AGAMBEN, 2017: 163)

Ora, seria uma ironia, mas também uma grande tentação confessa, associarmos este *proodos*, o “sair fora” enigmático, que talvez tenha surgido de forma prematura na antiguidade, a aquilo que na contracultura se denominou muito tempo



depois como sendo o *drop-out*, o “cair fora”. Se pensarmos no *proodos* como um tímido *drop-out* enigmático, visto já ter sido abortado dentro da própria raiz do problema da separação entre essência e existência, entre ato e potência, que marcou a história da filosofia, poderíamos aventar a hipótese de que a contracultura dos anos 1960 e 1970, mesmo vivida por curto tempo na história, tenha conseguido juntar de forma inextricável essência e existência, ato e potência.

As formas de vida ligadas ao universo *hippie*, o uso do corpo e do espaço urbano ou rural, além das manifestações artísticas ligadas à experiência corpórea do neoconcretismo, do *happening* e da *performance* e, no caso, o super-8 experimental e a poesia de mimeógrafo, seriam a prova disso, de um “cair fora” do comum da linguagem, na distância mínima que estabeleciam a partir de sua emergência e proximidade corpórea entre o dizer e o veicular a mensagem, entre o próprio ato de filmar e o que será expresso em imagem. Allen Ginsberg disse: “sempre quis voltar ao corpo / onde nasci” (BELGRAD, 1998: 123).

A observação de que o corpo é o “campo” e é igualmente a experiência dele seria então um retorno não a si mesmo como um centro egocêntrico, mas, ao contrário disso, experimentar a si mesmo como no mundo. Ato e potência, essência e existência inseparáveis como instâncias realizadas no próprio gesto corpóreo em que se escreve poesia, se atua na *performance* ou se filma em super-8.

Mas o que dizer da não separação entre o corpo daquele que filma, seu próprio comportamento como uma instância construída ou desconstruída a partir de um processo cultural, e o filme como expressão derivada? Existiria uma questão de fundo, sobre a qual residiria todo arcabouço da contracultura e do *drop-out*, espelhada numa nova forma libertária de se expressar corporalmente e ao mesmo tempo fazer cinema?

Agamben, refletindo sobre a concepção particular do sujeito e da ação implícita no uso, pensa no exemplo simples do ato de visitar alguém, explicando-o como ação de um agente fora de si no uso disso, a partir do próprio ato de constituir-se como visitante. Em primeiro plano, não estaria a *energeia* do visitar, mas a afeição que o agente-usante disso recebe se tornando paciente. No uso, ele constitui a si como visitado, ou seja, é ativo em seu ser passivo. A afeição que o agente recebe de sua ação corresponderia à afeição que o paciente receberia de sua paixão. Assim, sujeito e objeto são desativados e tornados inoperantes, e, no lugar deles, entra o uso como uma nova figura da prática humana. É por essa perspectiva que se pode entender a proximidade singular entre uso e amor no exemplo que Agamben encontra em Dante em *O convívio* (1304-1307), após ter afirmado que o apetite natural ama sobretudo a si mesmo e, por meio desse amor de si, também às outras coisas.

Assim, amando principalmente a si e para si as outras coisas,



ele escreve: Portanto, se a mente se deleita sempre no uso da coisa amada, que é fruto de amor, naquela coisa que é maximamente amada tem-se o uso maximamente deleitoso para nós. [...] O amor é, nesse caso, de algum modo, a afeição que se recebe do uso (que é sempre também uso de si) e continua sendo, de algum modo, indiscernível frente a ele. No sintagma 'uso da coisa amada', o genitivo é ao mesmo tempo subjetivo e objetivo. O sujeito-objeto do uso é o amor" (AGAMBEN, 2017: 49).

Associamos imediatamente esse trecho à expressão "paz e amor", que era o principal conceito tornado explícito pela contracultura, o *Flower Power*. A relação de diferenciação sujeito-objeto era neutralizada no próprio *modus* comportamental que se estabelecia na intersubjetividade relativa aos relacionamentos entre iguais, para além do sujeito que projeta o valor monetário ou civilizatório entre ele, outro sujeito, um animal ou o objeto. A interjeição "bicho" talvez representasse essa relação, pois essa gíria traduz, para além da zoé, da vida animal, o *bios*, o modo de vida (AGAMBEN, 2017: 49).

Para acontecer isso, havia um despojamento do uso de si, amando a si e para si as outras coisas, sejam objetos, paisagens, animais, pessoas ou a natureza. O amor do "paz e amor" era a possibilidade de um *modus* existencial que, para além das vestimentas extravagantes, cintilantes de cores, em que cada um escolhia a sua plumagem e pelagem e cantava o amor e a paz, requeria, na verdade, o despojamento ou a desativação coletiva da relação sujeito-objeto, o estabelecimento de uma nova práxis humana vital, herança precisa da filosofia zen-budista.

Isso explicaria a utilização aqui da palavra *despojamento* em sentido diferente ao da posterior utilização pequeno burguesa, do desentulhar algo que não se quer mais. Ela estaria ligada, ao contrário, a uma ruptura, à mutação da experiência de si a partir da meditação ou da erva, modificando a visão de mundo. O ócio, antes considerado como preguiça e vacuidade, segundo o puritanismo do trabalho, se tornaria intensidade e plenitude, expansão do eu, confraternização com o outro, comunhão com o mundo.

Agora, semeia-se uma solidariedade orgânica com o direito civil, que poderia abarcar pessoas, bens e contratos sobre a base da equidade e da igualdade. Constitui-se uma nova consciência, um sentido erótico da realidade que adquire, ao mesmo tempo, consciência do simbolismo como o espírito que estabelece conexões (correspondências) e uniões em vez de distinções (separações), vivenciando, como os primitivos, uma correspondência como simpatia ou ação a distância, participação ativa ou mística, a personalidade e ao mesmo tempo a não personalidade identificadas no próprio momento da experiência. A separação entre o eu e o mundo exterior, localização própria da propriedade privada, não mais tomada como um fato imutável, mas como uma falácia, uma construção artificial, despojando-se, assim, de um falso corpo de



personalidade separada, tomada erroneamente como morada do corpóreo.

O amor, longe daquele do mecanismo da privacidade como proprietária da regulação do contato com quem o deseja, à qual estamos subjetivamente hoje tão acostumados, surge como dialética oposta ao dualismo e que faz do corpo coisa, princípio de realidade. A substância biopolítica que cada indivíduo possui, sua intimidade, não seria, na verdade, uma soberania *inapropriável* ativada pelo direito ou pela força. A intimidade só poderia conservar seu significado político se pudesse compreender que nunca é uma propriedade, mas somente o *inapropriável*, cujo compartilhamento é o amor. Suspender a potência aristotélica, torná-la dessa maneira inoperante, aquela voltada para si mesma e que impede o esgotamento e a exposição, no próprio ato, da potência de ser e agir. O amor e a poesia nos anos 1970 seriam então esse desvelar-se no próprio ato amoroso ou poético a potência do amor ou da língua. O amor seria então como uma substância única, como em Espinoza⁶, única atividade que se individualiza a si mesma numa pluralidade de modos entrelaçados. (BROWN, NORMAN. O, 2005, p. 135)

Esse amor entendido como comunhão com o mundo em sua diversidade, se o procurássemos na trajetória artística de Agrippino e Maria Esther, seria a busca por uma integração afetiva e estética, refletida através de uma não separação ou do não protagonismo entre os elementos do espetáculo: direção, elenco, cenografia, objetos, luzes, sons e espectadores. No caso de *Céu sobre água*, de forma semelhante, seria o amor como integração entre a câmera, o corpo e os elementos da natureza.

A contracultura, enfim, mostrou o que pode o corpo humano, abrindo-o para um novo uso possível. E dessa maneira, a deusa da liberdade e do amor, em sua forma plural, viria como Dionísio, rompendo os limites, libertando os prisioneiros e tripulantes da *Stultifera Navis*, pairando sobre os artistas superoitistas como o Deus demente, extirpando o *principium individuationis* e substituindo-o pela unidade do homem com a

⁶ "...a substância não pode considerar-se de maneira alguma como resíduo da abstração ou como um conceito vazio, nem tão-pouco identificar-se com a noção de matéria, se por tal se entender a massa inerte e passiva. Pelo contrário: é o ser absolutamente infinito, que, além das propriedades referidas, envolve tudo o que exprime uma essência eterna e infinita. Espinosa chama atributo ao que «o intelecto percebe da substância como constituindo a essência dela», de sorte que os atributos são essências constitutivas da substância mediante as quais esta é apreendida pelo intelecto. O atributo aparece, assim, como manifestação da substância, mediante a qual se exprime uma essência constituinte da substância e se torna inteligível a sua existência. Por outras palavras, os atributos designam a constituição e atividade da substância e são expressão da sua inteligibilidade. Sendo única e infinita, a substância é dotada de infinitos atributos, cada um dos quais é infinito porque exprime uma essência da substância. Entre a infinidade da substância e a infinidade dos atributos há, porém, a diferença de que a substância é absolutamente infinita, isto é, abrange a totalidade das essências que constituem o ser, enquanto que os atributos são concebidos por si e somente «são infinitos no seu gênero», isto é, relativamente à essência que exprimem. (CARVALHO)



natureza. O insano, então, não compartilhará o prejuízo normal a favor de uma realidade externa, e esta só poderá ser mantida mediante a ejeção ou projeção dos dissidentes da espécie humana, mantendo-os em hospícios, isolando o chamado princípio de realidade de toda evidência contrária, como foi o caso de Agrippino, Maria Esther, Torquato Neto, Edgar Navarro e tantos outros.

Se pensarmos, portanto, na cultura *hippie*, como em *Arembepe*, para além da experiência psicodélica propriamente dita, há um nível de transformação no modo de ser e estar no mundo para além das relações perceptivas relativas ao sujeito e ao objeto, aquelas que projetam representações e atribuem sentido através de uma exterioridade a ser mapeada para que nos possamos mover. O universo *hippie* é desvinculado da história do sujeito e da linguagem, permitindo apreender uma outra realidade em sua condição de campo de forças vivas que afetam o corpo sob a forma de sensações, onde o outro torna-se uma presença que se integra à nossa textura sensível, tornando-se parte de nós mesmos. Dissolvem-se, assim, as figuras de sujeito e objeto e com elas aquilo que separaria o corpo do mundo. Emergiria agora um outro corpo, que se aproximaria do primitivo: um “corpo vibrátil” (ROLNIK, 2014: 12).

Parece-nos que Agrippino e Maria Esther estariam, talvez, entre aqueles que melhor captaram esse sentido, explicitado em *Céu sobre água*. A partir do papel de Agrippino na construção das imagens dos espetáculos e do ambiente lisérgico e erótico que herdara de *PanAmérica* e que depois utilizaria no longa metragem *Hitler III mundo*, fruto direto da experiência teatral — na acidez performativa grotesca dos gestos e dos corpos — que revisitava o samba, a chanchada, o teatro de revista, o cinema de artes marciais, as histórias em quadrinhos, a repressão e a tortura, poderíamos falar de um grande percurso estético desde a dramatização do caos até o apocalipse — ligado a uma cultura da bomba, própria da época—, a exacerbação do caos, e, desta forma, poderíamos pensar que caberia então, a partir disso, chegar a uma nova ordem, contemplada em *Céu sobre água*, e o cosmo pudesse ser novamente integrado à era de Aquário, reconquistando o paraíso perdido. Difícil, no entanto, é precisar se este filme seria um ponto de chegada e faria parte de um projeto estético ou se haveria um desapego egoico próprio ao universo da cultura *hippie*.

Encontramos a construção do despojamento desde *Rito do amor selvagem*, espetáculo inserido profundamente no contexto da contracultura pois ativava um ambiente orgânico multissensorial coletivo, desde os atores, dançarinos, imagens, campo espacial cênico, objetos móveis, som, até a participação do público. Mas esse despojamento também passaria pela saída traumática do Brasil, depois de terem a festa teatral desmontada por causa da repressão política que os faz partir em direção à África. Lá, foram efetivamente mexidos, pois encontram a energia coletiva original do ritual que



acontece de forma uníssona entre o som do ritmo e do movimento da dança do fetiche, no qual os planos coletivo e individual se entrelaçam efetivamente. Lá encontrariam, portanto, a essência desse corpo coletivo, pois tribal.

Depois disso, a volta, a gravidez, a espera e a chegada de Manhã, que também seria o sinal da transformação do corpo e do comportamento da mulher, e que exigiria de ambos uma parada propícia em Arembepe, terra de ninguém.

Nós dois esquecemos naquele momento que nós dois pretendíamos a paz dentro da violência do mundo, e sem perceber a chegada da paz nós dois estávamos alojados dentro dela. (PAULA, 2001: 61)

A liberdade corpórea que se opera neste filme seria, portanto, da ordem de um esquecimento profundo do ego. Estaria ligada ao universo *hippie* e à filosofia zenbudista, que influenciou toda uma geração da contracultura, centrada no esvaziamento despojado de significância, em experimentar o próprio fluxo da vida, o ser-aí.

Dessa perspectiva, poderíamos dizer que *Céu sobre água* seria uma obra em repouso. Como diria Heidegger, o belo residiria na forma, mas apenas pelo fato de que a forma um dia se iluminou a partir do ser como uma entidade do sendo. (HEIDEGGER, 2010: 207). Na literatura de Agrippino, já podíamos observar esta entidade do sendo descamando uma pele culposa. No teatro do Sonda, um estado de criação multissensorial e de improviso do processo coletivo interagindo com o público. Na dança de Maria Esther, a recusa da objetividade da dança tradicional e a consciência corporal trazida pela formação anterior com Maria Duschenes e Martha Graham, pela ioga e pelas danças do fetichismo africano, dança dos fluxos gestuais de energia que se reabastece incessantemente como um mantra na natureza. Em *Céu sobre água*, seria possível, portanto, restabelecer no cinema a “coisidade do mundo” (GUMBRECHT, 2010: 9) através de uma “cultura de presença” (HEIDEGGER, 2010: 51-52). A palavra “serenidade”, herdada de Heidegger, é exatamente a que nos interessará aqui, pois o que seria aquilo que vemos em *Céu sobre água*, senão justamente a produção de uma presença de serenidade justamente na abertura ao sensível?

Com o desfile de microtonalidades do *raga* em ressonância com o ondulatório atraso dos músculos de Maria Esther trançando caóticos microrriscos de luz e sombra moventes sobre a pele, participamos, como convidados, de uma íntima, sensorial e sensual orgia espectral, pela possibilidade corpórea do manuseio libertário do super-8 no olhar de Agrippino. Uma dança cinematográfica de véus aquáticos luminescentes que acontece como uma coisidade da situação fenomênica se efetivando de forma serena. A câmera, a luz, o corpo dançante de fluxos e gestos libertários, a água, enfim, a natureza como um teatro do corpo vibrátil coletivo.



Agrippino, como Brakhage, para quem o sentido de filmar estaria na presença da luz como textura e na sensorialidade como metáfora da vida e seus elementos, descobre a sensorialidade na relação diáfana entre a água, o corpo, a luz e o movimento. Vemos a grande barriga-ilha-montanha de Maria Esther, mas é Agrippino quem pare, parindo a própria imagem. A diferença com *Window Water Baby Moving* (1962) é que o filme de Brakhage se centra na contemplação do momento da espera do trabalho da natividade como extensão bem-vinda da afetividade que nascerá como a luz da manhã que entra pela janela.

Agrippino, em contrapartida, parece se desapegar de tudo; tudo vira imagem, a criança espelhada, assim como os gestos de Maria Esther, serão vistos dançando misturados ao reflexo da água. Tudo é imagem e para a imagem. Há, portanto, um desapego de tudo na própria produção da imagem, através de uma “descolonização do sujeito” (FAVARETTO, 1993: 139), *ludus livre*, como dizia Nietzsche em *Assim falava Zaratustra*, sem porquês nem paraquês (NIETZSCHE, 2008:25). Nietzsche também disse que a dança é o símbolo dionisíaco do devir (*vir-a-ser*), da transformação das coisas. Na época, isso era simbolizado esotericamente pela era de Aquário.

Algo muito especial aconteceria, portanto, neste filme, no qual poderíamos enxergar um verdadeiro estado natural de convivência pacífica entre homem e natureza, uma construção aguda da extrema valorização da experiência do corpo consigo e com a vida vivida, uma coerência profunda entre forma e vida, o caráter de uma consciência coletiva como valor fixo, desenvolvido pelo casal ao longo de todo um percurso de experimentação em diversos processos artísticos nos anos 1960 e 1970.

Abrem-se as portas da percepção para a experiência psicodélica do “agora”, colocando toda a sua fé criativa na organicidade entre o ato de filmar e dançar, como antiespetáculo em que o corpo não deve ser entendido literalmente, em que tudo é simbólico ou tudo é imagem percebida sensorialmente na luz, em fluxos de ressonância ao som do *raga*, tudo, incluso o corpo humano iogue de Maria Esther e suas mãos-gesto independentes.

Percebemos a proximidade dessa relação gestual realizada por Maria Esther com a progressão de movimentos independentes das mãos que se assumem como “bichos” da mestra Maria Duschenes, capturada por Herbert Duschenes no filme *Hands* (1949). Maria Esther, grávida, também se utilizará dos braços e das mãos independentes como recurso e possibilidade expressiva a partir do movimento corpóreo.

Na sua discussão sobre a singularidade da *performance* dos dedos, Samuel Weber (2004) reflete sobre o papel único desempenhado por ela “em minar o peso estético emprestado ao universal como um fim teleológico da *performance*” (tradução nossa). Ele especula que o movimento das extremidades e, em particular, dos dedos,



desempenha um papel decisivo precisamente na medida em que esses dedos não podem mais ser tomados por estarem simplesmente à mão, mas, sim, por poderem *desenhar* alheios em relação à mão e ao corpo ao qual estão unidos, aos seus limites mais distantes e além. A relação da parte com o todo pode servir, portanto, como um paradigma para o código ou para o discurso ao apontar para longe do todo. Sua manifestação imediata funcionaria como algo diferente de uma parte para um todo, ao puxar o corpo como se fosse a interpelação de uma fratura do próprio maquínico.

A *performance* “digital” significaria, então, algo diferente do que representa, de maneira similar à noção de significante enigmático em Jean Laplanche: “aquilo que possuiria significado para a criança independentemente de seu remetente ou destinatário, ela conhece necessariamente aquilo que significa e para ela isso não perderia seu poder de significar” (LAPLANCHE, 1987 apud MURRAY, 2009). Pensar nesses gestos de Maria Esther como dedos de uma criança seria voltar a pensar num elo com o sagrado da ludicidade.

Passar do templo ao corpo seria, então, perceber o corpo como um novo templo, o verdadeiro templo da natureza. A casa é uma mulher e a mulher é uma casa ou um palácio resplandecente em meio ao translúcido da água. A terra é uma terra mulher, a terra grávida, o corpo imagem, “fantasmata” surgido da água e como água junto ao céu depois da chuva, e a mulher é Terra, América, Terranova, Arembepe, vendo surgir a menina Manhã, filha do Sol e da Terra. Lá, o desapego egoico e sereno próprio ao universo *hippie*, de estar alojado na presença da paz, “aqui, fora de perigo”, como canta Gilberto Gil na música *Aqui agora* (1977), depois do desmonte pela repressão política da festa contracultural, que tinha a intenção de criar um ambiente teatral orgânico multissensorial, e da consequente viagem iniciática e holística para a África.

Aconteceria aqui algo como um reencontro do casal com o seu lugar natural, e o filme super-8 é um corpo vivo produzido junto à natureza, quase uma regressão à vida orgânica, ao *ludus livre*, enfim, é um desbunde de vibração psicodélica, telúrica, em que Maria Esther dança com a água e com a luz ao som do *raga*. Enfim, ele é de uma tal presença sensorial que só restaria uma palavra para definirmos essa coisa viva, como diz Rubens Machado Jr., ele é, talvez, o único filme experimental verdadeiramente “hippie” (MACHADO, 1972). “Esta coroa do que ri, esta coroa de rosas, eu mesmo a coloquei sobre a minha cabeça; eu mesmo proclamei que o meu riso era sagrado” (NIETZSCHE, 2008: 369).

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.



- AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. São Paulo: Hedra, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. **O uso dos corpos**. São Paulo: Boitempo, 2017. (Homo Sacer, IV, 2).
- ALENCAR, Cláudia de. Entrevista. Largo do Arouche, restaurante Arroz de Ouro, 1979. Centro Cultural São Paulo.
- BELGRAD, Daniel. **The culture of spontaneity: improvisation and the arts in postwar America**. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- CAVALCANTI, Johana de Albuquerque. **Teatro experimental (1967-1978) - pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda**. 2012. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. doi:10.11606/T.27.2012.tde-08032013-143628.
- CARVALHO, JOAQUIM de. **Introdução à ética de Espinosa**. JOAQUIMDECARVALHO.ORG.vida e obra. In: <http://www.joaquimdecarvalho.org/artigos/artigo/82-Introducao-a-etica-de-Espinosa/pag-10>
- de PAULA, José Agrippino. **Céu sobre Água**. 1978. Super-8. Colorido. Sonorizado. 20'.
- HANDS**. De Herbert Duschenes. São Paulo, 1949. Super-8. Acervo família Duschenes. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/maria-e-herbert-duschenes/maria/>
- FAVARETTO, Celso F. **Vanguarda brasileira: Hélio Oiticica. Porto Arte**, Porto Alegre, v. 4, n. 7, p. 27-42, maio 1993. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/viewFile/27516/16069>.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contra Ponto: PUC-Rio, 2010.
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 2010.
- MACHADO Jr., R, L, R. Depoimento em **Céu sobre Água. 1972 a 1978**. SESC-TV. In: <https://www.youtube.com/watch?v=8eoZuLLTqGI>
- MADAZZIO, Irlainy Regina. **O vôo da borboleta: a obra cênica de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler**. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. doi:10.11606/D.27.2006.tde-04082009-222835.
- MORAES, Felipe Augusto de. **A arte-soma de José Agrippino de Paula**. 2011. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. doi:10.11606/D.27.2011.tde-13032013-142323.
- MORIN, Edgar. **Diário da Califórnia**. São Paulo: Edições SESC-SP, 2012.
- MURRAY, Timothy. Like a Prosthesis: Critical Performance à Digital Deleuze. In: CULL, Laura. **Deleuze and performance**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.



NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Petrópolis: Vozes, 2008.

PAULA, José Agrippino de. **Lugar público**. São Paulo: Editora Papagaio, 2004.

PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica**. São Paulo: Editora Papagaio, 2001.

RIBEIRO, Carlos. **Era uma vez em Arembepe: remanescente do paraíso**. In: RIBEIRO, Carlos. **À luz das narrativas**: escritos sobre obra e autores. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 237-239.

RIBEIRO, POLA. Depoimento de Pola Ribeiro em Salvador, BA, 2019. ROIZMAN, Geraldo Blay. **OS SUPEROUTROS: "Corpos em movimento no cinema superoitista dos anos 1970 no Brasil**. Tese de doutorado em Meios e Processos Audiovisuais apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em 2019. p.474.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Ed. Sulina: Ed. UFRGS, 2014.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

SHANKAR, Ravi. **Na apreciação da música clássica indiana**. [20 de julho de 2014 / HERITON](https://sitaraag.wordpress.com/2014/07/20/ravi-shankar-5-na-apreciacao-da-musica-classica-indiana/), Sitar Raag, in: <https://sitaraag.wordpress.com/2014/07/20/ravi-shankar-5-na-apreciacao-da-musica-classica-indiana/> traduzido de *Shankar, Ravi: On Appreciation of Indian Classical Music*. The Ravi Shankar Foundation. In: <http://www.ravishankar.org/-music.html>

WEBER, Samuel. **Theatricality as medium**. New York: Fordham University Press, 2004.

WOLFE, Tom. **O teste do ácido do refresco elétrico**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1993.

Submetido em 09 de julho de 2019 / Aceito em 16 de setembro de 2019



**Camerar um ponto de ver:
a pedagogia das imagens em *Boa Água***

Cezar Migliorin¹

Isaac Pipano²

¹ 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 Loumière - 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 do livro *A menina* (2014) e *Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá* (2015), todos editados pela Ed. Azougue - e do livro *Cartas sem resposta* (2015), pela Ed. Autêntica.

² Doutor em Comunicação (PPGCOM UFF | Bolsa PDSE-Capes Paris 3), é um dos idealizadores do *Inventar com a Diferença: cinema, educação e direitos humanos* e Coordenador Acadêmico do *Filmworks*, curso de realização audiovisual da Academia Internacional de Cinema (AIC-RJ). Desde 2010 atua como educador em programas de formação audiovisual em espaços formais e não-formais de ensino. Foi professor substituto do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF) e nos cursos de Comunicação da Universidade Veiga de Almeida (UVA). É co-autor do livro *Cinema de Brincar* (2019), com Cezar Migliorin, com quem também dirigiu o filme *Educação* (2017).
Email: isaacpipano@gmail.com

**Resumo**

A relação entre o cinema e educação tem sido historicamente fundamentada no âmbito da representação, instaurando um duplo regime entre a produção das imagens e a produção do saber. Tal perspectiva persiste situando as imagens a partir da centralidade do olhar humana, a mesma que organiza as dicotomias tão caras à epistemologia ocidental moderna e cujo peso segue atuando nos quadros teóricos e conceituais que balizam sujeito x objeto, verdade x mentira, eu x outro, superfície x profundidade. Mais do que tecer apenas uma crítica à representação como tendência ao universal, caberá indagar-nos sobre quais são as consequências éticas, estéticas e políticas para a realização do cinema nas escolas diante do seu desfundamento. Para tanto, nos deteremos no curta-metragem *Boa Água*, realizado num projeto de formação com estudantes da cidade de Conde, na Paraíba.

Palavras-chave: Representação. Montagem. Pedagogia das Imagens. Camerar. Educação.

Abstract

Historically, the relation between cinema and education has been grounded on the scope of representation, establishing a double system: the production of images and the production of knowledge, simultaneously. This perspective maintains all images from the viewpoint of the human gaze, which arranges several dichotomies so precious to the modern Western epistemology. However, rather than constructing a critique of representation as a universal thought, it is essential to consider which ethical, aesthetical, and political consequences are introduced within the teaching of cinema in schools when representation is refused. What new issues are produced when representation loses its centrality? For that, we will focus on the short film *Boa Água*, filmed by students in the countryside of Conde, in Paraíba, a Brazilian northeast state.

Keywords: Representation. Assemblage. Pedagogy of images. Education. To camera.



Apresentação

“Se por em cena é um olhar, montar é um batimento de coração”

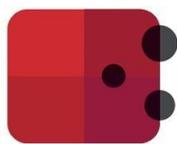
Jean-Luc Godard

A relação entre o cinema e educação tem sido historicamente fundamentada no âmbito da representação, instaurando um duplo regime entre a produção das imagens e a produção do saber. Nesse regime, o modelo dramático-narrativo estabeleceu-se como paradigma para a realização de trabalhos nas escolas, na esteira dos modos de produção, gêneros e princípios presumidos como universais por certa parcela do campo cinematográfico ou mesmo pedagógico. Associado à forma industrial de organização de equipes e sua estrutura vertical de funções, ao regime da transparência e sua natureza ilusória e, simultaneamente, na identificação das imagens enquanto modelos, invólucros de conteúdos embalados à vácuo, cuja devolução aos espectadores se dá sem mediação, de maneira imediata, tal compreensão tem permitido a realização de inúmeros trabalhos nos contextos escolares por adesão à representação como paradigma inquestionável.

Tal perspectiva persiste situando as imagens a partir da centralidade do olhar humano que organiza as dicotomias tão caras à epistemologia ocidental moderna cujo peso segue atuando nos quadros teóricos e conceituais que balizam sujeito x objeto, verdade x mentira, eu x outro, superfície x profundidade. Mais do que tecer apenas uma crítica à representação como tendência ao universal, ou seja, como modelo que autonomiza sua própria existência tornando-a unívoca e monolítica, fazendo de todas as outras derivações de sua própria invenção, caberá indagar-nos sobre quais as consequências éticas, estéticas e políticas para a realização do cinema nas escolas diante do seu desfundamento. Quer dizer, ao fazer desmoronar a representação como um reino, liberando as imagens de sua força concentracionária, como as imagens podem tomar posição na produção de outros agenciamentos políticos e pedagógicos.

1. O Reino da Representação

Sob qual direito o cinema veio a se tornar o que é? Quais foram os predicados que lhe outorgaram as condições para assentar um solo onde a representação assumiria o principado, o jugo sob o qual todas as imagens devem ser apreendidas? Baseando-nos em uma formulação extremamente sintética elaborada por Gilles Deleuze, da qual tiraremos consequências enormes para as teorias da imagem, entendemos aqui a *representação* como “a relação entre o conceito e seu objeto” (DELEUZE, 2018: 30). Aqui, “cada imagem ou pretensão bem fundada chama-se re-presentação (ícone), pois a primeira em sua ordem é ainda a segunda em si, em relação ao fundamento” (2018:



361). É neste sentido, portanto, que a Idéia inaugura ou funda o mundo da representação, segundo Deleuze. Mundo onde todas as demais imagens – rebeldes e sem semelhança, os *simulacros* – são denunciadas e rejeitadas como falsos pretendentes (2018: 262). O principado da representação invariavelmente remete a algo sobredeterminado pelo modelo da qual são pretendentes. Eis porquê trata-se então de um problema que concerne à moral, posto que todo o esforço será o de reconhecer os verdadeiros dos falsos pretendentes. Deleuze identifica que, em tal modelo, o pensamento conforma uma imagem essencialmente contemplativa, já que sua forma dogmática corresponde ao exercício do reconhecimento das coisas, orientando a faculdade de pensar em direção ao encontro do verdadeiro, da essência e do universal. Representação como uma busca perene da coisa idêntica a ela mesma.

É a questão própria do princípio de razão suficiente. Perguntar ‘com que direito?’ significa perguntar ‘tal pretensão é bem fundamentada?’, ou melhor, significa perguntar ‘sobre o que ela se fundamenta para reivindicar este ou aquele direito?’ O que dá à sua pretensão? Segundo Deleuze, trata-se de uma das mais altas exigências da filosofia transcendental; é preciso manter a *questão* do fundamento, custe o que custar, pois é ela que dá razão à questão *quid juris?* (LAPOUJADE, 2018: 29).

Sob o império da representação, indagou-se vastamente sobre “o que é o Cinema?” em vez de especular a respeito *de que modo, em que condições, sob quais premissas* – velocidades, intensidades, saltos, estabilizações, estruturas, cadeias – o Cinema chegou no sítio onde está. Mais da ordem de um *como funciona?* do que do essencialismo de um *o que é?* Quais forças investiu e sobre quem ou o quê foram armados seus estatutos condicionantes? Com que direito veio a afirmar a representação como universal? Se nos interessa a questão, é porque o cinema aparece, existe, ganha materialidade, um território, mas é do sem-fundo desse território que emergirão os movimentos que fazem explodir esse mesmo chão numa miríade de aberrações.

Foi nessa terra estriada que o cinema e a educação se encontraram. Diríamos que derivamos desse encontro, do qual não estamos desembaraçados, o que nos impele a seu enfrentamento. Somente assim, talvez, lançando-nos à profundidade do que funda, podemos insurgir não para instaurar outro solo, mas para fazer desmoronar as bases que o sustentam, para fazer vir à superfície o que a representação já não terá a pretensão (e o poder) de hierarquizar.

Assim, retornar à questão “com que direito?” – *quid juris?* - é questionar que fundar a representação é sempre estatuir um novo mundo – unívoco, totalizante, centrípeto, do qual nada escapa, sem alteração. Trata-se de um modo de não só povoar a terra, mas de estender a todas as figuras de ocupação os valores do julgamento. É



todo um sistema legislativo-judiciário que se impõe anteriormente à instauração dos modos de existência, num amplo regime de ordenação. Funda-se para julgar, para dar o direito de julgar, para especificar o código de hierarquia e seleção sob o qual todas as coisas, todos os povos, todos os modos de existência serão assim ajuizados, num círculo ininterrupto de univocidade da Identidade, do Mesmo, do Mito, da Criança, da Imagem.

O cinema não fez por menos designando historicamente seus próprios modelos e pretendentes. Na forma, é o código de escalonamento e a decupagem que forjam toda uma “gramática” com seus *raccords*, a dualidade campo-contracampo, o plano-sequência e a montagem proibida, submetidos às dinâmicas espaço-temporais da realidade; é o ponto de vista, como instância privilegiada do corpo, na centralidade do regime escópico cartesiano. Enquanto modo de produção, a hierarquia das equipes, a verticalidade das funções, a linha de montagem introjetada. Como modo de distribuição, são os festivais, mecanismos concentrados de distribuição, bilheteria como valor de mercado, atribuições de notas e economias baseadas em rankings, títulos e premiações. No nível discursivo, o lugar de enunciação demandante da presença do autor, a invenção de uma mirada heteronormativa, a relação espectador-obra enquanto lócus de passividade, a primazia do inconsciente redutível aos esquemas homem-mulher, mocinho-bandido, cowboy-indígena, cultura-natureza. Às imagens não-ficcionais, foi a utópica objetividade e a epistemologia moderna que engendraram uma relação de factualidade e toda uma lógica do verídico que amarrou o documentário a uma síndrome da verdade do real. O círculo vicioso do fundamento trata de estabelecer todas as linhas sob as quais as imagens são tratadas. Ela se estende à moral, à medida em que impõe a forma da boa consciência; mancha o chão da técnica, ao recrutar seus operários rumo ao paradigma da qualidade; alcança o Belo, apreciando sob o estatuto da autoridade formal. No plano acadêmico, nos vemos fincados pelas estacas das enciclopédias, dicionários e taxonomias exclusivistas. Se nos ocupamos do fundamento, finalmente, é porque nos interessa explicitar como a representação se expande como uma força plasmática que cria as condições de possibilidade para a inoculação do devir de todas as outras demais forças. Com efeito, o terreno do cinema e educação são um só e o mesmo quando ancorados pelos seus pesados grilhões.

Não é por outra razão que nos afastamos da ideia do cinema pedagógico enquanto envio e recepção de mensagens para uma guinada na qual a pedagogia das imagens se efetiva enquanto agir-pensar por montagem. Montagem aqui como algo para além da mera dimensão técnica compreendida pelos procedimentos de cortar e colar fragmentos, moldá-los em séries e arranjos (des)ordenados. A montagem entendida como uma potência do cinema, capaz de pensar o mundo em seus próprios termos. Isso



significa que o cinema não é uma mídia, um meio, que coleta e espalha informação, mas uma máquina afetiva contrapondo o destino de *mestre explicador* a ele atribuído. Se as imagens não são arquivos abarrotados de significados e conteúdos que estão *representando* o mundo; apostamos que em sua natureza elas podem propriamente lançar mundos no mundo. Se considerarmos o afeto como a capacidade de afetar e ser afetado, conforme a filosofia de Espinosa, por extensão, arriscaríamos a pensar também as imagens enquanto forma sensível capaz de afetar o mundo e ser por ele igualmente afetada.

Uma pedagogia das imagens que qualifica a câmera como um aparato, nos termos do filósofo Gilbert Simondon (2014). Não se trata de um elogio tecnicizante, tampouco da desgastada dicotomização homem x máquina. Para o autor, os aparatos estão muito mais para companheiros do que escravos, não sendo os meios, tampouco os fins: são como colegas de classe, de quarto, de fábrica, habitam o mundo como nós:

A máquina não deve ser considerada pela criança nem como um instrumento de jogo, nem como uma coisa útil, mas como objeto técnico que o ser humano aprende a conhecer e o complementa (...) A máquina requer de nós serviços e também nos fornece, como um amigo; a troca de serviços, preferível ao sistema de escravidão, não é ainda a melhor e mais adequada relação para com a máquina. É preciso 'eliminar o peso', conhecê-la bem, trabalhar com ela e não a tomar nem como fim, nem como meio, mas como companheiro de trabalho e como ser complementar (...) Esta relação horizontal deve substituir toda relação vertical. Os educadores podem desenvolver junto às crianças o respeito à máquina ensinando-as a construir, reparar, preservando-a antes e depois de sua utilização. Ainda mais, uma consciência histórica da invenção progressiva dos dispositivos utilizados em uma máquina pode conferir um sentimento vivo da presença humana que representa a estrutura de uma máquina. Sem dúvida, é preciso escapar a uma idolatria da máquina. Mas, entre a idolatria e o desprezo, o conhecimento saudável fundado sobre uma frequência ativa (SIMONDON, 2014: 253, tradução nossa).

É algo complementar ao que fala Fernand Deligny (1990), educador francês cuja vida foi dedicada ao trabalho com crianças "difíceis" – delinquentes, órfãos, autistas – em seu cinema compartilhado: diante dessas crianças, assiste-se ao desabamento da linguagem falada, dando a ver sujeitos que produzem outras formas de subjetividades não definidas pela palavra e pela comunicação como a concebemos de maneira racional e racial. Distinguindo os verbos "fazer" e "agir" (DELIGNY, 1990: 50-51). Deligny critica o vocabulário cinematográfico francês que emprega o radical *filmer* (filmar, mesmo verbo que adotamos no português) para designar a ação de captação de imagens e sons pelo



aparato audiovisual: eu filmo, eles filmam, nós filmamos. Para Deligny, tal forma de designar o cinema revela o endereçamento ao objeto fílmico, como um processo-fim. Esta é a razão pela qual ele imagina o conceito *camerar*, cujo sentido está muito mais relacionado à ação de captar as imagens do que propriamente o fechamento em uma obra. Num mundo que não distingue o balanço da pedra e o ruído da água com o da língua com que falam os humanos em seus gabinetes, leis, receitas e enciclopédias; reportar-se ao processo como primazia, em detrimento das obras, é uma forma de situar-se ao lado daqueles para quem a linguagem não é produtora de sentido. A aproximação entre Deligny e Simondon se dá à medida que, para ambos, as máquinas atuam acoplando-se às nossas formas de experienciar o mundo, num regime que tende mais ao mutualismo do que à industrialização, mais ao acontecimento do que às estruturas, mais à tecnoafetividade do aparato do que à sua eficiência tecnológica. Nesse sentido, a noção de *camerar* faz tremular a representação em direção a um agir-imagem desinteressado, fora dos limites dos fundamentos e das séries de modelos.

2. Agir-imagem: o dentro virado para o lado de fora

Num dos mais belos planos do cinema brasileiro contemporâneo, uma criança, negra, completamente vestida, toma uma ducha a céu aberto. Seu corpo recebe um enorme volume de água de algo que escorre do fora de quadro, mas não vemos. Às mãos de um corpo qualquer, a câmera trêmula enquadra-o apenas parcialmente, posicionando o rapaz no extremo inferior direito do quadro, com ele criando uma linha diagonal que vai dali ao sol ardente, cujos raios fortes, vibrantes e amarelos, estouram os pixels e tingem de luz dura o canto oposto, a ponto de tornarem-se puro branco, além do que a câmera suporta com seu sistema de captação: a imagem sempre em um passo aquém ou além do mundo. É admirável a plasticidade do plano: garoto e sol, enquadrados conjuntamente, avizinados pelo contraste azul-amarelo das cores complementares em degradê, do ponto mais iluminado ao local onde se faz quase penumbra. O dia vai caindo enquanto o menino se refresca, ao passo que brinca. Seus movimentos denotam que ele está menos interessado em se lavar do que gozar do momento para performar um instante de pura brincadeira, jogando com o aparato cinematográfico, cuja presença ele atesta com seus olhares reflexivos. Vemos partes de uma construção que, pela sua característica arquitetura, nos faz crer ser uma escola, como um cenário ao fundo. Com frequência, a câmera trepida, revelando na sua instabilidade o corpo daquela ou daquele que a segura – o que nos permite desconfiar ser uma criança que, do antecampo, registra o “banho” do colega que se diverte sob a água fresca nesse dia de sol quente paraibano. Na banda sonora, a trilha instrumental projeta uma atmosfera lúdica e branda à cena, compondo com a natureza



essencialmente plástica e coreográfica do plano: o garoto anda, gira em torno de seu próprio eixo, entra e esconde-se da torrente da boa água que cai aos montes, como aflúências pluviais pesadas, sem conter um sorriso contagiante, satisfeito. A sequência dura mais de um minuto e é descontinuada subitamente por um corte que conserva a incidência do sol e da trilha, construindo um curioso *raccord* espaço-temporal-sonoro, deixando-nos entrever um grupo de crianças, com seus corpos silhuetados, como pedaços de sombras moventes, caminhando por uma estrada de terra. Posicionada entre as crianças, movendo-se no mesmo ritmo, a câmera integra-se ao grupo como se fosse “parte da turma”, só mais uma / um. A música permanece, agora com volume reduzido, imiscuída ao som direto, para incorporar a voz rouca da criança – uma menina – que narra uma carta endereçada à sua antiga vaca Pintada, percorrendo sobre a saudade que sente de seu leite e a dureza de ser obrigada a tomar leite de caixinha.

Em paralelo à narração da carta de Geovana à vaca Pintada, *Boa Água*³ nos mostra planos fragmentados de uma vacaria por onde diversos animais circulam (vacas, cavalos, cachorros, humanos). As imagens não ilustram a carta, ao contrário, nos metem no centro do imaginário por ela aludido em sua interlocução com o animal. Quer dizer, a menina narra um evento, porém, não a vemos na vacaria, tampouco a vaca Pintada ou o teste gustativo sugerido pelo vaqueiro. Vemos o mundo com o qual a carta entra em relação, adicionando à imagem sua camada fabulatória, admitindo haver uma agência humana na vaca com a qual é possível dialogar e que, porventura, pode responder ao enunciado... nunca se sabe. Filmados à altura dos olhos das crianças, indistintamente, o *ponto de ver* dos curtos fragmentos compõem uma espécie de caleidoscópio dessa região rural. A inscrição fílmica coliga o corpo daquele ou daquela que filma ao aparato cinematográfico, fazendo-o funcionar desde onde é possível estar, de como é possível mover-se, daquilo que se pode ver à medida que o corpo se encaixa nessa maquinaria incluindo no movimento a própria respiração que comporta, às vezes insuficientemente, o pesado aparato. Sem dever nada à gramática cinematográfica, que condenaria a oscilante câmera na mão como consequência da inabilidade de seu / sua operador/a, o filme inclui o olhar das crianças em sua *mise-en-scène* não pela associação a um *ponto de vista infantil*, essencializado, mas pela injeção do corpo da criança inteiramente, com

³ Filme-carta realizado na Escola Abelardo Alves de Azevedo em Conde (PB) pelos estudantes Ana Cláudia, Ana Letícia, Cristiane, Eduardo, Erick, Gabriel, Geovana, Lindionara, Maicon, Maria Mariana, Maria Vitória, Mariana Nascimento, Mikael, Pedro Rian, Rafael Severino, Thaliusis, Vitória, acompanhados pela professora Silvania Santos e a mediadora Ana Bárbara Ramos, durante a primeira edição do projeto *Inventar com a Diferença*. O trabalho, iniciado em 2014, deu início à posterior criação do projeto *Semente Cinematográfica*, realizado por Ana Bárbara Ramos, Felipe Leal Barquete, Isa Paula Morais, Mariah Benaglia e Valdenise Nogueira. Disponível em: <<http://www.sementecinematografica.com.br>>. Acesso em: 03 de jan. de 2019. A respeito do conceito “filme-carta”, recomenda-se a leitura de “A máquina e o filme-carta” in MIGLIORIN; PIPANO, 2019: 71-89).



seu peso, movimento, duração e intensidade. Interação entre as forças da máquina-cinema e dos corpos infantis que desarticula a narração de Geovana ao olhar da protagonista, colocando-o em meio às outras crianças que habitam aquele território, *com-posicionando* sua fala entre a dimensão essencialmente intimista, de todo modo, já também transformada pelo dispositivo de criação que levou à redação de caráter fabular da carta dirigida a um agente não-humano; e o olhar *trans-individual* dos corpos que tomam a câmera e com ela assumem, apenas fragmentária e provisoriamente, um novo ponto de ver – o qual, no limite, não remete a nenhum ponto de vista subjetivo, nem mesmo ao olhar da narradora da carta. Não há centralidade individual, apenas singularidades: desde o menino que toma sua ducha à garota que, ao final de *Boa Água*, bebe o leite de caixinha desenhando no gole um bigode constituído pela espuma branca leitosa, fixada em *superclose*. Protagonista, se é possível chamar essa presença tão circunscrita assim, somente se forçarmos os vínculos de causalidade narrativa, muito frágeis, que poderiam haver entre o “eu” da carta e a imagem subsequente. Ainda, se falamos de protagonista, o que dizer do garoto que se banha no início do filme – não somente pela sua duração em quadro, mas também – e a forma majestosa como constrói sua *performance* assumindo um lugar de radical centralidade para, em seguida, ser abandonado pelo filme e perder-se em meio aos demais?

Seja como for, o que o enquadramento final de *Boa Água* nos entrega é menos a coincidência entre a voz da estudante e seu lugar como protagonista de uma narrativa do que um pedaço de boca e um bigode de leite, extratos de um corpo metido em cena como todos os demais corpos vistos, vincando a experiência narrada ao ato performático de lançar imagens ao mundo. Aqui, a representação deixa de se estabilizar como pretendente, reagir como sintoma ou enquadrar-se como exigência, para situar-se apenas como *parte* do que a imagem dá a ver, pois há propriamente corpos e sujeitos “representados”, figurando as cenas. Porém, as formas expressivas do filme assumem pela montagem uma potência que as ressignificam na pulsão do acontecimento e que fazem a representação tremer, abrindo-a ao desfundamento das imagens, como um ato performativo. *Performance* que se passa sem o imperativo de ter a câmera explicitada, na revelação do antecampo, ou outras demais estratégias reflexivas próprias ao regime de opacidade que caracterizou o cinema moderno, que jogam com a reflexividade reiterando ao espectador que, no final das contas, trata-se sobretudo de uma construção artificializada.

Antes que *Boa Água* torne-se um filme exemplar – e que caiamos nós mesmos nas armadilhas da representação – é importante ressaltar que seu gesto não é exclusivo e que não partimos dele, metonimicamente, para engendrar uma justificativa que se adequa confortavelmente a um problema teórico anterior, como uma grande lona que



cobre comodamente todas as imagens produzidas nas escolas (ou pelo menos aquelas em que apostamos). Em outros filmes recentes, não apenas feitos nas escolas, é verdade, encontramos uma equivalência ao tipo de inscrição coincidente àquela realizada por *Boa Água*. Filmes que ressignificam diferenciadamente o modo como temos olhado para o cinema contemporâneo, de maneira mais ampla, apontando para um momento em que o próprio campo, entre teoria e realização, está também afetado pela crise epistemológica que assola todo o pensamento monotemático ocidental, o que inegavelmente cria novas problemáticas e expõe os limites das ferramentas empregadas diante das imagens, caras à razão moderna. Em comum, em filmes tão singulares, realizados a partir de processos originais e irreprodutíveis, percebemos uma equivalência entre essa presença de uma espécie de “reflexividade sem nenhuma marca de sua inscrição” (MIGLIORIN; PIPANO, 2019: 67). Nesse gesto reflexivo, as imagens são devolvidas aos espectadores como que numa espécie de dobra sobre si mesma, invocando simultaneamente o mundo vivido (a escola, estudantes, território) para o interior da cena cinematográfica, provocando a manutenção de um fora de quadro, insistentemente: “certo tipo de reflexividade que nos demanda como espectador da obra autônoma e também como alguém que é afetado sobre o processo subjetivo e criativo de onde tais imagens surgem” (MIGLIORIN; PIPANO, 2019: 67).

Como explicita André Brasil, a coabitação entre uma dimensão representacional e outra performativa se dá, sobretudo, nas experiências contemporâneas – seja na mídia, nas artes visuais ou no cinema –, expondo o limite no qual as imagens deixam de estar *apenas representando*. Apenas, ele insiste, pois, elas inventam e produzem formas de vida que mantêm uma relação de contiguidade com a obra em determinados aspectos, ao passo que, em outros, demonstram claras cisões. Isto é, “performances que estão simultaneamente no mundo vivido e no mundo imaginado, elas são, a um só tempo, forma de vida e forma da imagem” (BRASIL, 2016). Se há uma equivalência no gesto reflexivo, permitindo-nos colocar *Boa Água* ao lado de filmes tão díspares como *Um Filme de Verão*, de Jo Serfaty (2019), *Ela Volta na Quinta* (2015), de André Novais, *A Vizinhança do Tigre* (2014), de Affonso Uchoa, *Branco Sai, Preto Fica*, de Adirley Queirós (2014), *O Céu sobre os Ombros*, de Sérgio Borges (2010) ou *Morro do Céu* (2009), de Gustavo Spolidoro, é porque todos parecem fazer do cinema não mais uma janela, como no regime de transparência – ou um espelho partido, caro à formulação do cinema moderno – mas, nos apropriando aqui do termo de Gilbert Simondon definitivamente, força-cinema que afeta as vidas-imagens, *defasando-as*⁴. Ou, como

⁴ Podemos estender à *Boa Água* o comentário que César Guimarães elabora sobre o modo como o cinema interage com as vidas dos personagens e sujeitos da realidade no filme *A Vizinhança do Tigre*, ao dizer: “Joguemos com esse duplo sentido: por um lado, a vida dos jovens é exposta, reconfigurada



mencionava Leda Maria Martins, em debate na Mostra de Tiradentes, uma espécie de câmera-*trans* – nem objetiva, nem subjetiva: pré-individual, que agencia corpos-tela aos modos de existência numa relação interseccional que não se satisfaz pela dualidade corpo-matéria. Se “todo ser é um fluxo contínuo de ocorrências”, como formulava Whitehead (2007), a câmera introduz seus próprios fluxos maquínicos nessa acoplagem.

3. Montar

Passo à frente: o que os filmes nas escolas podem ensinar ao cinema e agregar ao campo teórico, incidindo diretamente nas ferramentas próprias à análise fílmica e à crítica? No jogo inexaurível entre as vidas e o pensar-agir imagens, nos interessa a manutenção desse paradoxo do filme ser e não ser obra de arte, compor o regime artístico do cinema e se esquivar dele, ser também nada, gesto mínimo, insignificante, somente intercessor como parte de um processo de aprendizagem, vestígio de uma ação concreta no mundo da educação, entre as fórmulas matemáticas, as aulas de ginástica, os livros de história e a programação.

Assim, se por um lado não desejamos submeter os filmes feitos nas escolas aos mesmos procedimentos avaliativos com os quais olhamos outras experiências artísticas, por outro, é o próprio campo da arte que nos possibilita olhar para os filmes autonomamente, condição fundamental para a manutenção do paradoxo. Desse modo, o desafio que se apresenta aos filmes à educação é que eles não podem simplesmente fazer passagens a objetos de arte e abandonar o ordinário de suas existências; mas, também, *não podem* renunciar ao seu destino como arte (MIGLIORIN; PIPANO, 2019: 62).

Cinema em devir, cercado pelas tais “caravanas móveis” de que fala Daniel Lins (2005), esses blocos de energia que costumamos nomear crianças – e que nem sempre atendem ao nosso chamado. *Boa Água* nos lançou das mais importantes pistas: mostrou o limite que não víamos no paradoxo da obra de arte, desdobrando o regime estético de Jacques Rancière (2012).

Em *Boa Água*, câmera, vacas, leite orgânico ou de caixinha, fabulação, agências não-humanas e humanas, assim como a escola, a vida no campo e os prementes processos de industrialização, estão implicados numa coexistência entre o que o cinema pode produzir e uma nova distribuição sensível com o filme. Poderíamos dizer que o filme articula uma espécie de deslocamento *trans*-individual. Os comentários

pela passagem do filme (o devir que alcança), pela sua passagem pelo filme (que tem para eles valor de travessia, de prova realizada); e por outro lado, de maneira complementar, os espectadores também são expostos à crueza das formas de vida que se reinventam diante deles, animadas pela performance dos personagens” (GUIMARÃES, 2017: 17-31).



agregados pela mediadora na realização do filme, Ana Bárbara Ramos⁵, que convocamos para nossa abordagem do filme, nos dão a ver como o *extracampo* de *Boa Água* é agenciado pelo *mafuá* como condição interseccional de engajamento na realização:

acaso criador – “a cena surgiu espontaneamente / o banho do chuveiro foi por acaso”;

enunciação coletiva – “um deles, não lembro quem” / “alguns dos alunos da turma” / “não participaram em nenhum momento da edição”;

abertura relacional – “o desejo dele era se juntar ao menino do banho”;

intensidade conectiva – “trabalhamos o tema da vacaria em alguns encontros. É que em frente à escola passava diariamente uma boiada, no meio da tarde. A gente ficava lá ouvindo o som dos bois e vacas”;

fracasso como potência – “os bois não passaram em frente à escola”;

dispositivo formal – “a história da vaca é inventada mesmo” / “resultado de uma atividade realizada em sala de aula com a professora”.

Em seus termos, a montagem de *Boa Água* é capaz de restituir o *mafuá* no interior de seus procedimentos expressivos, por meio da potência de indeterminação convocada pelo filme e habitado por uma alegria que transpira nos planos. Tudo isso entra em jogo na produção das imagens, indissociando o que pertence a um e aos outros, num trabalho onde o processo não contém mais os elementos pré-constituintes que levarão *àquele* filme, mas justo como o que instaura as condições para que algo apareça – ou não, sendo as condições do aparecimento o próprio agir-imagem. Com efeito, há sempre a possibilidade de que um filme não venha, entretanto, a potência do fracasso não dissolve a intensidade do encontro e as múltiplas entradas intensificadas pela presença do cinema na cena escolar. Estamos longe da ideia de que “o que vale é o processo”, uma vez que o cinema aqui transbordou seu fazer com imagens e sons e atravessou uma criação que é dos processos subjetivos ali implicados. Processo por fazer, imagem e virtualidade, como expressões intrínsecas de uma mesma e necessária ambivalência, fundante para todo ato de criação na educação.

Poderíamos dizer que as imagens de *Boa Água* instanciam o processo em sua forma dando a ver a experiência do tempo da educação onde o conhecimento está afetado pela dimensão sensível do cinema, resultando num ato de criação que engaja a produção do saber entre mundo sensível, os objetos técnicos e os seres, indistintamente, ou melhor, sem estabelecer com isso movimentos de verticalização e

⁵ A troca de e-mails completa com Ana Bárbara Ramos pode ser consultada na tese “Isso que não se vê: pistas para uma pedagogia das imagens” (PIPANO, 2019).



estabilização – seja entre os corpos (sujeito que filma, sujeito filmado e o espectador, crianças, adultos, vacas), tampouco entre os elementos que compõem a montagem. É “o acoplamento necessário para o mundo andar e a complexidade hiperconectiva para o mundo diferir”:

Um mafuá surge na desordem, jamais como um modelo, e impõe uma frágil estabilização momentânea, não-linear e não-vertical, a partir de procedimentos não-domesticados e em permanentes processos de desnaturalização. Cada objeto, cada sujeito, tem uma entrada singular no mafuá e faz alterar o todo, de forma contínua, eis a enunciação coletiva como condição de operação do mafuá. Ele é assim menos um espaço de onde algo se parte e mais um corpo de processos e materialidades que absorve uma multiplicidade de objetos e saberes em um universo metastável, para usarmos a noção de Simondon. Ou seja, na horizontalidade das relações, o mafuá é um operador de montagem (MIGLIORIN, 2015: 196-197).

Tempo enredado, tempo de montagem. Linhas destituídas de linearidade cronológica ou evolutiva, linhas que não fundam a direção da vida e do cronos, mas que atualizam experiências entre tempos, nos quais a modernidade racional eurocêntrica não mais determina as formas de ser e estar junto como univocidade e nem por isso deixa de manter sua pesada influência, de arrastar-nos a todo tempo para o solo da representação. É assim que o *mafuá* pode, senão dissolver os imperativos da modernidade, criar outros acoplamentos, produzir novas montagens, combinações frescas, instaurando fluxos que perturbam a ordem do que está posto e nos levam em direção às formas de criação sobre o tempo duro da vida, aberto aos devires.

Outras pistas

O mafuá alegre de *Boa Água* nos permite ressignificar a própria perspectiva do ato de criação para um efeito de jogo de montagem. Aqui, damos coro à voz de Vilém Flusser que insistia contra o predomínio d’o Criador como a imagem do artista. Para o filósofo, contrariamente, criar é um ato em que se *brinca* – o verbo empregado por Flusser é exatamente esse – com “pedaços disponíveis de informações”. Se Flusser refere-se a informações, é porque seus textos finais estão obcecados pelas imagens técnicas e pelas redes telemáticas (2008: 93), mas não por isso são menos interessantes para que os pensemos em tensão com a produção do regime artístico. Flusser narra que a raiz etmológica da palavra autor, tanto quanto a de autoridade, deriva do mesmo verbo em latim *augere*, o qual significa “fazer crescer” (cuja tradução mais corrente é, não por acaso, *fundar*). *Augere* nomeia a atividade de colocar sementes no fundo do campo para que cresçam. É daí que desponta um dos essenciais mitos do mundo greco-romano:



“Rômulo é o autor da cidade porque foi ele quem plantou a raiz sobre a qual a cidade assenta e da qual sorve a seiva que faz com que cresça e se torne o império do mundo. Rômulo é o fundador do mundo civilizado” (FLUSSER, 2008: 102). Erguer-se contra a autoridade do artista e da criação, das mãos de um criador, é, para Flusser, erguer-se contra a fundação dos impérios dos saberes e da forma de produzir conhecimento.

Contrariamente, há uma relação poética ao nos situarmos mais próximo ao camerar do que aos fundamentos da imagem, com os resíduos presentes na própria materialidade fílmica, vestígios que carregam consigo os processos pedagógicos e subjetivos que levam à sua feitura, no tal gesto reflexivo de que falamos acima. Como escreve Russel West-Pavlov sobre o poeta caribenho Derek Walcott, o ato de criação comporta em si sua própria temporalidade, ao mencionar a obra literária do poeta: “não é um poema ‘sobre’ uma paisagem que, em seguida, pode ser ensinado numa sala de aula. Pelo contrário, é um poema que surge de uma paisagem e é intrinsecamente um processo dinâmico de interconexão contínua, tanto espacial como, inevitavelmente, temporal” (PAVLOV, 2017: 167). O poema, finaliza West-Pavlov, não informa, “instancia os processos dos quais ele emerge” (2017: 167).

Se o cinema parece nos dar a ver algo de urgente agora, é porque sua forma pedagógica, seus *mafuás*, tem a singularidade de fazer montagens com esses blocos de afecção – movimento e duração – que são as imagens. Montagens entre múltiplas forças de naturezas e intensidades diversas, nas quais a diferença pode vibrar temporalidades enredadas, revelando modos de existência que não apenas contrapõem a representação, mas que fazem seus modelos desmanchar, rachando por dentro - água, criança, animal - o solo que os fundam.

Filme por fazer. No limite, trata-se disso, filmar como se já não houvesse um filme a ser feito, somente presenças, intensidades, volumes: *camerar*.

Bibliografia

BRASIL, André. “**A performance: entre o vivido e o imaginado**”. Trabalho apresentado ao GT Comunicação e Experiência Estética, XX Encontro Anual da COMPÓS, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, de 14 a 17 de jun. 2011. Disponível em: < http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1603.pdf>. Acesso em: 10 de set. de 2016.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: São Paulo: Paz e Terra, 2018, p. 30.



DELIGNY, Fernand. “Ce qui ne se voit pas” in: **Cahiers du Cinéma**. n. 428, p. 50–51, 1990 (tradução nossa).

_____. “Camérer” in: Sandra Alvarez de Toledo (Org.), **Œuvres**. Paris: l’Arachnéen, 2017, p. 1742:

GUIMARÃES, César. “Na vizinhança do tigre: lá onde a vida é prisioneira” in: **Revista ECO-Pós**. v. 20, n. 2, p. 17–31, 2017.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablumbe, 2008.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: n-1 edições, 2015, p. 29

MIGLIORIN, Cezar. **Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá**. Rio de Janeiro, RJ: Azougue Editorial, 2015.

MIGLIORIN, Cezar; PIPANO, Isaac. **Cinema de brincar**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2019.

PIPANO, Isaac. **Isso que não se vê: pistas para uma pedagogia das imagens**. 2019. 340p. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense (PPGCOM / UFF). Niterói, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SIMONDON, Gilbert. **Sur la technique (1953-1983)**. Paris: Presses universitaires de France, 2014, p. 253.

WEST-PAVLOV, Russell. “O Tempo do Ensino no Sul Global: Pedagogia em Rede e Ensino da Poesia Caribenha (com um exemplo de Derek Walcott)” in: **Revista Contracampo**, v. 36, n. 3, 2017, p. 167.

WHITEHEAD, Alfred North. **The concept of nature**. New York: Cosimo classics, 2007.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Jafar Panahi e a utilização do pós-cinema no cárcere

Jansen Hinkel¹

¹ Jansen Hinkel atualmente é doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM); é mestre em Comunicação pela mesma instituição e possui graduação em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP-UNESPAR). Atua como pesquisador de cinema, com interesse nos caminhos filosóficos e poéticos das artes audiovisuais.
Email: hinkeljansen@hotmail.com

**Resumo**

Jafar Panahi é um cineasta iraniano que, por causa de seus filmes e declarações políticas, foi condenado a seis anos de prisão domiciliar e proibido de realizar seu trabalho por vinte anos. Mesmo assim, sem o conhecimento do regime teocrático que lhe deu o veredito, Panahi dirigiu alguns filmes que tiveram notoriedade internacional e revelaram sua prisão. A proposta deste artigo é inter-relacionar os conceitos de pós-cinema com a obra audiovisual feita a partir de obstruções políticas e formais, para mostrar que o pós-cinema aparece mesmo em regimes fechados com forte presença da censura. A abordagem por análise fílmica de textos culturais produzidos em tais condições revela a ideia de um cinema que se torna pós-cinema (uma outra coisa dentro da contemporaneidade), e dele se projeta não só uma tipologia pós-cinematográfica, mas uma crítica sociopolítica advinda das proibições.

Palavras-chaves: cinema iraniano; Jafar Panahi; Oriente Médio; prisão domiciliar.

Abstract

Jafar Panahi is an Iranian filmmaker who, because of his films and political statements, was sentenced to six years of house arrest and barred from performing his work for twenty years. Nevertheless, without knowing about the theocratic regime that gave him the verdict, Panahi directed some films that had international notoriety and revealed his arrest. The proposal of this article is to interrelate the concepts of post-cinema with the audiovisual work made from political and formal obstructions to show that the post-cinema appears even in closed regimes with a strong presence of censorship. The approach of a filmic analysis of cultural texts produced in such conditions conveys the idea of a cinema that becomes a post-cinema (another thing within contemporaneity), and it is projected not only a post-cinematographic typology, but a sociopolitical criticism of prohibitions.

Keywords: Iranian cinema; Jafar Panahi; Middle East; Home arrest.



As prisões de Jafar Panahi

Os governos autoritários sempre viram o cinema como ameaça ou propaganda; quando os filmes não estiveram de acordo com a propaganda, aconteceram as prisões e exílios dos responsáveis por eles. A Alemanha de Hitler, a Itália de Mussolini, a Espanha de Franco, a Rússia de Lênin e Stálin, as ditaduras militares latino-americanas, a China comunista e os regimes autoritários africanos (para citar alguns exemplos), ao longo do século passado, exilaram, prenderam ou mataram seus artistas.

No contemporâneo, com foco no Oriente Médio, quase todos os cineastas sofrem as práticas dos regimes teocráticos, e percebe-se, na observação do trabalho de Jafar Panahi, que o uso de procedimentos pós-cinematográficos serve a um tipo de cinema de resistência, tal como aconteceu no século XX. Contudo, agora, são as novas linguagens e técnicas, a contaminar as narrativas, que assumem funções antes cinematográficas ou televisivas: estar contra um pensamento vigente e opressor, ou propagá-lo massivamente como elogio e tática do regime em questão.

O pós-cinema pode ser entendido como a multiplicidade de imagens captadas por técnicas audiovisuais distintas ou mesmo por outras técnicas artísticas em junção com dispositivos especificamente audiovisuais. Não apenas um tipo de câmera ou espaço, o cinema pode sair da tela e encontrar o teatro, pode ser feito apenas com um programa de computador, existir na edição de imagens captadas por câmeras de segurança ou na variedade dos registros presentes na televisão, internet e aparelhos celulares. O pós-cinema, portanto, é um conceito poluído e interessado na poluição.

Se no século XX a preocupação era entender o fenômeno comunicacional televisivo e o futuro do cinema, hoje todas as imagens fazem parte do cinema se assim quiserem os realizadores. O cinema é capaz, inclusive, de acontecer fora do espaço da tela e no espaço real da exibição (algo que ocorria já no primeiro cinema, com uma banda sonora apresentada ao vivo).

No cinema, entre o fim dos anos 50 e o fim dos anos 70 – com o surgimento das novas técnicas das mídias, a difusão da televisão, as guerras coloniais, 1968 e seu fracasso, e a crise dos movimentos de contestação – houve também uma renovação das tendências modernas. Mas o refluxo, os impasses ideológicos, a ruína das utopias desembocaram no que veio a se chamar “fim das grandes narrativas” e na recusa da dimensão histórico-crítica. (ISHAGHPOUR, 2004: 122)

As novas configurações de mundo são percebidas também na arte e na comunicação, e na adesão das mesmas em relação a tais configurações. O prefixo pós,



aplicado em geral aos conceitos de modernidade e verdade, logo aparece antes da palavra cinema. Tal problemática, chamada de pós-cinema, é usada aqui com o foco principal de interpretar o novo cinema iraniano, em específico os filmes de Jafar Panahi, em suas alusões ao pós-cinema e a influência disso no objeto fílmico a partir da prisão domiciliar do cineasta.

A discussão teórica sobre as prisões registradas pelo cinema persa, e a real função de cada uma delas no que se refere à compreensão ocupada (no espaço social) e representada (no espaço cinematográfico), ocorre quando a definição da prisão e dos prisioneiros alcança a relação entre espaço e sujeito (no caso do cinema, locação e personagem) e as diferentes funções resultantes de tal relação. O cárcere de alguns artistas, por conseguinte, é uma forma de pós-cinema à revelia de seus realizadores, uma condição do próprio meio onde se trabalha com audiovisual.

A penalização dos artistas iranianos e a obstrução (censura) dentro das políticas culturais do país são fatos que servem como procedimento teórico em relação ao termo pós-cinema. Discutir a prisão e os espaços fílmicos do cinema de origem persa é essencial para entender e atualizar as significações do pós-cinema na arte audiovisual.

Jafar Panahi, nascido em 1960 na cidade de Mianeh (Irã), é um influente cineasta da atualidade. Em 2009 — ao apoiar a candidatura de Mir Hussein Mussavi, candidato da oposição, primeiro-ministro do Irã entre 1981 e 1989 —, Panahi foi condenado à prisão domiciliar por seis anos e proibido, por vinte anos, de filmar. Mesmo com a condenação, de maneira clandestina, o realizador continuou a fazer filmes, aqui separados para análise: *Isto não é um filme (In film nist, 2011)* e *Cortinas fechadas (Pardé, 2013)*.

Os cenários fechados das histórias transformadas em filme explicam a guerra interior do cineasta em sua prisão e, ao mesmo tempo, projetam o Irã contemporâneo. A partir da experiência do cárcere, tais obras apresentam uma natureza autobiográfica em que o corpo (físico e projetado) é a matéria narrativa. A matéria-corpo, coibida de um espaço aberto e livre, torna-se o protótipo cruzado entre documentário e ficção. O corpo está em estado de sítio e, de tal proibição, surgem alternativas de invenção — estas, uma espécie de pós-cinema.

Para entender a inter-relação entre o pós-cinema e o cinema de Panahi, é preciso analisar suas obras audiovisuais a partir de algumas constantes: a frágil diferença entre documentário e ficção, a prisão do cineasta, o uso do cinema como forma de resistência e protesto, a herança e adoção de aspectos teatrais nas narrativas e o espaço (locação) pela condição do confinamento. São essas as proposições teóricas que poderão caracterizar a obra de Jafar Panahi como pós-cinema.



Apartamento iraniano

O que é um documentário? Em princípio, a projeção da realidade; contudo, uma projeção é sempre um produto filtrado por um ponto de vista e por uma estilística. Até o mundo real, sem a representação ou a ilustração através da arte, não foge ao olhar do sujeito ou à luz da interpretação do outro, mesmo na realidade, o sujeito está preso a sua experiência.

Nosso universo midiático atravessa, há vários anos, uma zona de turbulência de amplitude inédita. As linhas se movem, as fronteiras se deslocam sem cessar e os meios de comunicação clássicos estão perdendo muitas de suas referências, de modo que se começou a sentir, ultimamente, cada vez mais apertado no planeta cinema. De fato, o que restou do cinema naquilo que o cinema está se tornando? (GAUDREULT; MARION, 2016: 14)

O que restou do cinema? A pergunta dá margem para uma outra questão: tudo aquilo que substitui o cinema é, então, um pós-cinema ou o pós-cinema se insere no cinema?

No caso dos filmes de Jafar Panahi feitos em regime de prisão domiciliar, ou seja, dentro de um pequeno recorte contemporâneo, o pós-cinema acontece pela obrigação externa (a condenação, e dela o espaço de confinamento) e pela atitude de continuar mesmo assim, uma obrigação existencial e política. Através desses fatores determinantes, se quer aqui responder não o que restou do cinema, e sim: o que resta do cinema quando se prende um cineasta por fazer cinema?

A prisão do cineasta, documentada por ele mesmo na tentativa de não ser ou parecer um filme às autoridades, discute os conceitos de ficção e não ficção a partir do projeto propositalmente impossível de não ser uma obra fílmica, e vai ao encontro da estilística de ambientes fechados que envolvem certas narrativas do realismo cinematográfico (filmes que se passam em locação única ou em poucos lugares).

O confinamento, entendido como prisão política, é um cenário obrigatório, e é por ele que se alcança a realidade (sua projeção), justamente na intenção de se disfarçar que o que se vê e o que se ouve é mesmo um filme; uma estratégia lógica de manifesto contrário a um veredito ainda em processo.

O filme compreende uma vertente documental contemporânea que se utiliza da encenação para alcançar a interpretação do material observado. O uso do documentário como forma de expressão audiovisual considera o cinema como arte e registro que leva o artista a pensar o real e particularizá-lo de alguma forma. O caráter particular — em que o realizador é também personagem e experimenta o espaço de seu apartamento para significar, pela câmera, seu confinamento — é uma *performance*. O diretor-personagem precisa fazer um filme que não é um filme, o experimento é a *performance*.



Modo Performático: enfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do envolvimento do cineasta com o sujeito e a resposta de um público a esse envolvimento. Rejeita noções de objetividade em favor da evocação e afetação. (...) Os filmes neste modo compartilham qualidades com o experimental, o pessoal e a vanguarda, mas com forte ênfase no impacto emocional e social no público. (NICHOLS, 2001: 34)

Não que o filme se enquadre totalmente na definição de Bill Nichols, o que restringiria a complexidade necessária para se entender tal obra. A relação pessoal de Panahi com o projeto (secreto, com equipe não creditada) aproxima o resultado final de um documentário performático. Contudo, não se trata apenas de um documentarista e sua *performance* diante da câmera; o que se mostra é um prisioneiro a utilizar o cinema para protestar sua condição e discordar da política em um presente histórico no qual é possível, através de registros e *performances* audiovisuais, fazer cinema com as possibilidades de um pós-cinema. São outras formas de relação entre real e ficção captadas por distintas câmeras digitais.

A sociedade atual e a contemporaneidade do registro técnico são paradigmas do pós-cinema usados para que *Isto não é um filme* seja possível. O real não pode sair do lugar, existem apenas um artista em frente à câmera e um apartamento. O primeiro fator específico identificável em um cinema que se encerra em locação única é o espaço da ação. Claro que adjetivar o espaço como fator específico é desconsiderar a herança do teatro ao cinema, contudo, ele é específico por causa das atribuições formais dadas ao espaço quando transformado em filme.

No caso de *Isto não é um filme*, dois espaços, que em tese é um espaço único, ou seja, o próprio filme, se desdobra em dois discursos: o apartamento como espaço para um documentário e o tapete da sala como espaço de processo para um filme de ficção. O que acontece no apartamento é o próprio documentário, enquanto a tentativa de mostrar um filme que não foi filmado (na utilização do tapete da sala como planta baixa para representar o cenário deste filme imaginário) é um caminho de ficção pela obstrução espacial. O apartamento de Jafar Panahi, sua prisão: espaço para o documentário. O tapete da sala, utilizado para explicar o cenário de um filme proibido de ser feito: espaço alternativo para a ficção que não pode ser realizada devido à condenação do diretor à prisão domiciliar.

Isto não é um filme começa à mesa, em um café da manhã. Um plano conjunto e estático, frontal, de quase quatro minutos, mostra Jafar Panahi ao telefone. Os sons são diegéticos. Neste plano inicial é instaurado um aspecto da encenação que será mais ou menos respeitado ao longo do filme, no qual planos demorados informam ao



espectador aquilo que se quer dizer sem, ao menos inicialmente, se valer da montagem; para depois, ao utilizá-la, haver o impacto reflexivo.

Pode-se pensar a *mise-en-scène* em três camadas que organizam o documentário de forma que cada uma delas discuta um aspecto referente à prisão do realizador. Separadas, tais camadas dão um ritmo fílmico de tom crescente: da calma cotidiana do espaço até o sentimento de inadequação e revolta em relação a ele. Para tal construção, Jafar Panahi se vale do plano fixo em que documenta seu dia a dia com ações prosaicas (falar ao telefone, tomar café da manhã). Depois, para explicar o que se está a fazer efetivamente, o cineasta constrói um filme (que ele não pôde realizar) em cima do tapete da sala; esta *performance* é classificada aqui como a segunda camada (outra *mise-en-scène*) do documentário, como o protesto de um artista preso. Por último, diferentes câmeras (equipamento profissional e aparelho celular) contrapõem politicamente as noções daquilo que se considera documentário e ficção e dita, então, uma estética proveniente da montagem cinematográfica com a característica-base do pós-cinema que é o uso de diferentes registros e regimes de imagem.

A tríade demonstrativa (planos fixos de motivos cotidianos – *performance* em cima do tapete – jogo entre câmeras através da montagem) confirma o desenho de um espaço de prisão. A prisão política, portanto, é a base temática do espaço fílmico; a partir dela, a exposição dialógica do confinamento interage diretamente com o ritmo e a montagem em busca de uma estética pelo relato de si mesmo.

O espaço fílmico do apartamento é cortado para cima de um tapete, onde o cineasta tenta desenhar com fita crepe a planta baixa de um filme que não foi feito para que o espectador, através da verbalização e do sugerido no tapete, consiga imaginar o filme por si mesmo. Tal encenação aposta na imaginação e na simbologia de que o espaço é, por reflexão, um espaço de liberdade.

Ao tentar recriar a locação, Panahi revela a história de uma jovem de classe menos favorecida a viver uma situação limite. É a história de Maryan que ele quis filmar e não conseguiu, e o filme existirá ali no apartamento do diretor, em cima do tapete. A personagem foi aprovada na universidade para estudar no campo das artes. Filha de pais conservadores, ela é proibida de fazer o curso. Quando sua família vê seu nome no jornal que anuncia os aprovados no vestibular, ela é então restringida de suas liberdades cotidianas. Com seus pais a viajar, Maryan é trancafiada em casa. Presa, ela precisa dar um jeito de fugir para chegar na capital (Teerã) a tempo de se matricular na universidade; caso contrário, perderá o direito ao curso.

Filmado quase todo dentro do quarto da personagem protagonista, o suposto filme seria uma digressão na obra de Jafar Panahi, que sempre filmou em espaços abertos e, devido a limitações relacionadas aos véus das atrizes, sempre preferiu



locações em lugares públicos e histórias não passadas em ambientes de intimidade. Com a prisão, o cineasta passa dos exteriores reais a filmes em ambientes internos. Os recursos do cinema moderno (luz natural, locação real e equipe pequena), sempre utilizados por Jafar Panahi nas ruas iranianas, agora se fecham entre quatro paredes.

O tapete da casa do cineasta representa a casa inteira de Maryan: uma pequena almofada simboliza a cama da menina, uma cadeira com apoio vazado é a janela de seu quarto (o vão do apoio sugere uma vista para o exterior da casa), linhas traçadas com fita crepe são as paredes do quarto e da sala, as portas e a escada de acesso que une a sala ao quarto.

A cadeira, se fosse uma janela, mostraria o beco em que a casa se encontra, e a primeira tomada do filme, que duraria seis minutos em plano fixo, mostraria a vista desta janela e uma senhora com sacolas de compras a chegar em casa. No curto caminho do beco à casa, ela receberia a ajuda de um jovem para carregar suas coisas. Esta personagem seria a avó paterna de Maryan, que, ao chegar em casa, a acordaria em seu quarto. Percebe-se, pelos diálogos entre neta e avó (lidos diretamente do roteiro segurado pelo diretor, que descreve a tomada e diz as falas para a câmera), que elas não moram juntas, que Maryan não sai de casa e que sua avó, pela debilidade física que dificulta seu caminhar, não visita a neta todos os dias. O cineasta já havia pesquisado a locação real para este filme, e mostra à câmera a gravação em seu celular do local visitado. A espacialização feita no tapete torna-se, então, menos figurativa.

Após a avó ir embora, plano filmado pela janela (cadeira em cima do tapete), o espectador veria Maryan sozinha em seu quarto, deitada na cama. Um telefone tocaria e ela então se levantaria, atenderia ao telefone, o jogaria no chão e voltaria à cama, e, escondendo-se entre os cobertores, poria-se a chorar. Na próxima tomada, filmada com uma câmera no teto (*plongée*), Maryan estaria a consertar o telefone que acabara de quebrar no plano anterior e, durante o reparo do aparelho, ela receberia outra ligação.

Jafar Panahi pede um momento à câmera. Parece cansado, desiste de narrar sua história, joga o roteiro no chão e fala: “Se podemos contar um filme, por que não podemos fazê-lo?”. Ele sai de quadro e a sala fica vazia. A imersão na história contada é interrompida com esse retorno abrupto para o documentário sobre a prisão do personagem narrador. O contar uma história (caráter ficcional) se interrompe, e o espectador sai de um campo lúdico e imaginativo para o mundo real do filme.

O corte de uma ficção contada no discurso interno de um filme de não ficção direciona o espectador da imaginação ao pensamento político; como se a ficção com sua sucessão causal, expulsa pelo documentário, exigisse de volta a natureza social própria de filmes de protesto. O jogo que transita entre documentário, ficção,



performance e denúncia é o método aplicado pela obra para a construção espacial do confinamento audiovisual.

Em determinado momento do filme (anterior à demonstração do roteiro em cima do tapete), Jafar Panahi explica ao espectador as especificações de sua condenação ainda em processo, cujo resultado é a proibição de fazer cinema, de escrever roteiros, de sair do país e de conceder entrevistas. Contudo, a atuação e a leitura de roteiros cinematográficos não foram proibidas nem mencionadas, e aí surge a ideia para *Isto não é um filme*.

Ao desistir, pela tristeza de estar preso dentro de casa, de relatar o restante do filme não produzido, o cineasta, em uma atuação revoltada de si mesmo, começa a discutir a prisão em planos nos quais a fala não necessariamente é o foco principal. Seu confinamento domiciliar é evidente pelo próprio apartamento e pelas telas (celular, televisão e computador) que confirmam sua situação. Sites bloqueados não o deixam saber se sua prisão está noticiada no mundo ou não, telefonemas com familiares e amigos são feitos e não se pode dar muita informação. Uma iguana (o bicho de estimação) passeia pelo apartamento entre livros e plantas. O cineasta filma em silêncio suas plantas e os prédios lá fora e recebe visitas rápidas de vizinhos, sempre entre a porta e o corredor, com o visitante fora de quadro. Apesar de ser um apartamento confortável de classe média (uma moradia familiar e não uma prisão miserável e desumana), a atmosfera, feita de silêncios e planos demorados, enquadra não um espaço afetuoso e livre, mas um espaço de solidão.

Enquanto se documenta um prisioneiro em sua casa, são feitas considerações sobre a arte do cinema. Por exemplo, ao mostrar no aparelho de DVD uma sequência de um dos seus filmes, *Ouro carmim* (*Talaye Sorkh*, 2003, roteiro de Abbas Kiarostami), o diretor comenta a atuação amadora e improvisada do ator da sequência e discorre sobre a mentira, sobre como um diretor de cena pode explicar a um ator o que fazer antes de o ator decidir por si mesmo. Faz-se, assim, a defesa do não ator ou do ator amador, que improvisa enquanto o diretor deve se preocupar apenas em registrá-lo para alcançar uma ideia de realismo.

Outro exemplo é quando se vê uma sequência de *O espelho* (*Ayneh*, 1997). O longa-metragem é sobre uma criança que volta da escola sozinha e percebe, no caminho, que pegou o ônibus errado. Há uma parte da filmagem em que a criança cansa de atuar e diz que sabe voltar à sua casa sozinha, que não quer mais contar mentiras, e sim ser ela mesma. Panahi se compara à criança do filme, pois o cinema lhe foi tirado, de forma que se ele filmar algo deve jogar fora, como se lhe fosse obrigada a mentira de que ele não é mais capaz de fazer seu trabalho, assim como a criança que sabia voltar para casa (a atriz) mas tinha que fingir que não sabia (a personagem).



Em outra reflexão, o cineasta pede que se filme a televisão, na qual passa uma sequência do filme *O círculo* (*Dayereh*, 2000). Nesta sequência, uma jovem corre num espaço público, seu véu balança, e a câmera a segue. Panahi, ao assistir a seu próprio filme, diz à câmera que uma locação fala sozinha e se basta, que não é preciso que a atriz demonstre desespero, pois o espaço aberto, com suas colunas e arquitetura, já dá tal informação ao espectador. Então, ele se pergunta como poderia alcançar um sentimento similar ou a sugestão de um estado de humor em linhas demarcadas em cima de um tapete, e como se poderia chamar isso de um filme.

Nota-se que a importância do espaço é sempre verbalizada por este documentário; o realizador, que até então só filmava em espaços abertos, é obrigado a uma nova forma: a ausência de imagens (a impossibilitar o realismo), que, agora proibidas, se transformam em princípio ético e numa difícil equação, da não perda do espaço, mesmo prisioneiro.

No Irã, a última quarta-feira do ano persa é conhecida como A Quarta-Feira dos Fogos, uma comemoração popular que inicia as celebrações de final de ano. De ordem não religiosa, por seguir algumas tradições anteriores ao Islã, ela foi proibida pelos líderes do país. Panahi acompanha pela televisão a notícia de que mesmo proibida desde o ano passado, a festa acontece na cidade. Ele é interrompido por uma vizinha que bate à sua porta a lhe pedir que cuide de seu cachorro enquanto ela sai para festejar. Ele aceita, a princípio, mas nega em seguida, pois sua iguana de estimação ficou com medo do bicho. A sequência, ligeiramente cômica, demarca o comportamento de uma cidade em festa: caótica e consumista. O cineasta não pode sair de casa para registrar o evento festivo, nem filmar a polícia que está na rua para impedir de alguma forma que ele aconteça. O tempo agitado na cidade, externo à situação do personagem Jafar Panahi, é correlato à sua prisão. Não só há sujeição no confinamento privado do personagem como no país e na sua cultura; *Isto não é um filme*, sem o registro do espaço público, também o abraça no seu esboço social. A prisão de um, por lógica, é também a dos outros iranianos.

Ao anoitecer, o diretor-cinegrafista Mojtaba Mirtahmasb (amigo de Panahi e também diretor de *Isto não é um filme*) precisa ir embora. No elevador, os amigos encontram o coletor de lixo, e uma conversa se inicia entre os três. A última parte do filme é o plano-sequência entre o jovem coletor e o diretor, que acontece dentro do elevador. Tal como Maryan, a personagem do filme que não existe, o homem que ali trabalha é um estudante do campo das artes. O diretor, com a câmera, segue o homem até o subsolo. É possível ver os fogos na rua quando o homem sai do prédio e diz para Panahi não o seguir, pois as pessoas podem vê-lo com uma câmera, visto que sua figura é bastante conhecida. Nessa ida para um espaço aberto, em um ponto final poético que



não se atreve a continuar para a rua, o filme chega ao final, com a imagem das silhuetas das pessoas e dos carros e o som dos fogos de artifício e das sirenes.

Cortinas fechadas

Em 2013, Jafar Panahi faz um segundo trabalho. *Cortinas fechadas (Pardé)* se utiliza da metalinguagem, ou seja, a formalização da narrativa através de métodos que compreendem diferentes linguagens como alternativa de exposição. O encontro de linguagens, e a interrupção de uma para dar lugar a outra, é mais um caminho do cineasta para ilustrar sua situação íntima e política. Nesse filme, Panahi vira um personagem de si mesmo atormentado por suas criações ficcionais.

A primeira sequência de *Cortinas fechadas* prepara o território da encenação a ser desenvolvida durante o filme. Se em *Janela indiscreta (Rear Window, 1954)*, de Alfred Hitchcock, as persianas de uma janela sobem (como a cortina de um teatro de palco italiano que se abre para o início da peça) e dão a dimensão da proposta, em *Cortinas fechadas* uma janela é vedada pelo protagonista em sua primeira ação como personagem.

A antítese hitchcockiana, que é também aproximação, define outra contextualização para pensar o pós-cinema. Em Alfred Hitchcock, a janela se abre; contudo, ninguém puxa as persianas para cima, não é uma ação real de nenhum dos personagens, e sim um método de linguagem que apresenta uma paisagem viva e exterior (totalmente dentro de um estúdio), em que o protagonista, preso em uma cadeira de rodas sem poder sair de casa por causa da perna quebrada, observa tal paisagem. O olhar do espectador é, então, o olhar do personagem principal. O jogo de suspense e comédia em cima do voyeurismo contido no cinema trata o confinamento como artifício narrativo de causa e efeito: nos entretém, conta uma história e parte da obsessão em olhar o outro para desenvolver o mistério e a comicidade. Quando uma grande janela é vedada, e a imagem externa é proibida à visão, o confinamento tem o sentido alterado. Mesmo que análogo ao cinema de entretenimento, o campo do *voyeur* agora inexistente: o desenvolvimento e a sugestão dos conflitos são pontos de vista de um prisioneiro em relação ao seu espaço e dentro dele, não mais o que ele vê do lado de fora. Inicia-se um experimento contemporâneo de linguagem.

A estratégia de *Janela indiscreta* é o contrário da de *Cortinas fechadas*, contudo ambas as realizações se utilizam do confinamento como molde, com desdobramentos éticos e estéticos diretamente ligados à época e à sociedade em que um filme é produzido.

Os confinamentos são moldes, distintas moldagens, mas os controles são uma modulação, como uma moldagem auto-



deformante que mudasse continuamente, a cada instante, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro. (DELEUZE, 1992: 2)

O confinamento (molde) e o controle (modulação) presentes no cinema persa estão ali por motivos político-ideológicos: filmar as prisões torna-se urgente; a imagética resultante aciona, pelo cinema, a condição e a informação política, que, nesse caso, é desenvolvida também por técnicas pós-cinematográficas.

As primeiras imagens: uma janela gradeada, a ocupar todo o espaço de uma parede, dá para o mar, precedido por faixa de terra asfaltada. A câmera é fixa e está na parte de dentro; o que se vê é como a visão de alguém a olhar por essa janela. Na estrada, um carro chega, estaciona e duas pessoas saem do veículo. São dois homens, um passageiro e o motorista. O passageiro pega suas coisas e entra em casa; o plano é fixo e só se sabe que alguém entrou ali através do som. Ele aparece novamente no campo fílmico, paga o motorista e entra uma última vez na casa. O homem que fica traz um cachorro escondido consigo; quando o motorista entra no carro e vai embora, este homem, com um grande pano escuro, tapa toda a janela. Depois, faz a mesma coisa em todos os cômodos enquanto a câmera ora o segue, ora o enquadra em plano fixo e conjunto a mostrar o cachorro e os grandes cômodos do lugar.

O homem dá banho em seu cachorro e brinca um pouco com o bicho. Também ele se banha, e pode-se perceber que está ferido, com um corte na canela. Raspa todo o cabelo em frente ao espelho. A noite começa com uma forte tempestade e o homem, sentado no parapeito de uma janela toda coberta, ouve a chuva. No sofá, o cachorro (chamado Boy) aperta o controle remoto e liga o televisor. O som da TV informa, numa reportagem: "(...) porque os cães são impuros em nossa sociedade islâmica, serão agora proibidos. A polícia tomará medidas drásticas (...)". O homem baixa todo o volume da TV e retira as pilhas do controle remoto, com rapidez. Na televisão, agora sem som, veem-se cachorros a agonizar, com muito sangue e ferimentos graves. Após esse episódio, o homem escreve em seu diário; ele e seu cão estão ali há dois dias (informação escrita pelo personagem no caderno). O espírito distópico de um Islã ficcional em que os cachorros são proibidos e mortos, com um homem a fugir da polícia, é então apresentado.

Todas as sequências desta primeira parte de *Cortinas fechadas* não possuem diálogos; as imagens são de um homem e seu cotidiano na casa escura e os sons são das coisas: natureza, passos e objetos. Predomina o plano fixo e aberto. A construção do som é causal, ou seja, uma escuta "que consiste em servirmo-nos do som para nos informarmos, tanto quanto possível, sobre sua causa" (CHION, 2011: 27). A causalidade sonora do som ambiente (numa construção técnica de som direto e *foleys*) prepara um



espaço aprisionado ainda não quebrado pelo diálogo: o indivíduo está só, e cada ruído não apenas intensifica sua solidão para o espectador, como o informa simbolicamente² da natureza psicológica (o personagem) e física (a locação) desse lugar.

Ainda na segunda noite, a casa-esconderijo é invadida por um casal de irmãos. O silêncio é quebrado. O monólogo interior do personagem é interrompido pelas estranhas figuras que chegam e, como intrusos, passam a fazer parte da casa. Os irmãos também fogem da polícia, foram seguidos até ali por um esquadrão. O homem, assustado, esconde o cachorro no andar de cima. Os policiais batem à porta. Todos ficam em silêncio. Um chamado urgente pelo rádio faz com que os policiais se retirem.

Os irmãos, um homem e uma mulher, são de algum grupo contrário ao governo e pedem abrigo. Eles reconhecem o homem, sua fotografia está nos principais jornais da cidade que informam que após uma discussão e a morte de uma cadela, ele brigou com os executores, resgatou um cachorro, fugiu e é procurado pelas autoridades. Por isso, também, raspou o cabelo, para que não o reconhecessem. O irmão deixa a irmã na casa e vai em busca do grupo revolucionário, para trazer um carro e tirar a menina dali; enquanto isso, o homem e a jovem precisam conviver. Há certa tensão entre eles; o homem desconfia que os dois sejam policiais e ao mesmo tempo se preocupa com a segurança da mulher, pois o irmão lhe revelou que ela é suicida e mentalmente instável. Tal ambivalência de sentimentos é agravada pela conversa; quanto mais eles dialogam, mais o homem tem medo de que ela cometa suicídio e mais duvidoso fica a respeito dela.

O irmão não retorna, e o homem assume um aspecto vigilante em relação à sua hóspede. *Cortinas fechadas*, aos poucos, organiza sua atmosfera para o campo simbólico, em que o espectador então questiona a realidade do discurso interno: são verdadeiros os visitantes ou não passam da imaginação do homem, a enlouquecer aos poucos em sua prisão e a criar fantasmas?

Em dado momento, o homem procura a jovem pela casa, encontra-a na sacada e fica extremamente nervoso por achar que ela decidiu se matar, o que considera uma afronta, um desrespeito com a sua situação de fugitivo. Ela, ofendida, diz estar apenas a ver o mar. Tal sequência se dá do lado de fora; contudo, não se pode ver, a *mise-en-*

² O presente texto usa os conceitos de “símbolo” e/ou “caráter simbólico” de forma heterogênea, não integral. Definido como algo que é mais que um sinal e seu senso de utilização, o texto tem no conceito de símbolo tanto o valor próprio da estética (causa e efeito de uma representação que produz um pensamento e uma interpretação pela qualidade da imagem e do som); quanto o caráter social, de natureza simbólica, que os agentes do espaço possuem em relação ao meio (o valor simbólico de cada indivíduo num espaço). Ao longo do texto, quando necessário, tais significações serão aprofundadas.



scène acontece no escuro, fora de campo, e a referência imagética é uma pequena saída para a sacada, onde mais ou menos se vê a noite e se ouve a discussão das personagens. A paisagem do exterior, ausente, reforça ainda mais os espaços internos tidos como prisão, e o fato de uma personagem mulher conversar com um homem não familiar a ela, com o suicídio como tópico, confronta uma identidade islâmica com sérias restrições às mulheres e que tem, na questão do suicídio, um de seus maiores tabus. Um tabu, inclusive, muito utilizado como tema no cinema persa não comercial. Tais conflitos desse espaço interno estabelecido, com ausência de uma paisagem exterior, constroem uma paisagem própria que pode ser considerada uma paisagem do confinamento: composta pelos sons e imagens do interior da casa, sem jamais sair dali.

Após a discussão, a jovem some pela casa; o homem procura-a, a vasculhar por todos os lugares, e não a encontra. Assim, confuso e aterrorizado, ele começa a remontar os acontecimentos desde a chegada dos irmãos até o momento em que ele se percebe só novamente. Alterado, a questionar sua própria realidade, seu monólogo nos dá a impressão de que tudo que aconteceu não passou de alucinação.

Por se tratar de um homem só, perseguido, vigiado e em um estado de medo constante, em um filme preocupado com as consequências, no sujeito, da prisão, seu caráter existencial (e seu caos) tornam-se um caminho possível para o uso de espaços de confinamento como estilística no cinema contemporâneo. O aspecto humano subordinado a um espaço reduzido desdobra-se em sua forma mais radical: a loucura, ou a impressão dela.

O eu e o universo interligados em algo palpável, mesmo em um estágio de loucura, ou confusão, quando transportados para o campo da representação, no caso o cinema, a ideia “eu” e a ideia “universo” passam a ser ideias dramáticas – eu: o personagem, e universo: o espaço. Essa inter-relação, em princípio física (o indivíduo e o meio), quando dramatizada (realocada para o campo estético), aprofunda a discussão relativa aos espaços como materialidade e à significação por esses espaços do que se considera cinema ou pós-cinema e seus procedimentos específicos. O interesse se reparte no par dialético espaço/representação, e em suas funções dentro de cada um desses conceitos.

Um personagem em um espaço, a não aceitar a realidade do mesmo, cria um outro espaço, também possível aos olhos do espectador; e através da dúvida se o que se viu aconteceu mesmo, esse outro espaço problematiza o discurso: por que o espaço real do personagem foi repartido? A ficção que até então se viu se bifurcou; o homem ali dentro inventou mais uma ficção?

Após tentar refazer o passo-a-passo da visita dos irmãos até o momento em que se viu novamente sozinho, o homem pega algumas ferramentas e madeira e sobe



até o último andar da casa. Lá, constrói um esconderijo. Enquanto isso, o cão passeia pelos aposentos, e, por alguns minutos, *Cortinas fechadas* se utiliza do ponto de vista do cão. Não um ponto de vista subjetivo, como se a câmera fosse o cão, e sim um acompanhar da câmera a registrar as ações do animal, a dar-lhe certa qualidade maior de personagem, com *raccord* de movimento entre planos, por exemplo, ou sequências apenas com o bicho, algo que não dura muito, contudo, sugere certa passagem de tempo.

O homem tenta sair da casa; põe o cão numa mala, um chapéu na cabeça e sai pela porta da frente. A câmera filma a porta por alguns momentos. Há sons vindos de fora, uma mistura de ritmos de motivos tribais e buzinas de carro. O homem retorna e retira o cachorro da mala, desistiu de partir.

Outra comparação, além do contraponto a *Janela Indiscreta*, pode ser construída. A inviabilidade da realidade externa (a vida lá fora ou o que acontece lá fora), que resulta na desistência do personagem, que retorna para seu espaço de isolamento, é algo próximo da demonstração feita por Luis Buñuel em *O anjo exterminador* (*El Ángel Exterminador*, 1962), um filme que acontece todo dentro de um casarão do qual, após um jantar, as personagens não conseguem mais sair. Nada as impede, é uma impossibilidade que nasce interiormente em cada uma delas; e aos poucos se é transportado a eventos surreais desenvolvidos a partir das relações entre os convidados. Realizado por Buñuel como um ataque anticlerical à burguesia, à Igreja católica e ao regime franquista espanhol, *O anjo exterminador* estabelece no confinamento (espacial e narrativo) uma profunda rejeição a sistemas ditatoriais; tal como *Cortinas fechadas*, na sua costura entre metalinguagem e crítica social a manifestar um sentimento (e uma posição ideológica) sobre o fundamentalismo radicado na sociedade iraniana.

O protagonista de *Cortinas fechadas*, ao desistir e voltar, encontra a mulher sentada na escada. Ele pergunta quem é ela e por que ela voltou; ela repentinamente começa a arrancar os panos que revestem as janelas e as paredes. Por esta sequência cria-se a impressão de que, na verdade, se trata de um escritor a dialogar com um de seus personagens, ou com sua musa. Ela então lhe diz: “Tem-se que comunicar com você de um modo diferente”. Continua a arrancar mais panos, e nas paredes são revelados pôsteres de filmes dirigidos por Jafar Panahi. O homem pergunta à mulher uma última vez: “Quem é você?”, e os dois saem de campo, a deixar a sala. Alguns segundos depois, entra na sala o próprio Jafar Panahi. O homem, fora de campo, ainda pergunta à mulher: “Quem é você? Aonde vai? Por que está aqui? O que devo fazer para não falar mais com você? Não tenho prazer em falar com você. Você é o próprio desespero. Ver você me seca”. A partir disso, o cineasta torna-se mais um dos



personagens da casa, e as figuras do homem (um escritor) e da mulher, como fantasmas, tentam de alguma forma se comunicar com o real proprietário do lugar.

Uma digressão: para um espectador não-iraniano, a última sequência descrita carece de sentido. A prisão de Jafar Panahi é um fato localmente conhecido e parcialmente noticiado, e filmes como *O balão branco* (*Badkonake Sefid*, 1995), *O espelho* e *O círculo* (*Dayereh*, 2000) são muito populares no Irã, tanto quanto os filmes de Abbas Kiarostami ou Mohsen Makhmalbaf. Sem tais informações, os pôsteres pregados na parede são apenas fotografias de filmes desconhecidos, e não de trabalhos realizados pelo diretor do filme que é visto; e a aparição de um outro homem que não estava no filme é só a entrada de um personagem desconhecido até o momento, e não a imagem do diretor do filme que de repente entra na sua própria história. Mesmo assim, qualquer espectador, de qualquer lugar do mundo, ainda que não ciente da situação do cineasta, ao assistir, em ordem cronológica, *Isto não é um filme*, *Cortinas fechadas* e *Taxi Teerã*³ (*Taxi*, 2015), compreenderá perfeitamente a proposta de tais obras.

Quando Jafar Panahi se coloca também como personagem, a última parte de *Cortinas fechadas* atua nos encontros e paralelos entre a ficção apresentada até agora e uma nova história, a do diretor em sua casa e das visitas que ele recebe. Como assombrações, ou a personificação dos sentimentos do artista, o homem e a mulher continuam ali, a discutir sobre a situação do cineasta. A mulher, até o fim do filme, alude ao suicídio como se quisesse que esse fosse o fim do diretor. O homem, um escritor que precisa entregar seu trabalho em poucos dias, também é incomodado por ela com afrontas sobre a real função de seu trabalho. A natureza metafórica do escritor e da mulher, como desenhos humanos dos sentimentos de um cineasta, é ora aceita, ora incerta; o espectador está no campo do absurdo, realidades e personagens se entrecruzam, dialogam, e o espaço da casa é mais mental do que físico, a ser o homem, a mulher e as cortinas agora retiradas das janelas uma espécie de *performance* ligada aos sentimentos de prisão sentidos pelo diretor do filme.

Cortinas fechadas propositalmente mistura os personagens, colocando-os em situações reais do discurso interno, e logo os retira dessa realidade. A metalinguagem é então o que passa a conduzir o filme até o fim. O isolamento dos personagens, mais a função que cada um representa (o escritor, o cachorro, a suicida e o cineasta), são uma forma de romper com a solidão do confinamento; onde se pode, no jogo entre as

³ *Taxi Teerã* é realizado depois de *Cortinas fechadas*, também tem Jafar Panahi como personagem (dessa vez, um motorista), assim como informa a situação da censura no país, e também se passa em um único espaço (agora, um automóvel).



relações, demonstrar os choques entre as personas sujeitas a um espaço delimitado. Choque esse que é o próprio drama, ou a característica dramática.

A crise do drama na segunda metade do século XIX pode ser atribuída em grande parte às forças que tiram os homens da relação intersubjetiva, empurrando-os para o isolamento. Mas o estilo dramático, posto em questão por esse isolamento, é capaz de sobreviver a ele quando os homens isolados, aos quais corresponderia formalmente o silêncio ou o monólogo, são forçados por fatores externos a voltar ao dialogismo da relação intersubjetiva. Isso acontece na situação de confinamento, subjacente na maioria dos dramas modernos que evitaram o movimento em direção ao épico. (SZONDI, 2001: 113)

A teoria teatral (a respeito do drama no século XIX) é aqui usada porque, quando a ficção passou a se interessar pelo sujeito em confinamento — que não quer mais ser apresentado através do monólogo, e também não é mais o personagem trágico (castigado por forças maiores, geralmente os deuses), e sim o personagem em conflito com seu próprio espaço e sua natureza —, a discussão dos espaços sociais na identidade moderna se intensificou. Com Tchekhov, o teatro do absurdo de Beckett e, por fim, as peças existencialistas (Genet, Camus e Sartre⁴), o drama que parte da relação, espaço de confinamento e dialogismo, já está compreendido pelas histórias, incluídas as cinematográficas.

Em *Cortinas fechadas*, as longas sequências de um personagem isolado (tanto o escritor quanto Panahi) são sempre interceptadas pelo outro (geralmente a mulher), como se fosse impossível comentar a prisão a partir de um único ponto de vista. Daí a referência ao teatro, construído por metalinguagem e por personagens em busca de um autor e de um autor em constante briga com eles.

Se um filme deve seguir a coesão temática da proposta, “do material, da trama, da ação, do movimento interno da sequência cinematográfica e de sua ação dramática como um todo” (EISENSTEIN, 2002: 13), a conversação é parte da técnica. A forma do filme e o sentido do filme são muitas vezes prisioneiros da fala; o verbo como veículo temático revela também uma forma: o filmar a conversa entre personagens. Apesar de *Cortinas fechadas* não ser um filme com estrutura clássica, parte de sua decupagem se constrói, principalmente em sequências de diálogo, de forma tradicional.

⁴ A peça teatral *Huis Clos*, de Jean Paul Sartre, traduzida como *Entre quatro paredes*, de 1944, é um dos marcos do teatro do século XX e desenvolve todo seu primeiro ato em espaço único; além do título da peça ser uma expressão francesa a definir “um espaço fechado” ou “à porta fechada”.



Cortinas fechadas, mesmo com a presença da forma tradicional na representação de diálogos, é um filme contemporâneo, porque confunde e mescla narrativas, bifurca experiências que só existem no chamado pós-cinema, se autoriza à metalinguagem, foi captado em digital, comenta um presente político e, em duas sequências específicas, faz uso de multiplataforma, a intercalar imagens captadas em *smartphones* com as imagens da câmera principal do filme.

Enquanto a pintura se transforma com a invenção da fotografia, libertando-se dos realismos e da lógica da perspectiva, o cinema contemporâneo, imerso nas novas tecnologias da imagem experimenta o espaço fora da moldura e dos limites lineares da narrativa. Projetores se multiplicam e se movimentam, ao mesmo tempo que as histórias se bifurcam, como estruturas abertas à participação do espectador, para a qual a projeção passa a funcionar como uma interface ativa. (MACIEL, 2009: 15)

A experimentação do espaço (locação) nos filmes de Panahi acontece também devido à característica digital do cinema contemporâneo; sem a mesma, não seria possível expor sua real prisão, tampouco trabalhar a questão do real imerso na ficção e vice-versa.

A presença de vários registros técnicos para captar imagem e som (celulares e câmeras digitais) desmonta a intenção de uma narrativa fechada e critica o espaço sociopolítico em que o filme foi realizado. Mesmo dentro da moldura (tela), e sem sair desse espaço, é possível dizer que a forma de registro do cineasta apresenta elementos pós-cinematográficos que são obrigados a aparecer justamente porque se está preso ou sob censura; tais condições fazem que filmes como *Cortinas fechadas* e *Isto não é um filme* sejam alternativas para se continuar a fazer cinema, como se o espaço obrigasse ao método.

Cortinas fechadas, após mostrar o cotidiano de Jafar Panahi nessa grande casa de veraneio e as visitas que ele recebe a conversar sobre sua prisão, sendo que alguns até lhe dizem para não se deixar abater, termina com o cineasta e o escritor a ir embora de carro. O plano inicial da janela gradeada através da qual se vê o escritor chegar é também o plano final: a mesma janela agora mostra o homem do começo e Jafar Panahi de partida, com o mar ao fundo. A casa, agora iluminada e sem as cortinas, somente é habitada pela mulher, que não vai embora. Ela fica ali, sentada na escada, a olhar a partida dos dois.

Com *Cortinas fechadas*, Jafar Panahi sai do documentário feito secretamente em seu apartamento para tentar uma ficção baseada no confinamento que discute, através da metalinguagem e do jogo com o real, a prisão, em sua forma existencial. Isso não torna *Cortinas fechadas* menos social do que *Isto não é um filme*; pelo contrário, ele



aprofunda a ideia, apenas a resolve em outra demonstração que parte das mesmas obstruções legais.

Considerações Finais

Os impedimentos que um filme iraniano recebe do governo, quando este lhe proíbe de mostrar um realismo sórdido (ou assim considerado), e lhe autoriza apenas à positividade, é não só uma imposição que afeta diretamente a técnica como um problema semântico. O que é mostrar uma realidade sórdida senão mostrar apenas uma realidade ou parte dela? A censura em cima (e acima) da escolha de um ponto de vista retira, pelo filtro regulamentador, qualquer honestidade em relação ao meio projetado, que se torna vazio, destituído de ética e, por conseguinte, uma desinformação e uma alienação.

Todo espaço social se autoriza em privilégios simbólicos (em latim, privilégio significa “lei privada”) que conferem ao sujeito um caráter de importância, ou de qualidade, algo que lhe torne insigne; este algo, portanto, simbólico. O poder simbólico da lei islâmica no cinema persa é filtrado pelas imersões no pós-cinema das obras audiovisuais de Jafar Panahi. O cineasta acompanha um presente histórico e político, e, ao revelar sua prisão, seus filmes se confundem com as notícias, quebram o contrato do campo ficcional e do campo documental; há neles uma autoencenação (ou auto-*mise-en-scène*) em que a fruição das imagens discute verdade e mentira. Quando a técnica fílmica joga com a mentira e a verdade, os filmes fazem do tema uma invenção pós-cinematográfica mesmo que para a tela, inserida nela como alternativa de resistência à prisão e às condenações injustificáveis.

Revelar a própria prisão, registrá-la, inventar em confinamento, mentir, jogar com a verdade, narrar uma história proibida de ser filmada e empregar diferentes dispositivos para um registro audiovisual são características de um presente pós-cinematográfico, para que outro cinema seja possível, visto que o anterior foi proibido. Cada realizador do Oriente Médio, preso ou em exílio, tem sua maneira de continuar o trabalho: Jafar Panahi o fez em uma espécie de *performance* de si com o uso do cinema digital.

Isto não é um filme burla o sistema e a censura, consegue ser exibido e noticiado fora do Irã e torna-se o primeiro filme do diretor após sua condenação. *Cortinas fechadas* apresenta a angústia e a melancolia do cárcere, aborda assuntos como a incapacidade por proibição e o espaço doméstico transfigurado em espaço de pesadelo social. Por fim, se na década de 1990 o cinema persa obtém visibilidade internacional, no presente século o cinema de Jafar Panahi se associou com as técnicas



contemporâneas para denunciar o absurdo e transformá-lo em estética. Hoje, já fora da prisão, Panahi continua a fazer filmes.

Referências

CHION, Michel. **A audiovisual**: som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

CORTINAS fechadas. Direção: Jafar Panahi, Kambuzia Partovi. Roteiro: Jafar Panahi. Irã: Jafar Panahi Film Productions, 2013. Colorido. 106 min.

DELEUZE, Gilles. **Post-scriptum sobre as sociedades de controle**. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

GAUDREAU, André; MARION, Philippe. **O fim do cinema?**: uma mídia em crise na era digital. Trad. Christian Kasper. São Paulo: Papirus, 2016.

ISHAGHPOUR, Youssef. O real, cara e coroa. *In*: **Abbas Kiarostami**. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ISTO não é um filme. Direção: Jafar Panahi, Mojtaba Mirtahmasb. Produção: Jafar Panahi. Irã: Jafar Panahi Film Productions, 2011. Colorido. 75 min.

MACIEL, Katia. **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

NICHOLS, Bill. **Introduction to documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880 – 1950)**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Submetido em 30 de junho de 2019 / Aceito em 19 de setembro de 2019

**Funk Staden:
atualidade do gesto antropofágico**Anita Matilde Silva Leandro¹
Greice Cohn²

¹ Professora da Escola de Comunicação da UFRJ, com mestrado e doutorado em cinema pela Université Paris 3. Foi professora do Nutes-UFRJ e da Universidade de Bordeaux 3. Além de vários artigos sobre cinema, é autora do livro *Le personnage mythique au cinéma* (Septentrion, 2000) e do filme *Retratos de identificação*, competição internacional no FID Marseille, premiado no CachoeiraDoc e no Festival latino-americano de Trieste.

Email: anita.leandro@eco.ufrj.br

² Greice Cohn é professora Titular de Artes Visuais do Colégio Pedro II (1994-2018), com mestrado e doutorado em educação pela UFRJ. No doutorado (PPGE, 2016) e no mestrado (NUTES, 2004) investigou a pedagogia das imagens em movimento da arte contemporânea no ensino da arte. Realizadora da videoinstalação educativa *Ruptura e Tradição: passagens pelo século XIX e XX* (2004) e do documentário *Ensino da arte: espaço poético* (2010), leciona nos cursos de especialização Saberes e Fazeres no Ensino de Artes Visuais (Colégio Pedro II, 2019) e Ensino Contemporâneo de Arte (CESPEB/UFRJ, 2019-2020).

Email: greicecohn@uol.com.br

**Resumo**

Em 2012, quando o Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, abrigava a exposição *Até que a rua nos separe*, dos artistas Dias & Riedweg, um grupo de estudantes do ensino médio visitou o evento. Entre as instalações da exposição, *Funk Staden* (2007) chamou particularmente a atenção dos alunos pela forma como ela atualizava o tema ancestral da antropofagia, inscrito, desta vez, de maneira ao mesmo tempo lúdica, sensual e violenta, na cultura *funk* das favelas cariocas. Analisaremos aqui essa obra participativa, com grande potencial pedagógico, e sua reverberação nos trabalhos autorais dos alunos, produzidos a partir desse encontro.

Palavras-chave: videoinstalação; pedagogia da arte; antropofagia; arte contemporânea.

Abstract

In 2012, when the Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, in Rio de Janeiro, was showing Dias & Riedweg's exhibition *Até que a rua nos separe*, a group of high school students visited the event. Among the video installations exposed, *Funk Staden* (2007) particularly caught students' attention for how it updated the ancestral theme of anthropophagy but inscribed in the funk culture of the Rio de Janeiro favelas in a way that was playful, sensual and violent, at the time. We will analyze here this participative work with great pedagogical potential and its reverberation in the works of the students produced from this meeting.

Keywords: video installation; art pedagogy; anthropophagy; contemporary art.

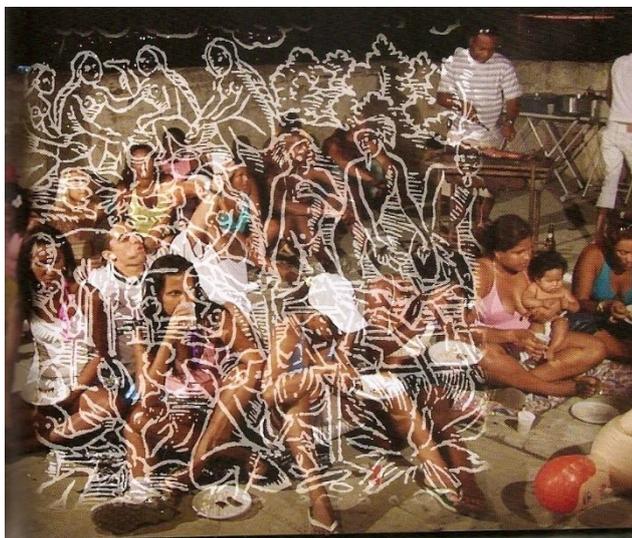


Figura 1 - Imagem da videoinstalação *Funk Staden*. Fonte: Fotografia disponibilizada no catálogo da mostra *Até que a rua nos separe* (DIAS; RIEDWEG, 2012).

Com *Funk Staden* (figura 1), Dias & Riedweg voltam ao tema da antropofagia, recorrente na arte brasileira pelo menos desde os anos 1920. Agora, a questão é retomada num contexto inteiramente contemporâneo, o da festa na laje. Já em seu título carnavalesco e provocador, *Funk Staden* reúne em torno de um problema estético e político comum dois universos distantes um do outro: a cultura *funk* e Hans Staden, aventureiro alemão capturado pelos Tupinambás em 1954 que escapou, por pouco, de ser sacrificado num ritual antropofágico. O desafio colocado pela obra de Dias & Riedweg consiste em entender como a atualização do tema da antropofagia num espaço instalativo é capaz de atingir o espectador ocidental contemporâneo, sem conhecimento sobre a cultura indígena e sobre os diferentes aspectos de um ritual agonístico e arcaico, ancorado, em certos casos, na assimilação da força do inimigo por meio da deglutição de sua carne. Além de proporcionar uma imersão altamente produtiva em termos de aprendizagem da arte contemporânea, a visita à exposição desencadeou nos alunos um processo de criação que resultou em vários trabalhos nos diferentes campos das artes (videoinstalações, mas também fotografia, escultura, pintura e *performance*), sob a orientação da professora de Artes Visuais do colégio³. Após um estudo de *Funk Staden* e das interações dos alunos com essa obra, procederemos a um balanço dessa

³ Greice Cohn, professora de Artes Visuais do Colégio Pedro II, do Rio de Janeiro, acompanhou seus alunos da 1ª série do ensino médio à exposição, em 2012, quando preparava sua tese, *Pedagogias da videoarte: a experiência do encontro de estudantes do Colégio Pedro II com obras contemporâneas*, defendida em 2016 na Faculdade de Educação da UFRJ, sob orientação de Adriana Fresquet e Anita Leandro.



atividade pedagógica, concentrando-nos em alguns dos trabalhos realizados em sala de aula. Antes de retomar essas obras, propomos um retorno à própria noção de antropofagia, abordando-a em sua dimensão histórica e estética, de forma a entender melhor a proposta de Dias & Riedweg.

Tradição antropofágica

Tal como foi definida no *Manifesto antropófago*, texto de 1928 do poeta, romancista e pensador Oswald de Andrade, líder do movimento modernista brasileiro e da Semana de Arte Moderna de 1922, a ideia de antropofagia aparece na arte brasileira como uma resposta a todas as formas de colonização cultural provenientes da Europa. Tanto no manifesto de 1928 quanto na retomada posterior do tema pelo cinema brasileiro, como acontece em *Como era gostoso o meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos, filme de 1971, a antropofagia é abordada em sua dimensão positiva, em referência aos aspectos religiosos, políticos e culturais da prática ancestral. Ela não tem, então, nenhuma relação com o canibalismo de psicopatas, viajantes perdidos e habitantes de cidades sitiadas que inspiraram tantos filmes. Não se trata também da antropofagia bestial de indígenas ferozes, como se vê nos *cannibal movies*, gênero cinematográfico florescente nos anos 70, sobretudo na Itália, cujo título mais importante é *Cannibal Holocaust*, de Ruggero Deodato (1980). A antropofagia, tal como a concebe a arte brasileira, na linha da tradição oswaldiana, se inscreve, sobretudo, no contexto das pesquisas antropológicas e etnográficas, e se situa, dessa maneira, em oposição às interpretações moralizantes herdadas dos jesuítas e colonizadores europeus, fortemente enraizadas no imaginário coletivo.

Os Tupinambás, por exemplo, cuja prática antropofágica é representada em *Como era gostoso o meu francês*, se situavam, de um ponto de vista moral, numa posição diametralmente oposta à do homem ocidental contemporâneo. Para alcançar a complexidade do gesto radical da antropofagia entre os Tupinambás ou qualquer outro povo indígena é preciso, primeiramente, se abrir à alteridade infinita colocada por esses povos ainda hoje desconhecidos. Quando os europeus abordam a costa da América, em 1500, vários povos praticavam a antropofagia cerimonial: os Astecas sacrificavam homens e mulheres para alimentar o Deus Sol; os Guayaki, do Paraguai, estudados por Pierre Clastres, comiam a carne de seus mortos para afastar a alma dos defuntos; os Tupinambás — povo guerreiro da costa brasileira, perto do Rio de Janeiro, que lutou contra o invasor português durante o século XVI — praticavam a antropofagia de vingança. É, então, aos Tupinambás, povos pertencentes à grande nação Tupi-guarani, que fazem referência tanto o manifesto de Oswald de Andrade quanto o filme de Nelson Pereira dos Santos. Todos os homens capturados pelos Tupinambás durante os



combates, fossem eles brancos ou indígenas de tribos inimigas, eram executados e suas carnes comidas em rituais religiosos e comunitários, dos quais participavam todos os membros da tribo e indígenas de tribos aliadas.

Por meio do ritual antropofágico, o guerreiro vingava a morte de seus ancestrais, concluindo um trabalho de luto e também de afirmação social, pois antes de se casar, o jovem Tupinambá precisa ter capturado ou matado pelo menos um inimigo. Às vezes, a imolação do prisioneiro acontecia vários meses ou anos depois de sua captura e, nesse caso, ele podia se casar com uma mulher da tribo, geralmente a filha ou a irmã daquele que o havia capturado. Era, então, um casamento de honra para os dois lados da guerra. O prisioneiro vivia em liberdade e, caso fosse um indígena, jamais pensaria em fugir. Ao contrário do prisioneiro branco, o prisioneiro indígena compartilhava a mesma cultura antropofágica com aqueles que o haviam capturado. Ele sabia que sua morte seria, por sua vez, vingada por seu povo e, por isso, antes de morrer, provocava os inimigos, dizendo-lhes que ele próprio havia, diversas vezes, comido a carne de seus ancestrais.

A guerra era o destino dos homens e seu único objetivo era constituir prisioneiros para a realização do rito ancestral de vingança. Então, a morte por canibalismo era um risco para todo e qualquer guerreiro. Assim, desde pequenas, as crianças eram convidadas a participar dos ritos antropofágicos. Elas eram levadas “a tocar o corpo, extirpar as entranhas e se lambuzar de sangue”, de forma a adquirir coragem para a guerra e aprender a maneira mais conveniente de tratar os inimigos. Havia, entre os Tupinambás, uma verdadeira “pedagogia da vingança” (CLASTRES, 1972).

Do livro de Staden ao manifesto de Oswald

Tomado por um português, com quem os Tupinambás estavam em guerra, Staden foi mantido em cativeiro por nove meses, enquanto aguardava seu sacrifício num ritual antropofágico. Mas ele escapou desse destino ao convencer os Tupinambás de que as catástrofes naturais (tempestades, doenças) ocorridas desde a sua chegada se deviam à ira dos deuses contra a sua prisão.⁴ Ele retorna, então, à Europa e publica, em 1557, um livro com o relato de sua aventura, intitulado *Verdadeira história e descrição de um país habitado por homens selvagens, nus, ferozes e antropófagos, situado no novo mundo chamado América*. Por ter conseguido se salvar, o autor se considerava

⁴ A salvação de Staden se deveria também, segundo a etnologia, à sua falta de bravura, o que teria desestimulado os Tupinambás a incorporarem partículas de sua pessoa. Essa recusa dos indígenas em sacrificar o prisioneiro de guerra contradiz o clichê da selvageria e assinala, naquela tradição, uma política de relação cultural com o inimigo (DIAS & RIEDWEG, 2012: 74).



um instrumento da providência divina e, por isso, sua obra, publicada durante a Reforma e a Contrarreforma, teve um grande sucesso na Europa, sendo imediatamente traduzida em várias línguas. E apesar do tom às vezes místico do texto escrito em primeira pessoa, a obra de Staden não deixa de ser o primeiro documento científico sobre o canibalismo entre os indígenas da América.

Staden descreve a antropofagia como sendo uma conduta ritual organizada e regida por leis, lembrando sempre aos seus leitores que ele conta somente aquilo que viu e ouviu. Trata-se, com efeito, de um relato de uma experiência vivida e compartilhada, sem nenhum julgamento de valor sobre a antropofagia. Impresso em Marburgo, na Alemanha, o livro foi ilustrado com 50 pranchas representando cenas do cotidiano dos Tupinambás, algumas delas retomadas, como vamos ver, na instalação *Funk Staden*. Nessas pranchas pode-se ver representações da antropofagia, mas, também, da pesca, da caça, da fabricação de bebidas, da maneira de dormir etc. Se comparado à visão barroca e fantástica da antropofagia que dominava, então, a iconografia europeia, o livro de Staden constitui, de certa forma, uma investigação etnográfica *avant la lettre*.

A iconografia do ritual antropofágico proposta por Staden representa uma mudança radical na percepção do homem americano pelos europeus. A lei que regulamentava, então, o processo colonizatório proibia matar os indígenas, ao mesmo tempo que incentivava o extermínio de todos aqueles que praticassem o canibalismo. Em tal contexto político, o livro de Staden aparecia como uma primeira tentativa de conhecimento do tabu da antropofagia. E podemos dizer que ele participa, ainda, do questionamento de sua própria civilização, por parte do homem da Renascença. É assim que, duas décadas mais tarde, em seu consagrado ensaio sobre o canibalismo, Michel de Montaigne pôde atacar a ferocidade do homem branco, numa clara referência às técnicas de tortura em vigor na Europa da época, em particular nos tribunais eclesiásticos:

“Eu penso, diz ele, que há mais barbárie em comer um homem vivo do que em comer um morto; em dilacerar, por meio de tormentos e torturas, um corpo ainda pleno de sentimentos, assando-o no fogo ou livrando-o às mordidas de cães e porcos (como nós não apenas lemos, mas vimos recentemente, não entre inimigos antigos, mas entre vizinhos e compatriotas, e, o que é pior, sob o pretexto de piedade e de religião), do que em assá-lo e comê-lo depois de morto” (MONTAIGNE, 1965).

Antes de passar à análise de *Funk Staden*, é preciso situar historicamente o *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade. Assim como o surrealismo, o dadaísmo e o expressionismo, na mesma época, o modernismo brasileiro



proclamava o retorno da arte ao primitivismo. Mas tratava-se de um “primitivismo nativo” (NUNES, 1970: *xiv*), bem mais radical que o primitivismo da forma dos cubistas, pois não era a arte primitiva que interessava aos modernistas, mas o “sobressalto étnico” (NUNES, 1970: *xiv*) que ele seria capaz de produzir no homem civilizado do começo do século XX. Mais do que uma forma, a antropofagia já era vista por Oswald de Andrade como uma *Weltanschauung*, uma “visão de mundo”, ou seja, uma maneira de pensar que caracterizaria a fase primitiva de toda a humanidade. Seu manifesto opõe ao pensamento culto, utilitarista e domesticado ocidental um pensamento selvagem, mítico e poético. Inspirado na cerimônia guerreira do povo Tupi-guarani, ele propõe, na base do processo de criação, a assimilação desse inimigo “imaterial e proteico” (NUNES, 1970: *xiv*) que é o homem civilizado. O retorno ao gesto antropófago deveria permitir à arte brasileira assimilar a cultura europeia, produzindo, ao mesmo tempo, em relação a ela, uma necessária ruptura. O brasileiro, que desde o início da colonização havia importado da Europa uma visão de mundo, passaria, a partir daí, a exportar sua cosmovisão tupiniquim. É assim que o antropólogo Viveiros de Castro sugere a existência de uma linhagem, de uma comunhão de pensamento, que se estenderia de Oswald de Andrade a Guimarães Rosa, passando por Clarice Lispector, tradição capaz de colocar em circulação, precisamente, uma visão de mundo. Falar de “pensamento antropofágico não é a mesma coisa que falar de índio comendo gente. É outra coisa e esses autores estão pensando isso” (LAMBERT; BARCELLOS, 2012: 263).

Depois dos modernistas, a questão da antropofagia voltaria à tona com todo o vigor no contexto do Cinema Novo. O filme *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971), por exemplo, é totalmente falado num “pseudo” tupi-guarani, língua morta, majoritária na América do Sul no século XVI e reinventada por Nelson Pereira dos Santos e sua equipe de roteiristas, da qual fazia parte Humberto Mauro. Passadas quatro décadas da realização do filme, Dias & Riedweg retomam, em *Funk Staden*, a narrativa autobiográfica de Hans Staden, mostrando a atualidade do tema da antropofagia na cultura brasileira.

Antropofagia de *Funk Staden*

Funk Staden é uma obra concebida a partir da reunião de dois contextos socioculturais, dois momentos da história do Brasil, separados por 450 anos: o momento da chegada dos europeus, evocado pelas referências da videoinstalação ao livro de Hans Staden, e o mundo do *funk* carioca, filmado pelos artistas. A justaposição desses dois tempos históricos, tão inusitada quanto eficaz para o entendimento da sobrevivência das forças irracionais ao longo dos tempos, é articulada de forma a



provocar no espectador-participante uma releitura crítica da história. O tema da antropofagia perpassa essas diferentes épocas, se manifestando tanto no conteúdo quanto na forma da videoinstalação.

É possível traçar um fio ligando a concepção de antropofagia na obra de Dias & Riedweg à forma como ela aparece em Oswald de Andrade e no modernismo brasileiro do início do século XX, passando, mais tarde, na década de 1960, por Nelson Pereira dos Santos, já mencionado, ou, ainda, por Glauber Rocha, em *História do Brasil* (1973) ou por Arthur Omar, em *Triste trópico* (1974). Em dois momentos-chave da história da arte brasileira – modernismo e cinema novo –, a noção de antropofagia emerge como um retorno do pensamento criador aos aspectos religiosos, políticos e culturais das sociedades nacionais primitivas. O gesto antropofágico ressurgiu como resposta das artes brasileiras a um processo colonizatório ainda vigente na atualidade. É assim que, quase um século depois dos modernistas e meio século depois dos cinemanovistas, Dias ainda vê na antropofagia, tal como enunciada no manifesto oswaldiano, “um legítimo processo de alteridade, uma forma mais intuitiva e gutural de relacionamento cultural” (DIAS; RIEDWEG, 2012: 154).

Em *Funk Staden*, a antropofagia é citada e retomada, tanto na proposta inicial dos artistas – o convite feito a um grupo de funkeiros para reencenar as imagens do livro de Staden – quanto na organização temporal e espacial do material reunido. As ilustrações do livro de Staden, construídas do ponto de vista do Outro, o europeu, são agora apropriadas pelos funkeiros e associadas ao projeto de criação dos artistas. O gesto antropofágico, fundado numa estratégia criadora que passa pela apropriação e assimilação do Outro, atravessa assim toda a obra de Dias & Riedweg. E isso acontece não apenas porque a antropofagia é o tema central dessa videoinstalação, mas, sobretudo, porque o ritual primitivo é, ali, associado ao próprio gesto criador. A cultura antropofágica é evocada na própria construção da *mise-em-scène* e no projeto de montagem da obra: os funkeiros assimilam as imagens do livro de Staden e a reinterpretam com um outro tipo de coreografia — contemporânea, certo, mas carregada de gestos primitivos; ao mesmo tempo, a montagem da videoinstalação, ou seja, a distribuição dos materiais no ambiente expositivo, oferece ao visitante a possibilidade de uma adesão simbólica a um novo ritual mostrado na imagem, composto de dança e churrasco na laje. Esse duplo retorno à antropofagia, no conteúdo e na forma, desperta no espectador um novo olhar sobre as culturas ali retratadas e, especialmente no caso do espectador brasileiro, um olhar sobre si mesmo, sobre seus ancestrais.

A problematização das duas visões de mundo abordadas por Oswald – a visão primitiva e a do ocidental – está, assim, presente na própria gênese *Funk*



Staden. A aproximação dos sistemas de pensamento do início da colonização brasileira e dos morros cariocas de hoje revela, segundo Dias e Riedweg,

mecanismos de dominação cultural e de perpetuação do imaginário europeu sobre os trópicos selvagens (o paraíso imaginado do Novo Mundo), bem como a instauração de cenas políticas culturalmente ainda vigentes, que legitimaram o genocídio dos índios brasileiros e a usurpação enquanto metodologia governamental, durante a colonização do continente americano. (DIAS; RIEDWEG, 2012: 70)

Essa videoinstalação possibilita pensar o encontro com a arte como sendo também um encontro com o Outro, uma descoberta da alteridade; ela permite pensar a representação e a ação dos corpos como um lugar político, de interação e compartilhamento. Vejamos como isso se realiza, na prática, no espaço instalativo.

Funk Staden ocupa um espaço octogonal, com aproximadamente sete metros de diâmetro, composto por seis telas, cada uma com cerca de 2 metros de altura por 3,5 metros de largura. As duas outras faces do octógono são formadas por dois vãos, para entrada e saída do público. Três dessas telas se destinam à projeção de imagens, enquanto as outras três, de vidro escuro e transparente, se prestam, ao mesmo tempo, à visualização do espaço circundante da exposição e a refletir os corpos dos visitantes. Para receber os estímulos visuais provenientes das três telas de projeção, de forma simultânea e alternada, o espectador precisa se movimentar continuamente no espaço. Ao fazer isso, ele se depara com imagens de seu próprio corpo e dos demais espectadores refletidas nas telas de vidro.

No início das projeções, vê-se três imagens diferentes, distribuídas nas três telas. A primeira mostra uma laje do morro Dona Marta durante o dia, imagem sobre a qual se inscreve, em caixa alta, o título da obra: FUNK STADEN. Nas outras duas telas, figuram mapas ilustrados do livro *A verdadeira história dos selvagens*, de Hans Staden. Seguem-se imagens de páginas gastas do livro de Staden e, depois, a animação de uma ilustração extraída do mesmo livro, uma imagem do *ipirapema*, arma ritual decorada por mulheres tupinambás utilizada para dar o golpe mortal nos prisioneiros a serem sacrificados. A figura do *ipirapema* gira nas três telas, desenhando no ar uma espécie de túnel do tempo, que aspira o visitante da instalação.

Cenas de bailes *funk* são, então, sobrepostas ou justapostas às gravuras do livro de Staden. O baile nasce, assim, das imagens dos Tupinambás, como se as poses dos indígenas nas gravuras dessem origem às posturas corporais do *funk*. O movimento espiral do *ipirapema* é repetido pelo rebolado dos corpos que dançam sobre a laje e por uma engenhoca de madeira e palha em formato de mastro giratório, construída pelos artistas e carregada por uma das dançarinas. Esse objeto – uma espécie de *steadicam*

primitivo e artesanal – serve de suporte para três câmeras. Nas mãos da funkeira, ele percorre o espaço da coreografia, produzindo imagens giratórias. A cena do baile *funk* captada por esse dispositivo reitera um perpétuo movimento circular. Não se pode deixar de pensar no cine-olho vertoviano, que “penetrando no caos aparente da vida (...) busca encontrar, na própria vida, a resposta para o tema abordado” (VERTOV, 1972: 127). Ao associar a arma do sacrifício ao próprio recurso técnico de filmagem, o objeto criado por Dias e Riedweg chama atenção para a íntima relação entre imagem e morte, mas, também, entre tecnologia e artesanato.

Nas cenas seguintes, os funkeiros desenvolvem uma coreografia fortemente inspirada nas xilogravuras ilustrativas do capítulo 29 da edição original do livro de Staden. Essas imagens, criadas *a posteriori*, na ocasião da edição do livro, mediante relato de Staden ao gravurista, são ricas em detalhes sobre o ritual antropofágico. As gravuras mostram, por exemplo, pedaços de um corpo humano esquartejado, dispostos numa grelha sobre uma fogueira (figura 2). A videoinstalação aproxima essas cenas do século XVI das cenas do churrasco na laje. A gravura de uma cabeça pousada sobre um caldeirão é montada em *raccord* com imagens de bocas que mastigam a carne do churrasco. Em roda, como os Tupinambás das gravuras, os funkeiros, de pernas abertas, saltam sobre os pedaços do corpo nu de um manequim de plástico, cujo sexo pega fogo. Da fogueira da aldeia indígena das gravuras passa-se, na tela sobreposta, à fogueira da laje, onde, sobre a churrasqueira, uma faca fende delicadamente a pele dilatada de uma salsicha grossa e fumegante. A reunião dos dois universos culturais sob o signo do rito antropofágico encontra sua síntese na música e na dança erótica e, às vezes, deliberadamente pornográfica dos funkeiros.



Figura 2 — Ilustração do livro de Hans Staden. Fonte: CHIMICATTI, 2010.

No início dos planos de Dias & Riedweg, os dançarinos aparecem imóveis, como se, interrompidos no meio de um gesto, tivessem sido transformados em estátuas. Suas posturas corporais e a disposição do grupo em círculo, às vezes em torno da fogueira, remetem, evidentemente, ao conteúdo das gravuras de Staden (figura 3). Após alguns segundos de imobilidade, eles começam a dançar, sempre em círculo. Como num *tableau vivant*, a cena filmada adquire um tom performativo. Dias diz, inclusive, ter se surpreendido com as performances dos funkeiros. E Riedweg, ao rever o material filmado, descobriu um aspecto da realidade ainda “mais realista do que a representação do horror da favela” (DIAS; RIEDWEG, 2012: 180).



Figura 3: Imagem da videoinstalação *Funk Staden*. Fonte: Fotografia disponibilizada no catálogo da mostra *Até que a rua nos separe*. (DIAS; RIEDWEG, 2012).

Mesmo que essas encenações tenham acontecido num espaço teatral, permitindo um distanciamento irônico em relação ao real, ali, “qualquer coisa podia acontecer” (DIAS; RIEDWEG, 2012: 180). O deboche, o erotismo e a violência da *performance*, em diálogo com as gravuras do século XVI, remetem à persistência de um estado primitivo e arcaico, que atravessa gerações e culturas, até chegar ao presente. Há, em *Funk Staden*, um procedimento semelhante ao método warburgiano (2012) de abordagem antropológica das imagens, vistas, pelo historiador da arte, como matéria orgânica que armazena patologias humanas, forças irracionais, testemunhos sobre tensões ancestrais, vestígios, enfim, com vida póstuma — imagens portadoras de um potencial mnêmico que as torna capazes de reagir a estímulos ao longo do tempo. Não é outra a função do texto de Staden na videoinstalação. Carregado de memória, o livro volta às três telas de *Funk Staden* e, lentamente, as ondulações de suas páginas se fundem com imagens das ondas do mar na costa brasileira, onde aportaram as naus



européias em plena guerra entre portugueses e tupinambás. Um vai-e-vem incessante entre passado e presente evoca no espectador de *Funk Staden* uma longa e interminável história de encontro com o Outro, uma história de assimilação e, também, de extermínio.

Na pista sonora, ouve-se a letra de uma canção conhecida, de 1995 — *O rap da felicidade*, de Cidinho e Doca —, uma elegia à dignidade, ao pertencimento e à alegria: “eu só quero é ser feliz, andar tranquilamente na favela onde eu nasci, e poder me orgulhar de ter a consciência que o pobre tem seu lugar”. A letra da música reforça o tema da alegria da festa e produz um curto-circuito de culturas que integra o espectador, pois todo visitante está sujeito a fazer, pelo menos, um passo de *funk* na grande pista de dança criada pelos artistas, no centro das seis telas.

As imagens de *Funk Staden*, sua espacialização, sua montagem, a convocação do corpo do espectador no momento de apreensão da obra, tudo isso remete às complexas relações entre identidade e alteridade na formação da cultura brasileira, processo histórico desencadeado de fora para dentro, em meio a distorções que permanecem ainda hoje no imaginário nacional. O espectador brasileiro, situado entre as imagens projetadas e os reflexos de si mesmo nas telas transparentes, se descobre entre dois mundos. Sensações de distanciamento em relação às imagens projetadas (o espectador não pertence aos Tupinambás) se misturam com o sentimento de pertencimento (o *funk* é parte de sua cultura cotidiana). Entre estranhamento e familiaridade, ele vê a instalação de dentro e de fora dela, simultaneamente. Nesse entre-dois em que se instalam os visitantes da obra, Dias & Riedweg (2012: 72) formulam um pensamento instigante sobre a constituição identitária e cultural do povo brasileiro. Eles reconhecem que “o outro e a cultura do outro sempre foram e serão oficialmente reconhecidos através do mero exercício de percepção de quem ou o quê os legitima e os torna um dado histórico”. Ao se ver em meio a um ritual de dança, o espectador de *Funk Staden* entende que o exotismo é produto de uma “alteridade manipulada ou incompleta”, de uma cultura de gueto mal compreendida.

Em *Funk Staden*, o *funk* não é algo exótico e não pertence à cultura do Outro. Ele se confunde, ao contrário, com um rito ancestral e possui uma carga mnêmica que pode ser reativada pelos visitantes. Ao entrar na instalação, é como se o espectador entrasse num baile. A performance antropófaga representada na imagem se prolonga na imensa pista vazia e escura do espaço instalativo, que convida a bailar. Estrategicamente, a obra não prevê lugares para se sentar e descansar. Todos os momentos da instalação devem ser vividos de pé, como os personagens da laje e os indígenas em volta do caldeirão antropofágico. Para os artistas, *Funk Staden* é

uma forma de ação teatral que sobrepõe 450 anos na mesma costa do Brasil, produzindo uma espécie de delírio que deixa



a retina oscilando entre o passado e o agora, e que permite ao espectador ocupar um terceiro lugar fora e dentro dela. Aqui, o ato da vivência da obra pelo espectador se move dentro e fora do território mental e espacial dela. (DIAS; RIEDWEG, 2012: 156)

Como pode se situar o jovem espectador brasileiro, muitas vezes frequentador de bailes *funk*, em relação a uma encenação que associa sua própria cultura à história de Hans Staden? Como reage seu corpo à coreografia dos funkeiros do Morro Dona Marta e ao ritual dos Tupinambás? Que pulsões nele provocam a comilança lasciva de churrasco de boi na laje e o transe místico dos personagens de Staden frente a um corpo humano esquartejado? Que lembranças despertam esses ritos culturais? Que pensamentos ocorrem ao espectador diante dessa multiplicidade de imagens e encenações? Que histórias, que mundos essas imagens evocam? Como outras formas contemporâneas da arte, que se dedicam cada vez mais ao que Rancière (2012: 77) chamou de “inventário unanimista dos vestígios de comunidade”, de “gestos arquetípicos e grandes ciclos da vida humana”, *Funk Staden*, ao aproximar imagens e mundos separados no tempo e no espaço, estimula novas figurações e associações na percepção espetacular, que produzem efeitos de “copertencimento”⁵.

Se Dias e Riedweg pretendiam, com as aproximações de imagens anacrônicas, provocar, no público brasileiro, um estranhamento em relação à sua própria construção identitária, a performatividade resultante da interação entre os corpos no espaço instalativo problematiza e potencializa essa provocação, ao permitir a adição de mais uma camada reflexiva à obra, graças ao jogo de encenação. No espaço octogonal da instalação, os diálogos entre diferentes tempos e culturas mostram que todos os sujeitos ali implicados – os Tupinambás e seus rituais; Hans Staden e suas memórias; Dias & Riedweg e sua leitura da antropofagia; os funkeiros e sua coreografia a partir das gravuras; e, finalmente, o público, interpretando e interagindo à sua maneira com tudo o que é mostrado – se veem envolvidos numa relação de alteridade, em que o observador se nutre do Outro observado e se recria (ou cria algo, ou é recriado) a partir desse encontro. A obra encarna, portanto, em seu próprio processo constitutivo, o espírito antropófago. Nas palavras dos artistas, “o problema dessa obra deriva do fato de todo mundo vê-la como um espelho, um espelho antropofágico” (DIAS; RIEDWEG, 2012: 188-190).

No cerne da instalação de Dias & Riedweg encontra-se, como mencionamos, a questão da alteridade e do encontro com o Outro, do gesto antropofágico e da

⁵ Rancière (2012: 68) compara a montagem dialética e a montagem simbólica, identificando nessa última uma máquina de mistério que, em vez de opor mundos, põe em cena, por meios imprevistos, um sistema de *copertencimento*.



ressignificação desse mesmo gesto na atualidade. O diálogo crítico estabelecido com as imagens e os diferentes contextos históricos por elas evocados fazem bem mais do que, simplesmente, integrar o espectador à obra, por meio da dança. Ao aderir à proposta de *Funk Staden*, o visitante deixa de ser espectador para penetrar num terreno desconhecido, o das pulsões animais, que nenhum conhecimento intelectual prévio sobre a história da arte poderia explicar racionalmente. É por isso que os alunos do curso de artes do Pedro II, ao visitarem a exposição, se surpreenderam tanto com as relações estabelecidas por eles com as imagens. *Funk Staden* produz no espectador não apenas o deleite intelectual da descoberta de uma forma que pensa e faz pensar, como propõe Godard nas *História(s) do cinema* (1988-1998), mas, sobretudo, o tema abordado e a maneira de abordá-lo, que beira o documentário, mergulha o visitante no *impensado* deleuziano (1990), proporcionando a confrontação direta com um mundo irracional que concerne os dois polos da imagem, o da criação e o da recepção.

Pedagogia da videoarte

As videoinstalações operam transformações nos modos de recepção habituais, despertando no espectador novas maneiras de se posicionar diante de uma obra. O convite da videoinstalação a uma atitude diferenciada, participativa, provém, principalmente, da espacialização desse tipo de obra e das operações de montagem ali envolvidas. Ao adentrar um espaço instalativo permeado de intervalos, que lhe oferece um percurso propositadamente flutuante, o espectador é incluído no processo, ainda em curso, de construção de sentido da obra. A videoinstalação lança o espectador num jogo performático de representação que demanda não apenas do espírito, mas também do corpo, uma postura ativa. Além da organização não linear do espaço, a distribuição das imagens numa instalação também implica em escolhas por parte do espectador, multiplicando, assim, as possibilidades de associação e ordenação dos materiais utilizados na montagem da obra.

Vem daí a pedagogia de *Funk Staden* e a consequente adesão do espectador ao rito proposto pela obra. Uma dimensão pedagógica da instalação diz respeito à sua própria forma: trata-se de uma obra musical e dançante, o que, de antemão, pressupõe o compartilhamento do espaço entre os visitantes por meio da dança, da festa e das diferentes interações proporcionadas pela performance coletiva por ela suscitada. Como acontece numa sala de aula, em relação ao conhecimento, a descoberta da obra passa por uma atividade heurística eminentemente coletiva. Outro aspecto da pedagogia de *Funk Staden* está relacionado ao conteúdo da obra: a antropofagia, evocada nas gravuras do século XVI retomadas na instalação, religa o espectador a um passado indígena desconhecido e aos diferentes estratos temporais e camadas históricas de sua



própria cultura. Se, como vimos anteriormente, a forma favorece o compartilhamento de uma mesma performance no espaço da obra, o conteúdo, por sua vez, convida a uma tomada de posição política em relação ao tempo histórico, uma vez que a narrativa estabelece ligações entre cultura *funk* e cultura indígena, trazendo à superfície um longo processo de extermínio dos povos originários e dos afrodescendentes, ainda em curso.

Na visita à exposição de Dias & Riedweg, os adolescentes do curso de Artes Visuais do colégio Pedro II se posicionaram no meio das projeções e, graças à transparência dos vidros, seus corpos dançantes podiam ser vistos por quem estava fora do espaço instalativo. Isso produziu efeitos surpreendentes, pois seus corpos se misturavam aos corpos dos Tupinambás e dos *funkeiros*. Sombras, silhuetas e posturas dos estudantes se fundiam com as atitudes corporais dos *funkeiros* e dos indígenas das gravuras. Numa dança ritmada, três temporalidades podiam, assim, ser acionadas e integradas simultaneamente ao espaço expositivo, por meio de três grupos de personagens envolvidos na representação do rito antropófago: o tempo histórico que inspira a obra (o da guerra secular entre indígenas e homem branco); o momento da encenação filmada pelos artistas (vivido pelos *funkeiros*); e o ato de recepção e fruição da obra (vivenciado pelos espectadores participantes). Cada uma dessas temporalidades está relacionada a uma dança proveniente de um gesto antropófago específico: os indígenas rodeiam o corpo do guerreiro branco sacrificado, para assimilar sua coragem; os *funkeiros* devoram a cultura pornográfica e violenta produzida pela sociedade racista e segregacionista em que vivem, para dela extrair um ato de resistência, mesmo que (ou sobretudo porque) vulgar, agressivo; e o espectador, por sua vez, ocupa o espaço da obra para transformá-lo em espaço de vida, ou seja, de encontros, de trocas humanas por meio da dança. A interação e a materialização desses três tempos criam os tais “efeitos de copertencimento” de que falávamos acima e que, seguramente, surpreenderam os próprios artistas.

Destacamos, aqui, três criações coletivas de estudantes do Colégio Pedro II, realizadas em 2012, após o encontro com a obra de Dias & Riedweg: *Obra oculta*, *O Mundo circulando* e *Telepresença*⁶. Todos esses trabalhos foram concebidos em diálogo com *Funk Staden*. Atentos aos diferentes aspectos da obra, os estudantes buscaram desenvolver em suas criações as potencialidades dessa instalação. Em suas obras, eles exploraram os grandes princípios norteadores de *Funk Staden*: as possibilidades de projeção das imagens no espaço cênico da instalação; o alcance antropológico da ideia

⁶ Os autores desses trabalhos são: *Obra oculta* (Sarah Lopes, Luiz Arthur Labre, Sofia dos Santos, Alexandre Vasques); *O Mundo circulando* (Wallace Araújo, Thatianna Gomez, Karina Santiago, Vinicius Cherfan); *Telepresença* (Rodrigo Nascimento, Matheus Mendonça, Paulo Araújo Vasconcellos, Lucas Barcellos).



de circularidade; e a abolição das fronteiras temporais e espaciais entre a arte e a vida, a obra e o espectador.

Obra oculta (figura 4), videoinstalação concebida por um grupo de quatro estudantes, chama atenção por sua sofisticada espacialização das imagens e o desenvolvimento de novas possibilidades de projeção. Trata-se de um vídeo monocanal, com imagens em *looping* do tampo de uma mesa coletiva da sala de artes projetadas sobre o tampo de uma outra mesa de trabalho, menor, a da carteira individual de sala de aula. Meta-imagem, *Obra oculta* mostra uma mesa dentro de outra mesa: a grande mesa coletiva da sala de artes, em torno da qual os estudantes se sentam para assistir às aulas e fazer seus trabalhos, projetada na mesinha de trabalho individual. A mesa da sala de artes é antiga e bastante danificada, com buracos feitos por cupins e pés que necessitam de calços para se manter em equilíbrio. Mas, apesar de seu estado de conservação precário, ela exerce grande atração sobre os estudantes, devido ao aspecto de sua superfície, totalmente pichada, assinada e desenhada com lápis, caneta, canetinhas hidrográficas, corretivos etc. Essas pichações tecem na superfície de madeira um emaranhado de linhas e manchas sobrepostas, como um palimpsesto em permanente construção. Para além da infração simbólica do deslocamento da mesa de artes para o espaço controlado da sala de aula, onde a pichação é proibida, *Obra oculta* procede, ainda, a um trabalho de memória, pois sobre a mesa da sala de artes estão os vestígios da passagem de outros alunos por ali. Ao tomar emprestado de *Funk Staden* sua estratégia de multiplicação das superfícies de projeção (os corpos dos funkeiros e dos visitantes da exposição, no caso da obra de Dias & Riedweg), *Obra oculta* explora, como podemos ver, o potencial mnêmico do recurso cênico da instalação.

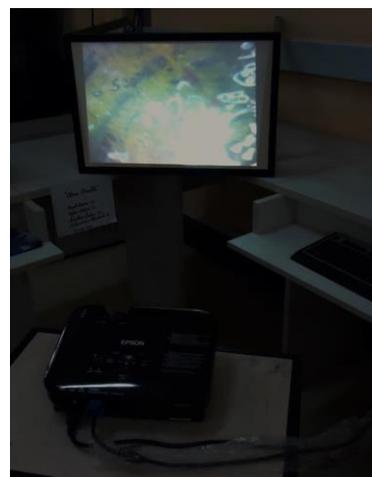


Figura 4 — Alunos trabalhando sobre a mesa da sala de Artes (2014) e a videoinstalação na exposição. Fonte: Fotografias de Greice Cohn.



O Mundo circulando (figura 5), por sua vez, se destaca pelo dispositivo de filmagem especialmente criado para a exploração de movimentos circulares. Uma bicicleta passeia pelo calçadão de Copacabana com uma câmera digital presa à roda traseira, onde foi amarrada com um cadarço. Motivados pela imprevisibilidade dos resultados, os alunos criam uma operação experimental e de risco para o próprio dispositivo (a câmera acabou se quebrando). A partir da imagem de uma paisagem conhecida do Rio de Janeiro – a praia de Copacabana – e de um som igualmente conhecido – uma versão instrumental de *Garota de Ipanema* –, o vídeo produz, na verdade, graças ao dispositivo de filmagem, uma ruptura radical com o cartão postal evocado. Tudo é posto em circulação: céu e terra, mar e nuvens, asfalto e calçada, o olhar do espectador e a imagem clichê das praias cariocas. Passam ciclistas, transeuntes, atletas, patinadores. O eixo da imagem circula durante o *travelling* da bicicleta, colocando a praia e a calçada de cabeça para baixo. A composição da paisagem e o olhar do espectador se desestabilizam. A busca pelo reconhecimento do lugar comum cede espaço ao deleite de descobrir novas paisagens, repletas de grafismos e geometrias inesperadas. *O Mundo circulando* faz o olhar do espectador rodopiar diante de linhas, cores e formas sempre renovadas, num hipnótico balé giratório de imagens caleidoscópicas. Como o rodopio do *ipirapema* dos indígenas ou o *steadicam* improvisado dos funkeiros em *Funk Staden*, a câmera em transe de *O Mundo circulando* coloca, de certa forma, o espectador no movimento do caos.



Figura 5 — Imagem do vídeo *O Mundo circulando*. Fonte: Frame do vídeo extraído por Greice Cohn.



Por fim, *Telepresença* (figura 6), em seu diálogo com *Funk Staden*, prioriza a criação de condições para a participação do espectador. Uma cadeira de praia é colocada em frente à parede sobre a qual são projetadas imagens da praia de Ipanema, filmada pelos estudantes do ponto de vista de quem está sentado na areia, de frente para o oceano. As imagens mostram as pessoas na praia, com o mar ao fundo. Na junção entre o chão e a parede foi colocada areia de praia, de forma a produzir uma continuidade entre espaço virtual e espaço real. O espectador é convidado a se sentar na cadeira e a ficar olhando a praia, confortavelmente. Uma vez cedendo a esse apelo, ele percebe sua sombra projetada na tela, sobre a imagem da praia. Um projetor instalado atrás da cadeira de praia faz com que a imagem do visitante incida exatamente sobre a paisagem por ele observada e que ele passa, agora, a habitar, junto com as silhuetas dos banhistas, como se ele também tivesse sido filmado naquela praia. Além do espectador sentado, os que estão de pé também são capturados pela projeção e incluídos na imagem; suas sombras se projetam na areia da praia, assim como a sombra dos banhistas filmados. Mas não se trata, aqui, da produção de um mero efeito ilusório de imersão. Na verdade, o que essa videoinstalação produz é a coincidência (ou coexistência) entre as imagens filmadas e o momento presente, vivido pelo corpo do espectador, cuja percepção temporal e espacial se vê problematizada pelo dispositivo inclusivo de projeção. Estávamos no mês de janeiro e, devido a uma greve no ano precedente, os estudantes participavam, a contragosto, da reposição de aulas em pleno verão carioca. A presença da praia na instalação sublima, assim, um desejo de praia. Em *Telepresença*, graças a uma dupla operação de deslocamento e inclusão (das imagens e do espectador), a praia se torna uma real presença no espaço da exposição, ao mesmo tempo em que o espectador se projeta no espaço imagético da praia. Ao denominar seu trabalho de *Telepresença*, os estudantes se mostram cientes do alcance dessa operação de captura e inserção do corpo do espectador na imagem para a produção de significados. Eles produzem, de maneira instintiva, aquilo que Françoise Parfait (2001: 130) definiu, justamente, como “efeito de telepresença”, que é esse deslocamento espaço-temporal produzido por uma obra quando ela se mostra capaz de colocar o espectador na presença de seu próprio corpo, numa imagem de televisão. A partir do ato de criação, ato impensado, os alunos chegaram a uma abstração conceitual muito próxima daquela produzida por Parfait.



Figura 6 — Espectador interagindo com a videoinstalação
Telepresença. Fonte: Fotografia de Greice Cohn.

Nos demais trabalhos realizados pelos estudantes, várias outras proposições instalativas e operações de montagem remetem a *Funk Staden*. No entanto, não seria possível, aqui, comentar todas essas obras. Mas, ainda que pequena, nossa amostragem dá uma dimensão do alcance pedagógico do trabalho de Dias & Riedweg. Inspirado numa abordagem antropofágica da arte e dos materiais, o método desses artistas pôde, exatamente por essa razão, ser apropriado e transformado pelos estudantes. Assimilada enquanto visão de mundo, a antropofagia se faz presente nas obras dos estudantes como uma citação sem aspas, ao mesmo tempo arriscada e lúdica, da obra de Dias & Riedweg. O encontro com *Funk Staden* e a assimilação do gesto dos artistas, mas também dos indígenas e dos funkeiros, ativaram nos alunos uma atitude antropofágica em relação à criação artística. Os processos criativos resultantes do encontro com o Outro, proporcionados por *Funk Staden*, colocou-os em contato consigo mesmos e com suas respectivas potências criadoras. Além de tornar possíveis olhares diferenciados sobre a cultura brasileira e sobre os modos de representação dessa cultura, *Funk Staden* despertou o interesse desses jovens estudantes de arte pela videoinstalação.



Referências Bibliográficas

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. *In*: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3 ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2016.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**: anos oitenta e novos tempos. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CHIMICATTI, Felipe Aguiar. Análise: Hans Staden em duas viagens ao Brasil e uma breve comparação com a carta de Pero Vaz de Caminha. **Jornal Plástico Bolha**, 8 fev. 2010. Disponível em: <http://jornalplasticobolha.blogspot.com/2010/02/hans-staden-em-duas-viagens-ao-brasil-e.html>. Acesso em: Jun. 2019.

CLASTRES, Hélène. Les beaux-frères ennemis : à propos du cannibalisme tupinambá. **Nouvelle Revue de Psychanalyse**, n. 6, automne 1972. (Destins du cannibalisme)

COHN, Greice. **Pedagogias da videoarte**: a experiência do encontro de estudantes do Colégio Pedro II com obras contemporâneas. 2016. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, mar. 2016.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DIAS, Maurício; RIEDWEG, Walter. **Até que a rua nos separe**. (Catálogo da mostra). Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2012.

HISTÓRIA(S) do cinema. De Jean-Luc Godard. Série documental em 8 partes. França: Canal+, 1989-1999.

LAMBERT, Cleber; BARCELLOS, Larissa. Entrevista com Eduardo Viveiros de Castro. *In*: **Primeiros estudos**, São Paulo, n. 2, p. 251-267, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/primeirosestudios/article/download/45954/49556>. Acesso em: jul. 2016.

MONTAIGNE, Michel de. Des cannibales. *In*: MONTAIGNE, Michel de. **Les essais**. Livre Premier. Paris: PUF, 1965.

NUNES, Benedito. A antropofagia ao alcance de todos (Introdução). *In*: ANDRADE, Oswald de. **Obras Completas de Oswald de Andrade**, Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias, vol. VI. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. p. xi-xvii. Disponível em: http://www.jcrisostomodesouza.ufba.br/atual01/a_atropofagia_ao_alcance.html. Acesso em: 14 jul. 2016.

PARFAIT, Françoise. **Vidéo**: un art contemporain. Paris: Regard, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

VERTOV, Dziga. L'A.B.C. des Kinoks. *In*: VERTOV, Dziga. **Articles, journaux, projets**. Paris: Union Générale d'Éditions; Cahiers du Cinéma, 1972.

WARBURG, Aby. **Atlas mnémósyne**. Paris: L'Escarquillé, 2012.



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

**Migraciones de lo actoral y nuevas representaciones de la
sexualidad en *Bolivia* (2001, Argentina)**

Lucas Sebastián Martinelli¹

ANO 8. VOL. 1 – REBECA 15 | JANEIRO – JUNHO 2019

¹ Doctor en Estudios de Género y Licenciado en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Becario postdoctoral del CONICET (2019-21) con sede en el IIEGE. Coordinador de la Comisión de Géneros y Sexualidades de AsAECA.
Email: lucasmartinelli87@gmail.com

**Resumen**

Este artículo analiza la película *Bolivia* (2001) de Adrián Israel Caetano, una de las obras del cine argentino posterior a la década del noventa que se encuadró bajo el fenómeno del Nuevo Cine Argentino, para enfocarse en dos aspectos del período: el contexto de producción de los roles actorales y la renovación simbólica que el filme propone en términos de género y sexualidad. En el aspecto de la producción se considera el contexto de emergencia de los actores provenientes de los sectores populares que ponen en tensión la noción misma de actor desde su estatuto profesional, con un análisis pormenorizado del caso del actor Héctor Anglada que interpreta a un personaje homosexual secundario en el filme. En el aspecto simbólico, desde la perspectiva de la filosofía y los estudios de género, se analiza la dinámica de emergencia de lo policial y el modo en que el filme plantea una renovación para retratar a los sujetos sexuados.

Palabras-clave: Cine argentino - Actor – Sexualidad – Marginalidad

Resumo

Este artigo analisa o filme *Bolivia* (2001), de Adrián Israel Caetano, uma das obras do cinema argentino após os anos noventa que foi enquadrado no fenômeno do Novo Cinema Argentino, para fazer foco em dois aspectos do período: o contexto de produção dos papéis atuantes e da renovação simbólica que o filme propõe em termos de gênero e sexualidade. No aspecto da produção é considerado o contexto de emergência dos atores dos setores populares que colocam em tensão a própria noção de ator de seu status profissional, com uma análise detalhada do caso do ator Héctor Anglada que interpreta um personagem homossexual secundário no filme. No aspecto simbólico, a partir da perspectiva da filosofia e os estudos de gênero, o artigo analisa a emergência da dinâmica policial e a maneira pela qual o filme propõe uma renovação para retratar os sujeitos sexuados.

Palavras-chave: Cinema argentino - Ator – Sexualidades – Marginalidade – Gênero

Abstract

This article analyzes the film *Bolivia* (2001, Argentina), by Adrián Israel Caetano, one of the works of Argentine cinema after the nineties that was framed under the phenomenon of the New Argentine Cinema, to focus on two aspects of the period: the production context of the acting roles and the symbolic renewal that the film proposes in terms of gender and sexuality. Regarding the aspect of production, it is considered the emergency context of the actors from the popular sectors that put into tension the very notion of actor from their professional status with a detailed analysis of the case of the actor Héctor Anglada, who plays a secondary homosexual character in the film. In the symbolic aspect, from the perspective of philosophy and gender studies, the emergency dynamics of the police are analyzed and the way in which the film proposes a renewal to portray the sexed subjects.

Keywords: Argentine cinema - Actor - Sexuality - Marginality



1. Salir de pobres

En la década del noventa se produjo un interés especial hacia los personajes interpretados por actores provenientes de mundos marginales y no del ámbito profesional, que resultó paralelo a un proceso de empobrecimiento económico de una gran parte de la sociedad bajo la estela del neoliberalismo. Emerge un nuevo tipo de actor que cobra una dimensión central en la escena social y representacional por su estatuto laboral precario. Estos *no-actores*² son personas que interpretan roles actorales, pero no fueron formados en instituciones del campo teatral. Por lo general, muchos de ellos provienen de las capas sociales que las nuevas ficciones que retratan la miseria necesitan representar: la pobreza y su representación en la pantalla sufren una expansión.

Las “villas de emergencia”, “villas miseria” o “la ciudad de los pobres”, pobladas de habitantes muchas veces migrantes de provincias o países limítrofes, permiten oír un acento “diferente” al estandarizado por la producción de los actores profesionales. En todos los casos, los cuerpos de los actores estarían mediados por una “aparición de pobres”, por lo que la condición de esa aparición está ligada fundamentalmente a un modo de figurar estereotipado con fuente en un imaginario que reitera determinados patrones para imprimir la representación de las comunidades que se evocan.

De alguna manera, la posibilidad de encuentro entre cineastas y excluidos es reinterpretada por un documental como *Estrellas* (Federico León y Marcos Martínez, 2007). El filme presenta la vida de su protagonista, Julio Arrieta, un vecino de la villa de emergencia número 21 de Barracas, que dirige una empresa de *casting* actoral para la industria audiovisual³. Los actores ofrecidos por la productora que Arrieta tiene a cargo son descritos como “portadores de cara” y “pobres que quieren trabajar de pobres”.

En un artículo de la Revista *Punto de Vista* denominado “Los pobres, maneras de ejercer un oficio”, Rafael Filipelli y David Oubiña (2007) analizan este documental a la luz de una escena pública de entrega de premios durante el noveno Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI), edición en la que resultó ganador del Premio Especial del Jurado. Cada vez que *Estrellas* recibía un premio, Arrieta agradecía en el palco con un grupo de actores que lo escoltaban. Esta performance es utilizada por los

² En este sentido, el cineasta Rodrigo Moreno habla de un “actor natural” en el cine de Abbas Kiarostami, en contrapartida del “actor profesional”: “Lo documental contenido en el plano del actor natural difiere por completo de su contraplano interpretado por un actor profesional: uno de ellos conoce técnicas de actuación que el otro fundamentalmente desconoce” (2016: 49). La condición de “naturalidad” de un actor representa siempre una problemática de enunciación respecto al sujeto que se denomina; en este caso parece referir más a un “estado de naturaleza” que a la falta de profesionalización. Por ello se prefiere mantener el término no-actor para denominar el fenómeno.

³ El documental observacional *Guido Models* (Julieta SANS, 2015) construye una situación muy similar con un protagonista boliviano que tiene una agencia de modelos en la villa 31 situada en Buenos Aires.



críticos para denunciar cierto encanto por los personajes marginales que se venía desarrollando en el cine argentino. Analizan en el documental una acentuación de preconceptos sobre los habitantes de las villas y caracterizan al personaje principal como una víctima del sistema. Acusan a la película de ser ideológicamente peligrosa, y ya que no se preguntaría por la forma tampoco resultaría interesante en términos estéticos. Proponen el ejemplo de contrapunto para referenciar lo que es un *buen documental* con *Copacabana* (Martín Rejman, 2006). Esta película construye el relato a partir de la preparación de la fiesta de la Virgen de Copacabana desde una mirada de Bolivia en Buenos Aires. Allí el uso de las imágenes distanciadas haría un registro del otro excluido (los migrantes bolivianos que habitan los barrios de Liniers y Flores) que no resulta espectacularizante.

En lo que puede ser leído como una respuesta a este artículo, Ana Amado (2010) vuelve a comparar ambos documentales, pero para defender la complejidad estética que tienen tanto *Estrellas* como *Copacabana*. El procedimiento formal del inicio es un plano en negro con gritos audibles de los habitantes de la villa, se abre una puerta y asistimos junto con el grupo a una salida de un galpón similar a la de la fábrica de los hermanos Lumière, pero desde una perspectiva inversa a la que marcó la historia del cine. La salida a escena de los pobres está puesta en cuestión desde el principio de un filme que constituye a sus directores en “amigos del pueblo”. Es decir, antes que la victimización de Arrieta, le permite afirmar con su discurso verbal la contradicción de los estereotipos que, reunidos en un cuerpo y una apariencia, configuran una identidad y junto con ella una adjudicación territorial. Esta operación de la representación referiría a los modos en que los pobres son explotados y manipulados y, fundamentalmente, a la aceptación de esa condición que supuestamente se daría de manera acrítica. La pregunta que subyace al documental es si deben hacer de pobres que respondan al imaginario extendido sobre la apariencia del pobre.

Por medio de una comparación entre *Estrellas* y *Bonanza, en vías de extinción* (Ulises Rosell, 2001), David Oubiña (2013) vuelve a constatar su posición, ya que en ambos documentales se produciría una fascinación frente a un personaje marginal que no dejaría lugar para una mirada reflexiva. Este no permitiría a los documentalistas interrogar a los personajes más allá de la superficie, lo que produce una mirada exotizante que como “turistas de visita en un país lejano” solo ve “héroes románticos” y confunde sus “sus tácticas de supervivencia con elecciones de vida” (45). La problemática expresada por Oubiña se define: “Frente al modo en que son exhibidos los villeros del filme, casi no dan ganas de que salgan de pobres: al fin y al cabo, si dejaran de ser lo que son, ya no serían tan buscados por los directores del *casting*”. (46). Esta frase encierra la paradoja a la que se enfrentan las películas que van a buscar actores



que no son profesionales (de la actuación) para hacer de ellos mismos, es decir, de gente con un *habitus* cultural, una dicción, un cuerpo moldeado por su “ser social” ligado a las formas de vivir en las villas. En esto consiste un tipo de exposición que renueva los modos de producción del sistema cinematográfico y genera nuevos cruces problemáticos respecto a la cuestión del *casting* actoral, tanto en el documental como en las ficciones en el que este tipo de producción resultó una renovación.

En una posición diametralmente opuesta, Jens Anderman (2015) hace una defensa del formalismo de *Estrellas* por medio de una comparación con el documental *Bonanza, en vías de extinción*, porque dice que en ambos se destaca el desafío a la tradición del documental político “comprometido” sobre la marginalidad social, en contraste con el agotamiento del cine como el de Fernando “Pino” Solanas. A su vez, Mariano Veliz (2015) recurre a los conceptos de “visibilidad” de Jean-Louis Comolli (2015) y de “exposición de los pueblos” de Georges Didi-Huberman (2014) para argumentar a favor del modo en que *Bonanza* retrata a los pobres. Sin extender mucho más las polémicas que suscitaron estos documentales por los modos en los que retratan la exclusión bajo una mirada condenatoria o emancipatoria, es posible acordar con David Oubiña (2013) y Nicolás Prividera (2014) respecto a *Bonanza* cuando dicen que la supuesta neutralidad con la que se retrata al protagonista queda de lado, para ingresar a una mirada fascinada por lo marginal que termina asumiendo festivamente un *statu quo*.

La escena de *Estrellas* que apunta directamente al tema sobre el que se reflexiona es construida sobre una descripción espacial de la Asociación Argentina de Actores que enfatizan su carácter aristocrático: las pizarras con carteles del hall de entrada, las vitrinas con los premios, la escalera del edificio y los techos altos, acompañados por música de reminiscencia clásica compuesta especialmente para la película. Allí, Jean-Pierre Reguerraz y representantes del sindicato de actores comparten una mesa de discusión con Adrián Caetano, en la que le preguntan por el motivo que lo hace trabajar con *no-actores*, en un momento de crisis y escasez laboral en el país. Caetano responde que no encontraba los actores que tuvieran esa dicción tan “natural y callejera” para los personajes que necesitaba y que trabajar frente a la cámara convierte a cualquier persona en un actor. La escena documental finaliza con un recorrido de la cámara por cuadros honoríficos que ponen el retrato de Julio Arrieta con pantomimas corporales al lado de actores de trayectoria con reconocida estelaridad en el cine y el teatro argentinos en distintas épocas como Alfredo Alcón, Pepe Arias y Alberto Segado. La pregunta final es qué pasa después cuando al no-actor nadie más lo llama para trabajar. Ese punto es una clave de los usos éticos de las luces del espectáculo y más allá de este, del territorio de los usos propios del mercado laboral.



Salir de pobres, actuar de pobres gracias a una apariencia, es para muchos de los individuos que lo hacen un desplazamiento onírico amparado por las luces de lo espectacular y describe una trayectoria tan exitosa como fugaz.

2. *Bolivia*: salir del pueblo

Los manifiestos que atraviesan la historia del arte proponen renovaciones estéticas desde la declaración fundacional de las nuevas olas, intentan dirigir el rumbo del arte hacia un camino distinto en relación con lo que se producía anteriormente. En el año 1995, la revista de cine *El amante* publicó un manifiesto de Caetano llamado “Agustín Tosco propaganda”, título que alude al líder sindical marxista que tuvo una contribución significativa para el acontecimiento del Cordobazo⁴. El manifiesto declaraba un estado decadente del cine y proponía que su problema era estar enfocado hacia la venta en un mercado externo, un cine argentino *for export*. Esta actitud sería cómplice del imperialismo cultural y resultaría un detrimento a la posibilidad de “devolver las imágenes del pueblo al pueblo”. En ese texto, la voz de Caetano, nacido en Uruguay y trasladado en su infancia a vivir en Córdoba con su familia, se asume como parte del pueblo que ha trascendido las fronteras de su provincia de origen (Córdoba) y pretende la destrucción del poder establecido:

Defender el lenguaje clásico ante la modernidad pasatista, de doble mensaje pernicioso al saber popular. Amar el terror, el *western*, el policial, la ciencia ficción, la pornografía como contracultura de una falsa intelectualidad impuesta en las pantallas. (CAETANO, 1995)

La defensa del “lenguaje clásico” es algo que mantuvo y mantiene su presencia en el decurso posterior de la cinematografía del artista, pero lo que se vislumbra además es un ataque a la institución de la Fundación Universidad del Cine (FUC) que incentiva su producción dentro de una concepción modernista del medio. La complejidad radica en que no necesariamente el uso del lenguaje (y particularmente en una dicotomía entre clasicismo y modernismo) sería una condición necesaria para “hacer hablar el pueblo” por medio de él. Esto es suponer que el pueblo solo puede “comprender” y ser compuesto por imágenes que respondan a los géneros “populares”, que serían

⁴ Esta declaración de principios estaba inspirada en el emblemático manifiesto de la nueva ola del cine francés escrito por François Truffaut (1954) publicado en la revista *Cahiers du Cinéma*. En marzo de ese mismo año había surgido “Dogma 95”, una experiencia cinematográfica bajo la influencia de los directores Lars Von Trier y Thomas Vinterberg. Jack Stevenson (2005) explica que, con una performance realizada para una conmemoración por los cien años de la creación del cine en París, pretendieron renovar el lenguaje cinematográfico con una serie de diez “reglas” que constituían un “voto de castidad”. El manifiesto basaba su producción futura en base a estas “limitaciones” que producirían una renovación en los modos de hacer y pensar al cine. Las dos películas incluidas en el movimiento que el manifiesto dio nombre, *Idioterne* (Lars Von Trier, 1998) y *Festen* (Thomas Vinterberg, 1998), se destacan por ser obras de gran sadismo.



asociados por Caetano a algo así como los “géneros del pueblo”, cuando en el caso del cine quien ha producido y asentado la mayor parte de las imágenes que constituyen los emblemas de los géneros y su mitología ha sido el *Studio System*⁵ de Estados Unidos.

Bolivia se filmó y logró terminar con un presupuesto muy bajo y con problemas de financiación en los que intervino Lita Stantic⁶. Luego del manifiesto, resulta llamativo que el primer lugar en el que se estrena *Bolivia* sea en un festival extranjero, particularmente en el Festival de Cannes, uno de los festivales europeos de mayor prestigio y antes de llegar a Argentina pasa por el Festival de San Sebastián (donde recibe el premio a Mejor Película Latinoamericana), el Festival de Rotterdam y el Festival de Huelva (donde también recibe premios de la crítica). Aún así, *Bolivia* parece mantener el impulso creativo de “manifestación del pueblo” o directamente una “exposición del pueblo”, en la concepción planteada por Georges Didi-Huberman (2014), que asume la restitución dignificatoria del pueblo ante los circuitos de los países que demandan la extracción de las imágenes de la pobreza como una mercancía preciada.

Bolivia es un relato circular, aspecto que se exhibe en un cartel que abre y cierra la película con un pedido de empleado. Freddy (Freddy Waldo Flores) es un migrante boliviano que consigue trabajo en el bar, trabaja unas jornadas en un clima de tensión y violencia ascendente que concluye con su asesinato por parte de un argentino. El bar donde ocurre la mayor parte de la acción puede ser leído como alegoría de un país cuya comunidad atraviesa una de sus más duras crisis económicas y políticas que culmina con la debacle del año 2001.

En la película hay un personaje explícitamente homosexual denominado Vendedor e interpretado por Héctor Anglada. El trayecto estelar de Anglada fue interrumpido por accidente de tráfico a los veintiséis años que le quitó la vida. Su primera actuación fue bajo la dirección de Adrián Caetano en el cortometraje *Visite Carlos Paz* (1992). La ciudad de Villa Carlos Paz (de la que el actor era nativo) fue representada por esta ficción en una exposición de la pobreza y la violencia de los pobres contra los pobres en contracara de su perfil turístico⁷. De alguna manera, las vivencias de ese espacio estarán presentes en la producción posterior de Caetano. Ese aspecto que hace a un personaje asimilable al pueblo y lo popular es una de las mitificaciones que colabora a engrandecer la figura de algunos artistas. En el cine argentino, Leonardo Favio es el

⁵ Steven Neale (2000) y Rick Altman (2000) son dos de los autores que han hecho una investigación sistemática y planteado propuestas para el análisis de los géneros en el marco del *Studio System*. En la concepción de lo que refiere a los géneros cinematográficos se siguen sus aportes.

⁶ El rodaje de *Bolivia* duró 26 días repartidos en tres años. Nadie cobró dinero por actuar en la película. Sobre el modo en que Lita Stantic colaboró con la producción, que había entrado en un pozo financiero por la falta de dinero, véase Eseverri y Peña (2013: 29-30).

⁷ Villa Carlos Paz es una ciudad turística de la provincia de Córdoba caracterizada por ser la ciudad alternativa a Mar del Plata para el circuito de las figuras del espectáculo televisivo y de revistas porteño.



caso paradigmático por ser oriundo de un pueblo mendocino, Luján de Cuyo, que de alguna manera se interpone en la perspectiva desde la que cuenta sus historias.

Héctor Anglada fue además protagonista de una película fundamental para la renovación del cine argentino en su vertiente realista, particularmente por el registro urbano y la renovación en la interpretación actoral⁸. *Pizza, birra, faso* (Bruno STAGNARO y Israel Adrián CAETANO, 1997) comienza con imágenes de un operativo policial y de diferentes escenas documentales de la ciudad: gente vendiendo cosas y pidiendo dinero en los semáforos⁹. Desde la primera escena, que transcurre en un taxi, el actor interpreta al Cordobés, un delincuente joven que –con su compañero y la complicidad del taxista– asalta al empresario que está por tomar un avión. El relato tiene ciertas claves del cine de género (gánsteres y melodrama), pero se corre hábilmente de la estricta marcación de estos. La historia, que transcurre en las calles de la Ciudad de Buenos Aires, podría resumirse con la aceptación de la paternidad del Cordobés y un asalto a un boliche bailable que traería al grupo, del que Cordobés forma parte, el cambio de suerte que los haría salir de la miseria. El atraco es exitoso, pero con las bajas de los integrantes de la banda. En el cierre de la película, Cordobés le acerca a Sandra (Pamela Jordán), la madre de su hijo, el dinero del botín para que pueda huir en barco hacia Uruguay. El filme se cierra con la novia del Cordobés en un atravesamiento redentor de la frontera.

Un año después del estreno de esta película, *Mala época* (Nicolás Saad, Mariano De Rosa, Salvador Roselli y Rodrigo Moreno, 1998), también propone una lectura de la crisis social que atraviesa el país bajo el menemismo en una “mala época” que es la época de elecciones (el filme comienza con el *backstage* fotográfico de un candidato a diputado). La linealidad del relato se empecina en hacer una puesta en escena de “lo que implicaría el mundo de la política” (en especial, la dinámica de la política peronista que se muestra en el último fragmento) y en ello radica lo menos interesante. Sintetizado en el *spot* publicitario, “Para seguir trabajando”, el mensaje apuntaría a la corrupción y la imposibilidad de vivir dignamente del trabajo. Cada uno de los cuatro directores se

⁸ Héctor Anglada tuvo una emergencia mediática importante cuando trabajó en televisión en la telenovela *Campeones*, actuando de un boxeador cordobés y marginal.

⁹ Claudio España (1998) realizó una crítica en el diario *La Nación* que de alguna manera prefiguraba la importancia de este filme para la transformación de la estética del cine argentino. Sebastián Russo (2016) hace un análisis de la crítica indicando la detección de los síntomas que veía el crítico en esta película (un modo de aparecer o “espectralizar” de la realidad social). Además, puede consultarse el análisis que Malena Verardi (2009) hace de la película, en relación con la manera en que representa y deja ingresar una documentalización de los espacios de la Ciudad de Buenos Aires. Por último, es necesario mencionar la polémica sobre la primera película de lo que la crítica denominó “Nuevo Cine Argentino” que se debate entre *Pizza, birra, faso* y *Rapado* (Martín REJMAN, 1996), siendo esta otra una perspectiva distanciada del estilo realista que caracteriza a la primera. Sin embargo, en *Rapado* la ausencia de trabajo, el nomadismo urbano y las fronteras de la ley –aunque ubicadas en la clase media– también son un tema central.



ocupa de una de las partes que constituyen el filme porque en el proceso de su producción habían sido elegidos por una votación de los alumnos de la FUC.

Vida y obra es el fragmento dirigido por Mariano De Rosa con la asistencia de dirección de Pablo Trapero¹⁰ y Fernando Priego Ruiz. El protagonista del fragmento es Daniel Valenzuela (co-protagonista de *La León*) que interpreta a un personaje paraguayo llamado Omar. Al iniciar el fragmento, Omar emite un Sapucay¹¹ porque perdió en el juego de levantarse antes de la cama y por lo tanto tiene que preparar los mates del desayuno. Héctor Anglada interpreta a “Muchacho”, un pícaro y joven obrero presentado por primera vez ante la cámara en contrapicado bañándose en calzoncillos con un tarro y una palangana (un plano que subraya cierto erotismo). Lo que parece un día típico de la vida en la casilla ubicada en el fondo de una obra en construcción se ve interrumpida por una aparición. Acompañada por la perspectiva del filme, la mirada de Omar encuentra en forma de mujer a la virgen que, joven y atractiva, trae un mensaje para los obreros. A partir de una dislocación del sentido que interrumpe la narración realista comparable al uso de la voz del pajarraco marxista que habla con los protagonistas de *Uccellacci e Uccellini* (Pier Paolo Pasolini, 1966), las palabras de la virgen dichas en guaraní provocan la interrupción del trabajo hasta el punto de que es entendido por los capataces como una huelga. “¿En paraguay te hablaba la virgen?”, pregunta uno de los obreros. El humor, que impregna el relato de un modo muy similar a *Bolivia*, expone al personaje que confunde la lengua con el país. Los insultos y la xenofobia se presentan luego de que Omar repita en guaraní lo que le dijo la virgen. “Macho: habla argentino, paraguayo de mierda y la puta que te parió”, dice el político candidato dueño de la obra en construcción: “Que te venís a matar el hambre a mi país”. “Si trabajamos no podemos pensar”, dice Omar.

De la discusión resulta una trifulca en la que interviene el candidato y su esbirro mafioso. Omar resulta herido y pierde el habla. El fragmento finaliza con la voz en *off*, una voz de la conciencia del personaje principal que dice que solo piensa, dejó de hablar, porque lo único que puede hacer ahora es pensar. Esta escena constituye una metáfora sobre el silencio y la posibilidad de exclamación que propone la partición de lo sensible.

¹⁰ Pablo Trapero es el director de *Mundo Grúa* (1999), otra de las películas fundamentales del cine argentino del período que muestra un traslado por condiciones laborales al sur. El enfrentamiento generacional, las vivencias de la sexualidad y la precariedad económica también son retratadas en blanco y negro. Dentro de la filmografía posterior del cineasta, se destaca *Elefante blanco* (2012) por mostrar la “villa ciudad oculta” desde una perspectiva espectacularizante que narra un descenso a los infiernos comparable a la brasilera *Cidade de deus* (Lund y Meirelles, 2002) y lo convierten en uno de los representantes más directos de la espectacularización de la pobreza que se vende para el mercado mundial.

¹¹ *Sapucay* es una palabra en lengua guaraní que designa un grito agudo regional asociado al derrumbamiento de un quebracho, árbol de madera de gran dureza, por lo que resulta difícil de aserrar. En la escena podría indicar un grito que caracteriza al personaje desde el embrutecimiento o animalización.



Si bien lo político emerge en una forma problema, este no se constituye en una explicación didáctica. Ya no se trata de un reflejo de lo social, sino directamente de la exposición de un cuerpo social que encarna el lugar que las narraciones intentan problematizar¹². Las configuraciones imaginarias, lingüísticas y perceptivas del argentino medio, permiten al menos vislumbrar en estos relatos cierto problema propio del cine, y del audiovisual en general, que considera una relación intrínseca entre el aspecto físico y el estatus social dentro de la comunidad.

Bolivia condensa todos estos elementos y problemas ligados al trabajo del actor, a la representación del trabajo y a lo migratorio que este pasaje involucra¹³. Los nombres de los actores se presentan al comienzo de la película con créditos que en un montaje sonoro y visual complejizan los sentidos respecto a las nacionalidades. La primera imagen es un plano detalle de un reloj que remite a la extensión del tiempo laboral. La voz *en off* de Enrique (Enrique Liporace), el dueño del bar en el que sucede la acción, indica a Freddy (Freddy Waldo Flores) las actividades de un trabajo que no cumple la reglamentación necesaria para estar dentro de la ley. Mientras conversan *en off* se suceden planos descriptivos del espacio del bar, las herramientas de trabajo y carteles, como uno que lleva la inscripción turística de la ciudad de Goya en Corrientes, o el de “se necesita parrillero/cocinero” que dará cierre al filme. Al finalizar la explicación, Enrique le pregunta si aprendió a hacer asado en Perú, a lo que Freddy responde: “Yo no soy peruano, soy boliviano” (más adelante se sabrá que además proviene de un pueblo de Bolivia en el que trabajó como campesino). El procedimiento cómico posee una ironía del sentido, que asocia en primer lugar la idea de haber aprendido a hacer asado en otro país –ya que se trata de una comida asociada culturalmente al imaginario de la argentinidad–, y en segundo lugar la consideración de que Perú es lo mismo que Bolivia, en una representación prototípica de un ideal de argentino medio que asociaría estos países de manera denigratoria. Con un choque visual y sonoro, ingresa el tema

¹² Otra de las películas emblemáticas de este período es *La libertad* (Lisandro Alonso, 2001) que pone en escena en una ficción basada en un registro documental la vida de Misael, un hachero cuyos primeros planos impregnados de silencio transmiten un relato minimalista. Jens Andermann (2015) hace una comparación del trabajo del actor no profesional en esta película respecto a la posterior *Fantasma* (Lisandro Alonso, 2008) que se exhibió en la sala Leopoldo Lugones del Teatro General San Martín, en el mismo ámbito donde se habían realizado las tomas de la película, tensionando cierta condición performativa del actor que a veces sorprendía con su presencia en la sala de proyección.

¹³ Dos documentales se encargaron de mostrar los cuerpos en ese traslado entre Bolivia y Argentina que arrastra una red de lazos comunitarios solidarios. *Copacabana* (Martín Rejman, 2006), que como se dijo plantea la narración a partir de los preparativos de la fiesta de la Virgen de Copacabana desde una mirada de Bolivia en Buenos Aires, es un filme aséptico que presenta una planificación de las danzas y sus preparativos hasta proponer de manera explícita el atravesamiento de la frontera en el final. Por otro lado, *Hacerme feriante* (Julián D'Angiolillo, 2010) recompone las formas del trabajo, la venta y combinación de elementos doméstico-comunitarios en una inmersión observacional dentro de la dinámica de la feria “La salada”. Este documental observacional muestra las condiciones de producción de la feria con toda su materialidad significativa. Es un filme que repone la mercancía en la pantalla como modo de destruir su fetichismo.



musical “Cóndor Mallcu” del grupo boliviano Los Kjarkas con una superposición precisa del relato de un partido de fútbol entre los seleccionados de Argentina y Bolivia. Mientras que los periodistas deportivos describen a los jugadores de fútbol que entran en la cancha y el avance del equipo argentino sobre el boliviano, la canción de Los Kjarkas¹⁴ introduce desde una serie de instrumentos aerófonos identificados con el antiplano, una sonoridad turística de Bolivia acompañada de una letra que señalaría una posición dignificatoria sobre el pueblo boliviano.

En el cierre de los créditos, un plano de situación desde la fachada del bar ubica el lugar de los acontecimientos. Una vez allí, el partido de fútbol se atribuye al televisor que ocupa un espacio central en la puesta en escena del bar. La televisión es la mirada con la que los personajes se conectan cuando no desarrollan una relación entre ellos. En determinado momento se observa un juego de boxeo entre Mike Tyson y Evander Holyfield célebre por una despiadada mordida de oreja en el año 1997. Luego, mientras se ve una película estadounidense con un recorrido de Buenos Aires y cierto grado de erotismo decadente, Oso (Óscar Berteá) se pregunta por la manera en que ellos (los norteamericanos) ven a los latinoamericanos. La superficie de la televisión funciona como un espejo deformado y amplificado de lo que sucede entre los personajes, pero también deja un indicio de la era de las comunicaciones en la que la homogeneización del medio tiende a borrar diferencias culturales específicas.

Héctor Anglada en su trayecto profesional se dedicó a “hacer de pobre”, obrero de la construcción, vendedor ambulante homosexual, recolector de residuos¹⁵, lumpen y ladrón. Su apariencia (rostro moreno, pelo enlulado, ojos oscuros) y su procedencia (que le facilitan la apropiación de ciertos *gestos*¹⁶ junto con un acento provinciano y una dicción arrastrada) son elementos que las ficciones en las que trabajó utilizaron para el desarrollo de un tipo de realismo en la escena dramática. Lo particular del caso es que él se convirtió en actor, y en un proceso en el que dejó de ser ese “pibe de calle” y paralelamente a “salir del pueblo” viajó a Buenos Aires para comenzar a trabajar en el medio audiovisual. Esa transformación fue fructífera para Anglada y no se puede saber

¹⁴ La letra de la canción en español hace una alusión a una emancipación de la comunidad boliviana: “Cual ave que brota de los sueños, más allá de toda realidad. / Remontando cruzas por los andes, llevando un mensaje de hermandad. (bis) / Cual coloso vuelas por los cielos, desafiando toda inmensidad. / Entre mitos y leyendas de los incas y Dioses que bajan desde el sol. (bis) / Desde el corazón americano, rumbo a un hermoso cielo azul. / Vuela el cóndor Mallcu boliviano / al encuentro de su libertad (bis)”. Otras de las letras del mismo grupo musical están cantadas en quechua.

¹⁵ En la serie televisiva *Campeones de la vida* (Pol-ka, 1999-2001) Héctor Anglada interpretaba a este personaje secundario que tenía mucha popularidad.

¹⁶ Cierta gestualidad que fue desarrollada por Bertold Brecht como *gestus* teatral enlaza una acción física con un determinado grupo social específico. Existe una profusa bibliografía sobre el desarrollo del teatro épico de Brecht, pero puede consultarse a Jacques Rancière (2013), que explica el modo en que busca que el espectador tome distancia. El sentido del *gestus* al que se apela al mencionar el gesto, refiere a esta concepción de la acción física del actor que remite a una condición social.



qué le hubiese deparado de no haber muerto en el trayecto. Siempre esta cuestión del pasaje (que, por otro lado, configuraría una especie de “ascesis”) presenta una problemática conflictiva sobre la representación, el origen y la desigualdad social que es al mismo tiempo una política.

3. El abuso policial

Los créditos de *Bolivia* finalizan y se puede oír la siguiente escena que ocurre en la barra del bar:

Jefe (Enrique Liporace): Es ahí donde están los putos, los travestis estos. Vino la policía y salieron todos rajando. Ahí en Charcas y Nicaragua.

Mercado (Alberto Mercado): ¿Charcas y Nicaragua? no se cortan nunca, papi. Van paralelas.

El jefe: Ahí, donde están. En Palermo Viejo, sabés donde te digo. Donde están los países centroamericanos. ¿Viste? Perú, todos esos.

Mercado: Pero Perú es sudamericano. No sé qué me decís.

El giro que pretende despertar la comicidad del público se produce con un personaje que confunde los países y las nacionalidades. Otra vez el gesto tiende a plantear como chiste una superioridad de la nacionalidad propia (argentina) frente a las demás. Por otro lado, introduce de manera sutil la sugerencia de una razzia policial contra las travestis y los homosexuales que se prostituían en la zona señalada. La policía se menciona aquí y también se hace presente en la escena que se desarrolla a continuación, y en el final de la película solo para planear una futura investigación que indica no se hará justicia.

El funcionamiento de *Bolivia* convoca constantemente a lo policial, que desde la filosofía de Jacques Rancière (1996), es una acepción que se diferencia de lo político porque tiende a reproducir los lugares a los que el orden social asigna a los cuerpos. Particularmente, Oso es quien con su constante afirmación de una “identidad nacional” intenta “ubicar” en sus lugares desde sus injurias a todos los personajes, de tal modo que tendría un funcionamiento de policía (intenta arrastrar a los demás en su propia decadencia hasta que, en el final con un arrebato de ira, toma el arma que tiene en el taxi y asesina a Freddy). La lectura de Gonzalo Aguilar (2006) sobre el filme fue a partir del modo en que *Bolivia* desarma los estereotipos y la “cárcel de la imagen” que construye la película; Joanna Page (2009) pensó el tema desde una serie de imágenes que constituyen un intersticio crítico del capitalismo, y Jens Andermann (2015) analizó el modo en que la película desarma la relación entre un lugar y un fuera de lugar. Lo que hace *Bolivia* es dejar emerger –siempre dentro de los límites de una narración ligada al clasicismo– lo político como una tensión irresuelta, tanto en los choques de sentido



(algunas disociaciones entre la imagen y el sonido, como en la escena inicial con el huayno contra el partido de fútbol o cierto ralentizado del tiempo en el bar con música de Los Kjarkas) como en referencias directas a la realidad social y su “desnaturalización” propuesta por el filme.

La escena en la que el acoso policial se hace presente para el protagonista de *Bolivia* se da por la noche, luego de la primera jornada de trabajo. Freddy despide a Héctor y Rosa y frente a la esquina del bar, Mercado besa a Vendedor (Héctor Anglada) en la mejilla y lo deja solo. Freddy camina por la calle en un plano general. De un auto bajan dos policías de civil y lo increpan. Lo hacen poner contra la pared y lo palpan. Desde un plano medio, mientras un policía le pregunta qué hace por ahí a esa hora, el otro mete la mano para revisarle el bolso. Freddy contesta que vino a visitar a un familiar y que “está de paso”. Para terminar, le recuerdan que, si está de ilegal en el país, no puede trabajar y que si lo vuelven a ver lo van a llevar preso. Cuando los policías se van, Freddy acomoda su bolso y suena un trueno. Aquí, este subrayado a la escena de violencia parece señalar también, por la irrupción de una fuerza natural, una especie de destino en contra de Freddy que se confirmará más adelante. En el fondo del plano, del empedrado de la calle, se observa y escucha el recorrido de un tren que acompaña el tránsito nocturno del personaje. Freddy encuentra un bar abierto, pide un café y se acomoda para dormir en la mesa.

La puesta en escena del abuso policial es sucinta y resulta contundente por la distancia que toma la representación. Sin pretender ser moralizante, refleja una realidad cotidiana para determinados sujetos. Inserta la lógica de excesos y abusos policiales sobre los migrantes y los trabajadores por sus “apariencias”, por medio de la errancia interrumpida en la primera noche de Freddy en Buenos Aires. Así como habían sido centrales en el cine comercial de la década del ochenta, la representación de la corrupción policial fue un tópico recurrente en las representaciones sociales que surgieron en la década del noventa. Particularmente, *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2002) constituye una incursión al mundo policial y las circunstancias económicas y culturales que involucra la institución policial¹⁷. Enrique Mendoza o Zapa (Jorge Román, protagonista de *La León*) es un cerrajero que hace el viaje entre su pueblo natal de la Provincia de Buenos Aires y la intermediación de la ciudad para irse involucrando entre las fronteras lábiles de la ley hasta quedar del lado del delito.

Una película posterior de Caetano que retoma, también desde un personaje fuera de la ley, una escena que expone el funcionamiento policial en su accionar abusivo es *Un oso rojo* (2002). El Oso (Julio Chávez), personaje principal, sale de la cárcel e intenta

¹⁷ María Alejandra Val (2017) hace una lectura de *El bonaerense* con perspectiva de género y social.



recomponer la relación con su hija y su ex esposa (Soledad Villamil)¹⁸. En uno de los paseos que realiza con su hija por una calesita del barrio, la policía lo detiene y todo lo que sigue (detención contra la reja) es filtrada por la perspectiva de la niña. En este sentido David Oubiña (2013) retoma la escena y señala que, a pesar de haber sido celebrada por la crítica, se trata una perspectiva infame. Argumenta que en el filme en ningún momento se tomó el punto de vista de la niña¹⁹. Sin embargo, si se atiende al análisis de Silvia Schwarzböck (2009) se observa el modo en que la película se inserta en una matriz genérica (el *western*), y la perspectiva de la niña puede verse sugerida desde la lectura del cuento *Las medias de los flamencos* de Horacio Quiroga.

La escena policial expone y se acerca a una vivencia testimonial de aquellos que, por su apariencia, son víctimas constantes del abuso. En *Bolivia* es todavía distanciada, en *Un oso rojo* es un “efecto pirotécnico”. Esa distancia constituye un señalamiento político: un estar ahí de la violencia que emerge sobre la representación como una realidad cotidiana y establece un llamado.

4. Las promesas de Mercado

Bolivia puede ser pensada como un dispositivo que desmantela las relaciones de género y sexualidad desde un vínculo con las condiciones de precariedad que vuelven los cuerpos vulnerables a la violencia.

Rosa Sánchez, la actriz que interpreta a Rosa, era en el momento de filmación de la película, encargada de su hogar²⁰. Su perspectiva construye el único modelo de

¹⁸ Esta película, que fue producida por Lita Stantic, retoma la pareja de la trama representada de *Un muro de silencio*. Resulta llamativo que la productora puso en colaboración de guión a la escritora y crítica Graciela Esperanza para incluir una perspectiva femenina en la historia.

¹⁹ David Oubiña va más allá en la defenestración del cine de Caetano desde una defensa de la “pureza” del cine: “El cine clásico siempre fue justo. Si fue bello es porque era justo. Caetano defiende la precisión del relato clásico frente a la retórica decorativa de las vanguardias, pero explota en sus films una espectacularidad vacía y efectista, meramente pirotécnica. Cuando un realizador mide todo con la vara del espectáculo, lo primero que abandona es la responsabilidad sobre qué mostrar y de ese modo el cine se despoja de todo impulso cuestionador” (2013: 33). Sin duda, el desarrollo posterior de Caetano responde a una narrativa espectacularizante, pero uno de los motivos de este capítulo es la hipótesis de que *Bolivia* constituye aún un objeto estético (un vaivén previo) a ese “pasaje” en que el director se mide por la cantidad de dinero y espectadores que pueda suscitar, antes que por un “valor estético”.

²⁰ Nicolás Prividera (2014) hace un comentario sobre *Cama adentro* (Jorge Gaggero, 2004), película interpretada por una actriz profesional de renombre como Norma Aleandro y una empleada doméstica hasta ese entonces desconocida, que vuelve a la cuestión de la pobreza y el actor encarnando a un personaje de esa condición: “Esto se ve claramente en escenas tan previsibles como redundantes, y sobre todo en las actuaciones: Norma Aleandro recurre a todo su oficio —y sus tics— para dotar de vida interior a un personaje que no la tiene (...). Frente a ella está Norma Argentina, la empleada doméstica que se dedicaba a ese trabajo hasta filmar esta película (¿podrá sostener su carrera de actriz o los papeles que le propondrán serán todos de la misma clase?): ella le entrega al film esa autenticidad vicaria que no puede sostener por sí mismo (...) ella se roba la película y la película le roba su condición: como si para hacer suya esa autenticidad pagara el precio de acabar con ella” (Prividera, 2014: 83).

Esa relación entre mujeres remite a un encuentro que, cargado de erotismo, se da entre Momi (Sofía Bertolotto) e Isabel (Andrea López), la empleada doméstica de la familia en *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) o el vínculo que se da por medio de un triángulo amoroso entre padre, hija y empleada doméstica



mujer interno en el filme y presenta un carácter fuerte frente al avasallamiento de los personajes varones. Sus posibilidades de decir y actuar resultan llamativas y se evidencian en la primera escena en la que ella responde con parsimonia a su jefe mientras la recrimina por haber llegado tarde al trabajo. Luego, ante el avance sexual de Marcelo (Marcelo Videla²¹), ella reacciona con tranquilidad y manejo de la situación. Su independencia económica le da las posibilidades de hacer lo que quiere, expresar su deseo (convence a Freddy de ir a bailar) y establecer las alianzas que considera necesarias (en seguida se une a Freddy por las propinas de los clientes del bar y lo ayuda a conseguir un lugar para vivir).

El desarrollo de los lazos de masculinidad y la presencia de un clima de cofradía de varones en el bar son evidentes. Se muestran en primer lugar por la presencia de los deportes como el fútbol y el boxeo y los trabajos como el de los taxistas, la parrilla y los vendedores ambulantes. El vínculo entre Oso y Marcelo es el más próximo, están todo el tiempo compartiendo la cerveza (Marcelo paga los tragos cuando Oso no puede hacerlo) y la cocaína en un fuera de escena que no es visto, pero sí sugerido (con cierta sutileza, los personajes hablan del tema y luego de ir al baño se toquetean mucho la nariz). El clima de la droga también está presente en el filme como cierto carácter de recrudescimiento de la violencia verbal constante del Oso²². El baño funciona como espacio de homosociabilidad y encuentro. Allí, Oso se encuentra con Mercado y le hace prometer ayudarlo con la venta de su automóvil (tema sobre el que habla todo el tiempo). Mercado le dice que lo llevará a hablar con los gitanos del barrio de Liniers que lo ayudaron a él. Este personaje secundario desarrolla dos líneas de conflicto (con Oso y Vendedor) a las que escapa; de hecho, es el primer personaje que “desaparece”.

Mercado tiene un problema conyugal, está separándose de su esposa que lo echó de su casa, situación generada tanto por su presunta homosexualidad como por sus borracheras (esto es lo que relata el personaje a Jefe como una anécdota divertida). Aunque esté constantemente a la espera de Freddy, Vendedor tenía un romance con

en la fábula *El niño pez* (Lucía Puenzo, 2009). Estas narraciones también están pobladas por personajes migrantes de los países limítrofes.

²¹ Marcelo Videla es el actor principal de *Cuesta abajo* (Adrián Israel Caetano, 1995). Su narración de carácter también cíclico hizo destacar al director dentro del concurso de cortometrajes *Historias Breves*, lanzado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, central para lo que fue la consideración del Nuevo Cine Argentino.

²² El tráfico y consumo de drogas se produce en el capitalismo contemporáneo con una producción de subjetividad que no es ajena al control policial sobre los cuerpos. Una teórica feminista como Valencia Sayak refiere al concepto de *Capitalismo gore* en el que el tráfico entre las fronteras, tanto de personas como drogas son parte de los procesos de globalización con los que la historia se inscribe desde el número de muertos: “Los cadáveres son la respuesta al carácter netamente utópico de los discursos oficiales sobre la globalización, lo que fluye libremente no son las personas sino la droga, la violencia y el capital producido por todos estos elementos” (2010: 21). Por otro lado, los flujos entre la sexualidad y las drogas son resumidos en el concepto de *sociedad fármaco-pornográfica* de Paul Preciado (2008).



Mercado sugerido, entre otras cosas, por un tímido beso nocturno en la mejilla que confirma una despedida. Cerca del final, Oso le pregunta por Mercado con conocimiento de su vínculo íntimo, a lo que Vendedor responde decepcionado que la última vez que lo vio fue desde el colectivo en otro bar. Mercado se fue y los abandonó a ambos. “¿Te das cuenta de que nos cagó a los dos?” lo increpa Oso. Luego de sus promesas de afecto o ayuda, Mercado desaparece. Vendedor se queda sin Mercado.

El endurecimiento del clima del bar llega al extremo cuando Oso arma una trifulca contra Freddy. Marcelo los separa y lleva a Oso hasta su taxi, pero allí encuentra el arma con el que apunta y dispara directo a Freddy (en un tiro acompañado por la mirilla de la cámara). El personaje boliviano es el objetivo de una violencia que intenta “limpiar” la ciudad de cuerpos “migrantes”, supuestamente ajenos al territorio. Freddy, que había llegado al país con la ilusión de progreso social (había confesado querer establecerse en Argentina con toda su familia) resulta víctima de una violencia que termina con su vida.

En la escena siguiente, la policía llega al bar preguntando por Freddy. Rosa, Jefe y Vendedor se encargaron de sacar su cuerpo, caído en el límite entre el trabajo y la calle, del umbral del bar, y se deshicieron del mismo de manera silenciosa en una elipsis que los convierte en cómplices del asesinato. En la vidriera, la cortina detrás del cartel que busca un nuevo empleado se cierra como si fuese el telón de un teatro, dando fin a una escena fantasmática de violencia que ocurre habitualmente en cada rincón de la ciudad.

Bibliografía citada:

AGUILAR, Gonzalo. **Otros mundos**: Un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.

ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos**. Barcelona: Paidós, 2000.

AMADO, Ana. “Actores secundarios. Representaciones y autorrepresentaciones de la pobreza”. En: Aguiluz Ibarguen M. y Lazo Briones P. (Coords.), **Corporalidades**. México: Universidad Autónoma de México, 2010.

ANDERMANN, Jens. **Nuevo cine argentino**. Buenos Aires: Paidós, 2015.

CAETANO, Israel Adrián. “Agustín Tosco Propaganda”. **El Amante**, Año 4, N° 41, julio, 1995.

COMOLLI, Jean-Louis. **Cuerpo y cuadro**. Volumen 1: Cine, ética y política. Buenos Aires: Prometeo, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Pueblos expuestos, pueblos figurantes**. Buenos Aires: Manantial, 2014.



ESEVERRI, Máximo y Fernando Martín Peña. Lita Stantic. **El cine es automóvil y poema**. Buenos Aires: Eudeba, 2013.

MORENO, Rodrigo. "La ventana discreta". **Revista de cine**. Año 3, N°3, Enero. ISSN: 2362-3950. P.49. 2016.

NEALE, Steve. **Genre and Hollywood**. Routledge: Londres, 2000.

OUBIÑA, David. "El espectáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino". **Punto de vista**, N° 76, agosto, Buenos Aires, 2003.

OUBIÑA, David. "Las huellas del pie: riesgos y desafíos del cine argentino contemporáneo". En Andermann, Jens y Álvaro Fernández Bravo (comps.), **La escena y la pantalla: Cine contemporáneo y el retorno de lo real**. Buenos Aires: Colihue, 2013.

OUBIÑA, David y Rafael Filipelli. "Los pobres: maneras de ejercer un oficio". **Punto de vista**, N° 88, agosto, Buenos Aires, 2007.

PAGE, Joanna. **Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema**. Durham: Duke University Press, 2009.

PRECIADO, Paul. **Testo Yonki**. Barcelona: Espasa Calpe, 2008.

PRIVIDERA, Nicolás. **El país del cine**. Para una historia política del nuevo cine argentino. Córdoba: Los ríos, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **El espectador emancipado**. Buenos Aires: Manantial, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **El desacuerdo Política y Filosofía**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.

RUSSO, Sebastián "Comentario sobre 'Con realismo'" En Kohen, Héctor, Fabio Fidanza y Nicolás Mazzeo (comps.), **¡Por favor, no cortar!** Claudio España y la crítica cinematográfica. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2016.
Sayak, Valencia **Capitalismo gore**. España: Medusina, 2010.

SCHWARZBÖCK, Silvia. **Estudio crítico sobre Un oso rojo**. Buenos Aires: Picnic editorial, 2009.

STEVENSON, Jack. **Lars Von Trier**. Madrid: Paidós, 2005.

VAL, María Alejandra. "Formas de lo masculino en El bonaerense". En Callegaro, Adriana, Andrés Di Leo Razuk y Esteban Mizrahi (comps.), **Cine y cambio social: imágenes sociopolíticas de la Argentina 2002-2012**. Buenos Aires: CLACSO, 2017.

VELIZ, Mariano. "Políticas figurativas de la otredad en el documental argentino contemporáneo: Bonanza (en vías de extinción) (2001) y El etnógrafo (2012) de Ulises Rosell". **Revista Cine Documental**, Diciembre, N° 13. 2015.

VERARDI, Malena. "Pizza Birra Faso: Ciudad y margen". **Bifurcaciones**, N° 9, Inverno, 2009.



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Branquitude em cena: olhares em torno do filme *Praça Paris*

Por Paola Prandini¹

¹ **Paola Prandini** é doutoranda e mestra em Ciências da Comunicação, com especialização em Gestão da Comunicação, pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP) e Jornalista pela Faculdade Cásper Líbero. É co-fundadora do negócio social AfroeducAÇÃO. Sócia-fundadora e integrante do Conselho Científico Deliberativo da Associação Brasileira de Pesquisadores e Profissionais em Educomunicação (ABPEducom) e compõe o Núcleo de Comunicação e Educação (NCE) da USP. Autora dos livros "Cruz e Sousa", publicado pela Selo Negro Edições (2011); "Carolinas", em parceria com o fotógrafo Diego Balbino (2014); e "A cor na voz: Identidade Étnico-Racial, Educomunicação e Histórias de Vida", publicado pela Letramento (2018); além de ser co-autora do livro "Eu sou Ilê" (2012) e co-tradutora do livro "Batidas, rimas e vida escolar: Pedagogia Hip-Hop e as políticas de identidade", publicado pela Editora Vozes (2014).
E-mail: paola@usp.br.

**Resumo**

Este artigo tem como foco central realizar uma discussão crítica, com base epistemológica decolonial, em torno da presença do conceito de branquitude na construção da narrativa filmográfica apresentada na película *Praça Paris* (2017), dirigida por Lucia Murat, também responsável pelo roteiro, assinado, por sua vez, em parceria com o também cineasta Raphael Montes. A proposta é apresentar como o privilégio branco perpassa diferentes momentos do filme e, dessa forma, contribui para a construção das identidades, racialmente marcadas, das personagens que protagonizam a produção: a de uma psicóloga portuguesa branca e a de uma ascensorista brasileira negra. Elas vivem a trama juntas, por estabelecerem uma relação de atendimento terapêutico, nas dependências da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Branquitude, cinema, Brasil, violência.

Abstract

This article focuses on a critical discussion, based on the decolonial epistemology, about the presence of the concept of whiteness in the narrative of the film *Praça Paris* (2017), directed by Lucia Murat, who was also responsible for the screenplay, signed in partnership with the filmmaker Raphael Montes. I aim to analyze how the white privilege permeates different moments of the film and how it contributes to the construction of the racially marked identities of the leading characters of the film: a white Portuguese psychologist and a black Brazilian elevator operator. They live the plot together, for the relationship they constructed in the therapeutic sessions, in the dependencies of the State University of Rio de Janeiro

Keywords: Whiteness, cinema, Brazil, violence.



"O privilégio cega porque é da essência do privilégio cegar"
(Chimamanda Adichie)

Este artigo tem como foco central realizar uma discussão crítica, com base epistemológica decolonial (MIGNOLO, 2011; QUIJANO, 2005; WALSH, 2015), em torno da presença do conceito de branquitude² na narrativa filmográfica apresentada na película *Praça Paris* (2017). O filme foi dirigido por Lucia Murat, que também foi responsável pelo roteiro do filme, assinado, por sua vez, em parceria com o também cineasta Raphael Montes. *Praça Paris*, de acordo com sinopse detalhada divulgada no site³, é:

Um thriller que mostra o conflito entre uma psicanalista portuguesa, Camila, que veio ao Brasil para desenvolver uma pesquisa sobre violência, e sua paciente, Glória, num Centro de Terapia de uma universidade brasileira (UERJ). Glória é ascensorista na universidade e tem uma história de violência muito difícil: estuprada pelo pai, tem apenas um irmão, que sempre a protegeu, mas que era chefe do tráfico do morro. O filme mostra uma relação de transferência ao inverso, onde o medo do outro acaba dominando a trama.

Encerradas em uma sala, Camila e Glória começam a desenvolver uma relação de proximidade e, mesmo que de forma contida, de afeto. Um vínculo inicialmente improvável se estabelece entre as duas, e num contundente caso de contratransferência entre analista e analisando, esse vínculo extravasa as barreiras do consultório. Com intensidade, com violência, com a mesma força das britadeiras que quebram as ruas da cidade, reformando-a para os Jogos Olímpicos, martelam a cabeça da analista pensamentos sobre a história da paciente. Esta, por sua vez, já não é a mesma Glória: agora se espelha e inconscientemente inveja a vida de Camila.

Em 1926, como parte de um megalomaniaco "Plano Agache", que em sua totalidade nunca foi realizado, e pretendia aproximar o Rio da capital da França, a Praça Paris foi criada, seguindo o paisagismo clássico francês cuja grande expressão é o Palácio de Versailles.

No filme, Camila vai procurar a praça Paris, onde sua avó também tirou uma foto décadas atrás. A praça representa essa tentativa de transformar o Rio em outra cidade, assim como o pano de fundo do filme são as obras para as Olimpíadas que pretendiam, mais uma vez, transformar o Rio, em uma "outra" cidade moderna.

Parafrazeando o escritor Lima Barreto, grande crítico das transformações ocorridas no Rio no início do século XX: "A vida não pode ser uma dor, uma humilhação de burocratas idiotas". Em meio

² O conceito de branquitude será apresentado em diferentes momentos deste artigo, por isso considero essencial já estabelecer, neste ponto, que o compreendo enquanto identidade racial branca, sempre construída social, histórica e culturalmente, com base nas relações de poder em que esta identidade está inserida (CARONE e BENTO, 2002; WARE, 2004).

³ Para conhecer os materiais disponíveis no site do filme, basta acessar o link: www.pracaparisofilme.com.br.



a fotos de destruição/intervenção do Rio de diversas épocas, essa frase está na exposição do personagem Martim, fotógrafo e namorado de Camila no filme.

Praça Paris, esse pedaço que se pretende Paris no meio de um centro poluído, sem relação com a realidade tropical, faz, apesar de tudo, parte da nossa história, assim como pessoas, como Camila e sua avó.

A partir da leitura do texto acima, pode-se perceber que em nenhum momento da sinopse detalhada acima apresentada vê-se a presença desta nomenclatura ou sequer do termo “privilegio” ou ainda do termo “raça”.

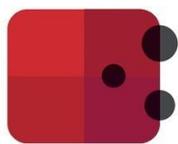
Isso não se dá de forma ingênua, mas, ao contrário, a todo o tempo, a divulgação em torno do filme se deu no campo da desigualdade social, da problematização da violência no nosso país. Tal percepção foi o que me motivou a escrever este texto e buscar refletir – a partir de uma proposta de letramento racial urgente – uma narrativa que está intimamente ligada a essas questões⁴.

Quando me utilizo do conceito de letramento racial, neste texto, reafirmo a discussão realizada por Lia Vainer Schucman, conforme referencio a seguir:

[...] um conjunto de práticas que pode ser melhor caracterizado como uma “prática de leitura” – uma forma de perceber e responder individualmente às tensões das hierarquias raciais da estrutura social – que inclui o seguinte: (1) um reconhecimento do valor simbólico e material da branquitude; (2) a definição do racismo como um problema social atual, em vez de um legado histórico; (3) um entendimento de que as identidades raciais são aprendidas e um resultado de práticas sociais; (4) a posse de gramática e um vocabulário racial que facilita a discussão de raça, racismo e anti-racismo; (5) a capacidade de traduzir e interpretar os códigos e práticas racializadas de nossa sociedade e (6) uma análise das formas em que o racismo é mediado por desigualdades de classe, hierarquias de gênero e heteronormatividade” (SCHUCMAN, 2012: 172).

Ademais, em minha busca por informações em torno do filme, também encontrei a nota da diretora, no site da produção, conforme apresento a seguir:

⁴ Ressalto, neste ponto do artigo, que minha escrita é permeada pela noção de que a pesquisa acadêmica que desenvolvo é tanto intelectual quanto politicamente imbricada com o ativismo em prol da equidade racial. Portanto, não almejo ser lida a partir de um lugar de fala que demonstre neutralidade, a partir das lógicas impostas por uma educação para a pesquisa que se coloca enquanto aliada às práticas coloniais e tradicionalmente ocidentalizada, numa perspectiva que se configure enquanto uma ode ao Norte Global e por esse motivo, a meu ver, não proporciona uma “leitura do mundo” (FREIRE, 1999) coerente e eficaz para o alcance da transformação social. Parto da valorização das lógicas decoloniais (MIGNOLO, 2011; QUIJANO, 2005; WALSH, 2015) e dos diálogos pautados nos valores do Sul Global, para efetivamente mobilizar conhecimentos e práticas que possibilitem o estabelecimento real da equidade racial em sociedades interraciais, como é o caso do Brasil.



A questão da violência sempre me interessou por ter sido parte da minha vida, já que na passagem da adolescência para a vida adulta vivi os horrores da ditadura brasileira. *Praça Paris* no entanto vai além disso. O filme trabalha sobre o medo e a paranóia numa relação entre duas pessoas com histórias e classes sociais diferentes. O medo do outro me parece algo implantado na sociedade brasileira hoje. E a partir desse medo sabemos que injustiças, agressões, mortes violentas acontecem, como no filme, um thriller que trabalha a intimidade dos personagens.

Mais atual do que nunca, esse medo está em todos os lugares. A violência existe, mas a classe média tem uma relação com ela muito mais virtual: são os vídeos do youtube de traficantes com armas pesadas, são as manchetes dos jornais, são as notícias que se acumulam do que acontece na periferia que nos fazem correr quando vemos um engarrafamento ou um agrupamento de meninos que possam ser identificados como “favelados”. A rotina da violência que eles vivem não é a nossa, mas ela chega até nós diariamente como se todos os pobres da periferia fossem seus autores.

A história de *Praça Paris* parte de fatos reais. Numa universidade brasileira que tinha um centro de terapia para carentes, normalmente atendido por jovens alunas do mestrado ou do último ano da faculdade de psicologia, algumas jovens começaram a desenvolver um medo crônico de “pobres” ao lidar com as descrições de violências relatadas pelos seus pacientes, num claro processo de contratransferência.

A personagem de Camila foi criada a partir dessa investigação. Transformá-la em estrangeira, portuguesa, acirrou ainda mais as diferenças e a possibilidade desse medo tomar conta da história trabalhou a favor da nossa dramaturgia.

Seguindo a mesma lógica, a nota da cineasta brasileira, notadamente reconhecida como uma das principais diretoras do país, também, em um momento sequer, nomeia as relações estabelecidas entre as personagens Camila e Glória (protagonizadas, respectivamente, pela atriz branca e portuguesa Joana de Verona e pela atriz negra brasileira, Grace Passô), a partir de um discurso racializado. Chega a haver momentos em que os termos “desigualdade”, “social” e “pobres” tomam conta do discurso, mas a problemática se encerra no quesito de classe social apenas.

Para mim, enquanto uma ativista e pesquisadora branca antirracista brasileira, que tem buscado contribuir – academicamente e também por meio da militância – para a valorização da representatividade de temas-chave para a construção de uma sociedade antirracista no país, não racializar uma narrativa como esta é, no mínimo, um grande equívoco ou resultado de um silenciamento racial que não poderia ter sido apresentado desta forma, o que só reitera a branquitude presente na sociedade brasileira, inclusive na indústria do cinema nacional comercial.



Um olhar sobre a crítica do cinema nacional

Fernando Machado, crítico de cinema brasileiro, apresenta no site *Cinematório*⁵, uma análise crítica sobre o filme, em que pontua, por exemplo, a seguinte questão em torno da branquitude da personagem de Joana de Verona:

Em “Praça Paris” há um incômodo no enviesamento da personagem Camila que acaba se tornando a “branca” que tenta de alguma forma ajudar, mas acaba sofrendo, por isso tornando-se paranoica. (...) Mas ainda assim, o desenvolvimento de Camila é problemático ao retratá-la como a “garota branca que tenta salvar Glória”, mesmo sendo cruel com ela e com outros marginalizados na história. Além disso, seu mal desenvolvimento limita o aproveitamento da personagem que realmente importa na história – Glória. Grace Passô é uma atriz excepcional que vale ficarmos de olho em seus próximos trabalhos. Com olhos expressivos e um sarcasmo delicioso, a atriz engole qualquer atuação perto dela. Seu olhar consegue expressar ódio, medo, embaraço, terror e doçura. Queria ter visto mais dela em tela. (MACHADO, 2017)

É curioso como o crítico Fernando Machado consegue captar a marca da pertença racial de Camila como uma questão premente no filme, mas, ainda assim, quando escreve, coloca o termo “branca” entre aspas, como se fosse necessário o uso deste recurso para nomear a identidade étnico-racial de alguém ou como se ainda fosse necessário amenizar esta nomenclatura, como costumamos fazer, dentro de uma lógica de senso comum.

Outro ponto levantado pelo crítico é o fato de que “queria ter visto mais de Grace Passô na tela”. Esta invisibilidade, para mim, se dá no campo da dificuldade em se realizar o chamado ‘letramento racial’ no Brasil, visto que vivemos em uma nação que ainda valoriza, dentro de uma lógica majoritária e de senso comum, o mito da democracia racial e a redução das consequências das desigualdades a apenas diferenças de classes sociais, não referenciando (com a mesma frequência e naturalidade) outros marcadores sociais de diferença, como raça e gênero, por exemplo. Isso pode ser visto, no próximo trecho que destaquei da crítica de Fernando Machado, conforme apresento abaixo:

“Praça Paris” é tecnicamente o melhor trabalho de Lucia Murat, e ainda que possamos problematizar a representação “branca-heroica-paranoica” no roteiro, isso não apaga seus acertos. O filme consegue abordar o racismo estrutural do qual vivemos, que dificulta que um “pobre favelado” consiga se livrar do ciclo de violência no qual é inserido desde o nascimento, tendo de trabalhar duas vezes mais que privilegiados como Camila para tentarem oportunidades iguais. Mas assim como disse Mano Brown em um

⁵ A íntegra da crítica de Fernando Machado pode ser lida no site: <http://www.cinematario.com.br/2017/10/critica-praca-paris-um-reflexao-sobre-violencia-e-empatia-lucia-murat/>.



dos seus shows com os Racionais Mc's: "Como fazer duas vezes melhor se você está pelo menos cem vezes atrasado?". "Praça Paris" é um estudo sobre violência e empatia. O filme provoca-nos como espectadores e nos propõe sairmos de nossa zona de conforto e privilégios, distantes do conflito, para refletirmos nossas ações diante da marginalização de um grupo de pessoas. (MACHADO, 2017)

Na minha leitura crítica dos trechos apresentado, não entendo o porquê da necessidade que o autor teve em, mais uma vez, usar aspas para nomear o que ele próprio nomeia – de forma, inclusive, irônica – “a representação branca-heroica-paranoica” presente no roteiro do filme. Ao que me parece, o uso deste termo dessa forma contradiz o que o próprio crítico irá apresentar enquanto argumentação, após essa afirmação. O que demonstra, mais uma vez, a falta de letramento racial presente em nossa sociedade.

Felizmente, nem só de falta de racialização do mundo se vive no Brasil, incluindo aqui pessoas brancas, aliadas na luta antirracista. É o caso de dois críticos brasileiros, que vivem no Rio de Janeiro, e buscam valorizar e garantir o protagonismo das relações étnico-raciais nas narrativas cinematográficas que analisam. Um deles é Filippo Pitanga, que após ter visto *Praça Paris*, escreveu um artigo de opinião⁶, do qual destaco alguns trechos:

- O tema sutilmente introjeto por trás da roupagem de thriller é justamente desconstruir a branquitude que gera as origens do racismo estrutural no Brasil. Um racismo que não tem nada de velado como muitos brasileiros gostam de pensar quando em comparação com o dos EUA. Mas se há talvez um elemento de ligação que une todos os elementos envolvidos é justamente a cola mágica de Grace Passô, que toma de jeito o filme e transforma ele em outra transcendência.
- O filme é abertamente sobre racismo, e a personagem da terapeuta portuguesa vai desvelando o racismo estrutural dela mesma e da plateia, a qual deve ter reações bem distintas de desconforto proposital, seja da plateia branca que talvez rejeite se ver reconhecida na paranoia criada pela branquitude, ou pela parcela negra que verá provavelmente um sufocante retrato de injustiças acometidas até o dia de hoje. Um bom exemplo é o da polícia parando no meio da rua personagens que não fizeram nada, realidade esta que brancos quase nunca estão sujeitos, mas é um estereótipo que precisa ser vencido depois de mais de um século de segregação e discriminação nas bases institucionais.
- O pulo do gato que acerta tanto no filme é justamente a nacionalidade dela ser portuguesa, muito bem defendida também por Joana de Verona em dobradinha na tela com Grace, e o filme acaba tendo um ponto de vista que raramente vemos, o de escancarar a branquitude colonizadora como herança eurocêntrica nas bases de nossa formação como cidadãos. Grace claramente

⁶ A íntegra do texto de Filippo Pitanga pode ser lida no site: <http://almanaquevirtual.com.br/praca-paris/>.



transforma o filme a partir do momento em que emprega uma seriedade e credibilidade em sua personagem a não deixar a personagem da terapeuta portuguesa, que é a outra protagonista com mesmo tempo em tela, virar caricatura e se safar de assumir a toxicidade da paranoia dela. (PITANGA, 2018)

De forma explícita, o crítico Filippo Pitanga apresenta o eixo norteador deste artigo: a presença da branquitude – como consequência de um legado colonial mal resolvido – na narrativa de *Praça Paris*.

Afinal, o fato de a personagem de Joana de Verona ser uma psicóloga portuguesa, que, assim como sua avó, vem ao Brasil para viver, é marca essencial para uma leitura racializada da película. Vale ressaltar o que apontam Carone e Bento (2002, p. 06): “O olhar do europeu transformou os não-europeus em um diferente e muitas vezes ameaçador Outro. Este Outro, construído pelo europeu, tem muito mais a ver com o europeu do que consigo próprio”.

Da mesma forma que Filippo Pitanga, a crítica brasileira, Samantha Brasil, também apresenta argumentos que visibilizam as marcas da violência racial presentes no roteiro de *Praça Paris*, conforme apresento, a partir de alguns trechos em destaque, do texto que a mesma publicou no site *Delirium Nerd*⁷:

- O mito da democracia racial fabricado por Gilberto Freyre já caiu por terra há tempos, embora ainda hajam aqueles que o sustentem. Não é à toa que o cenário escolhido para o filme seja a UERJ, primeira universidade brasileira a implementar o sistema de cotas. Esta mesma universidade, que neste momento agoniza, encontra-se em vias de encerrar seu funcionamento, por conta do desmonte que o atual governo vem tentando sedimentar no Estado do Rio de Janeiro.
- Em determinado momento, um dos personagens quebra a quarta parede e nos encara. Nós, espectadores, somos convidados a refletir sobre o quanto cada um de nós, individualmente, comunga daquela paranoia coletiva alimentando-a em nossos pequenos atos cotidianos. E essa cena bate forte. Ressoa. Incomoda. Impossível sair do cinema indiferente ao que é visto na tela. Principalmente para quem vive no Rio de Janeiro e tem o cenário de uma cidade fissurada delimitando suas ações. (BRASIL, 2017)

Por mais que Samantha Brasil nos traga apontamentos importantes em torno da presença de diferentes tipos de violência vigentes no Rio de Janeiro, em tempos atuais – uma vez que o lançamento do filme data de 2017 -, percebe-se o olhar crítico, com base racial, em torno da narrativa presente no filme.

⁷ A íntegra do artigo de opinião de Samantha Brasil pode ser vista no link: <http://deliriumnerd.com/2017/10/09/praca-paris-lucia-murat-racismo/>.



Um olhar sobre as narrativas presentes em *Praça Paris*:

O filme *Praça Paris* inicia com a personagem Camila, protagonizada pela atriz portuguesa Joana de Verona, ainda em Portugal, caminhando sobre montanhas próximas ao mar (em que, logo em seguida, ela mergulha e, em uma bela transição filmográfica, sobremerge já em uma praia carioca). Ao fundo, a trilha sonora é um fado, especificamente a canção "Lágrimas do céu", interpretada pela cantora portuguesa Carminho. Assim que esta cena se encerra, a Universidade Estadual do Rio de Janeiro nos é apresentada e, mais especificamente, o consultório utilizado pela então mestrande de Psicologia Aplicada, Camila Loureiro. Cabe mencionar que, ao longo do filme, também ficamos sabendo que Camila está escrevendo um artigo intitulado "Estudo sobre a violência no Brasil", a partir das sessões de terapia que realiza com a personagem Glória, interpretada por Grace Passô.

Já no consultório, sentadas uma de frente para a outra, Camila indaga à Glória: "Por que sentiu a necessidade de procurar essas consultas?". Em resposta, recebe a seguinte explicação da então ascensorista da universidade: "Tanta coisa, tanta coisa... meu pai me deu muito trabalho na vida, bebia muito, não era por maldade dele, mas ele bebia. Minha mãe largou dele por causa da bebida, porque ele mudava, ficava violento". Logo depois, há um corte na cena para Glória, aguardando na área de visitas em uma penitenciária brasileira. Ela leva frango com quiabo em um *tupperware* para um homem - também negro - que foi visitar. Nesse momento, descobrimos que se trata do irmão dela.

Ela retorna para casa depois que o irmão compara a si mesmo com o pai deles, interrompido por ela, que dizia ser aquela uma "brincadeira estúpida". A narrativa, então, corta para ela dialogando com Samuel, um amigo da família, que trabalha como moto-táxi na favela onde moram, na cidade do Rio de Janeiro. Ela pega uma carona com ele, que a deixa na porta de casa, e confirma se ele não está mais envolvido com "essa vida", o que é facilmente passível de ser interpretado como "a vida de quem atua no tráfico de drogas". O irmão dela, inclusive, já havia dito que o "Samuca era uma figura, nunca deu pra bandido não".

Passados alguns minutos, o filme volta a acontecer na sala de atendimento da psicóloga portuguesa. Nesse momento, nos é contado – por meio de uma associação livre⁸ - que Glória sofria violência sexual por parte de seu pai, que a obrigava a tirar a roupa e que chegava a agredir o irmão dela quando ele tentava defendê-la dos abusos

⁸ O enfoque deste artigo é travar uma análise crítica, de cunho comunicacional, educativo e, por que não, racialmente problematizada, da presença do conceito de branquitude no filme *Praça Paris*. Por esse motivo, não irei discorrer sobre a compreensão do campo da Psicanálise para o uso do termo "associação livre". No entanto, reforço que sua utilização está atrelada à ideia de uma fala potencialmente liberada, em momento de terapia, como a que estava sendo apresentado na película.



semanais do próprio pai. Nessa cena, a personagem também se dá conta de que foi abandonada pela mãe (diferentemente do que pensava antes, quando compreendia que a mãe havia deixado apenas o pai e não a família toda, inclusive ela).

Logo após essa cena, a narrativa passa a acontecer em uma igreja evangélica, típica de bairros pobres brasileiros, onde o pastor (interpretado por Babu Santana), é um homem negro, em torno de 40 anos de idade, e que canta junto da comunidade religiosa. Esta mesma instituição religiosa será palco, ao longo de filme, de cenas importantes para o desenrolar da história.

A cena seguinte mostra a psicóloga relembrando um outro depoimento contado por Glória, em que ela narrava a história de uma adolescente, chamada Soraia, estuprada por um homem adulto, chamado Wellington, morador da mesma favela. Wellington acabou sendo morto queimado, a partir de uma decisão da própria garota, incentivada por agentes do tráfico, que a convidaram a 'fazer justiça com as próprias mãos', após terem pego o homem e o espancado. Ao lembrar deste relato, a psicóloga, já em sua casa, se deita na cama e se cobre com o lençol, como se buscasse dormir para esquecer aquela narrativa.

Nesse momento, a cena é cortada novamente para o seu consultório, na universidade. Glória conta como é comum os estupros na favela onde mora e, com a comunidade tomada pela Polícia Militar, nada tem sido feito a respeito. A personagem explica não estar afirmando que "no tempo do tráfico era melhor", mas bastava um crime assim acontecer - como no caso do Wellington - e brevemente o culpado seria encontrado e morto. A psicóloga, então, questiona se ela acha ser isso que deveria ter acontecido com seu pai e Glória devolve a pergunta: "a senhora acha que meu pai devia ter morrido, doutora?". Há um silêncio e, mesmo com a insistência na pergunta por parte de Glória, a profissional não responde e a cena termina.

Outra sequência narrativa que nos é apresentada no filme é a de Camila reproduzindo uma fotografia de sua avó, em frente a um monumento de uma praça carioca, que sabemos ser a praça Paris, homenageada, pelos roteiristas, no título da película. Camila diz que gostava da ideia de ser comumente comparada com a avó, por serem fisicamente parecidas. Não por acaso, o monumento, com um homem sentado em um cavalo, em tom "libertador", é uma típica valorização dos tempos da colonização europeia no Brasil. Desde os primeiros minutos do filme, vemos diálogos potentes, e cenas como esta, que reiteram a importância de uma leitura racializada desta narrativa cinematográfica. Não é por acaso a escolha da ascendência europeia de Camila e a utilização de *takes* como os da praça Paris enquanto recursos, por vezes não oralizados, da presença ainda marcante do eurocentrismo no cotidiano da população brasileira.



Já em uma outra cena, apresentada em mais da metade da narrativa do filme, vemos Samuel - o motoboy amigo da família de Glória - na casa da ascensorista, preparando uma omelete. Quando Samuel começa a acarinhar Glória, ela cede ao afeto e estabelece uma relação sexual com o parceiro. Percebe-se que Glória não está completamente confortável com aquela situação, mas busca sentir prazer com o ato sexual partilhado com Samuel. E fica a dúvida: este desconforto se dá pelo fato de Glória ter tido poucos parceiros sexuais na vida ou porque sofreu violência sexual quando era criança/adolescente? Ou será pelos dois motivos expostos?

Como não há respostas definitivas ou concretas para tais questionamentos, destaco a importância de compreender as subjetividades apresentadas na personagem de Grace Passô, a partir do seguinte eixo estrutural:

A violência simbólica é muito sutil, não deixa marcas aparentes como a violência real, mas costuma ferir com intensidade semelhante ou até maior do que a agressão física. As marcas da violência simbólica se instalam na alma e funcionam como terroristas residentes, que atemorizam a vida das pessoas desviantes a partir de dentro delas mesmas (LANZ, 2014: 257).

Além da presença da violência simbólica, também é apresentada no filme a violência policial, quando Glória é torturada por alguns policiais militares com o intuito de descobrirem quem estava levando informações da rua para dentro da cadeia. No entanto, como ela não tinha, de fato, qualquer informação a respeito, a tortura pela qual passa não surte efeitos para os PMs, apenas deixa marcas físicas e psicológicas na personagem, que chega a ficar com o rosto bastante machucado e, obviamente, traumatizada com a situação vivida.

Ao fim deste momento relatado, há um corte para a igreja neopentecostal da favela. Glória recebe uma oração do pastor pede o auxílio dele para que seu irmão seja visitado. O pastor recusa o pedido e diz só visitá-lo em pensamento, em oração, pois, apenas dessa forma - segundo ele - haveria a libertação necessária para aquele caso. A presença das igrejas evangélicas neopentecostais é frequente em diversos momentos do filme. Um deles, por exemplo, se passa nas ruas do centro da capital do Rio de Janeiro, quando um possível pastor ou pregador, munido de microfone sem fio e Bíblia na mão, prega pela rua e Camila começa a prestar atenção em suas palavras. O personagem do pregador, visivelmente empolgado com o olhar e ouvidos atentos da personagem, decide tomá-la pelos braços e a força a segurar a Bíblia, dizendo que ela nada deveria temer. Em um ato abrupto, Camila se afugenta, consegue se desvencilhar do homem e corre, enquanto ele grita: "É assim que a gente foge, a gente teme, a gente renega a Deus, como o Diabo renegou a Cristo na cruz". Em outra cena, Glória está de volta à igreja da favela, ouvindo um sermão do pastor sobre os falsos pregadores e sobre



Sodoma e Gomorra. A cena é encerrada com a seguinte afirmação: "se o irmão tá com problema, tá com dúvida, abra a Bíblia!".

Assim como nos apresenta o estudioso russo de discursos e de produção de sentido, Mikhail Bakhtin, juntamente com Voloshinov (2002), é possível compreender o aparecimento corriqueiro destes discursos – religiosamente pautados – visto que o alcance e o número de igrejas neopentecostais em comunidades de alta vulnerabilidade social é cada vez maior e mais comum, o que atinge – diretamente – os modos e meios de comunicação e trocas no dia-a-dia das pessoas que ali habitam.

Cada época e cada grupo social têm seu repertório de formas de discurso na comunicação sócio-ideológica. A cada grupo de formas pertencentes ao mesmo gênero, isto é, a cada forma de discurso social, corresponde um grupo de temas. (...) Uma análise mais minuciosa revelaria a importância incomensurável do componente hierárquico no processo de interação verbal, a influência poderosa que exerce a organização hierarquizada das relações sociais sobre as formas de enunciação (BAKHTIN e VOLOSHINOV, 2002: 43).

Compreender a presença de artifícios audiovisuais e narrativos enquanto instrumentos para uma leitura crítica das formas de enunciação e suas especificidades – determinadas socialmente e na alteridade – é parte das premissas desta análise. Para mim, enquanto pesquisadora do campo da Comunicação, não há como estabelecer leituras do mundo (Freire, 1999) sem levar em conta as contribuições presentes nos diálogos que estabelecemos em nossos relacionamentos interpessoais, bem como a partir de potenciais conversas que temos com os filmes, as músicas, os textos a que temos acesso, em nosso cotidiano cultural.

Como definidora de especificidades de um grupo, a cultura se torna uma forma de revelar a identidade (Hall, 2000) de determinados coletivos de pessoas, respeitando as similaridades internas aos grupos e os diferenciando dos demais grupos existentes na sociedade. A cultura passa a ser dimensão da diferença, para articular os grupos em prol de uma Cultura maior – com C maiúsculo – que seria aquela definida mais comumente pelos seres humanos, tendo como base algo coletivo, mas nunca plenamente igual. A ideia, portanto, não é criar uma espécie de divisão cultural, mas reforçar a unidade dos grupos que, juntos, determinam a nação.

Por esse motivo, defendo, neste artigo, a importância de compreender a cultura como possibilidade de enaltecimento das diferenças, para uma atmosfera de equidade, ou seja, do estabelecimento de uma relação justa e, por vezes, essencialmente desigual, das pessoas.

Ao resistir à ideia de cultura que nos tenta a pensar grupos sociais existentes como culturas, resisti também à forma substantiva cultura e sugeri uma abordagem adjetiva (sic) da cultura que reforça as



suas dimensões contextual, heurística e comparativa e nos orienta para a ideia de cultura como diferença, diferença especialmente no domínio da identidade de grupo. Sugiro, portanto, que a cultura é uma dimensão penetrante do discurso humano que explora a diferença para gerar diversas concepções da identidade de grupo (APPADURAI, 1996: 27).

Nesse sentido, comunicação e cultura não se dissociam. Ao contrário, são campos que se retroalimentam e, por sua vez, fornecem maneiras que estabelecem os modos de vida, valores e crenças empreendidos e enaltecidos pelas sociedades que os vivenciam. Comunicação e cultura são marcadores que também colaboram para a compreensão das diferenças.

Retornando aos destaques da narrativa filmográfica presente em *Praça Paris*, ressalto uma outra cena, em que Camila, quando recebe Glória em seu consultório, após ter sido violentada pela Polícia Militar carioca, afirma que a universidade poderia ajudar a ascensorista a denunciar o ocorrido. Glória apenas ri e diz: “A universidade, doutora? Universidade?”, em um tom de ironia e desalento. Infelizmente, este discurso pessimista de Glória apenas reifica o pensamento de que ações que revelem empatia concreta, principalmente quando direcionada à população negra e pobre do país, são escassas.

Neste ponto, também é possível perceber o lugar de fala (RIBEIRO, 2017) de Camila: a de uma mulher branca, europeia, com acesso a oportunidades e privilégios em sua vida cotidiana e que, provavelmente por esses motivos, ainda acredita que a universidade pode ser considerada uma aliada na defesa de direitos.

(...) o branco não é apenas favorecido nessa estrutura racializada, mas é, também, produtor ativo dessa estrutura, através dos mecanismos mais diretos de discriminação e da produção de um discurso que propaga a democracia racial e o branqueamento. Esses mecanismos de produção de desigualdades raciais foram construídos de tal forma que asseguraram aos brancos a ocupação de posições mais altas na hierarquia social, sem que isso fosse encarado como privilégio de raça (SCHUCMAN e SCHILICKMANN, s/d: 290).

Talvez, até mesmo sem se dar conta, a personagem Camila não consegue se desprender de seu lugar de fala para poder garantir a empatia e a sensibilidade necessárias para compreender que a universidade, ao que tudo indica, jamais estaria ao lado e na defesa de alguém como Glória. Todavia, sabe-se que essa lógica só pode se dar quando a pessoa privilegiada tem consciência de seus privilégios e, dessa forma, problematiza seu entorno e não reitera discursos e posições de poder, historicamente estabelecidos, em sociedades como a nossa: a de um país afrodiaspórico e de origem ameríndia que mais se vê enquanto europeu do que como uma nação formada por indígenas e por pessoas afrodescendentes.



Por esse motivo, a personagem Glória desconversa sobre a ideia apresentada por Camila como saída para a violência policial que havia sofrido. Ela, então, conta um sonho com a terapeuta em que Glória "trocava de lugar" com Camila. Após contar o sonho, a terapeuta pergunta: "mas você não ia querer ter a minha vida, ia?". Glória arremata dizendo que, no sonho, via que Camila a enxergava como um bicho de zoológico.

Também é contado por Glória, ainda nesta cena, que o posto da UPP (Unidade de Polícia Pacificadora) havia sido metralhado, alguns PMs ficaram feridos e um deles foi morto no ocorrido. Ela, então, afirma ter ficado feliz, pois, segundo ela, "é assim que acontece, é assim que funciona". Mas, ao contrário do que havia dito para a psicóloga, quando Glória, finalmente, consegue visitar seu irmão na penitenciária, ela diz que ele não precisava ter mandado fazer o ataque contra os PMs e que ela não havia sido violentada por eles. Com isso, o irmão pergunta pelo nome da terapeuta e diz, de maneira agressiva: "só quem te protege sou eu, avisa aquela terapeutazinha lá, saia daqui de cabeça erguida".

Em outro momento do filme, Camila assiste a vídeos gravados em favelas do Rio de Janeiro, mostrando como os jovens - invariavelmente negros - são violentados e até mesmo mortos, por cometerem 'erros' nas comunidades em que vivem, em acertos de contas realizados por traficantes e por agentes da PM carioca. Camila volta a encontrar cenas como essa, no celular de Glória, esquecido em seu consultório, o que a assusta. Nesse momento, há uma transição de cenas, em que a mulher que está sendo espancada pelos traficantes (tendo seu cabelo cortado com faca e máquina) passa a ser a Camila. Neste momento, ela acorda assustada de um pesadelo, já em sua cama, ao lado de seu companheiro. Já mais calma, Camila se levanta e diz que sua avó havia se suicidado quando estava vivendo no Brasil e afirma: "a minha família sempre diz que o culpado pela morte da minha vó tinha sido o Brasil e eu nunca acreditei".

Mais uma vez, pode-se perceber a presença da narrativa eurocêntrica, insuflada pela personagem Camila, a ponto de a mesma identificar no Brasil o culpado pela morte de sua avó e a sua em potencial.

Assim, o que se observa é uma relação dialógica: por um lado, a estigmatização de um grupo como perdedor, e a omissão diante da violência que o atinge; por outro lado, um silêncio suspeito em torno do grupo que pratica a violência racial e dela se beneficia, concreta ou simbolicamente (CARONE e BENTO, 2002: 05).

As violências são realizadas em via de mão dupla, por quem delas se beneficia e por quem as sofre, em um jogo de poder em que, historicamente, populações colonizadas são violentadas de diferentes formas, seja simbólica ou concretamente. Por



isso, a necessidade urgente de revisarmos criticamente o papel da branquitude em sociedades afrodiáspóricas como a brasileira.

Quando Glória reaparece no consultório de Camila, ela conta ter sido a Febem (antiga Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor) que havia acabado com a vida de seu irmão. Ela conta isso, deitada - posição que escolhe ficar, na consulta, pela primeira vez. Com isso, Glória começa a dizer que queria entender de quem é a responsabilidade quando alguém faz alguma coisa ruim e uma pessoa conta para um traficante, que decide resolver a situação "dando uma lição ou matando a pessoa", como ela mesma narra. A indagação de Glória perturba Camila, que afirma não ter como saber quem é a pessoa culpada nessa situação, porque dependeria do contexto.

Esta cena é cortada para a saída de Camila da universidade, quando ela esbarra em um jovem que poderia ser considerado pardo - de pele clara, mas com outros traços originários de populações africanas presentes em seu fenótipo. Ela se assusta com o encontro de seu corpo com o dele, deixa cair uns papéis no chão e chega a dizer a ele que ela mesma poderia recolher os papéis sozinha. Ele, em contrapartida, se irrita com a atitude de Camila e diz: "Eu, hein, tá pensando o quê? Sua branquela, tá achando que eu iria te roubar? Tá achando que todo mundo é ladrão nessa porra?". Ao passo que Camila sai andando, o homem é abordado por um grupo de PMs que parece buscar entender o que havia acontecido, em uma abordagem tipicamente violenta, mas que parece não preocupar a psicóloga, que segue seu caminho.

A branquitude presente em Camila é tamanha que a mesma sequer se apercebe do ato - potencialmente racista - com o jovem, nem percebe que o tratamento dirigido a ele era motivado pela negritude do rapaz. Ou seja, muito provavelmente, se ela tivesse esbarrado em um homem branco, o medo não a tomaria e ela reagiria de forma mais lúcida e sensível naquela situação. Afinal, este é um comportamento típico de pessoas brancas, privilegiadas socialmente, que, imersas em ambientes propagadores de violências, passam a se reconhecer enquanto alvos e parece sequer realizarem leitura crítica de suas posições sociais, a fim de conseguirem "ver o outro", reconhecê-lo, enxergá-lo para além de seus estereótipos negativos, facilmente disseminados nos grupos do qual fazem parte⁹.

⁹ É possível que um pensamento surja, no momento em que este trecho do texto é lido, indagando se não seria este meu argumento também um típico posicionamento negativamente estereotipado, em relação à população branca ser potencialmente racista e, por sua vez, incapaz de identificar quem é diferente a partir de uma dimensão equalitária. Por esse motivo, ressalto que minhas assepsões se baseiam em dimensões historicamente pautadas, a partir de uma perspectiva que compreende as colonialidades - de mentes e de saberes - enquanto normas-padrão, hegemônicas, e que, infelizmente, ainda residem em grande parte das consciências de pessoas brancas no mundo. "Podemos observar alinhamentos nas características do perigo do eurocentrismo com a própria construção da narrativa hegemônica da branquitude. O que percebemos, portanto, para trazer o debate para a perspectiva de crítica à colonialidade que está por trás deste processo, é a construção de políticas raciais de dominação



A identificação é, pois, um processo de articulação, uma suturação, uma sobredeterminação, e não uma subsunção. Há sempre "demasiado" ou "muito pouco"- uma sobredeterminação ou uma falta, mas nunca um ajuste completo, uma totalidade. Como todas as práticas de significação, ela está sujeita ao "jogo" da *différance*. Ela obedece à lógica do mais-que-um. E uma vez que, como num processo, a identificação opera por meio da *différance*, ela envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de "efeitos de fronteiras". Para consolidar o processo, ela requer aquilo que é deixado de fora - o exterior que a constitui (HALL, 2000: 106).

Mais uma vez o jogo de poder, que estabelece as diferenças entre as pessoas, está em voga na narrativa filmográfica aqui analisada. Ressalta-se, aqui, que valorizar essas diferenças, a fim de poder se afirmar positivamente em nossas realidades, é essencial para estabelecer equidade na diversidade. Prática esta que, infelizmente, não é visibilizada nos discursos presentes em *Praça Paris*.

Em outro trecho do filme, vemos Camila e Glória no consultório da universidade. A terapeuta está bastante aflita, dizendo que "não há outros meios, que é difícil para ela também". Camila conta sobre ter visto um vídeo no celular de Glória que depois foi divulgado na internet e como ela não entendia qual o prazer da paciente em guardar vídeos como aquele. Glória sorri um riso de indignação, de lábios entreabertos, dizendo que conhecia a mulher agredida e que o ocorrido tinha servido para mostrar para a comunidade que não poderia haver fofoca lá. Nesse momento, Camila diz ter tomado a decisão de não mais atender Glória e que ela passaria a ser acompanhada por outra terapeuta da universidade. A ascensorista apenas balança a cabeça, em concordância, e diz: "Tá".

Esta cena é cortada e passamos a visualizar Camila em seu apartamento com alguém tocando a campainha repetidas vezes. É Glória quem está à porta. Camila abre e Glória entra, de supetão em sua casa, inquirida pela terapeuta sobre como havia conseguido seu endereço, o que é rapidamente respondido por Glória, sobre a facilidade de consegui-lo nos registros da universidade em que ambas trabalhavam. Glória decide ir ao encontro de Camila para dizer que o rapaz do jornal - mostrado pela terapeuta em um outro momento do filme - era seu irmão e que ela queria contar à Camila porque havia mentido. A conversa perturba a psicóloga que, abruptamente, empurra Glória contra a porta do apartamento, gritando para que saísse de sua casa, pois não era mais

nas colônias a partir da valorização exacerbada do continente europeu, tornando privilegiado o branco mesmo fora da Europa" (PASSOS, PUCCINELLI e ROSA, 2019, p. 10 e 11).



sua terapeuta e, por isso, não precisava mais saber sobre a vida da ascensorista. Com a tensão, Glória, apesar da tentativa de falar com Camila, sai do apartamento.

Esta cena é, então, cortada pelo dia seguinte do ocorrido, com Camila chegando na universidade e presenciando um suicídio no estacionamento. Neste momento, sua crença é a de se tratar de Glória. O que não se confirma, pois a mesma estava aguardando em seu consultório para dizer ter mentido porque tinha medo de Camila não atender se ela descobrisse que seu irmão era o líder do tráfico da favela. Neste momento, descobrimos, pela narrativa de Glória, que Jonas - seu irmão - só havia dado a primeira 'porrada' em seu pai e que tinha sido ela a culpada pela morte do mesmo, pois o havia matado com tijoladas até, segundo ela, "a cabeça ter virado uma pasta". Mas que ela jurava não ser má porque ele havia abusado sexualmente dela dos 10 aos 15 anos de idade. Jonas, por sua vez, só a havia protegido. No final dessa cena, Glória pergunta se a terapeuta estava com medo dela e, por isso, estava rompendo com as consultas. Ela conta para Camila que seu irmão não gostava dela, pois o irmão considerava que ela só fazia fofoca nos encontros com a psicóloga.

Neste ponto de *Praça Paris*, o medo de Camila passa a ser tamanho a ponto de sequer conseguir abrir a porta de seu apartamento para receber uma encomenda de delivery, a ponto de checar o olho mágico da porta e ver Glória ao invés do entregador.

Assim, o medo e a projeção podem estar na gênese de processos de estigmatização de grupos que visam legitimar a perpetuação das desigualdades, a elaboração de políticas institucionais de exclusão e até de genocídio. Adorno e Horkheimer (1985) destacam que os mais poderosos impérios sempre consideraram o vizinho mais fraco como uma ameaça insuportável, antes de cair sobre eles. Afirmam que o desejo obstinado de matar engendra a vítima; dessa forma ela se torna o perseguidor que força a legítima defesa (CARONE e BENTO, 2002: 10).

É interessante como é possível depreender essa relação entre o medo daquilo que não se conhece ou com o qual não se estabelece relação de alteridade com a lógica do racismo estrutural presente nas civilizações coloniais. Não é sem motivo que, em países europeus, por exemplo, as políticas de perseguição a estrangeiros e o crescimento de grupos xenófobos e neonazistas é contínua. E, em um país como o Brasil, em que a população branca se favorece e se espelha nas lógicas e cosmovisões tradicionalmente judaico-cristãs é recorrente a reprodução de tais práticas e crenças.

Esta mesma atmosfera em que Camila é dominada por seu medo e sua falta de empatia com as pessoas e culturas que divergem de si mesma também se apresenta em outra conversa de elevador, em que Glória conta para Camila ter sonhado com ela e que seu irmão não tinha gostado do fato de ela ter sido "largada" pela terapeuta. Nesse momento, a luz do elevador apaga e Camila se desespera, gritando para que a



ascensorista acendesse a luz. No que a luz retorna, Glória afirma: "na vida tem coisa muito pior do que elevador parado, Camila, muito pior".

Com essa afirmação, é possível compreender como as posições sociais das personagens são distintas e diferem em termos raciais e sociais, afinal, em termos de gênero, ambas são mulheres e heterossexuais. Por esse motivo, é quase impossível para Camila estabelecer uma relação alteritária com Glória. Afinal, "a alteridade aparece na medida em que o outro é o mesmo que eu, mas impenetrável para mim. Trata-se de uma apreensão que não é simples", conforme aponta Hermann (2014: 284).

Em outra cena no elevador, Samuel acessa o local de trabalho de sua parceira para questionar se ela havia contado sobre o relacionamento entre eles para Jonas (irmão de Glória), o que é negado pela ascensorista. Nesse momento, vemos que os dois são as únicas pessoas negras presentes no elevador. A cena nos ajudar a problematizar a universidade enquanto um território branco, mesmo sendo a UERJ a primeira universidade a adotar cotas raciais em seu vestibular, em 2004. Ironicamente, ao final dos créditos do filme, aparece a seguinte inscrição na tela: "Esse filme é dedicado à UERJ, primeira universidade brasileira a adotar o sistema de cotas sociais". Por que, mais uma vez, a produção de *Praça Paris* se nega a visibilizar que foi também a UERJ a primeira universidade a adotar não apenas as cotas sociais, mas também a política de ação afirmativa, a partir da autodeclaração de cor/raça dos(as) vestibulandos(as)? Este é um feito histórico de suprema importância na história da educação brasileira e, infelizmente, deixa de ser notada e divulgada em um filme em que as relações interpessoais são profundamente marcadas pelas diferenças raciais, conforme busco apresentar neste texto.

A meu ver, este tipo de posicionamento é preocupante, uma vez que, conforme explica Maingueneau: "(...) não é um enunciado que faz referência: é o enunciador que, por meio de seu enunciado, deverá passar ao coenunciador as *instruções* (sic) necessárias para identificar os referentes por ele visados em um determinado contexto" (2004: 179). Ou seja, quem está por detrás da realização de *Praça Paris* teria por obrigação pesquisar, se aprofundar e escolher qual o enfoque que irá dar para a narrativa criada, afinal trata-se de uma obra livre, com licença artística para sua realização. Mas fica a pergunta: até quando tais escolhas reduzirão os problemas sociais às diferenças de classe apenas? Até quando as obras e produções da Indústria Cultural hegemônica (Adorno e Horkheimer, 1985) irão suprimir a essencial presença de raça – enquanto constructo sócio-histórico – como um marcador de diferença nas sociedades que foram compostas na/pela diversidade étnico-racial?

Em uma das últimas transições do filme, Glória cuida de Samuel, pois ele teve as costas espancadas por traficantes da favela, visto que Jonas descobrira sobre o



relacionamento entre os dois. Glória se indigna com a situação e afirma não aguentar mais seu irmão tirar tudo dela. Eis que ela toma a decisão de colocar 'chumbinho' (veneno para matar ratos) na comida que iria levar para o irmão na cadeia. Logo depois, vemos Jonas comendo o refogado feito pela irmã, sozinho, dentro da cela. Em seguida, vemos Glória, chorando, saindo da penitenciária e, ao chegar em casa, começa a arrumar sua mala para poder fugir da favela.

Antes de sair, Glória envia uma mensagem de voz para o celular de Camila, dizendo: "Oi doutora, tá tudo bem com você, tá dormindo tranquila? Já tá em paz? Você tinha tanto medo dele, né? Só tô deixando essa mensagem aqui pra te dizer que eu não fiz isso por causa de ti não, fiz isso por causa dele. Isso iria acontecer de qualquer jeito e eu preferi eu mesma fazer, mas isso tu também não vai entender". Nesta cena, o porteiro de Camila, quando a encontra chegando no prédio em que mora, pergunta se ela era psicóloga e conta que um homem negro alto havia ido até lá, bastante nervoso, procurando por ela. Camila, por sua vez, avisa ao funcionário que, caso ele voltasse, não falasse nada sobre ela, não dissesse se ela estaria ou não em casa.

No dia seguinte, vemos Camila correndo de um outro jovem negro que estava andando ao seu lado. Ela passa a ter alucinações com qualquer homem negro que passa por ela, como se visse Glória em seus corpos, o que a amedronta.

Representar o outro como arauto do mal serviu de pretexto para ações racistas em diferentes partes do mundo. A agressividade pôde ser dirigida contra esse inimigo comum (a outra raça), sentida como ameaça, ainda que na maioria dos lugares ela não tivesse nenhum poder. Os sujeitos perdem a capacidade de discernir entre o que é deles e o que é alheio, e então tudo vira falsa-projeção, exterioridade. (...) É um tipo de paranoia que caracteriza frequentemente quem está no poder e tem medo de perder seus privilégios. Assim, projeta seu medo e se transforma em caçador de cabeças (CARONE e BENTO, 2002: 12-13).

Esta perspectiva apresentada por Carone e Bento (2002) é de grande importância para compreendermos como a relação de medo estabelecida por Camila em relação à Glória está intimamente ligada à diferença racial entre as personagens. Esta demarcação não pode ser negligenciada nesta leitura analítica de *Praça Paris*, já que, em uma perspectiva amparada pelo letramento racial, é indissociável das relações de poder o quesito raça/cor. Desta forma, as relações de poder e de privilégio fazem parte da mesma estrutura social e, por isso, também precisam ser problematizadas.

Já nos minutos finais da película, quando Camila chega à universidade, Samuel está a sua espera, sentado num banco no corredor da UERJ. Camila, quando o vê, começa a correr, seguida por ele, que apenas buscava que ela o ouvisse e parasse para conversarem. Nesse momento, surge um outro homem, armado, que se identifica



enquanto policial (apesar de não estar usando uniforme). Ele saca sua arma e atira contra Samuel, no momento em que ele buscava por sua carteira em um de seus bolsos, na tentativa de mostrar não ser um criminoso. Esta cena termina com Camila ainda correndo - mesmo após ter ouvido o tiro - e só parando quando chega no parapeito do prédio, paralelo ao mar. O filme fecha em um ciclo narrativo, que também havia iniciado junto do oceano Atlântico, em uma relação nítida entre Brasil e Portugal, entre a colônia e a metrópole, entre a civilização e a barbárie, entre brancos e negros.

Infelizmente, mais uma sequência narrativa do cinema nacional, que demonstra as hierarquias entre países do Norte e do Sul globais, entre quem foi colonizado e quem colonizou, entre quem se julgou e se propagou enquanto grupo civilizado e, de forma autoritária e opressora, subjugou outros grupos a fim de que fossem escravizados e aculturados. Não há como deixar de enxergar: todas essas relações antitéticas, por excelência, são, sim, demarcadas racialmente, em relações historicamente estabelecidas para garantir que os mais diferentes privilégios e poderes fossem mantidos por descendentes de grupos socialmente lidos enquanto brancos e, do outro lado, aqueles socialmente lidos enquanto não-brancos – especialmente negros, no caso deste artigo – fossem deixados à própria sorte, corroborando para que a marcha fúnebre siga, tendo como protagonistas as pessoas de melanina acentuada e sem atingir, nem de longe, a branquitude brasileira, que segue seu curso com aparente tranquilidade em dias como os da atualidade.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **A Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

APPADURAI, Arjun. **Dimensões Culturais da Globalização**: a modernidade sem peias. Portugal: Teorema, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, Mikhail e VOLOSHINOV. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec Annablume, 2002.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (Orgs.). **Psicologia social do racismo** – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

BRASIL, Samantha. Praça Paris: suspense sobre racismo e paranoia social. In.: **Delirium Nerd**. 2017. Disponível em: <http://deliriumnerd.com/2017/10/09/praca-paris-lucia-murat-racismo/>. Acesso em: 01 dez. 2018.



FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In.: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

HERMANN, Nadja. A questão do outro e o diálogo. In.: **Revista Brasileira de Educação**. Vol. 19, n. 57, abr./jun., 2014.

LANZ, Letícia. **O corpo da roupa: A pessoa transgênera entre a transgressão e a conformidade com as normas de gênero**. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Paraná, 2014.

MACHADO, Fernando. “Praça Paris”: uma reflexão sobre violência e empatia. In.: **Cinematório**. 2017. Disponível em: <http://www.cinematario.com.br/2017/10/critica-praca-paris-um-reflexao-sobre-violencia-e-empatia-lucia-murat/>. Acesso em: 01 dez. 2018.

MAINGUINEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2004.

MIGNOLO, Walter. Epistemic Disobedience and the Decolonial Option: A Manifesto. In: **Transmodernity**. Duke University, 2011.

PASSOS, Ana Helena; PUCCINELLI, Bruno e ROSA, Waldemir. As narrativas hegemônicas como normativas excludentes: raça, gênero e sexualidade. In.: Revista do Centro de Pesquisa e Formação. No. 8, julho 2019. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/3386e89b/9b36/47c5/9714/e651441f98fc.pdf>. Acesso em: 20 set. 2019.

PITANGA, Filippo. Praça Paris: racismo estrutural e a desconstrução da branquitude. In.: **Almanaque Virtual**. 2018. Disponível em: <http://almanaquevirtual.com.br/praca-paris/>. Acesso em: 01 dez. 2018.

PRAÇA PARIS (site). Disponível em: www.pracaparisofilme.com.br. Acesso em: 01 dez. 2018.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** São Paulo: Letramento, 2017.

SCHUCMAN, Lia Vainer e SCHILICKMANN, Renata. Racismo e Branquitude: Psicologia e branqueamento no Brasil. In.: KOMINEK, Andrea Maila Voss e VANALI, Ana Christina (orgs.). **Roteiros temáticos da diáspora: caminhos para o enfrentamento ao racismo**



no Brasil. Editora Fi, s/d. Disponível em: <https://www.editorafi.org/396latitudes>. Acesso em: 10 dez. 2018.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”**: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. Tese de Doutorado. USP: São Paulo, 2012.

WALSH, Catherine. Decolonial pedagogies walking and asking. Notes to Paulo Freire from AbyaYala. In: **International Journal of Lifelong Education**, vol. 34, n. 1, 2015. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02601370.2014.991522>. Acesso em: 05 abr. 2019.

WARE, Vron (Org.). **Branquidade: identidade branca e multiculturalismo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

Submetido em 24 de junho de 2019 / Aceito em 06 de outubro de 2019

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

**GUEVARA AND KEROUAC HIT THE RHIZOME: DISPLACEMENT
IN WALTER SALLES'S *THE MOTORCYCLE DIARIES*
AND *ON THE ROAD***

Olegario da Costa Maya Neto¹

ANO 8. VOL. 1 – REBECA 15 | JANEIRO – JUNHO 2019

¹ Olegario da Costa Maya Neto is a PhD student at the English Graduate Program at the Federal University of Santa Catarina, in Brazil. He is currently analyzing how cinema contributes to Che Guevara's imagetic resurgence. His research interests include Decolonial Theory, Postcolonialism, Travel Narrative, and Latin American Cinema.

Email: olegariodacosta@gmail.com

**Resumo**

Indo além de uma leitura exclusivamente genérica, analiso os filmes de Walter Salles *Diários de Motocicleta* (2004) e *Na Estrada* (*On The Road*, 2012) em relação à discussão de deslocamento de Clifford (1999) e ao rizoma de Deleuze e Guattari (2005), levantando alguns questionamentos críticos de um ponto de vista decolonial e observando os conflitos das fronteiras internas dos protagonistas. Deslocamento em *Diários* pode ser percebido no descentramento do esperado continente homogêneo, já que os protagonistas encontram uma multitude de biomas, línguas, culturas e povos ao invés de encontrar o coração indígena do continente, a expectativa de uma essência pura e uniforme. Em comparação, deslocamento em *Na estrada* pode ser encontrado na circularidade do movimento criada por uma série de viagens com aparente ausência de começo ou fim e no próprio ato de viajar, uma vez que ele causa erupções de criatividade nos protagonistas enquanto potência de vir a ser.

Palavras-chave: Diários de Motocicleta; Na Estrada; Rizoma; Deslocamento; Decolonialidade

Abstract

Going beyond an exclusively generic reading, I analyze Walter Salles's movies *The Motorcycle* (*Diários de Motocicleta*, 2004) and *On the Road* (2012) in terms of Clifford's (1999) discussion of displacement and of Deleuze and Guattari's rhizome (2005), making a few critical points from a decolonial standpoint while also looking for conflicts in the protagonist's internal borders. Displacement in *The Motorcycle Diaries* arises from the de-centering of the expected homogeneous continent since, instead of finding the indigenous heart of the continent where natives live off their lands undisturbed, and where one single cultural and linguistic unspoiled essence can be found, the protagonists encounter a multitude of biomes, languages, cultures and peoples. In comparison, displacement in *On the Road* can be found in the circularity of motion created by a series of travels with apparent no beginning or end, and in the act of travelling itself since it enables eruptions of creativity in the characters as potency of becoming.

Keywords: The Motorcycle Diaries; On the Road; Rhizome; Displacement; Decoloniality



Introduction²

The year is 1947 and Jack Kerouac initiates with his friend Neal Cassady a series of trips across the U.S. and Mexico that would be later fictionalized in the book *On the Road* (KEROUAC, 1976)³. A couple of years after, in 1951, Ernesto Guevara and Alberto Granado initiate a journey across Latin America, recorded in their travelogues *The Motorcycle Diaries: Notes on a Latin American Journey* (GUEVARA, 2003)⁴ and *Con El Che Por Sudamérica* (GRANADO, 1987).⁵ In 2004 and 2012, Walter Salles directed the movie adaptations of Guevara's and Kerouac's travel narratives.

A co-production between Walter Salles and Robert Redford, *The Motorcycle Diaries* (*Diários de Motocicleta*, 2004) was well received both by the public and by the critics. Its box office is estimated to be US\$57,663,224⁶ and it received a total of thirty-six awards,⁷ including the 2005 Oscar for Best Music. Shot in Spanish, its cast was composed of Argentinians, Chileans, Peruvians and one Mexican, Gael García Bernal. In comparison, *On the Road* (2012), a co-production between Walter Salles and Francis Ford Coppola, achieved the sum of US\$8,784,318⁸ and received only two awards.⁹ Despite being shot in English and having a plethora of famous actresses and actors in supporting roles, such as Kristen Stewart, Kirsten Dunst, Viggo Mortensen and Steve Buscemi, *On the Road* was less successful than *The Motorcycle Diaries*.

According to Ana Luiza Pereira Romanielo (2014)¹⁰, in her Master Thesis about Walter Salles's road movies, urban spaces in Salles's films are characterized by "rupture, violence, nonconformity, and disintegration while rural locations are redemptive" (ROMANIELO, 2014: 110). In other words, "the road emerges as an alternative, as a way of escaping conformity and passivity" (ROMANIELO, 2014: 112). Romanielo identifies this trait in both *The Motorcycle Diaries* and *On the Road*:

Sal was in a comfortable situation, although he was not rich. He did not have to leave home in search of better living conditions or of work. He decided to leave in search of adventure, as did the protagonists in *The Motorcycle Diaries*, because he felt trapped in a traditional environment. It is the desire to free himself from the constraints of conventions and morality that motivated the journey (ROMANIELO, 2014: 102).

² This research was supported by Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brazil (CAPES) – Code 001

³ First published in 1957.

⁴ First published in 1992.

⁵ First published in 1986.

⁶ According to the website Box Office Mojo:
<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=motorcyclediaries.htm>

⁷ According to the website IMDB. http://www.imdb.com/title/tt0318462/awards?ref_=tt_awd

⁸ According to the website Box Office Mojo. <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=ontheroad.htm>

⁹ According to the website IMDB. http://www.imdb.com/title/tt0337692/awards?ref_=tt_awd

¹⁰ All non-English sources have been translated by me for this article, unless otherwise indicated.



Although I agree both films can be considered road movies, I consider necessary to go beyond defining the road as a site of freedom from conventions. Romanielo's perspective is consistent with Hollywoodian generic conventions of road movies as setting "the liberation of the road against the oppression of hegemonic norms" (COHAN & HARK, 1997: 1), but, by associating the road with freedom from conventions, she also limits the critical possibilities of her own analysis. For example, Devin Orgeron (2008) questions the idea of rebellion associated with road movies, since they "extend a longstanding cinematic tradition that posits a hopeless and lamentable mobility in an effort to eulogize or find stability" (ORGERON, 2008: 2). In other words, Orgeron understands the road movie's obsession with movement as an expression of modernity's anxiety of culture moving away from the stability of community and tradition.

Likewise, the road also elicits a metonymical potential of having the travelling hero representing the identity crisis of national cultures since, according to Marcio Markendorf, "the protagonists of road movies are the modern anti-heroic versions of old *conquistadores* and their expanding territories. By operating in the poetic counterpart of the latter, road movie characters unravel their internal borders" (MARKENDORF, 2012: 224). This is a very relevant point to think about the limitations of an exclusively generic reading of the so-called road movies since protagonists of travel narratives carry with themselves beliefs that often collide internally with the cultures they interact with along the way.

For instance, *The Motorcycle Diaries* opens with an expectation for adventure across a hegemonic continent, which, Ernesto says in voice-over¹¹, he and Alberto only know through books. In addition, Alberto's expectation of "discovering" new lands, new hymns, and new fruits echoes the Spanish colonial rhetoric. As a result, the protagonists's initial expectation of discovering an unspoiled essence at the heart of the continent could be related to the myth of finding *El Dorado*, prevalent among Spanish conquerors. Likewise, *On the Road* opens with Sal's fascination with the West, which not only refers to the Western movies, but also to the expansion of the Western frontier, one of the first enterprises of the United States as colonizers. Hence, although the protagonists seek to escape the constraints of life in Buenos Aires and New Jersey, their journeys are not entirely unconventional since they resemble colonial circuits in Latin America and North America.

¹¹ Sarah Kozloff (1988) defines voice-over as "distinguishable by the fact that one could not display the speaker by adjusting the camera's position in the pictured story space; instead the voice comes from another time and space, the time and space of the discourse" (3).



Therefore, by going beyond a generic reading of the films, it is possible to investigate what Markendorf (2012: 224) calls the characters' internal borders, that is, their internal conflicts regarding cultures, allegiances and different forms of oppression. Another similar perspective is offered by Norma Alarcón through the concept of "multiple-voiced subjectivity" (1998). Alarcón refers to Rosario Morales, who wants to claim herself to be "puertorican, and U.S. American, working class and middle class, housewife and intellectual, feminist, Marxist and anti-imperialist"; she also refers to Gloria Anzaldúa, who questions "What am I? *A third world lesbian feminist with Marxist and mystic leanings*. They would chop me up into little fragments and tag each piece with a label" (ALARCÓN, 1998: 152, author's emphasis). Although the concepts of internal borders and multiple-voiced subjectivities are not the same, both deal with the inner subjective fractures, in contrast with a supposedly unified – Eurocentric – subject.

Considering that the protagonists of both *The Motorcycle Diaries* and *On the Road* are white men, one from Argentina and the other from the United States, the issue of internal borders is primarily discussed in this article regarding the positions of comparative privilege they occupy in neocolonial contexts. Neocolonial existence implies a multiple subjectivity since the individual belongs to two or more cultures while not belonging exclusively to neither. Therefore, neocolonial subjectivity calls the Eurocentric notion of the subject as a unified being – the Cartesian producer of knowledge – into question.

If decolonial authors have been questioning eurocentrism in a movement departing from the South towards the North,¹² there have been attempts in the North to decenter Anglo-European as the reference culture to the rest of the world. Indeed, José Jorge de Carvalho (2001) discusses different attempts to reform Anthropology and their limitations:

the ethnographic gaze has resulted from a decentering within the western worldview through which the European culture stopped being considered the reference culture. However, such decentering separated the gaze of the ethnographer, considered to be civilized, from the gaze of the 'native', the one looked upon; the latter gaze being construed as 'natural', non-critical (CARVALHO, 2001: 110).

Hence, even as anthropology tried to reform itself, it reproduced an already existing colonial power relation based on who gazes at whom. In addition, Carvalho

¹² Although postmodernism has turned terms such as North and South dated, I am using them in this article on purpose to cause reflection about how positionalities might still be relevant in a world that, despite its supposedly borderlessness, still is very much geographically heterogeneous. I go back to this issue in the next sections.



(2001: 114) situates James Clifford as part of a North American group of anthropologists who have criticized anthropological authority. Indeed, considering Clifford's ideas, we see that he has "been arguing that ethnography (in the normative practices of twentieth century anthropology) has privileged relations of dwelling over relations of travel" (CLIFFORD, 1999: 22). In other words, Clifford is interested in decentering or displacing ethnography from fieldwork and the problematic notion of "native" to the locus of the village, attempting, instead, to consider the anthropologist not bound to the land but as a traveler. After all,

[T]ravelers move about under strong cultural, political and economic compulsions and certain travelers are materially privileged, others oppressed. These specific circumstances are crucial determinations of the travel at issue – movements in specific colonial, postcolonial and neocolonial circuits, different diasporas, borderlands, exiles, detours, and returns (CLIFFORD, 1999: 35).

Although Clifford highlights the relational element in traveling by establishing traveling as common denominator, there is also the risk of assuming that anthropologists and "travelers" are now on equal terms. In fact, Clifford himself points out another limitation of his project since "my own attempt to multiply the hands and discourses involved in 'writing culture' aims not to assert a naive democracy of plural authorship, but to loosen somewhat the monological control of the executive writer/anthropologist" (CLIFFORD, 1999: 23). As we can see in Clifford's words, even though travel as concept raises relevant questions about anthropological practices, he is not willing to relinquish authorship, that is, he still occupies the authoritative position of knowledge producer since,

If we relate to something as knowers, learned people - *le sujet supposé savoir*, the subject of the production of knowledge – it is impossible to have another relationship to learning. No anthropologist has ever, in the history of anthropology, been able to suggest that there is a ratio in the culture studied which is the equivalent of European reason. They have knocked European reason, but nobody has ever been able to substitute for it. On the other hand, it is not true that there is no ratio anywhere. It is not possible to discover it while you remain *le sujet supposé savoir*. Reason is not ceded (DANIUS; JOHNSON, 1993: 49).



Besides Anthropology's own conflicted attempts to reform itself, deconstructionism has critically considered European culture from within in terms of language, arts, politics and philosophy. For instance, "Derrida borrowed and transformed structuralism's idea that we tend to conceptualize our experience in terms of polar opposites, [...] not[ing] that these binary oppositions are also little hierarchies" (TYSON, 2006: 254). Likewise, we can think of Deleuze and Guattari's rhizome as a spatial form of thought that attempts to be non-hierarchical:

The rhizome connects any point to any other point, and its traits are not necessarily linked to traits of the same nature; it brings into play very different regimes of signs, and even nonsign states. [...]

It is composed not of units but of dimensions, or rather directions in motion. It has neither beginning nor end, but always a middle (milieu) from which it grows and which it overflows [...]

Unlike a structure, which is defined by a set of points and positions, with binary relations between the points and biunivocal relationships between the positions, the rhizome is made only of lines: lines of segmentarity and stratification as its dimensions, and the line of flight or deterritorialization as the maximum dimension after which the multiplicity undergoes metamorphosis, changes in nature (DELEUZE & GUATTARI, 2005: 21).

And, in turn, the line of flight, or line of becoming:

is not defined by points that it connects, or by points that compose it; on the contrary, it passes between points, it comes up through the middle, it runs perpendicular to the points first perceived, transversally to the localizable relation to distant or contiguous points. A point is always a point of origin. But a line of becoming has neither beginning nor end, departure nor arrival, origin nor destination; [...]. A line of becoming has only a middle. The middle is not an average; it is fast motion, it is the absolute speed of movement. A becoming is always in the middle; one can only get it by the middle. A becoming is neither one nor two, nor the relation of the two; it is the in-between, the border or line of flight or descent running perpendicular to both (DELEUZE & GUATTARI, 2005: 293).

As we can see, the rhizome implies a different relation with space¹³, one that attempts to be non-hierarchical, that is, that continually undermines binaries by moving in unexpected directions. The rhizome does not erase the points that form binarial

¹³ In terms of time, however, there is still a certain linearity. Although the viewer can delay events by pausing and by using slow motion, still, he or she cannot change the order of the events. Film editing software allows viewers to do so but, by rearranging events, the viewer is also creating another film to be watched linearly. The only possibility I can imagine of a non-linear cinema regarding time is that of a serial film made of independent sections that can be easily rearranged by the audience while watching.



relations, or else there would not be a middle, it just escapes in a new direction. In other words, if we are not careful to read decentering and deconstruction efforts in relation to their political and historical contexts, we might misunderstand them as mere proclamations of the redundancy of the very power relations they have sought to critically engage.

Despite its importance and prestige, even deconstructionism has not relinquished what Spivak (DANIUS; JOHNSON, 1993) referred to as the knowledge producer subject. Even though the rhizome is about directions in motion, not fixed positions, deconstructionist authors do occupy a strategic position as the ones that can authoritatively critique Western thought. Even though it might seem contradictory to consider European critical perspectives that have not relinquished the knowledge producer subject and decolonial multiple-voiced subjectivity, I am interested in contrastive analytical perspectives and their political implications. Hence, I analyze Walter Salles' movies *The Motorcycle Diaries* and *On the* in terms of Clifford's (1999) discussion of displacement and of Deleuze and Guattari's rhizome (2005), making some critical points from a decolonial standpoint while also looking for conflicts in the protagonist's internal borders.

Discussion

The Motorcycle Diaries initiates with the expectation of adventure through a homogeneous continent. At the café sequence in the beginning of the film, Alberto talks about his expectations about reaching Guajira peninsula in Venezuela: "stomachs full of wine, tropical beauties. If luck is on our side, a few girls" (THE MOTORCYCLE, 2004). Alberto's comment reinforces a vision of Venezuela – and of South America per extension – as a tropical paradise, implying a dangerous parallel between virgin land and female bodies to be explored by modern *conquistadores*. In fact, Rita Lauro Segato establishes the native female body as an intersection between colonialism and patriarchy since the colonial gaze "introduces an alien morality that reduces the indigenous female body to an object while also introducing notions such as sin and capital crimes. We must relate the modern colonial exteriority – be it scientific, commercial or segregational – to the pornographic aspect of the colonial gaze" (SEGATO, 2010: 18).

The expectation of adventure through a homogeneous continent is also cued by the linearity of the route traced on a map. In the same sequence, as Ernesto mentions each place they plan to visit, in voice-over, synchronically, we have an extreme close-up of Alberto's hand tracing it in their itinerary on the map (Picture 1). Since the traced line on the map is continuous, it creates the assumption that the journey will be



straightforward, that is, not foregrounding either the problems the protagonists will face, or the linguistic and cultural fractures they will encounter.



Picture 1 – The linear route.

Source: THE MOTORCYCLE, 2004.



Picture 2 – The circular route.

Source: GUEVARA, 2003: 23.

In comparison, the map reproduced on the book *The Motorcycle Diaries: Notes on a Latin American Journey* (GUEVARA, 2003), while also not indicating linguistic and cultural fractures, is more circular than the map in the opening of the movie. The route in the movie departs from Buenos Aires and reaches Caracas, where Guevara and Granado say goodbye, whereas the route in the book returns, in 1953, to the point of origin. However, the map works as a prop in the movie, being symbolically handed from Alberto to Ernesto in their farewell sequence, a possible metaphor for Guevara's other travels. In fact, Guevara resumed traveling in the very same year he returns to Argentina, immediately after completing his studies, never returning to Argentina again.

In fact, from 1953 to 1956, Ernesto Guevara traveled around Latin America again; from 1956 to 1959, Guevara was engaged in the Cuban Revolution; from 1959 to 1965, he traveled worldwide as Cuba's ambassador; in 1965, he was engaged in the Congo guerrilla, and in 1966 and 1967, he was engaged in the Bolivian guerrilla. Instead of a journey from point A to point B, this is one trip in a series of travels, or an act of traveling that never truly ends¹⁴. In other words, we have the potency of returning to travel, the line of escaping, of becoming.

However, displacement in *The Motorcycle Diaries* does not come so much from the potency or circularity of the narrative, but from the de-centering of the expected homogeneous continent. Instead of finding the indigenous heart of the continent, where indigenous people live off their lands undisturbed, and where one single cultural and

¹⁴ According to Jon Lee Anderson (2010: 34), Ernesto's family moved a lot in Argentina in his early childhood, partially because of his asthma. In addition, Ernesto covered 4000 kilometers in Argentina's countryside in 1950 alone on a bike with a small Cucciolo engine (ANDERSON, 2010: 91).



linguistic unspoiled essence can be found, the protagonists encounter a multitude of biomes, languages, cultures and peoples. For instance, instead of a homogeneous tropical landscape, the film depicts the Pampas, the Patagonia, the lakes in the border between Argentina and Chile, the Andes, the Atacama Desert, the Amazon river and forest. In addition, the protagonists are exposed to regional variations¹⁵ in Spanish, to different languages such as Mapudungun¹⁶ and Quechua¹⁷, and to rural, oral cultures¹⁸.



Picture 3 – Incas and *Incapazes*

Source: THE MOTORCYCLE, 2004.



Picture 4 – The two Mapuche and their cow

Source: THE MOTORCYCLE, 2004.

In addition, in the sequences in Cuzco and Machu Picchu, Alberto and Ernesto learn the Inca empire was devastated by the Spanish invaders. Instead of a flourishing unspoiled center of the continent, they only find the ruins of a once thriving empire. The only visible trace of the Incas is their skill in masonry and their architecture, pointed out by Don Nestor, who jokingly contrasts the wall of the Incas and the wall built by the *incapazes*, that is, the Spanish (Picture 3). Interestingly, Nestor's joke inverts the colonial logic by representing the colonizers as inferior. That and the interaction with the Quechuas, who moved to the region after the demise of the Incas, had a deep impact on the protagonists, leading Ernesto to wonder about what would have happened if the Incas had won. Nonetheless, at this point, the protagonists realize the unspoiled essence they set out to find had already been spoiled long before by the Spanish invaders, de-centering the landscape in the film.

Unfortunately, I cannot comment on all the examples of cultural and linguistic fragmentation the movie brings¹⁹. However, I would like to point out one specific example

¹⁵ In the sequences at the food market in Temuco and aboard the ship on the Amazon river.

¹⁶ In the sequence where Ernesto and Alberto hitchhike with a young Mapuche and his father.

¹⁷ In the sequence in Cuzco where Alberto and Ernesto interact with a group of Quechua craftswomen.

¹⁸ In the sequence with the two Mapuches, Ernesto and the young Mapuche man have different perspectives towards the blind cow, indicating a contact between different cultures. Moreover, in the sequence in Cuzco, one of the Quechua craftswomen is bilingual and can translate back and forth to Spanish, while another woman could not speak Spanish because she did not have the opportunity to go to school.

¹⁹ For an in-depth discussion of cultural, linguistic and class fragmentations in the movie, see my thesis (MAYA NETO, 2017).



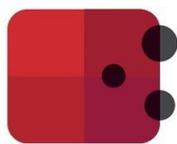
since it is very representative of the psychological conflict the protagonist undergoes during the narrative. Right after they crash with a cow, the protagonists and the mangled motorcycle are picked up by a small truck. The other hitchhikers are a young indigenous man, his father, and their cow (Picture 4). Father and son are speaking in their own language and the audience, as Ernesto and Alberto, are unable to understand the conversation²⁰. As a result, the audience experiences a feeling of estrangement, a linguistic barrier. Ernesto tries to cross the linguistic barrier by starting a conversation with the young man in Spanish. The young man speaks Spanish but seems not to be very interested in talking to Ernesto. And when Ernesto calls attention to the cow, which is going blind, the young man shrugs his shoulders and replies "for all the shit she sees". For the young medicine student from Buenos Aires, the cow's failing vision is a problem that must be treated. But for the poor Mapuche peasants, the cow going blind is nothing extraordinary, it is just one more unfortunate thing bestowed on them.

The linguistic and cultural contact between Ernesto and the young Mapuche has deep political implications. Since "being part of modernity implies accepting the cultural values of the center and following its rules, while being neocolonial means being incapable to do the aforementioned and, at the same time, being unable to leave the system and make a new way" (PRATT, 2009: 22-23), the spectator sees that both Ernesto and the young Mapuche are neocolonial but the former aspires to emulate the rules of [post]modernity while the latter is conscious of the futility of such aspiration. In other words, Ernesto occupies a conflicted position as a neocolonial subject on one hand, and as a white Buenos Aires medicine student, on the other.

The internal conflict the protagonist experiences – between his comparative privileged position as a traveler by choice, unlike many people he meets who are forced to travel to survive, and his empathy towards their suffering – lends a special neocolonial meaning to the otherwise very European tradition of traveling as a form of *bildungsroman*. Hence, this conflict in the movie constitutes what Markendorf (2012: 224) calls internal borders, which I previously discussed. Interestingly, we can see Ernesto's internal borders in his diary of the first Latin American trip, in the sometimes-conflicting voices about issues of race and of coloniality²¹, an indication of the dialectical questioning of himself. And only in his diary of the second trip across Latin America (GUEVARA, 2011), the conflicted inner voices give way as Ernesto gradually forms his own worldview based on his activism and on meeting many left-wing exiles. In contrast, Ernesto's internal

²⁰ In his diary, the location is indicated by Ernesto as near Malleco (GUEVARA, 2003: 61), which is located between Temuco and Los Ángeles, in Chile, in the Mapuche region. So, it is possible the two men are Mapuche speaking in their language, Mapudungun.

²¹ Because of space limitations, I refrained from including and discussing excerpts from Guevara's diaries. I will probably write an article in the future only about his first two diaries.



borders are less conflicted on the film, as the character undergoes a more straightforward transformation. Because of the specificities of film adaptation and film language – the challenge of adapting a transformative journey that took place in two different travels into a single narrative; and the more psychological insight literature can give as opposed to the more dramatic or visual elements of cinema – Ernesto deals with his internal borders through encounters that impel his transformation.

A turning point in the film's narrative takes place in a cold Atacama Desert night when a peasant couple (Picture 5) looking for work in the mines shares the comfort of a fire with Alberto and Ernesto. The sequence starts with an extreme long shot of the desert landscape with the Andes Mountains in the back. As a truck driver refuses a lift to Ernesto and Alberto, they approach two human figures. As they approach, we hear in voice-over Ernesto greeting the couple and introducing himself. Then, the camera cuts to a sequence of medium close-ups of fire crackling and a kettle, Alberto, the couple, and Ernesto. The pauses between the lines of the characters, the absence of music – besides the voices, the only other sounds are the fire crackling and crickets chirping – and the darkness enveloping the characters create tension.

The tension increases as the audience gradually learns the couple have been expelled from their ancestral lands for being communists, and that they are now forced to look for work in the dangerous mines in order to survive. Shot and reverse shot indicate the emotional reaction of Ernesto and Alberto as they hear the dire history of the couple. Then, as the woman asks if Ernesto and Alberto are also looking for work, Ernesto replies they are not, so the woman asks: "why do you travel?". Alberto, unsure about what to say, looks at Ernesto, who reluctantly answers "we travel for traveling" (THE MOTORCYCLE, 2004). Here we have the contact between those that are compelled to travel, because of land conflicts and political repression, and those that choose to travel because they like it. Even though Alberto and Ernesto do not have their motorcycle anymore and rely on other people's solidarity to get by, their harsh journey becomes a privilege compared to the couple's, who have been deprived of everything besides the comfort of each other's company. The tension reaches its climax as we wait for the couple's reaction to Ernesto's honest answer.

Fortunately, the tension is resolved as the couple interprets Alberto and Ernesto's way of traveling as a blessing. Clearly touched, Ernesto removes the blanket which was wrapped around his body and hands it to the couple, and Alberto offers them a hot drink, *un mate*. The initial tension is dissolved, and the symbolism of the sequence is resignified. The glow of the firelight on each one's faces, the contrast between the cold darkness beyond and the orange warmth of the fire, the medium close-ups, followed by an establishing shot of the huddled figures around the fire set against the cold and



darkness of the desert night, all help create a sense of companionship, which is reinforced by Ernesto's voice-over narration:

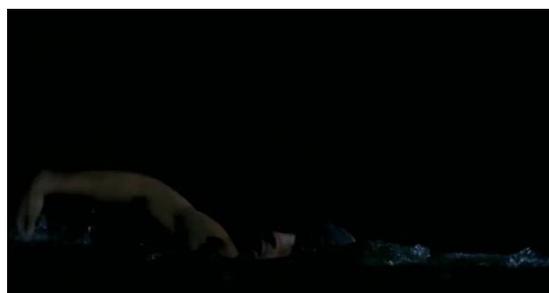
Those eyes had a dark and tragic color. They told us about militants that disappeared in mysterious circumstances and probably ended at the bottom of the sea. That was one of the coldest nights of my life, but to meet them made me feel closer to the human kind, so strange to me (THE MOTORCYCLE, 2004).

If the indigenous communist peasant couple comes to have a metonymical meaning for Ernesto, the juxtapositions in the film of light and darkness, of cold and warmth, of the desert night and the characters huddled around the fire, help create the feeling of tacit cooperation. Furthermore, another very symbolic sequence at the end of the film plays with the contrast between light and darkness. Ernesto's internal border is finally crossed as he decides to swim across the Amazon river from the privileged North margin – where there is a hospital, a lab, housing quarters for staff and nuns, and electrical power – to the South – where patients live in huts, in metonymically similar conditions to much of the poor peasantry in Latin America – immediately after his birthday speech calling for a united Latin America.

The shots of the two margins are alternated with shots of Ernesto swimming (Picture 6). There is no music and what sets the rhythm for the sequence is Ernesto's asthmatic wheezing, desperately trying to get air in his lungs as he swims southward. We can also hear muffled sounds coming from the two margins, as the Northerners try to dissuade Ernesto and the Southerners urge him on. And like the sequence in the desert night, the darkness of the sky above and of the murky waters below threaten to swallow the protagonist. Besides a fitting last feat of bravery in Ernesto's rite of passage, the river crossing also carries an allegorical symbolism of border crossing: crossing this geographical obstacle that helped segregate those considered healthy from the leper patients also stands for a political commitment that would be a major driving force in Ernesto Guevara's later years. The North margin with all its infrastructure and specialized staff comes to represent at the same time the point of departure in the narrative – Buenos Aires – and, more importantly, Europe and the United States. The South Margin with its precarious infrastructure, inhabited by lepers rejected by their families, stands for the former colonies that are now dependent on capitalist countries.



Picture 5 – The couple at the desert.
Source: THE MOTORCYCLE, 2004.



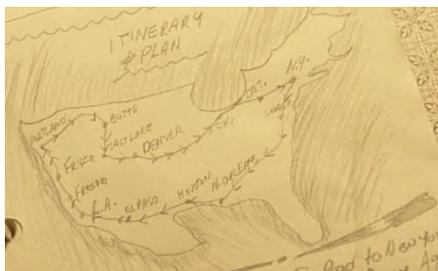
Picture 6 – Crossing the river.
Source: THE MOTORCYCLE, 2004.

In comparison, *On the Road* (ON THE ROAD, 2012) depicts a series of travels to the West, back to East, to South and North, and all over again. This circularity of motion, despite being a challenge for the audience to keep track, is justifiable since the focus of the narrative is not on the sites, but in the act of traveling itself. Nowhere is it clearer than in the sequence where Sal goes over his travel notes, finding a map, which represents the circularity of their trips across the USA (Picture 7). Instead of a linear trajectory between point A and point B, Sal's map depicts a circularity with apparently no beginning or ending. That is, according to Marco Abel (2002), a characteristic of the book *On the Road* (KEROUAC, 1976):

It is precisely the physical following and aesthetic mapping of the various roads and routes – or Deleuzian lines of flight – that characterize the entire narrative. From the beginning, *On The Road* produces the road narrative as rhizomatic. As a horizontal, rhizomatic mapping of the literary, cultural, and political "American" landscape, the novel does more than just reject an arborescent – that is, a more vertical, hierarchical, goal-oriented, or, if you will, tourist – model of traveling (Abel, 2002: 230).

Likewise, in the film, the reasons that motivate each trip become secondary in comparison to the act of traveling. In that sense, the protagonists do not hit the road only to escape conventions – which they attempt to do to a certain extent – but also to seek the "in-betweenness" of the way, Deleuze's line of flight or becoming, opening the possibility for new signification. In Sal's case, since he is the homodiegetic narrator²², the whole film can be interpreted as his attempt to write *On the Road*.

²² A character narrator is a resource commonly employed in biopics to create a sense of subjectivity and is frequently used in association with voice-over narration.



Picture 7 – Circular route.

Source: ON THE ROAD, 2012.



Picture 8 – Writer's block.

Source: ON THE ROAD, 2012.

Interspersed in the film's narrative, there are sequences depicting Sal's struggle with writer's block, staring at the blank page on his typewriter, in the confines of his room (Picture 8). In contrast, traveling, and Dean by association, has the effect of precipitating eruptions of creativity in Sal, who then avidly takes notes on his small notepad (Picture 9) or on any piece of paper he can find. Indeed, in the beginning of the movie, when Sal leaves New Jersey to meet Dean in Denver, Sal says in voice-over that "with the coming of Dean Moriarty, began the part of my life you could call 'my life on the road'" (ON THE ROAD, 2012). And, by the end of the movie, after meeting a drained-looking Dean on the streets of New York, Sal experiences the eruption of creativity again and can finally write the book, all in one sitting.



Picture 9 – Taking notes

Source: ON THE ROAD, 2012.

Picture 10 – *El Paraíso*

Source: ON THE ROAD, 2012.

Sal is not the only character to experience the possibilities of becoming, precipitated by the act of traveling. Indeed, the act of traveling becomes a metaphor for a new mindset and lifestyle, one that is associated with jazz beat, energy, life, risk taking and movement. For example, when Carlo, Sal, Dean, Ed Dunkel and Marylou are reunited in a New Year's Eve party in New York, after describing to Chad King his suicide attempt in his previous trip to Africa, Carlo proposes a toast to life (Picture 11):

I was twenty days at sea in the doldrums, when I decided to kill myself. And I realized that ... shit! I haven't written a fucking suicide note! I'm going over, searching my mind for the right words and then I saw all of the crew coming out onto the deck, and I couldn't jump anymore. But, in



that moment, I resolved to follow my heart. To live. To experience the wisdom of life, mad with ecstasy and vengeance, a truth. [...] On that note, everybody moves their feet like you feel something, like you are alive! And on that, I want us to raise our glasses, being alive. To living and to life! (ON THE ROAD, 2012).

Besides the thrill of life, we can also perceive a juxtaposition of life and death that is related to a lifestyle of living on edge, that is, without commitment to anyone's cause and focused on living the moment. The theme of living on edge is also present in other sequences, such as when Sal hitchhikes in a truck loaded with dynamite and in the sequences when Dean drives recklessly across the country. Interestingly, in one of the many quotes from Marcel Proust's book *Swam's Way*, Dean reads aloud: "Not caring for their lives, is it? Why, what in the world is there that we should care for if it is not our lives, the only gift the Lord never offers us a second time" (ON THE ROAD, 2012).



Picture 11 – Toast to life

Source: ON THE ROAD, 2012.



Picture 12 – Terry and Sal.

Source: ON THE ROAD, 2012.

Hence, in the film, the energy and the intense lifestyle are associated with the potentials of returning to traveling and of becoming, implying movement as a result. In fact, when setting out to Louisiana with Marylou, Dean, and Ed, Sal says in voice-over: "we were leaving confusion and nonsense behind and performing our one noble function of the time: move". Furthermore, the movement and the circularity of the route are also reinforced by Kerouac's bluesy poem, recited twice: the first time, in voice-over by Sal, in a beautiful media opening sequence juxtaposing the poem and the movement of Sal's feet; the second time at the end of the film, with Kerouac's original recording. Hence, Kerouac's poem (Appendix), which talks about movement, displacement, and has a circularity of its own, also works as a circular frame for the movie, bringing it full circle.

However, the displacement implied by the circularity of traveling and the act of traveling itself as a potency of becoming should not hide the internal borders of Sal and Dean. Even as they attempt to escape social conventions through a wild and libertine behavior, they carry learned beliefs and practices that end up reproducing power relations they wanted to escape from. For example, in the movie, while Sal, Bull Lee, and Dean have an intellectual discussion about the problems in literary translation, Dodie



Lee, Galatea Dunkel²³, and Marylou scrub the kitchen's floor and talk about sexually pleasing their men. Furthermore, although Dean has a lifestyle and a discourse that challenge conventions, the ways in which he treats women is extremely sexist. For example, after divorcing Marylou, he convinces her to join him in his trip to the East coast and back to the West coast, only to abandon her when they arrive in San Francisco, where Camille lives. While trying to be a fatherly figure in San Francisco, Dean leaves a pregnant Camille to take care of their other baby while he and Sal spend the night out, and to hit the road together after she kicks him out.

Besides gender, there are also racial and neocolonial issues that should be considered both in the novel and the movie. Although Marco Abel seems open to discuss gender, race, and class aspects regarding Kerouac's novel, he [over]emphasizes how "Kerouac's writing-style and its mapping of the American landscape shifts the ground altogether upon which the vast majority of Kerouac scholarship stands" (ABEL, 2002: 246), failing to see how his own stress on "invention [...], doing, activity, movement" of the culture pioneer figure whose "destiny" is of "crossing limits and frontiers" (246-7) actually erases neocolonial relations altogether from his own discussion of deterritorialization and reterritorialization.

In contrast, Margaret Collopy discusses the appropriation of black culture by white counter-culture writers such as Kerouac, whose "tendency to appropriate bop culture presents itself a cruel irony as his writings – particularly *On the Road* – establish his stark romanticism of racial minorities" (COLLOPY, 2016: n.p.). Similarly, Jon Panish criticizes Kerouac for his "romanticized depictions of and references to African Americans (as well as other racial minorities – American Indians and Mexican-Americans)" since they "betray his essential lack of understanding of African American culture and the African American social experience", comparing "Kerouac's novelistic attitude toward racial minorities [...] to the stance of those 'romantic racialists' of the 1840s and 1850s" (PANISH, 1994: 107).

Overall, the issue of race in Salles' movie adaptation is more subtly present than in Kerouac's novel. Sal works side by side with Mexicans, Chinese and African-Americans in menial tasks, but he does not romanticize their social condition. Furthermore, Sal and Terry's short relationship seems to happen more as a result of attraction and loneliness than of sexualizing the color of her skin. There is indeed an interracial sex sequence, but the lighting makes their colors seem almost the same

²³ Galatea is a specially interesting character for a gender discussion since Dean convinced Ed to marry her for her money, and the two of them leave her stranded on the road. She is angry and demands they come back for her, but, eventually, she seems to conform to the position of wife, scrubbing the kitchen floor and talking about how to sexually please Ed.



(Picture 12). Racial conflict is subtly indicated by Terry's father frowning at her during dinner, the white foreman's scornful look at Sal in the cotton field, a sign "No beer sold to Indians" at a market where Sal casually steals some food, and the hostile reaction of a black woman to Sal's stare at her in a black neighborhood in California.

However, race, gender, and neocolonial issues become more apparent as the two white gringos cross the border into Mexico. Everything seems exotic to the two travelers – the people, the food, the intensity of sex in the whorehouse, even the size of marijuana joints. The currency exchange ratio between dollars and pesos favors them and the two working class white men feel as if they were rich, as if they could do anything in Mexico, including communicate in a mixture of English and broken Spanish. Once again, Rita Laura Segato's concept of Eurocentric men's pornographic gaze towards invaded lands and indigenous female bodies comes to mind, especially in the whorehouse sequence.

Named *El Paraíso*, which reminds me of Sal's last name, Paradise, the whorehouse makes me wonder whose paradise is it. Certainly not the Mexican sex workers', despite their lustfulness and frenziness. Although Sal's little neocolonial expedition is cut short by Dean's betrayal, the film does not present any possibility of questioning or of elaborating the shallow and exotic Mexican portrayal. Indeed, Mexico as a place of lawfulness and chaos, in comparison to its Northern neighbor, corresponds to the distinction Sergio Bellei makes between "border cultures – they have the capacity of making maps that establish the superiority of those within in relation to those outside – and borderline cultures – dispossessed of cartographical skills, they can only desire what is outside" (BELLEI, 2000: 150). This is especially problematic if we consider the contemporary backlash against immigrants in the United States and the project of walling off the whole of the U.S.-Mexico border.

Conclusion

Although *The Motorcycle Diaries* (2004) and *On the Road* (2012) can be considered road movies, the analysis should go beyond identifying generic conventions, important as they may be. An exclusivist generic reading runs the risk of not considering the contacts protagonists make and the conflicts that arise in terms of internal and external borders. Furthermore, displacement and traveling as potency of becoming must be carefully considered in order not to erase power relations, especially when white men occupy the position of homodiegetic narrators/privileged travelers.

In *The Motorcycle Diaries*, displacement does not come so much from the potency or circularity of the narrative, but from the de-centering of the expected homogeneous continent. Such displacement is achieved by frustrating the protagonists' initial expectation of finding a center of unspoiled essence, encountering in turn a multitude of



peoples and places fragmented culturally, linguistically and politically. Gradually, Ernesto faces his internal border, as a white medicine student from Argentina who comes into contact with his privilege of choosing to travel instead of being forced, to the point of crossing it figuratively at the end of the film as he literally crosses the Amazon river from North to South, the latter metonymically functioning as a symbol for neocolonial countries. In *On the Road*, displacement arises from the circularity of traveling, which is related to the potential of returning to traveling, of becoming, of creating new meanings. It is not surprising, then, that the act of traveling becomes associated in the film with the themes of creativity, energy, life and living on the edge, which, in turn, are associated with Sal's very peculiar writing process. And although the film adaptation is much more subtle in dealing with race issues than the novel, gender issues and the stereotypical portrayal of Mexico are present and should not be ignored. Unlike *The Motorcycle Diaries*, *On the Road* does not create enough spectatorial distance regarding neocolonial issues and that might explain why, as well as the reverential tone towards the Beat movement, it failed in emotionally affecting the public as the former film did.

Finally, in using the terms "North" and "South" in this article, even though they are usually associated with Anticolonialism and Twentieth-Century Marxism, I am interested in causing reflection about how positionalities are still relevant in a world that, in discourse at least, is described as borderless but that is still very much geographically heterogeneous. If, on one hand, global capitalism has intensified fluxes around the world as Appadurai (2006) pointed out, to the point of neoliberalism insisting on the redundancy of national states, on the other, the greater influx has increased geopolitical differences, political instability and economic dependency. Can capitalism, a system that historically relies on social and spatial segregation, create a world where capital, information and other forms of fluxes are homogeneously distributed? And how can I, a non-white decolonial Marxist, challenge hierarchies while also being true to my multiple-voiced subjectivity, observing the position I occupy in the world while not essentializing it or becoming fixated in words? Those were some of the questions I came across in my own internal borders when writing this article. I still cannot answer them definitively since they are ongoing as part of my research, and I shall return to them in a future article.

References

ABEL, Marco. "Speeding Across the Rhizome: Deleuze Meets Kerouac *On the Road*". *Modern Fiction Studies*, v.48, n.2, 2002, p. 227-256.



ALARCÓN, Norma. "The theoretical subject(s) of This Bridge Called My Back and Anglo American feminism". **The Postmodern Turn**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p.140-152.

ANDERSON, Jon Lee. **Che Guevara: a revolutionary life**. New York: Grove Press, 2010.

ANZALDÚA, Gloria. **The Gloria Anzaldua Reader**. Durham: Duke University Press, 2009.

APPADURAI, Arjun. "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy." **Media and Culture Studies**. Malden: Blackwell Publishing, 2006.

BELLEI, Sérgio. **Monstros, Índios e Canibais**. Florianópolis: Insular, 2000.

CARVALHO, José Jorge de. "O Olhar Etnográfico e a Voz Subalterna". **Horizontes Antropológicos**, V.7, n.15, 2001, p. 107-147.

CLIFFORD, James. **Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century**. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

COHAN, Steven; HARK, Ina Rae. **The Road Movie Book**. New York: Routledge, 1997.

COLLOPY, Margaret. "The irony of racial romanticism in Kerouac's beat generation". **Painting Bohemia**, 2016. Available at < <http://paintingbohemia.org/culturalstudies/race-ethnicity/the-irony-of-racial-romanticism-in-kerouacs-beat-generation/>>, last accessed on November 5, 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

GRANADO, Alberto. **Com Che Guevara Pela América do Sul: Viagens da Juventude**. São Paulo, Brasiliense, 1987.

GUEVARA, Ernesto. **The Motorcycle Diaries: Notes on a Latin American Journey**. Melbourne: Ocean Press, 2003.



_____. **Latin American Diaries: Otra vez or a second look at Latin America.** New York: Ocean Press, 2011.

KEROUAC, Jack. **On the Road.** New York: Peguin, 1976.

KOZLOFF, Sarah. **Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Film.** Los Angeles: University of California Press, 1988.

MARKENDORF, Marcio. "Road Movie: a narrativa de viagem contemporânea". **Estação Literária**, v.10, 2012, pgs. 221-236.

ON THE ROAD. Directed by Walter Salles. Produced by MK2, 2012.

ORGERON, Devin. **Road Movies: From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami.** New York: Palgrave Macmillan, 2008.

PANISH, Jon. "Kerouac's The Subterraneans: a study of 'romantic primitivism'". **Mellus**, v.19, n.3, 1994, p.107-123.

PRATT, Mary Louise. "Na Neocolônia: modernidade, mobilidade, globalidade". **Ilha do Desterro**, n.57, 2009, p.19-36.

ROMANIELO, Ana Luiz Pereira. **O Outro Lado da Estrada: o Estudo do Gênero Road Movie no Cinema de Walter Salles.** 2014. Master Thesis in Letters, UNINCOR, Três Corações.

SEGATO, Rita Lauro. Gênero y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulário estratégico descolonial. In: Aníbal Quijano and Julio Mejía Navarrete (org.). **La Cuestión Descolonial.** Lima: Universidade Ricardo Palma, 2010.

THE MOTORCYCLE DIARIES. Directed by Walter Salles. Produced by Film four, 2004.

TYSON, Lois. **Critical Theory Today.** New York: Routledge, 2006.

**Appendix**

On The Road

I left New York in 1949
To go across the country without a bad blame dime
Montana in the cold cold fall
Found my father in the gambling hall

Father, Father where you been?
I've been out in the world and I'm only ten
Father, Father where you been?
I've been out in the world and I'm only ten

Don't worry about me if I should die of pleurisy

Across to Mississippi, across to Tennessee
Across the Niagara, home I'll never be
Home in ol' Medora, home in Ol' Truckee
Apalachicola, home I'll never be

Better or for worse, thick and thin
Like being married to the Little poor man
God he loves me (God he loves me)
Just like I love him (just like I love him)
I want you to do (I want you to do)
Just the same for him (just the same for him, yeah)

Well the worms eat away but don't worry watch the wind
So I left Montana on an old freight train (on an old freight train)
The night my father died in the cold cold rain (in the cold cold rain)

Road to Opelousas, road to Wounded Knee
Road to Ogallala home I'll never be
Road to Oklahoma, road to El Cahon
Road to Tahachapi, road to San Antone

Hey, hey
Home I'll never be, home I'll never be
Home I'll never be, home I'll never be
Home I'll never be, home I'll never be

(Jack Kerouac, qtd. in Romanielo 98).

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

CORPORATE CANNIBAL¹

Steven Shaviro

Tradução: José Cláudio S. Castanheira

¹ Tradução a partir do texto publicado no livro *Post-Cinematic Affect*, editado pela Zero Books em 2010.



O vídeo de Nick Hooker para a música de Grace Jones, *Corporate Cannibal*, é em preto e branco. Ou, mais precisamente, apenas em preto. As únicas imagens que aparecem na tela são as do rosto e da parte de cima do corpo de Jones. Essas imagens foram capturadas por duas câmeras de vídeo em uma única tomada. O diretor lembra que, na época das filmagens, Jones tinha acabado de passar vários meses na Jamaica; como resultado, sua pele “era intensamente negra, um negro escuro, *bem* escuro”. Não há fundo para contrastar com o negro da figura de Jones ou com o que Hooker chama de “o brilho cru de sua pele” (BLUNT, 2008). O vídeo, na verdade, foi filmado em cores, com uma parede branca como fundo, mas na pós-produção o diretor “dessaturou as imagens [...] e aumentou o contraste, o que fez a parede branca desaparecer completamente e, conseqüentemente, aumentou a negritude de sua pele” (HOOKER, 2009). Como resultado desse tratamento, não há literalmente nada no vídeo além da pele de Jones, seus traços e sua silhueta. Atrás dela, há apenas uma brancura vazia; é essa ausência de qualquer imagem que vemos como branco. Evidentemente, esse jogo de preto e branco, e de cheio e vazio, tem implicações raciais, bem como formais e visuais – implicações às quais retornarei.

O vídeo segue manipulando continuamente a figura de Grace Jones. Durante os seis minutos e oito segundos da canção, essa figura é expandida e contraída, dobrada e fraturada, girada, deformada e contorcida e flui de uma forma para outra. No início, há apenas uma faixa dupla diagonal e distorcida, estendendo-se pela tela vazia como uma ondulação de ruídos eletrônicos, mas ela rapidamente se expande para a imagem reconhecível de Jones. No final do vídeo, a tela inteira fica preta, como se tivesse sido completamente consumida pela presença de Jones. Entre esses pontos, a imagem de Jones é instável e em fluxo, nada permanece fixo por mais do que poucos segundos. Algumas configurações tendem a se repetir, no entanto. Na mais comum delas, o corpo de Jones, e especialmente seu rosto, é alongado para cima. É como se ela tivesse uma testa impossivelmente longa, ou como se seu conhecido corte de cabelo à escovinha, estilo do final dos anos 1980, tivesse de certa forma se expandido para além de todas as dimensões. Além de esticado, o corpo de Jones é também afinado, feito grácil (se isso não for um trocadilho muito grande) e quase insectoide. Em outros momentos, em super *close-ups*, a sua boca estende-se de forma alarmante, como se estivesse prestes a nos devorar, ou um de seus olhos se arregala e se esparrama pela tela como uma mancha tóxica. Às vezes, sua figura inteira se multiplica, como em uma casa de espelhos, em vários clones separados imperfeitamente. E, às vezes, chegamos a ver um plano quase sem distorções dos olhos, nariz e boca de Jones. Mas o rosto logo se vai, deformado de novo, quase antes de sermos capazes de entendê-lo.



Apesar de todas essas distorções, Jones permanece reconhecível o tempo todo. Isso não é surpreendente se considerarmos que, afinal de contas, Grace Jones nunca pareceu (ou soou) remotamente como qualquer outra pessoa. Mesmo em seu início como modelo, antes de se tornar cantora e *performer*, ela se destacou por sua força de pura ferocidade. No auge de sua popularidade, no final dos anos 1970 e início dos 1980, sua personalidade era dura e dada ao confronto. Ela passou por muitas mudanças, mas o que sempre permaneceu foi a sensação de que ninguém poderia imitá-la ou substituí-la – e que seria melhor nem tentar. O vídeo *Corporate Cannibal* continua essa história. Mesmo quando derrete e espalha os traços de Jones, ele mantém suas singularidades angulares e abrasivas. No decorrer das manipulações de sua imagem, a aparência de Jones perde toda a identidade, nunca é “a mesma” de um momento para o outro. Ainda assim, sua figura continua a nos confrontar insistentemente. À medida que ouvimos sua voz na trilha sonora, seus lábios e boca seguram nossa atenção visual. Através de todas as suas mudanças, a figura de Jones projeta um certo *estilo* ou *ênfase*, *marcando* a tela de uma maneira única. Tal é a *singularidade* de Jones como um ícone da cultura pop. Entendo isso de uma maneira quase material. Nick Hooker lembra-se de quando começou a trabalhar nas imagens de Jones na pós-produção: “Eu percebi rapidamente que ela começou a se sentir como um vazamento de óleo” (HOOKER, 2009). Menciono isso para explicar que sua figura na tela é fluida e mutável, mas ao mesmo tempo espessa e viscosa. Ela nunca vai embora e retém certa materialidade densa, mesmo dentro do reino sem peso das imagens digitais e eletrônicas. Assim, resiste às próprias transformações que também expressa. “Quando a música terminou”, diz Hooker, “imaginei Grace voltando a tal estado: silenciosa, imóvel, informe” (HOOKER, 2009). A viscosidade e inércia da imagem de Jones, sua retenção material através de todas as suas transformações fluidas, é o que chamo de sua singularidade icônica, sem identidade.²

Os videoclipes anteriores de Nick Hooker, para o U2 e outras bandas, fazem uso dos mesmos tipos de manipulação eletrônica que encontramos em *Corporate Cannibal*. Contudo, vários desses vídeos são coloridos, muitas vezes totalmente abstratos e tendem a envolver transformações de todo o espaço em vez de se concentrar em uma única figura humana. Como resultado, eles parecem alterados e psicodélicos – em contraste com a aspereza e ferocidade de *Corporate Cannibal*. Esses vídeos mais antigos são sobre metamorfose em um fluxo livre, mas *Corporate Cannibal*

² Especificamente, Hooker compara a materialidade viscosa da imagem do vídeo de Jones ao modo como uma piscina de óleo enche metade do espaço da galeria, espelhando o teto, na instalação de Richard Wilson, 20:50.



é sobre *modulação*, o que é totalmente diferente. A metamorfose é expansiva e aberta, enquanto a modulação é esquemática e implosiva. A metamorfose implica “a capacidade [...] de mover-se lateralmente entre categorias” (KRASNIEWICZ, 2000: 53), mas a modulação requer uma fixidez subjacente, na forma de uma onda portadora ou sinal que é submetido a uma série de variações controladas e codificadas.³ A metamorfose nos dá a sensação de que qualquer coisa pode acontecer, porque a forma é indefinidamente maleável, mas as modulações de *Corporate Cannibal* implicam que, não importa o que aconteça, isso sempre poderá ser contido antecipadamente dentro de um conjunto predeterminado de possibilidades. Tudo é arrastado para a mesma fatalidade, o mesmo afunilamento, o mesmo buraco negro. Não há proliferação de sentidos, mas sim uma captura de todos os sentidos. Todo evento é traduzido para o mesmo código binário e colocado na mesma grade de variações algorítmicas, o mesmo espaço de fase.

O vídeo de *Corporate Cannibal* consiste em modulações contínuas da figura de Grace Jones. Isso exemplifica – e internaliza ou miniaturiza – a *modulação* como o mecanismo central do que Gilles Deleuze classifica como a emergente *sociedade de controle*. A modulação trabalha, diz Deleuze, “como uma moldagem auto-deformante, mudando continuamente, de um momento para o outro, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro” (DELEUZE, 1995: 179). Isto é, em um regime de modulação, não há formas fixas ou previamente dadas. Na sociedade disciplinar de Foucault, como no regime da produção industrial fordista, tudo foi adaptado ao mesmo molde fixo: trabalhadores mantidos nos mesmos ritmos disciplinares na linha de montagem, produtos idênticos e intercambiáveis. Mas na sociedade de controle, ou na economia de informação pós-fordista, as formas podem ser mudadas à vontade para atender às necessidades da situação imediata. O único requisito fixo é precisamente a *flexibilidade* subjacente: uma capacidade de assumir qualquer forma, conforme necessário, uma capacidade de se adaptar rápida e suavemente às demandas de qualquer forma, ou qualquer procedimento, seja qual for.

A flexibilidade é valorizada hoje, em primeiro lugar, como uma forma de cortar custos, tornando a produção *just-in-time* possível. Em segundo lugar, a flexibilidade é o atributo que as corporações da “nova economia” buscam em seus empregados: os

³ A modulação é, inicialmente, um processo analógico, como na modulação de amplitude (AM) ou na modulação de frequência (FM) das ondas de rádio. Nas modulações analógicas, “algumas *dimensões* de um meio são moduladas para servir como marcas que carregam as variações de outro meio, *transmutando*, assim, o corpo da forma original sem *transformar* essas variações formais.” Quando a modulação se torna digital, contudo, um passo adicional é incluído: “no digital, tanto transformamos *quanto* transmutamos o meio”, rompendo a cadeia de semelhanças analógicas através de uma tradução para código binário, de modo que a variação não é apenas controlada, mas também *codificada* e redutivamente *homogeneizada* (SHORES, 2009).



trabalhadores devem ser “*adaptáveis e flexíveis*, capazes de mudar de uma situação para outra muito diferente, ajustando-se a ela; e *versáteis*, capazes de mudar atividades ou ferramentas, dependendo da relação criada com os outros ou com objetos” (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2007: 112). A flexibilidade, por fim, também caracteriza os consumidores, que não se contentam mais com a padronização e uniformidade fordistas, mas, em vez disso, exigem produtos personalizados para as suas “preferências” particulares ou caprichos do momento. Em um mundo de *acumulação flexível* (HARVEY, 2006: 141-172), a modulação é o processo que permite a maior diferença e variedade de produtos, porém ainda mantendo um controle de fundo.

Claro que a modulação não é apenas um traço especial de *Corporate Cannibal*; ela é uma característica básica dos processos digitais em geral.⁴ Todo vídeo digital é expresso em código binário e tratado por meio de procedimentos algorítmicos, permitindo uma modulação contínua da imagem. Mas, em *Corporate Cannibal*, esses meios técnicos, ou condições de possibilidade, tornam-se o conteúdo evidente e efetivo do vídeo. Aqui, o meio é realmente a mensagem. Já mencionei que o branco por trás da imagem de Jones é um vazio, não um fundo. Isso tem consequências importantes para como apreendemos o vídeo. Normalmente, nós “lemos” as imagens em termos de uma relação figura-fundo, mas não podemos olhar para *Corporate Cannibal* dessa maneira. O corpo imagético de Jones não é uma figura em um espaço implicado, mas um *sinal* eletrônico cujas modulações pulsam através da tela. Esta trabalha como suporte material *para* esse sinal/imagem. Porém, a tela não emite ela própria um sinal; e não está presente, não figura nada, *dentro* da imagem. *Corporate Cannibal* não é, portanto, nem um trabalho clássico (como, digamos, os filmes de Renoir), em que a tela é uma janela para um mundo representado, nem um trabalho modernista (como, digamos, os filmes de Godard), que reflexivamente focam na materialidade da tela enquanto superfície.⁵

⁴ Deleuze diz que, se os antigos mecanismos de confinamento, destacados por Foucault em sua sociedade disciplinar, são *analógicos*, na emergente sociedade de controle, com suas modulações contínuas, “os diferentes modos de controle [...] são variações inseparáveis, formando um sistema de geometria variável cuja linguagem é *digital*” (DELEUZE, 1995: 178).

⁵ Penso aqui, em parte, na discussão de Laura Mulvey sobre como “o cinema é dividido em duas partes [...] separado entre sua substância material, a fita de celuloide sem glamour, percorrendo o projetor de um lado e, do outro, imagens extasiantes em uma tela em um espaço escuro”. Mulvey alinha essa divisão formal com a “oposição fundamental e irreconciliável entre fixidez e movimento que reverbera através da estética do cinema”. Ela também associa as imagens em movimento com o impulso narrativo dos filmes ficcionais *mainstream* e a fixidez, com o projeto *avant-garde* de trazer “o mecanismo e o material do filme à visibilidade” (MULVEY, 2006: 67). Mulvey está interessada em considerar como a transferência dos trabalhos cinematográficos para a mídia digital permite uma contemplação renovada dos mesmos, precisamente porque nossa habilidade de congelar o frame a qualquer momento torna a dialética cinematográfica entre fixidez e movimento mais acessível para nós. Estou tentando olhar, em vez disso, para os modos como trabalhos em vídeo digital recentes, como *Corporate Cannibal*, rejeitam ambos os lados da dicotomia fixidez/movimento e operam de acordo com uma lógica diferente: alinhada não em torno de fixidez e movimento, mas de composição de forças, modulação e *feedback*.



Em contraste com os paradigmas tanto clássico quanto modernista, *Corporate Cannibal* não nos oferece nenhuma estrutura preexistente de espaço no qual o sinal/imagem de Jones possa estar localizado. Há apenas um campo eletromagnético que é gerado dinamicamente pelo próprio sinal no curso de suas modulações contínuas. *Corporate Cannibal*, portanto, não implica e não acontece dentro do espaço absoluto e perspectivado da experiência perceptual comum. Em vez disso, o vídeo constrói um *espaço relacional*, do tipo teorizado por Leibniz e Whitehead e, mais recentemente, por David Harvey. Como Harvey descreve, “a visão relacional do espaço sustenta que não há isso de espaço ou tempo fora dos processos que os definem [...] Processos não ocorrem *no* espaço, mas definem sua própria moldura espacial. O conceito de espaço está embutido ou é interno ao processo” (HARVEY, 2006: 123). O espaço relacional varia de momento para momento, junto com as forças que o geram e envolvem. Ele altera sua curvatura e suas dimensões continuamente; ele não persiste como um recipiente estável e duradouro para objetos que estariam situados solidamente dentro dele.⁶

Isso significa que o espaço apresentado por *Corporate Cannibal* é radicalmente diferente de qualquer tipo de espaço cinematográfico. A fotografia e o filme analógicos são indexicais, como argumenta David Rodowick, eles “transcrevem ou documentam em vez de representar” (RODOWICK, 2007: 58). Sua materialidade consiste nos persistentes vestígios químicos de objetos que de fato se situaram na frente da câmera em determinado tempo, em determinado lugar. O cinema, portanto, sempre admite – porque sempre se refere a – algum tipo de espaço pré-existente e absoluto. E essa referencialidade, ou “ver/vendo de uma distância no tempo” (RODOWICK, 2007: 64), é o que o permite ser, também, um registro da *duração*. Esse não é mais o caso do vídeo digital. Como vimos, a figura hiperbólica de Grace Jones em *Corporate Cannibal* gera seu próprio espaço no decorrer de suas modulações. Essas modulações acontecem em “tempo real”, em um presente perpétuo, mesmo que o vídeo seja pré-gravado.

Obviamente, é verdade que Jones de fato se posicionou diante da câmera em um ponto da produção de *Corporate Cannibal*. A consistência ontológica do vídeo, porém, não depende do fato dessa presença física anterior da mesma forma que um

⁶ Na verdade, Harvey descreve três concepções de espaço. O primeiro é o *espaço absoluto* da percepção comum; esse é o espaço cartesiano-newtoniano. O segundo é o *espaço relativo* de Einstein e da física moderna. O *espaço relacional* é o terceiro. Harvey enfatiza que não é uma questão de determinar qual desses três seria o conceito “verdadeiro” de espaço, mas de entender como “o espaço pode se tornar um ou todos simultaneamente, dependendo das circunstâncias. O problema da conceituação apropriada do espaço se resolve através da prática humana em relação a ele” (HARVEY, 2006: 125-126). Estou interessado aqui em como as práticas daquilo que Deleuze chama de “sociedade de controle” e os mecanismos da mídia digital participam de e são, por sua vez, eles mesmos afetados pela construção social do espaço relacional.



filme dependeria. *Corporate Cannibal* não nos remete ao que André Bazin descreveu como o suporte fundamental de toda fotografia e cinematografia: “o próprio objeto [...] a imagem das coisas [que] é, da mesma forma, a imagem de sua duração” (BAZIN, 2004: 14-15). Em contraste com a fotografia analógica, como descrito por Roland Barthes, o vídeo digital não nos oferece mais “um certificado de presença”; ele não pode mais “atestar que o que eu vejo realmente existiu” (BARTHES, 1981: 87; 82). Em termos mais gerais, não há lugar, no espaço relacional, para a estranha sensação de “espaço passado [...] o curioso sentimento de que as coisas ausentes no tempo podem estar presentes no espaço”, que Rodowick identifica como uma característica ontológica básica da fotografia e do cinema tradicionais (RODOWICK, 2007: 63; 67).

Em vez disso, como Rodowick lamenta: “nada se *move*, nada perdura em um mundo digitalmente composto [...] no cinema digital, não há mais continuidade no espaço e no movimento, mas apenas montagem ou combinação” (RODOWICK, 2007: 171-173). Se o cinema clássico era analógico e indexical, o vídeo digital é processual e combinatório. Se o cinema analógico era sobre a duração de corpos e imagens, o vídeo digital é sobre a articulação e composição de forças. Se o cinema era uma arte de presenças individualizadas, o vídeo digital é uma arte daquilo que Deleuze chama de *dividual*: uma condição na qual identidades são continuamente decompostas e recompostas, em múltiplos níveis, através da modulação de numerosos parâmetros independentes (DELEUZE, 1995: 180;182).⁷

Corporate Cannibal, portanto, não se refere indexicalmente ao corpo de Grace Jones como fonte ou modelo. Ele não figura, reflete e distorce alguma realidade de Jones-come-presença-física anterior e, supostamente, mais autêntica. Devemos dizer, em vez disso, que as múltiplas fontes do vídeo incluem imagens de Jones dublando a sua canção. Essas fontes foram sampleadas por dois dispositivos digitais: um sensível a sinais no espectro visual e outro a sinais infravermelhos. No decorrer da pós-produção, essas fontes foram *colocadas em composição* entre si e com certas outras fontes: mais notavelmente, com os sinais de áudio da música pré-gravada (que incluem, mas não estão limitados a, amostras digitais da voz de Jones). Isso significa que a figura de Jones é um sinal eletrônico complexo, agregado e codificado digitalmente – em vez de uma “transcrição visual”, um “testemunho ou prova”, como Rodowick caracteriza a imagem cinematográfica (RODOWICK, 2007: 58; 61). O rosto de Jones, seu torso e sua voz – os elementos individuais de sua persona – já são, por si mesmos, eletricidade, luz

⁷ A não indexicalidade do vídeo digital tem perturbado muitos teóricos do filme ultimamente, incluindo Rodowick (2007). Para uma abordagem minha anterior sobre esse assunto, vejam meu artigo *Emotion capture: affect and the digital film* (SHAVIRO, 2007).



(ou escuridão) e som, matriz digital e vibração intensa. Nick Hooker não manipula a imagem de Jones tanto quanto ele modula – e recompõe ativamente – os sinais eletrônicos que ela já é e cuja interação define o campo de seu vir-a-ser.⁸

Em outras palavras, a imagem eletrônica é mais uma iteração – particularmente visceral – de “Grace Jones” como um ícone de celebridade. Eu digo *iteração*, em vez de *versão* ou *cópia*, porque não há original ou ideal platônico de uma celebridade: todas as instâncias são geradas através dos mesmos processos de composição e modulação e, portanto, toda instância é tão válida (ou “autêntica”) quanto qualquer outra. *Corporate Cannibal* é apenas a mais recente de uma longa série de reinvenções de si mesma por parte de Jones. Ao longo de sua carreira, ela reorganizou continuamente seu corpo, sua aparência e sua persona geral. Agora, pode haver uma lacuna entre Grace Jones, a pessoa privada, e “Grace Jones”, a celebridade icônica. De fato, Jean-Paul Goude, parceiro de Jones e seu colaborador artístico no final dos anos 1970 e início dos anos 1980 – e o pai de seu filho –, diz que seu relacionamento pessoal desmoronou quando Jones “sentiu que eu tinha começado a amar a personagem que criamos mais do que eu a amava” (MCDOWELL, 2005). Mas o ponto principal dessa anedota é que “Grace Jones”, a personagem ou persona, existe realmente no mundo, tanto quanto Jones, a pessoa privada – precisamente porque as duas não coincidem. Jones, a pessoa privada, não é o modelo ou a fonte privilegiada de Jones, o ícone. No mínimo, o problema para Goude, e talvez também para nós, tem a ver com a possibilidade de mesmo Jones, a pessoa humana, ter uma existência tão completa quanto sua imagem: satisfazer as exigências – e as promessas – de Jones, a figura célebre.⁹ Em qualquer

⁸ Cineastas como Godard e teóricos do cinema, de Eisenstein a Chion, têm se interessado em explorar as múltiplas relações entre som e imagem, especialmente em apontar como imagens e sons são gravados em aparelhos diferentes, de modo que sua sincronização é uma ilusão – ou, no mínimo, um artifício criado após o fato. O vídeo digital, porém, não é mais limitado pela dicotomia imagem/som. “Os componentes da imagem” (DELEUZE, 1989: 225-261) são múltiplos e, não obstante as fontes sensoriais a partir das quais foram extraídos, todos são transcodificados para o mesmo e indiferente código binário, que se torna então material para novas construções. Não apenas o vídeo digital é *composto* em vez de editado, fazendo com que ele tenha a ver com “uma combinação palimpséstica de camadas de dados” em vez de “conjuntos espaciais contíguos como blocos de duração” (RODOWICK, 2007: 169); adicionalmente, um estímulo de um modo sensorial pode se tornar um efeito em outro, como no caso de programas de visualização de músicas – que geram padrões similares àqueles de alguns dos vídeos anteriores de Hooker.

⁹ Em um artigo sobre Andy Warhol, eu argumento que os múltiplos retratos de Marilyn Monroe por Warhol, todos feitos após a morte da atriz, dramatizam o fato de que “mesmo Marilyn Monroe, podemos dizer, nunca foi totalmente bem-sucedida em representar o papel de ‘Marilyn Monroe’ [...] Essa discordância entre a *performer* e o papel ou entre a pessoa empírica e o ideal de beleza que ela deveria encarnar podem ser considerados como a causa da morte trágica de Marilyn Monroe, não importa quais os fatos concretos do caso. A carne de Marilyn simplesmente não poderia suportar o que ela deveria ser”. Os retratos de Marilyn por Warhol, com suas variações numerosas e aleatórias, geradas pelas imperfeições do processo de *silkscreen*, ilustram “o fracasso da encenação em adequar-se ao papel. É por esse motivo que essas pinturas são todas quadros da morte de Marilyn” (SHAVIRO, 2004: 134). Evidentemente, Jones teve sucesso onde Monroe falhou: em negociar a brecha entre a pessoa existencial e a celebridade icônica. O esforço de Monroe para fechar essa brecha e viver sua encarnação como uma estrela falhou inevitavelmente, com consequências trágicas. Jones, ao contrário, afirma e



caso, a icônica “Grace Jones” é um objeto ou uma presença tão “real” como qualquer outro – mesmo que o seu modo de ser envolva não apenas a mídia da carne, mas também muitas outras mídias. Nós encontramos “Grace Jones”, o ícone, nos espaços físicos da passarela e do palco do show, nos espaços virtuais de estúdios de televisão e sets de filmagem e nos espaços relacionais de telas de vídeo e monitores de computador. Jones, como construção de celebridade, está presente em sua pele, em sua maquiagem, em suas roupas, em suas *performances* ao vivo, em suas fotografias, filmes e vídeos e em suas gravações de áudio, tanto analógicas quanto digitais. A figura que conhecemos como “Grace Jones” é simplesmente a “rota histórica de ocasiões vivas”, como Whitehead (1929/1978: 119) definiria, através das quais passou a série completa de suas transduções, traduções e modulações.

Essas transformações sempre tiveram um limite transgressor e conflituoso. As *performances* de Jones no final da década de 1970 e início da década de 1980 apropriaram-se, zombaram de e inverteram os significantes tradicionais (racistas e sexistas) da negritude e branquitude, da feminilidade e masculinidade. Em primeiro lugar, Jones criou espetáculos que abraçaram parodicamente imagens euro-americanas brancas historicamente dominantes de pessoas negras – incluindo imagens animais e imagens tiradas dos espetáculos de menestrais¹⁰ – a fim de jogá-las de volta na cara do público. Segundo, ela exibiu-se alternadamente com roupas masculinas (com referências a boxeadores e outros atletas) e com itens bem estereotipados do visual “feminino” (*drag queen*) como saltos *stiletto*. As *performances* de Jones desse período, como Miriam Kershaw afirma, “oscilaram entre explorar o mito ‘feminino’ de sensualidade ‘primitiva’ e a construção ‘masculina’ de selvageria ameaçadora”, com o intuito de fazer um “comentário irônico sobre essa iconografia de poder e subordinação” (KERSHAW, 1997: 21). Em outras palavras, Jones *encarnou* uma muito familiar iconografia racista e sexista com um excesso tão sarcástico e vicioso que poderia destruí-la. Ao mesmo tempo, ela cruzou as fronteiras que separam os homens das mulheres, não com uma androginia confortável, nem mesmo com as estilizações do período do *glam rock*, mas exibindo um corpo rígido, frio e proibitivo, mais do que masculino e, em última instância, não classificável por gênero.

mesmo replica essa brecha com uma estratégia performática irônica de *desidentificação*. Como afirma Francesca Royster, “A adoção por Jones de posições hiperssexualizadas, animalísticas, maquinicas e, aparentemente, degradantes atua como o que José Muñoz chama de ‘desidentificação’ com os aspectos tóxicos da ideologia dominante da feminilidade negra” (ROYSTER, 2009: 84). Em vez de tentar *tornar-se* o seu papel de celebridade, portanto, Jones *performa* precisamente sua impossibilidade e distância.

¹⁰ Espetáculos teatrais populares nos Estados Unidos, especialmente depois da Guerra Civil, que contavam com atores brancos com o rosto maquiado de negro (N. do T).



Ao transgredir, assim, fronteiras de gênero e raça, a icônica “Grace Jones” ultrapassa completamente o humano. Ela abraça sua própria objetificação extrema, sua embalagem como uma mercadoria vendável e se transforma (bem antes disso se tornar moda) em um ser pós-humano ou transumano, um robô ou ciborgue. Nas palavras de Anneke Smelik, Jones aparece como “o mais recente produto de alta tecnologia [...] apresentando autoimagens com citações do mundo da publicidade e da fotografia de moda” (SMELIK, 1993). Ou, como diz Mark Fisher, Jones se transforma em uma fria máquina-objeto, cujos “gritos e [...] risos parecem vir de algum outro lugar, uma zona terrível da qual Jones retornou, mas apenas parcialmente. É o riso de quem passou pela morte ou o grito de uma máquina que está voltando à vida?” (FISHER, 2006). Dessa forma, Jones não apenas expressa um novo ou diferente modo de subjetividade. Ela não apenas dá voz a uma perspectiva feminina negra que antes era excluída da expressão pública. Além disso, ela *também* transgride a própria noção do que significa ser um *eu* ou um sujeito como um todo. Ela se transforma em uma *coisa* – forçando-nos, assim, a confrontar a forma como a escravidão e o racismo transformam os negros em coisas, como o patriarcado transforma as mulheres em coisas e como o capitalismo transforma a todos nós em mercadorias ou coisas estranhamente animadas. Ela revive – e recupera os poderes latentes em – todas essas reificações. Ela incorpora e transmite fluxos de afeto tão intensos – e tão impessoais e inumanos – que eles não podem ser contidos em formas tradicionais de subjetividade. É isso que faz com que suas *performances* sejam tão explosivas e, ao mesmo tempo, tão frias e distantes, tão *estranhas* ou inumanas. “Grace Jones” foi além da identificação, e além de qualquer tipo de política de identidade, para um reino completamente diferente: um que só pode ser expresso em termos de ficção científica.

Donna Haraway, escrevendo no início dos anos 1980 – no exato momento da maior fama de Jones como artista – identificou três “colapsos fronteiraços” que ela via como precursores de uma nova “informática da dominação”, mas também como as condições de possibilidade para uma emergente “política ciborgue” que seria “opositiva, utópica e completamente sem inocência” (HARAWAY, 1991: 151; 149-181 e passim). Em nosso mundo pós-moderno interligado e globalizado, onde “a fronteira entre a ficção científica e a realidade social é uma ilusão óptica” (p. 149), não há mais oposições firmes, mas apenas “distinções cada vez mais transbordantes”, primeiro entre “humanos e animais” (p. 151), depois “entre animal-humano (organismo) e máquina” (p. 152) e, finalmente, “entre físico e não-físico”, ou entre dispositivos materiais, mecânicos e aqueles que são energia pura, “nada mais que sinais, ondas eletromagnéticas, uma seção de um espectro” (p. 153). No curso de suas mudanças entre o preto e o branco, e do feminino para o masculino, Jones também encena todos os três colapsos de



fronteira de Haraway. Em suas *performances* do final dos anos 1970, “ela se identifica com o reino animal” (KERSHAW, 1997: 20), tanto zombando quanto reapropriando-se da atribuição de animalidade aos negros por parte do racismo euramericano. Em sua fase mais comercial, na década de 1980, quando ela muda musicalmente do *disco* para o “trabalho de base *new wave* e experimental” e “substitui seu visual sadomasoquista dos anos 1970 por uma evidenciada imagem andrógina” (PRATO, 2009), ela traça uma passagem entre organismo e máquina. Finalmente, em *Corporate Cannibal*, sua persona elimina as restrições da localidade e alcança a modulação como sinal digital.

Todas essas transformações são perigosas e Grace Jones, evidentemente, saboreia esse perigo. De fato, ela faz disso seu viver. O perigo vem do fato de que a transgressão, a reapropriação e o desvio são inerentemente ambíguos. Precisamente porque é tão radical, o trabalho de Jones, continuamente e inevitavelmente, “corre o risco de ser mal interpretado” (ROYSTER, 2009: 84). Todo ato de transgressão oferece pelo menos um elogio indireto à ordem, norma ou lei que está sendo transgredida – já que ele é apenas a continuação do poder daquela ordem, norma ou lei, que dá sentido à ação de desafiá-la. Se binarismos e hierarquias de gênero fossem desaparecer algum dia, por exemplo, a *performance drag* perderia toda sua força. Contudo, fronteiras que estão em processo de desfazer-se ainda não foram, por isso mesmo, totalmente abolidas; as distinções, fluidas, perderam um pouco de sua força, mas, não obstante, ainda são feitas. Por sua vez, reapropriação e desvio correm necessariamente o risco de dar nova vida às mesmas forças que elas tentam sequestrar e modificar para outros fins. Ao se utilizar de memórias culturais de opressão e degradação, elas reforçam essas mesmas memórias. Nenhuma *performance* é totalmente capaz de controlar sua própria recepção e interpretação. Os gestos selvagens e animalísticos trabalham para explodir toda uma mitologia racista; mas eles não podem evitar o risco de também perpetuar essa mitologia.

Eu penso que o poder de Grace Jones como um ícone midiático vem do modo como ela endereça esses paradoxos de cabeça erguida, destacando-os em suas *performances*. Em relação a isso, é instrutivo comparar a persona estelar de Jones com aquela de sua colega e rival mais jovem, Madonna. As duas divas surgiram do mundo *disco* e da *performance camp*. Ambas ganharam notoriedade por “performatizar” sua feminilidade de forma autoconsciente e, portanto, a desnaturalizando. Ambas, também, foram capazes de alternar de um culto de seguidores em grande parte composto por homens *gays* para uma popularidade *mainstream* bem maior. Tanto Grace Jones quanto Madonna ostentam uma sexualidade agressiva que conflita com velhas normas de como mulheres deveriam se comportar. Mas, não obstante, as duas permanecem profundamente conscientes de que a liberdade sexual “pós-feminista” que elas celebram



é intensamente mercantilizada. Por esse motivo, elas se apresentam, simultaneamente, como sujeitos consumidores vorazes e como objetos atrativos e perfeitamente idealizados para serem consumidos.

Ainda assim, apesar desse terreno comum, há uma enorme diferença entre essas duas *performers*. Madonna utiliza e se despe de personas como se elas fossem roupas; de fato, as roupas são o que comumente cria a persona. O brilhantismo dessa estratégia está no modo como ela sugere que tudo é uma questão de superfícies ou de estilo. Não há nada abaixo da superfície; não há profundidades ou essências. Todas as “identidades” são fictícias, e isso autoriza Madonna a jogar com elas de forma inocente e prazerosa. Uma vez que essas personas são todas estereótipos e ficções, e de maneira autoconsciente se reconhecem assim, nenhuma delas é irreversível e nenhuma delas tem qualquer custo real (além do custo financeiro inicial). As transformações de Madonna nunca têm consequências sérias, e é por isso que ela é livre para perder-se nelas.

As transformações de Grace Jones são, como um todo, mais problemáticas. De certo modo, elas estão entalhadas mais profundamente na carne da *performer* – pelo fato de que elas são, não menos que em Madonna, uma função das roupas e estilos e poderes do mundo da moda. As mudanças de Jones são mais “profundas” que as de Madonna porque elas devem ser assim: sem o privilégio da pele branca de Madonna, Jones não pode lidar com suas mutações pessoais tão casualmente quanto ela o faz. Não pode recuar para o anonimato que é o fundo implícito das *performances* de Madonna, a neutralidade e falta de profundidade que existe (ou, melhor, não existe) por trás das roupas. Grace Jones, como uma mulher negra, é sempre imediatamente “marcada” como um corpo – de uma forma que Madonna Ciccone, simplesmente pelo fato de ser branca, não é. Isso significa que Jones não pode simplesmente dispensar a profundidade e apresentar um jogo de puras superfícies da maneira como Madonna pode. Ela tem muito mais em jogo em suas transformações do que Madonna jamais poderia ter.

Então, se as transformações de Madonna são divertidas e fantasiosas, as transformações de Grace Jones são consideravelmente mais duras e ásperas. Isso não significa que elas são destituídas de prazer. Mas o prazer de Jones em relação a elas não é necessariamente algo que ela transmite e compartilha com sua plateia. Ela permanece sempre sozinha, separada de nós. Isto é, as figuras de Jones, diferentemente das de Madonna, não são necessariamente aquelas com que “nós” (seus admiradores) poderíamos nos identificar. Pense na diferença entre a timidez de *Like a Virgin*, de Madonna, e a selvageria ballardiana de *Warm Leatherette*, de Jones. Jones nunca deixa de ser uma *dominatrix* – algo que Madonna definitivamente



não é, por todos os seus ares de diva e sua vontade de brincar com as bordas do S&M. Madonna joga admiravelmente com a imagem de “feminilidade” triunfante em seu artifício, sua artificialidade e sua inessencialidade, mas Grace Jones pretende, em vez disso, explodir essa “feminilidade” em pedaços ou mandá-la para o espaço sideral.

A diferença entre Madonna e Grace Jones é, portanto, tanto afetiva quanto ontológica. Se Madonna é brincalhona, Jones está jogando para valer. Onde Madonna critica a subjetividade, sugerindo que é apenas um efeito de superfície sem nada por trás, Jones a critica, de fato, ao sondar sob as superfícies ou nas profundezas do corpo para descobrir uma densa afetividade que não é mais subjetiva. Jones rejeita a subordinação que a cultura ocidental tem incutido há tanto tempo nas designações tanto de “mulher” quanto de “negro”, mas ela faz isso não recuperando a feminilidade e a negritude como estados positivos, nem reivindicando para si os privilégios do masculino e do branco. Em vez disso, ela sujeita o próprio campo dessas oposições à implosão ou a algum tipo de torção e distorção hiperespacial. Ela assume o risco de que essas manobras possam falhar em atingir seu objetivo, ou mesmo de que o tiro saia pela culatra.

Esse projeto e esse risco colocam Jones dentro da genealogia do que veio a ser conhecido como *afrofuturismo*. Mais imediatamente, esse termo refere-se à “ficção especulativa que trata dos temas afro-americanos e aborda as preocupações afro-americanas no contexto da tecnocultura do século XX e, de forma mais geral, a significação afro-americana que se apropria de imagens de tecnologia e de um futuro melhorado proteticamente” (DERY, 1994: 180). Mas, num sentido mais amplo, o afrofuturismo usa os tropos da ficção científica e da especulação futurista, e uma visão da potencialidade transformadora das novas tecnologias, a fim de reavaliar todos os aspectos da experiência afrodiaspórica (e não apenas afro-americana). No caso da música, em particular, Kodwo Eshun (1998) traça uma linha afrofuturista que vai de Sun Ra nos anos 1950, passando por certos aspectos do *free jazz* nos anos 1960, depois por George Clinton nos anos 1970, pelo *techno* de Detroit nos anos 1980 e para além disso, até formas eletrônicas mais recentes. (Hoje, poderíamos pensar em *Metropolis: The Chase Suite*, de Janelle Monáe, e em *More Than Posthuman - Rise of the Mojosexual Cotillion*, de Burnt Sugar, como exemplos de obras afrofuturistas.)

Em termos puramente musicais, este é um grupo muito diversificado e heterogêneo de artistas, mas todos eles fazem músicas em que a voz humana cantada de forma emocional – tradicionalmente no centro da música afrodiaspórica – é apagada, descentrada ou submetida a distorção e modulação eletrônicas. Todos eles desenvolvem o ritmo de formas surpreendentes, de modo que este deixa de ser “orgânico” e centrado na respiração ou no corpo, tornando-se, em vez disso, mais ou



menos *inumano*. Ou o ritmo torna-se mecanicamente repetitivo, como geralmente acontece no *Techno*, ou então torna-se sobre-humanamente polirrítmico, disperso para além de qualquer foco único de atenção, de modo que (nas palavras de Erik Davis) ele “impela o ouvinte a explorar um espaço complexo de batidas, a seguir qualquer uma das várias linhas de voo fluidas, tortas e inconstantes, para se submeter ao que o antigo grupo de *hip-hop* *A Tribe Called Quest* chama ‘a inspiração rítmica para se render e viajar além das forças de vida existentes’” (DAVIS, 2008: 56).¹¹

Os empreendimentos musicais afrofuturistas também tendem a invocar as imagens da ficção científica – alienígenas, robôs e tecnologias eletrônicas avançadas – para representar tanto a alienação, o sofrimento e o horror da história da opressão aos negros quanto a esperança utópica de escapar de ou derrubar essa opressão. Olhando para o passado, os afrofuturistas veem o sequestro e a escravização dos africanos e a Passagem do Meio, que os levou à força para o Novo Mundo, como algo que hoje chamaríamos de um episódio de abdução alienígena. Esses africanos foram sobrepujados e subjugados por um invasor bárbaro, mas tecnologicamente poderoso, de outro mundo. Uma vez levados àquele outro mundo, os próprios africanos se tornaram alienígenas, pois sua humanidade não foi reconhecida e eles foram postos para trabalhar como escravos. O horror dessa experiência os impulsionou à modernidade. Como Eshun coloca, parafraseando Toni Morrison, “os sujeitos africanos que sofreram captura, roubo, rapto, mutilação e escravidão foram os primeiros modernos. Eles sofreram condições reais de desabrigo existencial, alienação, deslocamento e a desumanização que filósofos como Nietzsche definiriam como quintessencialmente moderna” (ESHUN, 2003: 288). Esses africanos sequestrados foram os primeiros a viver a experiência moderna, assim como o trabalho retirado deles à força permitiu a acumulação de riqueza para o início da modernização capitalista em uma escala global,¹² estendendo, assim, essa experiência para todos.

¹¹ Claro que esse tipo de experimentação é uma tendência mais ampla da música afrodiaspórica em geral ao longo da segunda metade do século XX. James Brown não é comumente citado como um afrofuturista, mas quando ele se transforma em uma *Sex Machine*, ele está, de fato, expressando tanto a repetição robótica e mecânica quanto a dispersão sobre-humana e polirrítmica, ao mesmo tempo.

¹² A consideração clássica sobre esse processo permanece a de Eric Williams (1994). O modo de produção capitalista industrial, com trabalhadores “livres” vendendo seu poder de trabalho para proprietários capitalistas, pareceria ser mais ou menos incompatível com a escravidão formal. Isso não contradiz, porém, a alegação de que acumulações de riqueza durante a escravidão foram uma parte crucial da “acumulação primitiva” de que o capitalismo precisava para se expandir em escala global. Também não contradiz a observação de que focos de escravidão “residual” continuam a existir hoje em dia dentro de uma economia predominantemente capitalista, dado que “acumulação primitiva” é um fenômeno recorrente e contínuo de acumulação de capital em vez de apenas um “estágio” que precederia o estabelecimento do capitalismo *tout court*.



Por outro lado, olhando para o futuro, os afrofuturistas também concebem a liberação em termos derivados da ficção científica. Isso envolve uma inversão radical na qual figuras de opressão e estranhamento inumanos – figuras de alienígenas e robôs – agora funcionam como imagens de fuga, através da transfiguração pós-humana. Em contraste com o movimento *mainstream* dos Direitos Civis, que exigia o pleno reconhecimento da humanidade dos negros, os afrofuturistas equiparam “o humano” *per se* com a supremacia branca e com as posições normativas do sujeito da sociedade branca e burguesa. Portanto, eles consideram a humanidade não como algo a ser alcançado, mas, de forma nietzschiana, como “algo que deve ser superado”. Através de figuras que vão desde *Starchild*, de George Clinton, até as máquinas cibernéticas do *techno* de Detroit, músicos afrofuturistas constroem suas próprias versões da chamada “singularidade”, em que limitações muito humanas são transcendidas através de novas tecnologias e pela subsunção da carne em máquinas.¹³ Para Eshun, a música afrofuturista é um fenômeno “pós-*soul*”, envolvendo “uma ‘rede interconectada’ de ritmos de computador, da mitologia da máquina e a *conceptrônica* que direciona, redireciona e cruza o Atlântico Negro” (ESHUN, 1998: -6). Essa música “se afasta do humano; ela chega do futuro”; ela manifesta “uma extrema indiferença em relação ao humano”, uma recusa em compreender a experiência negra em termos tradicionalmente emotivos e humanistas, uma vez que estes são vistos como implicando a continuação da opressão (ESHUN, 1998: -5).

A música de Grace Jones opera através das consequências dessa “linha de fuga” afrofuturista do humano, esse sentido em que “a existência negra e a ficção científica são uma e a mesma coisa” (ESHUN, 2003: 298). O som de Jones está enraizado primeiramente na música *disco*, que Eshun identifica como “o momento em que a *black music* abandona uma estimada tradição *gospel* em função da linha de montagem metronômica” (ESHUN, 1998: -6). Não só a batida *disco* é hipnoticamente precisa, mas também os vocais *disco*, entranhados na mixagem e reduzidos a frases repetidas como mantras, transmitem um afeto abafado e sem personalidade.¹⁴ Uma diva *disco* dos anos 1970 como Donna Summer já é “pós-*soul*”, no sentido em que seus

¹³ Claro que visões *mainstream* da singularidade – a mais famosa delas é provavelmente a apresentada por Ray Kurzweil (2005) – são completamente despolitizadas e expressam pouco mais do que fantasias de poder de potência infinita por parte de adolescentes homens e brancos e, em maior escala, de sucessos de empreendedorismo. Eu discuto essa ficção científica hegemônica sobre a singularidade em um ensaio recente (SHAVIRO, 2009). Reimaginações afrofuturistas da singularidade, contudo, a transmutam em algo mais louco e mais fantástico, aproximando-se do “mito político irônico” e utopismo distorcido sobre o qual escreve Donna Haraway (HARAWAY, 1991: 149).

¹⁴ Isto é, eles se afastam da emoção pessoal em direção a uma expressão de afeto assubjetivo, aquilificado e intensivo.



estilos vocais são frios, sublimemente distantes e (nas palavras de Simon Reynolds) “curiosamente descorporificados” (REYNOLDS, 1998: 25). Mas o canto de Jones avança vários passos além disso. Sua voz é dura, precisa, indiferente e quase desdenhosamente desconectada ou (para citar Reynolds de novo) “simultaneamente imperiosa e fatalista” (REYNOLDS, 2005: 513). Esta é a expressão de uma *dominatrix* robótica. Exige a nossa obediência sem nos prometer empatia, intimidade ou identificação em troca.

Tudo isso é audível na música de Jones *Slave to the Rhythm*, de 1985. Produzida por Trevor Horn, é um híbrido estranho: como Reynolds (novamente) coloca, “começou a vida soando germânica, mas desviou radicalmente (ou mesmo racialmente) para outra direção quando soldada ao chassi polirrítmico do *go-go*” (REYNOLDS, 2005: 513). Ou seja, *Slave to the Rhythm* abrange simultaneamente ambos os extremos do contínuo sonoro afrofuturista: roboticismo no estilo Kraftwerk de um lado e multiplicidade rítmica de influência africana do outro. Ouvir isso é uma experiência estranha, um pouco como olhar para a famosa figura do pato-coelho. Você pode prestar atenção tanto ao impulso para a frente de caráter mecanicista das canções, quanto à contracorrente de suas polirritmias, mas é quase impossível focalizar ambas as coisas ao mesmo tempo.

Jones canta *Slave to the Rhythm* sem qualquer calor ou alma, seu tom é dominador, mas frio e sem envolvimento. Ela é a professora severa da pista de dança, impiedosamente impondo seu ritmo despótico, obrigando-nos a dançar. Isto é totalmente apropriado para a letra da música, que iguala o êxtase da dança com a repetição entorpecente do trabalho na linha de montagem e conecta ambas as atividades de volta à labuta da escravidão. A dança *disco*, o trabalho industrial e o trabalho nos campos para colher algodão ou cana-de-açúcar exigem uma rígida disciplina do corpo. Um movimento agitado, mas articulado precisamente, deve ser repetido várias vezes, por longas horas, sem parar. Desta forma, trabalho e lazer respondem da mesma forma às demandas implacáveis do capital: com um *prazer* terrível e abnegado. A música nos exorta a “trabalhar o dia todo [...] nunca parar a ação, continuar, continuar”. O clichê do autoabandono na pista de dança é, portanto, idêntico à ordem do gerenciamento de fluxo de trabalho taylorista. Também nos é dito para “cantar em voz alta a canção da gangue acorrentada”: isso conecta o próprio papel de Jones como uma *entertainer* musical, desde os espetáculos de menestréis até o trabalho forçado e, antes dele, ao trabalho escravo. A frase “escrava do ritmo” inicia como metáfora, mas é tornada literal ao final da música. O mesmo ritmo disciplinar domina



tudo, nos obrigando a nos mover de acordo com sua batida; devemos respirar, dançar, trabalhar, viver e amar de acordo com ela. Ritmo não é tudo: é a *única* coisa.¹⁵

Corporate Cannibal remonta explicitamente a *Slave to the Rhythm*; a letra inclui uma linha sobre ser “escrava do ritmo / Da prisão corporativa”. Mas a mudança de contexto é significativa. Jones muda de uma visão do trabalho duro (tanto na pista de dança quanto no chão da fábrica) para uma da própria corporação como uma entidade malévola e voraz. Em vez de ser uma *dominatrix*, agora ela é uma vampira – mas não romântica. Em vez disso, sua paixão fria lembra a famosa descrição de Marx: “O capital é um trabalho morto que, como um vampiro, vive apenas sugando o trabalho vivo e vive mais quanto mais trabalho ele suga” (MARX, 1992: 342). Em *Corporate Cannibal*, Jones é similarmente predatória, ela é uma força de vida-em-morte que nunca pode ter o suficiente. Sua voz é adulatora no começo: “Prazer em conhecê-lo / Prazer em ter você no meu prato”. Ela rapidamente se torna severa, imperativa e ameaçadora, à medida que nos tornamos conscientes de que “ter você no meu prato” não é apenas uma metáfora. Jones nos informa, em uma voz calmamente ameaçadora, que mal supera um sussurro, que ela vai nos devorar. “Eu sou uma máquina devoradora de homens [...] Comer você como um animal [...] Todo homem, mulher e criança é um alvo”. Enquanto Jones se aquece, a letra da canção justapõe de forma absurda os clichês da linguagem corporativa (“empregador do ano”) com aqueles do horror barato (“Grão-mestre do medo”). Jones utiliza zombeteiramente a linguagem dos políticos neoliberais ao ponto de dar sua própria versão da Curva de Laffer: “Você pagará menos impostos, mas eu ganharei mais em retorno”. A música que acompanha essas declarações tem um ritmo fácil e lento, mas com guitarras trituradoras e dissonantes gritando por cima disso: o equivalente audível de um punho de ferro em uma luva de veludo. O saldo final de Jones nesta canção é: “eu lido no mercado”; ela promete: “eu consumirei meus consumidores”. No final da música, a voz de Jones modulou novamente: desta vez para além das palavras, para um grunhido predatório.

Ao assumir o papel do *Corporate Cannibal*, Grace Jones expressa uma identificação absoluta com o próprio capital. Isso é algo que vai muito além de suas demonstrações anteriores de dominação. Francesca Royster comenta que “um fator

¹⁵ O videoclipe de Jean-Paul Goude para a canção também merece um comentário. É uma montagem rápida de sequências surreais, muitas delas retiradas de comerciais que Goude fez com Jones. Há uma forte ênfase na transformação e distorção do corpo de Jones através de várias técnicas de edição (analógica, naquele momento) e, no real, de processos físicos de produção dessas distorções. O vídeo começa com uma série de *close-ups* mostrando o processo de cortar uma fotografia de Jones e de colar fragmentos de outras cópias da foto de forma a alongar o formato de seu rosto. Desse modo, o vídeo de *Slave to the Rhythm* prefigura, por meios analógicos, as distorções que *Corporate Cannibal* produz digitalmente. O vídeo anterior tanto exhibe o corpo/imagem de Jones como uma mercadoria, quanto mostra o trabalho requerido para produzir tal mercadoria.



complicador da arte de Jones sempre foi sua colaboração com o comercialismo, mesmo quando comenta sobre esse processo” (ROYSTER, 2009: 91). Entretanto, essa “colaboração” agora atinge um extremo hiperbólico. Jones encarna o capital livre, precisamente porque ela se tornou um pulso puramente eletrônico. Assim como as figuras sem fundo do vídeo digital não estão mais ligadas a qualquer referente indexical, também os fluxos financeiros infinitamente modulantes do capitalismo em rede e globalizado não estão mais ligados a processos concretos de produção. Incessantemente levantados e reinvestidos, esses fluxos proliferam cancerosamente – pelo menos até chegar a um ponto de necrose ou total implosão. E, assim como o capital continuamente devora e acumula valor, transformando seus materiais em mais de si mesmo, também Jones-como-pulso-eletrônico devora tudo o que ela encontra, convertendo-o em mais imagem, mais sinal eletrônico, mais dela mesma. As modulações eletrônicas de Jones acompanham e abarcam as transmutações do capital: elas expressam o ser interior de um mundo de fundos de cobertura, manipulações monetárias, instrumentos financeiros secretos e dívidas insolúveis passadas de um especulador para outro. As modulações do vídeo de Nick Hooker e a “cultura de circulação financeira” mundial (LIPUMA; LEE, 2004: 18) são ambos impulsionados pela mesma tecnologia digital.

Muita coisa mudou – política, social, econômica e tecnologicamente – desde o auge de Grace Jones no final da década de 1970 e início dos anos 1980. *Corporate Cannibal* representa essas mudanças. A música e o vídeo são aterrorizantes, mas eles encobrem esse terror com uma consciência exacerbada de que “induzir terror” se tornou, após longos anos de superexposição da mídia, um estereótipo ou um clichê. Jones sempre foi uma extremista estética e cultural. Contudo, *Corporate Cannibal* exprime de forma extrema um mundo no qual não há mais extremos – já que tudo pode ser ajustado ou modulado de uma forma ou de outra, até encontrar um nicho dentro do qual possa ser comercializado com sucesso. Jones nos obriga a confrontar o fato de que até mesmo suas transgressões de raça, sexualidade e gênero, que tanto nos emocionaram vinte e cinco anos atrás, são agora pouco mais do que conceitos de *marketing* inteligente. Para além de todos aqueles discursos cativantes sobre raça e gênero e poder e “o corpo”, a única coisa que permanece “transgressora” hoje é o próprio capital, que devora tudo sem qualquer consideração por fronteiras, distinções ou graus de legitimidade. O capital financeiro pós-moderno “transgride” a própria possibilidade de “transgressão”, porque está sempre se transgredindo só para criar ainda mais de si mesmo, devorando não apenas sua própria cauda, mas todo o seu corpo, para atingir níveis ainda maiores de monstruosidade.



Claro, tudo isso tem graves consequências para o projeto afrofuturista. Sem transgressão, como pode haver transformação ou transcendência? Em sua obra *Further Considerations on Afrofuturism* (2003), Kodwo Eshun aponta como o futurismo pós-humano tem se tornado problemático, num momento em que a ordem dominante é inteiramente futurista e do âmbito da ficção científica: “o poder agora opera de forma preditiva tanto quanto retrospectivamente. O capital continua a funcionar através da dissimulação do arquivo imperial¹⁶, como tem feito ao longo do século passado. Hoje, no entanto, o poder também funciona através da visão, gestão e entrega de futuros confiáveis [...] Os poderosos empregam futuristas e extraem poder dos futuros que eles endossam, condenando, assim, os destituídos a viver no passado” (ESHUN, 2003: 289). Em consequência, a própria ideia de “futuro” parece ter sido esvaziada de toda esperança e de todo potencial. Esse “futuro” nos deixa vazios e entorpecidos, mesmo quando chega ao presente e muda radicalmente nossas vidas. Em seu filme *Videodrome*, de 1983, David Cronenberg imaginou uma “nova carne” da incorporação visceral do vídeo. Essa “nova carne” era uma fonte tanto de maravilha quanto de terror, bem como um campo de batalha política: “a batalha pela mente da América do Norte”, nos disseram, “será travada na arena do vídeo – o videodromo”. Mas hoje, a visão extrema de Cronenberg se tornou uma realidade banal: essa é a verdadeira mensagem de *Corporate Cannibal*. A carne eletrônica modulante de Grace Jones é a condição crônica de nossa hipermodernidade, em vez de uma ruptura radical ou um sintoma agudo de mudança.

Em outras palavras, agora que o futuro pós-humano profetizado pelo afrofuturismo realmente chegou, ele não funciona como uma fuga da dominação do racismo e do capital. Em vez disso, ele serve como mais um “cenário de negócios” para a expansão contínua do capitalismo. “À medida que as ideias da Nova Economia dominam”, diz Eshun, “futuros virtuais geram capital. Uma oscilação sutil entre previsão e controle é projetada em que descrições bem-sucedidas ou poderosas do futuro têm uma habilidade crescente de nos atrair para elas, de nos ordenar para fazê-las carne [...] A ficção científica é agora um departamento de pesquisa e desenvolvimento dentro de uma indústria de futuros que sonha com a predição e o controle do amanhã” (ESHUN, 2003: 290-291). O capitalismo sempre dependeu da extensão acelerada do *crédito*, que é uma forma de monetizar – e, portanto, apropriar-se de e acumular – o próprio futuro. Nos últimos vinte anos aproximadamente, esse estoque do futuro

¹⁶ Alusão à ideia de Thomas Richards – estudando narrativas do século XIX – de como instituições produtoras e armazenadoras de documentos (bibliotecas, museus etc.) funcionam como instâncias discursivas de administração e controle do Império. Cf. RICHARDS, T. *The Imperial Archive: Knowledge and the Fantasy of Empire*. London: Verso, 1993. (N. do T.)



alcançou níveis sem precedentes graças à maneira como instrumentos financeiros, como os derivativos, objetivaram e quantificaram – e, assim, “precificaram, venderam e distribuíram” – o “risco” em geral, entendido como a soma de todas as incertezas sobre o futuro (LIPUMA; LEE, 2004: 148-150 e passim). Hoje, fomos tão longe neste processo que (como diz Marlene Dietrich a Orson Welles em *Touch of Evil*) nosso futuro está esgotado. Já foi *premediado* para nós: contabilizado, somado e descontado com antecedência.¹⁷

Tal é a condição desmoralizante que Grace Jones aborda em *Corporate Cannibal*. Hoje, o capital prediz, controla, e estoca o futuro – e, assim, o *utiliza* – através de um processo de modulação contínua. Mas esse é o próprio processo que também é usado no vídeo. Jones e Hooker realizam uma proeza de magia homeopática. Eles não pretendem escapar dos mecanismos da sociedade de controle, mas deleitam-se com esses mecanismos e os estendem ao máximo. Seu remédio para o mal-estar do digital é uma dose adicional e mais concentrada do digital. Normalmente, consideramos a condição pós-moderna ou pós-humana como um jogo sem peso de superfícies. E, dependendo das circunstâncias, podemos achar essa superficialidade tanto aterradora quanto empolgante. Entretanto, *Corporate Cannibal* recusa ambas as alternativas. Em vez disso, ele explode a própria superfície do mundo, em um estouro de energia *estranha*.

Utilizo aqui a palavra “estranha” deliberadamente. A personificação por Jones da corporação como um canibal vampiresco é um tropo da “Weird Fiction”. Esse termo foi usado pela primeira vez na década de 1920, para caracterizar os escritos de H. P. Lovecraft e outros colaboradores da publicação “pulp” *Weird Tales*. Mais recentemente, foi retomado por China Miéville (2008) e outros escritores do que veio a ser conhecido como o “New Weird” (VANDERMEER; VANDERMEER, 2008). Tanto em sua encarnação mais antiga quanto na mais recente, o *estranho* transmite uma sensação de

¹⁷ Eu tomo o termo *premediação* de Richard Grusin (2004). Desnecessário dizer, isso não significa que nossa existência futura já foi de fato determinado para sempre, ou que o sistema do capital é tão completo e totalizador que absolutamente nada pode existir fora de seu controle. Significa, entretanto, que não há alteridade *pura*, nenhum gesto ou posição tão radicais que não possam ser recuperados. Não podemos evitar o risco da recuperação, porque toda mudança ou diferença possível já foi levada em conta dentro dos cálculos e da mercantilização do “risco”, próprios do capitalismo. Nosso futuro foi hipotecado – tanto literalmente quanto metaforicamente – às altas finanças. Como diz Deleuze, na sociedade de controle “um homem [*sic*] não é mais um homem confinado, mas um homem em débito” (DELEUZE, 1995: 181). Em consequência, mesmo que possamos imaginar todos os tipos de futuros possíveis, parecemos incapazes de imaginar um que realmente *faria a diferença* em termos de nossa relação com o capitalismo. Como Slavoj Žižek coloca de forma memorável: “hoje é muito mais fácil imaginar o fim de toda a vida na Terra do que uma mudança bem mais modesta no capitalismo” (ZIZEK!, 2005). A imprecisão desesperada das atualmente populares invocações de Nietzsche, Levinas e Derrida sobre incerteza, indecibilidade e alteridade radical me parece confirmar – e ser sintomática de – essa falha fundamental da imaginação. Não parece que somos capazes de trazer alguma coisa concreta que seja independente da lógica dos fluxos financeiros.



intensa ansiedade e deslocamento, com sua “insistência em um universo caótico, amoral e antropoperiférico” que é radicalmente não familiar e irrecuperável, não associável a qualquer juízo ou significado (MIÉVILLE, 2008: 112). Ao mesmo tempo, a expressão *estranho* geralmente parece um pouco piegas ou forçada porque define algo que não pode ser descrito literal e precisamente, apenas evocado vaga e incoerentemente. Miéville associa o *estranho* do início do século XX com “as tendências de crise do capitalismo [que] acabariam por levar à Primeira Guerra Mundial (para cuja representação os fantasmas tradicionais eram bastante inadequados)” (p. 111). Ele sugere que o *novo estranho* do nosso momento presente responde ao “advento do *Não Há Alternativa*¹⁸ neoliberal”, para o qual “o universo [é] um lugar inelutável, inumano, implacável, *estranho*” (p. 128).

“Farei você suplicar / No meu salão executivo [...] Consumirei meu consumidor / Sem senso de humor”¹⁹: Grace Jones identifica sua persona com a monstruosidade alienígena do Capital e com seu *glamour* bárbaro (mas um tanto brega). Ao fazê-lo, ela canaliza e conduz, condensa e conjura as forças maléficas que se colocam contra nós neste momento de crise. Tais forças são onipresentes, mas impalpáveis; ela as torna visíveis, audíveis e tangíveis. “Farei o mundo explodir”. Jones renova o projeto afrofuturista virando-o pelo avesso, mesmo em sua última extremidade. Mais do que isso, não podemos pedir de nenhuma artista. As modulações perigosas de *Corporate Cannibal* dão voz e imagem à vertiginosa “sociedade em rede globalizada” na qual vivemos hoje.

Referências

BARTHES, Roland. **Camera lucida**: Reflections on photography. Trad. Richard Howard. New York: Hill and Young, 1981.

BAZIN, André. **What is cinema?** Trad. Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 2004 (v. 1).

BLUNT, Tom. Interview: How Nick Hooker turned Grace Jones into a Corporate Cannibal. **Hermitosis**, 9 Sept. 2008. Disponível em: <http://hermitosis.blogspot.com/2008/09/nick-hooker-turned-grace-jones-into.html>. Acesso em: 29 jul. 2019.

BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Eve. **The new spirit of capitalism**. Trad. Gregory Elliot. New York: Verso, 2007.

¹⁸ “There Is No Alternative (TINA): slogan político, atribuído a Margaret Thatcher, que diz que não haveria como escapar das leis do mercado, do capitalismo, do neoliberalismo e da globalização. (N. do T.)

¹⁹ “I’ll make you scrounge / In my executive lounge... I’ll consume my consumers / With no sense of humor”.



DAVIS, Erik. "Roots and wires" remix: polyrhythmic tricks and the black electronic. *In*: MILLER, Paul D. (ed.) **Sound unbound**: sampling digital music and culture. Cambridge: MIT Press, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: The time-image**. Trad. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

DELEUZE, Gilles. **Negotiations 1972-1990**. Trad. Martin Joughin. New York: Columbia University Press, 1995.

DERY, Mark. Black to the future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose. *In*: DERY, Mark (ed.). **Flame wars**: the discourse of cyberculture. Durham: Duke University Press, 1994.

ESHUN, Kodwo. Further considerations on Afrofuturism. **CR: The new centennial review**, v. 3, n. 2, p. 287-302, Summer 2003. DOI: 10.1353/ncr.2003.0021

ESHUN, Kodwo. **More brilliant than the sun**: adventures in sonic fiction. London: Quartet Books, 1998.

FISHER, Mark. I, the object. **k-punk**, 4 Dec. 2006. Disponível em: <http://k-punk.abstractdynamics.org/archives/008729.html>. Acesso em: 17 ago. 2019.

GRUSIN, Richard. Premediation. **Criticism**, v. 46, n.1, p. 17-39, 2004.

HARAWAY, Donna. **Simians, cyborgs, and women**: the reinvention of nature. New York: Routledge, 1991.

HARVEY, David. **Spaces of global capitalism**: toward a theory of uneven geographical development. New York: Verso, 2006.

HOOKER, Nick. **[E-mail]**. Destinatário: Steven Shaviro. 17 Jan. 2009.

KERSHAW, Miriam. Postcolonialism and androgyny: the performance art of Grace Jones. **Art Journal**, v. 56, n. 4, p. 19-25, May 1997. DOI: [10.1080/00043249.1997.10791845](https://doi.org/10.1080/00043249.1997.10791845)

KRASNIEWICZ, Louise. Magical transformations: morphing and metamorphosis in two cultures. *In*: SOBCHAK, Vivian (ed.). **Meta-Morphing**: Visual transformation and the culture of quick-change. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

KURZWEIL, Ray. **The singularity is near**. New York: Viking, 2005.

LIPUMA, Edward; LEE, Benjamin. **Financial derivatives and the globalization of risk**. Durham: Duke University Press, 2004.

MARX, Karl. **Capital**: a critique of political economy. Trad. Ben Fowkes. New York: Penguin, 1992. (v. 1)

MCDOWELL, Collin. Goude heavens. **The Times**, 06 Nov. 2005. Disponível em: http://women.timesonline.co.uk/tol/life_and_style/women/style/article583890.ece

MIÉVILLE, China. M. R. James and the quantum vampire. **Collapse**, v. 4, p. 105-128, May 2008.



MULVEY, Laura. **Death 24x a second**: stillness and the moving image. London: Reaktion Books, 2006.

PRATO, Greg. **Grace Jones**. 2009. Disponível em: <https://www.allmusic.com/artist/grace-jones-mn0000161920>. Acesso em: 17 ago. 2019.

REYNOLDS, Simon. **Generation ecstasy**: into the world of techno and rave culture. Boston: Little, Brown, and Company, 1998.

REYNOLDS, Simon. **Rip it up and start again**: Post-punk 1978-1984. London: Faber and Faber, 2005.

RODOWICK, David. **The virtual life of film**. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

ROYSTER, Francesca T. "Feeling like a woman, looking like a man, sounding like a no-no": Grace Jones and the performance of Strangé in the Post-Soul Moment. **Women and performance**, v. 19, n. 1, p. 77-94, Mar. 2009. DOI: [10.1080/07407700802655570](https://doi.org/10.1080/07407700802655570)

SHAVIRO, Steven. The Life, After Death, of Postmodern Emotions. **Criticism**, v. 46, n. 1, p. 125-141, 2004.

SHAVIRO, Steven. Emotion capture: affect in digital film. **Projections**, v. 1, n. 2, p. 37-56, 1 Dec. 2007.

SHAVIRO, Steven. The singularity is here. *In*: BOULD, Mark; MIÉVILLE, China (ed.). **Red planets**: Marxism and science fiction. London: Pluto Press, 2009.

SHORES, Corry. Deleuze's analog and digital communication; isomorphism; and aesthetic analogy. **Pirates and Revolutionaries**, 5 Jan. 2009. Disponível em: <http://piratesandrevolutionaries.blogspot.com/2009/01/deleuzes-analog-and-digital.html>. Acesso em: 29 jul. 2019.

SMELIK, Anneke. The carousel of genders. 1993. Disponível em: http://www.let.uu.nl/womens_studies/anneke/carous.htm

ZIZEK! Direção: Astra Taylor. USA; Canada: Hidden Driver Productions; The Documentary Campaign; Zeitgeist Films, 2005. 71 min. color.

VANDERMEER, Ann; VANDERMEER, Jeff (ed.). The new weird. San Francisco: Tachyon Publications, 2008.

WHITEHEAD, Alfred North. **Process and reality**. New York: The Free Press, 1929/1978.

WILLIAMS, Eric. **Capitalism and slavery**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1994.

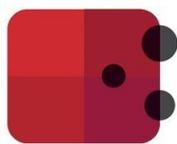
rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Entrevista com o artista plástico Eduardo Kac

Erick Felinto



Eduardo Kac é hoje um dos artistas brasileiros mais respeitados internacionalmente. Um dos pioneiros no campo da bioarte, assim como nos campos da arte digital, holográfica e de telepresença, Kac atualmente vive nos EUA e trabalha no The Art Institute of Chicago. Em 2015, ele participou como palestrante do seminário internacional *A vida secreta dos objetos: ecologias da mídia*, realizado no Rio de Janeiro e em São Paulo. Nesta entrevista, que gentilmente nos concedeu via Skype a partir de sua residência, o artista nos fala de sua trajetória acadêmica e profissional, do futuro da arte e das suas influências teóricas.

Erick – A primeira pergunta é de caráter mais introdutório, você pode falar brevemente sobre sua formação no Brasil e nos Estados Unidos? Eu sei que você fez Comunicação na PUC, na graduação, não é isso?

Eduardo – A minha formação, na verdade, é tricontinental, porque eu decidi estudar comunicação não necessariamente pela comunicação em si, mas pelo tipo de arte que eu fazia, o tipo de poesia que eu escrevia, o tipo de ação pública que eu levava a cabo. Nada disso tinha um contexto acadêmico no qual eu pudesse desenvolver mais o trabalho. A questão, pra mim, era de que maneira essa passagem pelo universo acadêmico poderia beneficiar minha prática, essa é que era a questão. No ambiente acadêmico, a poesia era extremamente conservadora; o campo da arte era dominado pela pintura, e nada disso me interessava. Por outro lado, o que me interessava do universo acadêmico [e] que poderia, sim, me ajudar a desenvolver uma prática, eram as ciências sociais, as ciências humanas, filosofia, antropologia, ciência política, semiologia... Essas disciplinas me seriam extremamente úteis. Pra você ter acesso a elas, realmente, era só dessa maneira, com essa abordagem, esse pensamento que permitisse uma interdisciplinaridade, era realmente só o universo das comunicações que permitia isso. Eu resolvi fazer comunicações por causa disso. Eu estava certo, foi extremamente útil e foi um ambiente que, mais do que o ambiente da arte ou da literatura, alimentou um tipo de poesia e de arte que eu fazia. Aí depois eu comecei a fazer o mestrado na UFRJ, mas, ao contrário da PUC, onde havia um ambiente muito estimulante... tudo bem, na PUC havia também professores péssimos, mas havia também professores excelentes, e o clima, o ambiente também era muito bom. Então a experiência na PUC foi muito positiva, mas a experiência na Escola de Comunicação não foi. Os professores eram fundamentalmente ausentes, e as trocas se davam diretamente com os colegas porque, do ponto de vista de ensino e discussão com os professores, [a troca] era praticamente inexistente. Esse momento, essa pobreza daquele ambiente acadêmico na federal coincidiu com o meu entendimento também de que, de uma maneira geral, como eu já vinha dando murro em ponta de faca há bastante



tempo, desde 1980 (nós estamos falando aí de 1987, mais ou menos), incluindo o fato de que, por exemplo, eu havia montado um laboratório de holografia e a universidade do Rio de Janeiro é muito inclemente com tecnologia em geral; além do fato de que havia uma pobreza absoluta de qualquer coisa tecnológica, digamos, no Brasil, em geral, mas no Rio, em particular, que era o que eu vivia, embora eu sempre trabalhei muito em São Paulo. Desde os 14 anos, eu vivia na ponte rodoviária e aérea constantemente. Então, sempre tive uma presença e um diálogo... e muitos dos meus amigos mais próximos vivem em São Paulo.

Mas, do ponto de vista prático da formação, essa situação mais ou menos em 1987 coincidiu com meu entendimento de que não havia condição realmente para desenvolver a arte tecnológica que eu vinha fazendo à revelia, porque... eu me lembro, um dos episódios mais emblemáticos foi o fato de que meu *laser* pifou e não havia ninguém que pudesse consertar, eu mandei pra São Carlos, que era o centro mais avançado, na época, de fotônica, mas ninguém conseguiu fazer nada. Tinha que mandar para a empresa nos Estados Unidos, mas aí não tem como fazer isso porque você vai mandar pelo correio e não vai chegar nunca. Aí tem que arrumar alguém pra levar, aí vai e volta e não funciona de novo, enfim, era uma coisa muito frustrante. Você não conseguia trabalhar realmente. Esse tipo de arte tecnológica que eu vinha desenvolvendo... eu fiz muita coisa, olhando em retrospecto. Tá tudo documentado no meu livro *Luz e letra* [2004]. Pra quem estava imerso naquele momento e querendo fazer ainda mais, ou querendo trabalhar com mais consistência, com mais regularidade, ter uma infraestrutura, e vendo também que o mestrado não funcionava, ficou claro naquele momento que eu tinha duas opções: ou eu mudava de atitude ou eu mudava de latitude... e você sabe qual foi a decisão que eu tomei.

Depois disso, eu fiz o mestrado em artes plásticas na Escola do Instituto de Arte de Chicago. Mais uma vez, a questão... o artista não precisa de mestrado, mas você fazer o mestrado cria justamente as condições que faltavam. Ter um laboratório que funciona, que está em um lugar fixo, que tem recursos, que tem sistema de manutenção... você está em um ambiente onde você tem várias opções para poder resolver o problema tecnológico. Essa transformação de um ambiente de alta precariedade para um ambiente onde eu pudesse continuar a trabalhar... na verdade, o mestrado foi isso. Nunca é uma coisa acadêmica, é sempre uma questão de poder continuar a dar desenvolvimento ao trabalho. Acabei o mestrado em 90, comecei a dar aula imediatamente na própria escola. Em 1998, se não me engano, eu fui convidado pelo Roy Ascott pra fazer o doutorado no programa experimental que ele estava montando na Universidade do País de Gales e que tinha uma sede na cidade de Caerlion, se a memória não me falha. Essa sede não existe mais, a universidade fechou



essa sede e ela fica agora em Newport. A universidade pagava tudo, pagava despesas de transporte, pagava o custo acadêmico, pagava tudo. Mas eu não preciso de doutorado... Sou poeta e artista plástico, mais uma vez, a questão acadêmica não é uma coisa necessária. Mas foi uma situação interessante porque eu fazia parte de um grupo muito interessante com o qual por três anos eu estaria em diálogo constante. Esse grupo era composto pela Char Davies, pioneira da realidade virtual, Victoria Vesna, também pioneira de uma série de práticas digitais, o Bill Seaman, igualmente, o Marky Slovak, que trabalhava também com a questão do digital na arquitetura, trazia a questão do digital e da arquitetura para a prática artística... Então a ideia era de que nós, esse grupo, fariamos esse doutorado mais ou menos na mesma época, e o projeto do Roy era que nós nos encontraríamos três vezes ao ano... é um projeto completamente diferente, não é o de você ficar ali. A gente viajou por muitas cidades juntos, foi bem interessante... também na própria sede da universidade em Caerlion, onde o Roy sediava uma conferência pública. Nesses ambientes para onde a gente viajava, havia sessões privadas em que nós discutíamos entre nós mesmos e havia também uma sessão pública na qual a gente fazia [uma] apresentação ao público e discutia com o público. Nessa trupe nômade de artistas digitais e tecnológicos, desbravamos novas fronteiras. Foi um período de três anos... Claro, o doutorado envolve uma tese... então eu escrevi a tese propriamente dita, defendi a tese, enfim... com isso, digamos assim, que, do ponto de vista acadêmico, essa formação continental se completou.

Erick – A segunda pergunta tem a ver com a primeira. Ela diz respeito à relação do artista com a questão teórica. Minha impressão é que você é um artista bastante consciente dos meios que você usa e das questões conceituais implicadas no trabalho. Peter Weibel, pra mim, é um exemplo de artista teórico bem interessante. Eu acho que é um sujeito que consegue fazer bem teoria, pensar questões importantes e ter um trabalho artístico também interessante. Eu gostaria de saber, em sua opinião, qual a importância que tem o repertório teórico conceitual pro trabalho do artista. Que peso você conferiria a essas atividades de pensador e de artista?

Eduardo – Veja só, o artista, ele sempre é um pensador. O que nós estamos falando aqui é a questão de o artista usar ou não a palavra escrita como meio de expressão desse pensamento. São questões completamente diferentes. O artista sempre é um pensador. Há artistas que além de expressarem pensamentos com a sua obra, conscientes ou não, também fazem uso da palavra escrita na articulação verbal desse pensamento. São duas coisas diferentes. Então, o artista que não faz uso da articulação verbal não deixa de ser um pensador. É um problema no universo acadêmico de reduzir



a habilidade do pensamento à manipulação de signos verbais. Eu acho que isso é uma falácia. Ainda mais numa época [em] que nós entendemos as questões da diversidade nas suas várias multiplicidades, é preciso também pensar as multiplicidades cognitivas que não passam necessariamente pela manipulação do signo verbal. Você sabe que eu sempre escrevi e articulei as minhas posições teóricas. Eu tenho vários livros publicados nos quais essas articulações são bem claras. O fato de eu dizer isso não significa um desengajamento da articulação do signo verbal. Eu acho que reduzir a habilidade de pensar à manipulação de signos verbais é confundir duas coisas diferentes. Eu acho que o universo acadêmico é que tem que se abrir a outras maneiras de articular pensamento que não sejam pelo signo verbal, essa é uma confusão, isso é uma falácia. Por exemplo, um artista pode articular um pensamento através de uma sequência de imagens. É o acadêmico, que usa palavras, que tem que se abrir a esta outra maneira de articular o pensamento, e não necessariamente reduzi-la de volta a uma concatenação de signos verbais lineares. O artista pode expressar um pensamento através de sequências de imagens em movimento, através de som, através de ação, de performance. O universo acadêmico, como usa a palavra escrita, endeusa, eleva a palavra escrita como o meio privilegiado do pensamento, mas isso é um pensamento tautológico. Se eu sou vendedor de tomates, tomate é a melhor fruta que deve ser consumida. Na verdade, existem várias outras. Eu acho que é preciso que haja uma abertura à diversidade cognitiva; nem todos têm a propensão natural ao uso da palavra escrita, mas não é por isso que deixam de ser pensadores.

Erick – Aproveitando essa questão que você traz sobre o tema da palavra escrita, qual é a sua relação, da sua obra, com o tema da literatura e da poesia? Como ela se reflete, principalmente nos seus primeiros trabalhos? Por exemplo, o conceito de holopoesia... como é que você vê essa relação que tem o seu trabalho com a questão da palavra?

Eduardo – A minha prática é literária, ou seja... eu tenho duas práticas paralelas, uma de artes plásticas e outra literária. No que se refere ao uso da palavra, a minha ambição é estritamente literária. Quando eu uso a palavra poesia, eu não faço isso de uma maneira simbólica, faço de uma maneira literal. Eu tenho a ambição de que a poesia holográfica seja conhecida pelo seu valor literário, pelas suas ambições literárias, e que ela se insira num diálogo mais amplo que tem a ver com a poesia dessa nova era que é a era pós-livro. A poesia que não é pensada para o espaço do códex, mas ela é pensada para o espaço do código, digamos assim. Então, meu primeiro poema digital, eu o criei em 1982. Meu primeiro poema holográfico, eu o criei em 1983. E aí, ao longo dos anos 80 e 90, eu desenvolvi a poesia digital. Inclusive, se você vier a Nova Iorque nos



próximos seis meses, você pode ver um dos meus primeiros poemas digitais exibido no Museu de Arte Moderna de Nova York, parte da exposição permanente do museu. Ao longo dos anos 80 e 90 eu também desenvolvi a poesia holográfica. A poesia holográfica eu comecei em 83 e encerrei em 93. O último poema digital que eu fiz foi... comecei em 82, encerrei em 98, embora eu tenha feito uma retrospectiva da minha poesia digital no Oi Futuro de Ipanema, no Rio de Janeiro, em 2005, se não me engano... talvez tenha sido em 2015. Naquele contexto, o curador, Alberto Saraiva, me pediu um novo trabalho para uma vitrine de 12 metros que havia na entrada da galeria. Então, naquele contexto, eu criei um poema digital novo, específico para aquela experiência corporal, arquitetônica, do ambiente. Então, tem esse hiato na questão da poesia digital. Esse poema digital de 2015 é o único que funcionaria na página impressa da revista. Os outros todos realmente requerem um ambiente digital, no qual a obra foi concebida, mas esse, em particular, da vitrine, ele poderia ser impresso na revista, e o público leitor poderia ter a experiência... precisariam usar os seus telefones móveis para interagir com a página impressa, mas ele foi concebido dessa maneira. Mas funcionaria. Eu venho criando sistematicamente novas formas de poesia, novos poemas com essas novas formas de poesia: a poesia digital, a poesia holográfica... Publiquei o manifesto da poesia biológica, da biopoesia, se não me engano em 2001, ou 2002, ou 2003, algo assim... Há inclusive esse livro aqui... foi publicado em Berlim, chamado *Biopoetry* [2016]. A capa se abre e permite [a] você ver... eu tô trabalhando e fazendo poema no laboratório. O livro, ele tem o manifesto da biopoesia em vários idiomas. Português não está incluído, mas tem chinês, tem francês, tem alemão, inglês... e uma sequência de imagens também. Escrevi o manifesto da biopoesia no começo do século XXI, realizei vários biopoemas e, mais recentemente, criei um livro de aromapoemas, poemas olfativos que são poemas para serem lidos com o nariz, não com os olhos. O livro se chama *Aromapoetry* [2011]. Isso foi em 2011 e, mais recentemente (na verdade um trabalho de 10 anos, mas que se realizou no começo de 2017), o poema espacial, no sentido literal do termo, de realmente feito no espaço, fora da Terra. É uma poesia concebida para gravidade zero, realizada em gravidade zero, para leitores em gravidade zero. Na verdade, como eu não vejo uma distinção entre a prática poética e a prática artística... existe um outro fazer que é aquele do (uma palavra só) poetartista. Eu não sou o único poetartista da história do século XX e XXI, evidentemente. Há outros poetartistas, mas eu sou um poetartista que trabalha não na forma, no meio, no vocabulário estético de outros. Eu crio os meus próprios: poesia digital, poesia holográfica, aromapoesia, biopoesia e poesia espacial.

Erick – Então, Eduardo, eu tenho apenas mais uma pergunta, que diz respeito à sua visão sobre o futuro da arte. Eu assisti a um vídeo seu, um TED Talk disponível



no Youtube, no qual você fala sobre o conceito de “arte viva”, e eu sei que você é um leitor do Flusser. Provavelmente você deve ter lido esse texto, chama-se precisamente *Arte viva*, ensaio em que Flusser fala sobre a possibilidade de se criar não apenas novas entidades biológicas em processos artísticos e tecnológicos – genética –, mas também novos processos mentais. Ele brincava com essa ideia de criar novos corpos e com isso novas formas de cognição, novas entidades pensantes. Nessa palestra que você deu, você fala que a arte do futuro será viva, então eu pensei: o que você poderia falar sobre o contemporâneo, o que que já existe em relação a essa conexão entre arte e vida hoje? O que é possível fazer hoje que leva a essa perspectiva futura? Eu sei que um dos seus trabalhos mais polêmicos foi o *GFP Bunny* [2000], aliás, você fala sobre ele nessa palestra do TED. O que você diria que está acontecendo hoje em relação a essa perspectiva futura de uma arte realmente viva? O que você pode falar pra gente agora?

Eduardo – Antes de responder a essa parte central da sua pergunta, eu queria fazer um comentário, de novo, ao perigo de uma possível hierarquia que sempre citou a palavra escrita como origem de um pensamento. Eu quero deixar claro que não se trata de ler Flusser e produzir alguma coisa. Em primeiro lugar, eu tinha uma correspondência com Flusser. O Flusser que eu conhecia na época era o Flusser da *Filosofia da caixa preta*. Esse texto do Flusser sobre arte viva eu só fui conhecer anos depois de eu já ter criado a bioarte. Eu crio o termo bioarte em 97, originalmente relativo à minha obra *Time capsule* [1997], que é uma obra na qual eu implanto um microchip digital em frente a uma série de fotografias em tom sépia, ao vivo na TV, ao vivo na Internet, e internautas ativam, então, um leitor, remotamente, e entram no meu corpo, recuperam o conteúdo do microchip e veem enquanto isso tudo está passando na televisão. Esse microchip é encapsulado num vidro biocompatível que o meu corpo não rejeita, então ele se funde efetivamente à tessitura do meu corpo. As células do meu corpo, elas se depositam sobre essa camada externa do microchip e ele efetivamente se funde ao meu corpo. Ele continua dentro do meu corpo. Eu já fiz dois eventos, a cada 10 anos eu faço um evento celebrando o fato de que eu sou o primeiro ser humano a ter um microchip implantado. Em 2007, o evento foi no museu IVAM, de Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderna, e, em 2017, ele foi na October Gallery, de Londres. Agora, em 2027 teremos os 30 anos da *Time capsule*. Então, esses interesses por inventar novos sujeitos, por questões de cognição, eram, sem dúvida, questões que nós compartilhávamos, mas não éramos só nós. O Louis Bec também se interessava muito por essa... o Louis Bec era, inclusive, vizinho do Flusser, e era um grande amigo meu. O Louis Bec teve um papel fundamental na realização do *GFP Bunny*. Sem ele, não teria sido possível. Na verdade,



são interesses compartilhados. A gente sabe que Varela e Maturana também se interessavam por isso, enfim, são vários pensadores que se interessavam por isso. Eu tenho um ensaio sobre o GFP Bunny no qual eu também trago a reflexão de vários outros pensadores sobre essa questão da animalidade e da subjetividade. Só pra deixar isso claro. Mas, com relação à bioarte, como eu te disse, eu criei o termo em 97, originalmente nesse contexto, mas rapidamente o ambiente se configurou e a bioarte, no finalzinho do século XX e na virada para o século XXI, teve uma ação global muito dinâmica, e outros artistas como Paul Vanouse, George Gessert e Marta de Menezes... nós viajávamos mundo afora e participávamos de exposições e debates. Na verdade, o movimento artístico é que impunha essa nova estética à revelia do *status quo*. A maioria dos museus ainda resiste à bioarte, embora haja exceções. O Pompidou, por exemplo, em fevereiro de 2019, apresentou uma exposição chamada *La fabrique du vivant*, a fábrica do vivo, do vivente, a fábrica da vida ou fabricando a vida, enfim, várias possibilidades de tradução. Era uma exposição consagrada à bioarte e também ao subsequente fenômeno que foi o *biodesign*. O *biodesign*, que está se desenvolvendo agora, é um fenômeno posterior à bioarte.



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Omnibus Escolar

Beatriz Moreira de Azevedo Porto Gonçalves¹

¹ Mídia-educadora, com doutorado e mestrado em Educação, pela PUC-Rio, e bacharelado em Comunicação Social - Cinema & Vídeo, pela UFF. Integra o Grupo de Pesquisa em Educação e Mídias (Grupem/PUC-Rio), desde 2011. Pesquisa e publica sobre cinema infanto-juvenil, mídias e educação, cineclubismo e audiovisual escolar. Produz e coordena eventos e projetos culturais, bem como ministra cursos e oficinas. Desde 2014, orienta estudantes do Ensino Fundamental II, da escola Oga Mitá, na realização de projetos de mídia escrita e audiovisual.



Resumo

Este trabalho é uma parte reeditada de uma artografia que analisou audiovisuais realizados entre 1993 e 2014 por escolas do estado do Rio de Janeiro. Desempenhando, simultaneamente, os papéis de artista (A), pesquisadora (“R” do Inglês *researcher*) e professora (“T” do Inglês *teacher*), a autora adotou a montagem, a partir dos escritos de Georges Didi-Huberman, e o *remix*, como abordagens videográficas para o audiovisual escolar, constituindo, assim, o que Catherine Grant caracteriza como uma análise do objeto da pesquisa em sua própria imanência. O vídeo “Omnibus Escolar” resulta de um processo de engajamento material, no qual sentidos são produzidos por meio de uma seleção e (re)organização de trechos de audiovisuais escolares, em função de afetos pessoais e pela associação dialética de três conflitos da vida na cidade e do espaço escolar urbano, presentes nos “planos-escolares”: violência, drogas e corrupção. Compreendendo os vídeos estudados como artefatos culturais, sempre em relação com a Cultura Visual, o *remix*, ora publicado, inclui um “plano-extra”, produzido por um telejornal no ano de 2019. A ética *hacker* norteou o trabalho, que utiliza fragmentos audiovisuais sem citar seus títulos e autores, de forma a compartilhar conhecimentos sobre questões polêmicas, sem comprometer educadores, estudantes e instituições e sem pretender encerrar uma visão sobre os temas apresentados. Ao contrário, a montagem de “Omnibus Escolar” almeja pensar e permitir que se imaginem outras relações “com” e “a partir” de suas imagens.

Palavras-chave: Audiovisual Escolar; Cultura Visual; *remix*; conflitos urbanos.

Abstract

This work is a remixed part of an artography that analyzed school-produced videos, made by educational institutions in the state of Rio de Janeiro, between 1993 and 2014. Performing simultaneously the roles of artist (A), researcher (R) and teacher (T), the author adopted the montage, based on the writings of Georges Didi-Huberman, and the *remix*, as videographic approaches to the video-data, thus constituting what Catherine Grant characterizes as an analysis of the research object in its own immanence. The film “Omnibus Escolar” results from a process of material engagement, in which meanings are produced by the selection and (re)organization of audiovisual excerpts, based on personal affections and on dialectical associations of three conflicts of the life in the cities and of the life in urban schools, which are present in the school produced videos: violence, drugs and corruption. Understanding the studied videos as cultural artifacts, always in relation to the Visual Culture, the *remix*, now published, includes a fragment of a television news program in 2019. The hacker ethics guided the work, which uses video pieces without citing their titles and authors, in order to share knowledge on controversial issues without compromising educators, students and institutions and without intending to close a view on the themes presented. On the contrary, the montage of “Omnibus Escolar” aims to open meanings, to think and to imagine other relations “with” and “from” their images.

Keywords: School-produced videos; Visual Culture; *Remix*; urban conflicts.

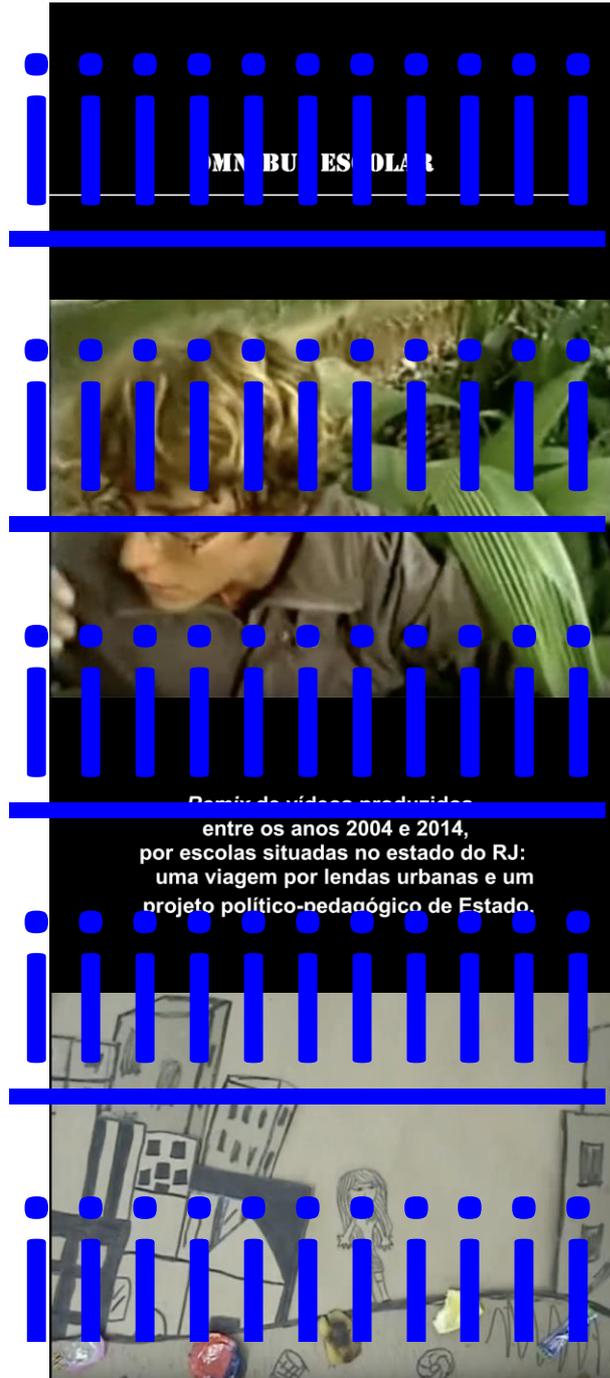


rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Para assistir, acesse: <https://youtu.be/DJD_16BNaxY> ou clique na imagem abaixo



ANO 8. VOL. 1 – REBECA 15 | JANEIRO – JUNHO 2019

**Referências:**

- BENJAMIN, Walter. **Imagens de Pensamento**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- CAMPOS, Ricardo. "A cultura visual e o olhar antropológico". **Visualidades**, v.10 n.1, jan- jun/2012, 17-37.
- COUTINHO, Mário Alves. "Penso, logo edito: História(s) do cinema e a obra de Jean-Luc Godard". In: COUTINHO, Mário Alves. MAYOR, Ana Lucia S. (orgs.). **Godard e a educação**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, 97-108.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DIAS, Belidson; IRWIN, Rita (orgs.). **Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia**. Santa Maria: UFSM, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Pueblos expuestos, pueblos figurantes**. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2013a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou A Gaia ciência inquieta**. Série: O olho da história, n3. Lisboa: KKYM+EAUM, 2013b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. "Quando as imagens tocam o real". **Revista Pós**, v.2, n.4, nov./2012a, p. 204-219. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60/62>> Acesso em: 01/02/2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- EVERYTHING is a remix (Remastered). Direção: Kirby Ferguson. EUA, 2015. Disponível em <<https://vimeo.com/135539609>> Acesso em: 25/07/2019.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Apagar os rastros, recolher os restos". In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (orgs.). **Walter Benjamin**: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. pp.27-38.
- GRANT, Catherine. "Critical practice on the move: audiovisual approaches to cinema and screen media studies/ Prática crítica em movimento: métodos audiovisuais para estudos de cinema e mídia". **Abertura do XXI ENCONTRO DA SOCINE**, João Pessoa, UFPR: 2017. Disponível em: <<https://catherinegrant.files.wordpress.com/2017/10/socine-keynote-final-low.pdf>> Acesso em: 21/07/2019.



HIMANEN, Pekka. **La ética del hacker y el espíritu de la era de la información**. Documento *on-line*, 2002. Disponível em <<http://eprints.rclis.org/12851/1/pekka.pdf>> Acesso em: 25/05/2019.

KNOBEL, Michele; LANKSHEAR, Colin. "Remix: la nueva escritura popular". **Cuadernos comillas**, v. 1, n. 1, 2011, 105-126.

LEMONS, André. Cibercultura como território recombinate. In: TRIVINHO, Eugênio; CAZELOTO, Edilson (orgs.). **A cibercultura e seu espelho**: campo de conhecimento emergente e nova vivência humana na era da imersão interativa. São Paulo: ABCiber, 2009, 38-46.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012a.

RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

RIBEIRO, José da Silva. "Perspetivas para uma antropologia das imagens". **Revista Siranda**, n 3, p. 93-110, 2010.

SAMAIN, Etienne. "As 'Mnemosyne(s)' de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte". **Revista Poiésis**, n 17, p. 29-51, Jul. 2011.

SAMAIN, Etienne. "Antropologia, imagens e arte". **Cadernos de Arte e Antropologia**, Vol. 3, n 2, p. 47-55, 2014.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

TAVARES, Marcela Botelho. **O(s) tempo(s) da imagem**: uma investigação sobre o estatuto temporal da imagem a partir da obra de Didi-Huberman. Ouro Preto, 2012. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Filosofia, Universidade Federal de Ouro Preto.

VELHO, Gilberto. "Observando o familiar". In: NUNES, Edson de Oliveira (orgs.). **A aventura sociológica**: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978, p. 36-46.

Submetido em 14 de outubro de 2019 / Aceito em 07 de novembro de 2019