

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

# Outro Cinema

A imagem na estética convergente  
do cinema, da performance e do vídeo

Orientadora: Kátia Maciel

Mestrando: Flavio Almeida Ribeiro da Silva

Matrícula nº 109085812

Linha de Pesquisa: Tecnologias da Comunicação e Estética

# Sumário

## Introdução

Apresentação do percurso investigativo que pretende analisar a imagem na estética convergente do cinema, da performance e do vídeo, tendo como objeto de estudo de caso o projeto de arte *Site Specific for Love*. Caracterizado pelo hibridismo, este projeto foi criado pelo coletivo de artistas Andréa Maciel, Felipe Storino, Flavio Graff, Jefferson Miranda, Paulo Mendel e Ronald Teixeira, para ser apresentado originalmente na NOD Gallery, durante a *Quadrienal de Praga*, em 2007. O desenvolvimento da atual pesquisa resultou na realização do projeto *Cartas de Amor - ELECTROPOPROCKOPERAMUSICAL*, apresentado no Centro Cultural Banco do Brasil Brasília, e no Espaço SESC Rio de Janeiro, entre os meses de setembro e novembro de 2010. A proposta estética do objeto de estudo, ao convergir cinema, performance e vídeo utilizando meios digitais, cria novos diálogos com o espectador sendo este o ponto de análise relacional que buscaremos a partir de alguns conceitos filosóficos investigados durante esta pesquisa.

Encontramos em *Nova filosofia para novas mídias*, as colocações do professor norte-americano Mark Hansen que apontam para a necessidade de estabelecermos outros focos de análise, para o estudo das mídias digitais, que segundo afirma não podem mais ser entendidas através do conceito de moldura (*frame*) que determina uma imagem. Hansen aponta para o corpo ocupando uma posição privilegiada, como agente que filtra a informação para criar imagens. Pensa a questão do digital através da sua acessibilidade e maleabilidade colocando o espectador diante de um objeto que reposiciona sua postura de observador, para um agente formador da obra, onde esta se estabelece por intermédio do seu corpo. Filtrar aqui equivale a enquadrar (*enframe*), forjar (*to forge*), dar corpo (*to give body*), segundo as denominações que o autor utiliza. Isto revela que a imagem hoje se transformou em processo e assim está irredutivelmente atrelada à atividade do corpo.

Esta relação é o ponto principal que percorrerá toda a análise da imagem que emerge da convergência estética do objeto de estudo de caso, tendo novas formas de espetatorialidade como o eixo central. Os diálogos que serão propostos na análise não envolverão apenas teóricos, mas também artistas contemporâneos que estejam pensando relações que readquirem valores e conceitos ao experimentarem um status transdimensional. Este é o caso, por exemplo, das vídeoesculturas de Anthony McCall

que ao realizar uma projeção escultórica tridimensionalizada ocupando a sala de exibição, faz também com que o corpo do espectador, ao adentrar o espaço, dialogue formal e sensorialmente com aquela situação, criando uma imagem por relação.

## Capítulo 1 - Outro cinema: a imagem tridimensional e o corpo como enquadramento

Neste capítulo a proposta é de análise da estrutura estética convergente de *Site Specific for Love* que reúne aspectos da cinematografia, vídeo e *performance art*, propondo o surgimento da imagem espacializada e que denominarei de tridimensional. A relação espectador-imagem através de modos inusuais de montagem é o aspecto fundamental que investigaremos na perspectiva de uma ‘percepção tátil’ e ‘auto-afecção’ onde o corpo passa a ser o que enquadra a imagem e não mais a moldura (*frame*) que a define. As relações de interação e manipulação, fazendo uma aproximação aos conceitos levantados por Mark Hansen em *Nova filosofia para novas mídias*, propõem uma perspectiva individual e subjetiva de configuração da imagem digital atravessada pelo corpo que a explora e investiga. A reflexão se estende às perspectivas analíticas de Jeffrey Shaw, Raymond Bellour e Jean-Louis Boissier, em *Transcinemas*, ampliando a discussão sobre as possibilidades de re-configurações da imagem digital e da cinematografia.

Conforme analisado por Bellour, a ideia de um outro cinema surge com o dispositivo instalativo que espacializa na sala de museu, na galeria de arte, ou até mesmo em espaços urbanos e performances, imagens em vídeo projeção, expandindo e reinaugurando sentidos e possibilidades para o cinema. Destas novas relações da imagem que desmancham o caráter fixo e frontal da sala de exibição, do cinema como dispositivo, redimensionando o lugar do espectador, surgem outras narrativas e espaços de percepção. Segundo Bellour, esta outra forma cinema gera a necessidade de compor e recompor fragmentos e aponta para uma “interatividade certa, limitada, porém mais necessária e mais viva do que a que se experimenta no cinema”. E define: “Estamos justamente em *um outro cinema*”<sup>1</sup>. Um espaço que se abre e redimensiona a posição espectral fazendo com que estes assumam novo lugar que lhes é atribuído, estando agora no centro da obra operando as relações, fazendo suas conexões. “Quando os espectadores se acham implicados numa enunciação que deixa de ser impessoal, ao passo que os autores se vêem reforçados em sua função de mediação subjetiva com o real, o artefato produzido se torna eminentemente relacional”<sup>2</sup>. E dessa maneira, como articula Jean-Louis Boissier, o conjunto de experiências múltiplas destes dispositivos

implicam não só o olhar como gesto, mas o próprio corpo como fonte de percepção e ação articuladora diante dos estímulos que lhes são sugeridos, gerando processo singular de interação.

## Capítulo 2 – A temporalização da imagem

O capítulo dois propõe a articulação das relações e qualidades que a imagem tridimensional de *Site Specific for Love* suscita entre a projeção digital, a performance, e o espectador, com as questões levantadas por Gilles Deleuze sobre o cinema, em *A imagem-tempo*. Neste ponto, vamos perceber de que maneira a temporalização emerge nesta relação e como elas se (re) configuram através de seus reencadeamentos, tendo como foco a relação dialógica entre as performances ao vivo e gravada. Como as fronteiras forçam a imagem digital para além da bidimensionalidade e como o ato presencial diferencia esta construção. Para isso, é necessária a análise dos conceitos propostos por Deleuze que estabeleceu dois regimes de imagem para o cinema: a imagem-movimento e a imagem-tempo, o cinema clássico e o moderno. No primeiro, classifica a narrativa como aquela construída através de encadeamentos que obedecem a um esquema sensório-motor onde o tempo decorre da ação e do movimento sequencial das imagens. No segundo, os encadeamentos abrem campo para os reencadeamentos numa imagem onde o tempo não mais decorre do movimento, pelo contrário, é o próprio tempo que determinará o que vai acontecer ao movimento. A lógica racional das operações sensório-motoras desmorona e permite que surja a imagem temporalizada, a imagem cristal, onde diversas camadas de tempo podem coabitar, fazendo com que o movimento perca assim sua potência superior de encadear acontecimentos e atinja a potência do falso como devir. Os próprios personagens, perplexos diante das situações do mundo, não sabem mais como reagir e suas ações se suspendem, paralisam.

Através desta perspectiva da temporalização, a construção da relação entre as imagens de *Site Specific for Love* se estabelece. Partindo dos conceitos propostos por Deleuze apresentam-se como forma expandida da estética cinematográfica e de sua narrativa, ao serem incorporadas e retrabalhadas em dinâmicas diferenciadas na interioridade da imagem tridimensional. Pensaremos estas imbricações e apropriações conceituais e estéticas não só na imagem em vídeo, mas, sobretudo, dentro das imagens performáticas, considerando-as como extensão, espelhamento, como imagem-relação, na maneira pela qual elas se articulam, criando bifurcações e suspensões tangenciando a imagem-tempo.

### Capítulo 3 - O corpo performático sob a ótica do comum

Aprofundando a investigação da questão performática a articulação analítica procura encontrar, neste capítulo, correspondências conceituais com a produção cinematográfica contemporânea de Bruno Dumont, que estabelece modos estéticos específicos de expressão em busca de outras qualidades na recepção das obras a partir do corpo performático. Em filmes como *A humanidade*, Dumont estabelece a partir de um conceito da não atuação um estado contemplativo das ações e sentidos de fruição singular. Esta proposição muito se aproxima da estética performática, onde o artista se coloca em situação para gerar o acontecimento. Para a criação de suas obras, o diretor não parte de atores que interpretam personagens, mas de indivíduos reais que experimentam e vivenciam situações que compõem a narrativa. Parte não de acontecimentos que comportam atos heróicos ou que expressam grandes dramas, mas de situações banais, corriqueiras, sem expressividade, para nelas encontrar indivíduos singulares, o homem comum, o ‘ser qualquer’, tal como elaborado na reflexão de Giorgio Agamben em *A comunidade que vem*: este indivíduo é ‘singularidade enquanto singularidade qualquer que seja’. Define assim a comunidade que vem como formada por esses comuns, como que estabelecida pelo ‘ser qualquer’ que se expressa através de uma singularidade que não se identifica e não busca a homogeneidade, pois não pretende nenhum pertencimento à classe, grupo ou qualquer tipo de enquadramento por identidade. Tais proposições estético-filosóficas dialogam, nas relações corpo-imagem, corpo-presença e recepção-interação que se fundam em *Site Specific for Love*, possibilitando o desdobramento desta análise.

### Capítulo 4 - A imagem permanece transitória

A efemeridade e a permanência são os temas explorados no capítulo quatro como categorias de análise e investigação, com enfoque nas relações estabelecidas pelas imagens espacializadas ao criam experiências de afeto específicas e individuais. Apontaremos nesta etapa diferentes abordagens artísticas que incorporam a cada nova experiência estética propostas da ordem da especificidade, da experiência, do acontecimento, do processual, do variável, da flutuação, da impermanência, da efemeridade e da desmaterialização da matéria e corpos, ao mesmo tempo em que investe na particular qualidade de presença capaz de re-configurar o corpo em sua dimensão de sujeito ampliando a abordagem do caráter performático. Em análise da obra do artista Solon Ribeiro feita por André Parente em *Transcinemas*, o autor indica, por exemplo, que esta se constrói não apenas através de uma dimensão fractal e

intermediária, em uma experiência presencial de estar entre as imagens ou entre as estéticas que conversam, mas que esta operação cognitiva convida o próprio espectador a fabular, a imaginar, onde o trabalho do pensamento é eminentemente ficcional.

A observação crítica, nesta pesquisa, de trabalhos como a obra *Cavalaria*, de Nelson Felix, *Solid Light Films*, de Anthony McCall, *Experiência de Cinema*, de Rosangela Rennó, *Roteiro Amarrado*, de Eder Santos, entre outros, possibilitarão a apresentação dos percursos de singularização através da sensorialidade experimentada no tempo e no espaço pela arte contemporânea, que com maior intensidade consegue estabelecer experiências de afeto singulares, múltiplas, entre sua estrutura e os receptores, como descreve Tyler Coburn durante a entrevista que realizou com Anthony McCall a respeito dos *Solid Light Films*: “há algo sobre *Turning Under* que me fez sentir como se eu precisasse continuar a me referir à imagem projetada enquanto experienciava a projeção. [...] eu senti como se fosse capturado por algo que era ao mesmo tempo afetivo e restritivo”<sup>3</sup>. Na mesma entrevista McCall cita uma declaração do professor norte-americano Joseph Branden descrevendo a experiência de *Long Film for Four Projectors* como “estar em um redemoinho”, onde o espectador localizado no interior da sala interage com a coisa toda se movendo enlouquecidamente. As relações específicas dadas nas situações das obras com os espaços de realização serão também ponto de abordagem onde as qualidades de *site specific* que caracterizam o objeto de estudo de caso desta pesquisa também serão analisadas.

# Introdução

Imaginemos. De um lado o cinema. Percebe-se claramente e se reconhece a sua imagem, a sua postura diante dela e a postura dela diante de nós. Já conhecemos o seu lugar. O lugar cinema, o espaço cinema, a arquitetura cinema, a sensação cinema, o movimento cinema, o tempo que faz o cinema possível desde seu primeiro movimento. Imaginemos que a tudo isso se segue um intervalo, breve, quase como um intervalo entre duas imagens, como entre dois fotogramas que em suas sequências compõem uma imagem-movimento. Duas imagens que são as mesmas, mas que por seus intervalos, por sua separação, onde há um tempo que as afasta, faz com que já não sejam mais as mesmas. E eis que desse intervalo, dessa interrupção, desse espaço dialógico, por essa brecha é possível surgir do outro lado do cinema uma imagem semelhante, que se aproxima e se afasta tão simetricamente que temos a impressão de estarmos diante de um espelho onde se reflete a sua imagem, a imagem do cinema, mas que, no entanto, se diferencia. Quase como se ao invés de ter colocado um fotograma seguido do outro, um diante do outro – evidenciando a sua igualdade ao mesmo tempo afirmando a sua diferença - e entre eles não apenas o tempo preenche o espaço criando o movimento, mas nós mesmos como aqueles que dirão o que o tempo deve fazer ao movimento ou o que o movimento deve restituir ao tempo.

Na inquietação de lugar-entre, de lugar-outro, de lugar-transporte, fronteiro iniciamos com a pergunta: o que será essa imagem da imagem cinema refletida, rebatida, multiplicada, adicionada de inúmeros eventos e que agora integra aqueles que antes só vinham ver e que, por assim dizer, rompe com um conceito fundamentado de moldura planificada em duas dimensões? O que será essa imagem? O que virá dessa imagem ou o que ela pode nos dizer hoje? Cinema que se anuncia, expande, ocupa e reverbera. Falaríamos de outro cinema? Mas o que de incompleto, de insuficiente teria o espaço dialógico da imagem cinema já (re) conhecida para que essa brecha desponte com inúmeros direcionamentos, e o que faz essa imagem da imagem cinema querer existir, querer (re) agir a favor de outra arquitetura dos sentidos? Seria então exatamente a proposta de reencontrar os sentidos, repartir os olhares para então seguir de novo por outros caminhos? Raymond Bellour analisa tais questões em *Entre-Imagens* classificando estes espaços intervalados de 'passagens' “entre móvel e imóvel, entre a analogia fotográfica e o que a transforma. Passagens, corolários que cruzam sem recobrir inteiramente esses 'universais' da imagem: dessa forma, se produz entre foto,

cinema e vídeo uma multiplicidade de sobreposições, de configurações pouco previsíveis”. Navega-se em um campo etéreo, ou melhor, flutua-se “entre dois fotogramas, assim como entre duas telas, entre duas espessuras de matéria, assim como entre duas velocidades”<sup>4</sup>. Nesta perspectiva me interessa por investigar tais outras relações que as imagens ditas imagens de cinema ao incorporarem o intervalo entre o movimento e o tempo no espaço, continuam assumindo nesse processo de fronteiras, de ‘passagens’ e que abrem outras perspectivas para o campo das artes. Interessa-me perceber que espaços ocupam e qual a contundência de suas articulações que se tornaram possível através do “vídeo que introduziu o cinema no universo dos museus de arte contemporânea”<sup>5</sup>, como verificamos nas considerações de Philippe Dubois.

Como objeto de estudo de caso esta pesquisa tratará da análise do projeto de arte *Site Specific for Love*<sup>6</sup> (imagem 1). Caracterizado pelo hibridismo este vem sendo construído conceitualmente e experimentado de maneira efêmera em eventos de arte contemporânea voltados para performance e tecnologia. Parte de atravessamentos de linguagens de natureza interdisciplinar - audiovisual, artes visuais, artes cênicas, literatura, música - e de meios tecnológicos - música eletro-digital, vídeo digital, projeções por diferentes meios e superfícies, edição de imagem, música cênica etc. Em resumo, seu procedimento estético produz uma imagem a partir da convergência do cinema, do vídeo e da performance, suscitando outros empreendimentos comunicacionais. Este projeto tem sido apresentado de maneira particular em eventos de arte contemporânea e tecnologia, tendo integrado até então os seguintes programas curatoriais: *Quadrienal de Praga/Scenofest*, em 2007; *Festival Internacional Riocenacontemporânea*, em 2007; *Performance, Presente e Futuro*, em 2008. O projeto envolveu em sua criação original os artistas Andréa Maciel, Felipe Storino, Flavio Graff, Jefferson Miranda, Paulo Mendel e Ronald Teixeira. Fundamenta-se na formação da imagem a partir da música e sua estrutura narrativa poética onde a cada apresentação a criação se particulariza para cada espaço em que se apresenta, seguindo os conceitos de *site specific*. Aponta ainda para a incorporação do espectador como criador da narrativa e para a subjetivação do espaço tecnológico, empenhando-se em promover formas de expressão que busquem restituir um caráter pleno das imagens onde a narrativa que se desenvolve não quer ser explicação, mas estado de suspensão, de investigação e análise de novos diálogos na formação da imagem.





Vídeo projeção de *Site Specific for Love* que acontece de forma espacializada promovendo um diálogo entre imagens e espectadores

Enquanto projeto de investigação das fronteiras estéticas busca inaugurar canais de expressão criando narrativas singulares e múltiplas, para gerar processos comunicacionais efêmeros em sua realização, porém duradouros em sua pregnância. Desta forma, a proposta imagética é a de fazer surgir organizações distintas da realidade cujo valor essencial seja o caráter poético. Perspectiva a qual se lança de renovação através da fruição de experiências e fenômenos que estimulam o desenvolvimento das pequenas percepções do indivíduo. Tais estímulos potencializam um estado de atenção diante de alguns procedimentos de racionalização, procedimentos estes que podem se tornar maneiras impositivas de pensar, como claramente elucidado pelo crítico e historiador Pierre Francastel, em *A imagem, a visão e a imaginação*:

Quanto mais se aperfeiçoam as técnicas – nascidas de uma fonte racional e auxiliadas pelos meios mecânicos de utilização, também eles resultantes de um procedimento de racionalização e de cálculo -, mais aumenta a incerteza sobre a legitimidade da intervenção dessas técnicas na nossa vida de todos os dias. E mais, aumenta, sobretudo, o medo de assistirmos um dia a sujeição irremediável do espírito e dos comportamentos a modos de vida e a maneiras de pensar impostas por estruturas montadas por uma qualquer vontade obscura [...], que age visando objetivos não menos obscuros.<sup>7</sup>

Em considerações que Gilles Deleuze faz no livro *Conversações*, ele nos diz que “perceber é subtrair da imagem o que não nos interessa, sempre há menos na nossa percepção. Estamos tão repletos de imagens que já não vemos as imagens que nos chegam do exterior por si mesmas” e que uma elaboração artística pretende “fazer com que não percebamos menos, fazer com que a percepção seja igual à imagem. Devolver às imagens tudo que elas têm”<sup>8</sup>. Deleuze considera ainda que “é preciso escrever líquido e gasoso, justamente porque a percepção e a opinião ordinária são sólidas e geométricas”<sup>9</sup>, para que as relações incomensuráveis da imagem possam ser fruídas de maneira singular.

*Site Specific for Love* busca através da convergência de linguagens criar um objeto de combinações e padrões inusuais, exigindo exercício de fabulação na

investigação das imagens pelo espectador. Caracterizadas essencialmente pela subjetividade, as narrativas são construídas a partir de 14 poemas que contam fragmentos de histórias de um homem e uma mulher e suas relações intrínsecas. Transformados em músicas, os poemas funcionam como material para a elaboração das imagens e composições cênicas. Imagens que tentam corresponder ao campo subjetivo da poesia. Buscam assim uma transposição das imagens poéticas da construção literária que suscita o imaginário, para uma imagem espacializada que provoca a experiência sensorial, elaborada tridimensionalmente e que persegue a sua poesia. Estas imagens se estabelecem como campo de possibilidades, imaginação e experimentação onde se imbrica uma relação multiplicada com os espectadores. Um diverso número de imagens e acúmulo delas é oferecido, não sendo apenas uma imagem determinada a criar a poética da cena, mas um conjunto delas que opera simultânea e profusamente. Isto faz com que a imagem seja determinada por uma justaposição e diálogo de elementos.

*Site Specific for Love* investiga em seu projeto estético uma lógica própria de funcionamento através da convergência de linguagens (cinema, teatro, dança, música, vídeo, performance, literatura, instalações etc.) cria um diálogo fronteiriço entre extremos, entre universos de realidades distintas. O atrito destas fronteiras que se acumulam força o surgimento de um novo espaço que chamaremos de acontecimento saturado. Esse novo espaço também implica outro fator importante que é a presença do espectador no interior da obra. Esta estrutura tem como objetivo abrir campo para o lugar do imaginável e através destas estratégias permitir um espectador que compartilhe, entre e ocupe crítica e construtivamente as lacunas, para que seja possível o exercício de fabulação, pois, como afirma Didi Huberman “para saber precisamos imaginar por nós mesmos”<sup>10</sup>. É através da justaposição poética que o objeto de estudo de caso visa produzir experiências perceptivas. Neste processo tenciona ainda não só as imagens que se acumulam, mas os tempos, imbricando passado, presente e futuro, rebatendo nos campos da memória e imaginação nas possibilidades do porvir, apelando para um constante trabalho crítico do sujeito. Nas reflexões de Anne-Marie Duguet, ela afirma que este caráter faz com que a obra passe a ser “por excelência, ‘obra aberta’, nos sentidos de que se presta a uma infinidade de interpretações, de que não pode mais ser um produto acabado e de que cada uma de suas atualizações implica a variação”<sup>11</sup>.

Outro aspecto que defini este projeto de arte é o conceito de *site specific* do qual se apropria. Este conceito artístico é definido pela criação de obras particular e especificamente para o espaço em que são apresentadas. Elas mantêm uma relação intrínseca com o espaço para o qual são criadas não sendo possível que sejam realizadas

ou apresentadas em outro lugar daquela maneira. A particularidade de um *site specific* é dada não pela unicidade da obra, mas na maneira pela qual se amalgama ao espaço de exibição e devido ao fato de que suas relações só se concretizam nesta junção. No caso de *Site Specific for Love* a apropriação deste conceito se dá de maneira com que o trabalho nunca tenha um formato fechado para que a cada nova apresentação, em um novo espaço, o trabalho possa estabelecer relações específicas não só com o espaço, com as condições do local, mas também com as condições de produção e, sobretudo, reflexões a partir das experiências anteriores, buscando assim novas relações para as imagens que dialogam. Podemos citar como exemplo as três configurações distintas que foram propostas nas apresentações do projeto já realizadas: na NOD Gallery, em Praga, o espaço foi construído por duas vídeoprojeções, uma mesa, um *performer* e espectadores que se colocavam em diagonal em relação à configuração cênica. No Instituto dos Arquitetos do Brasil, no Rio de Janeiro, a espacialidade foi definida por uma única tela de projeção que se relacionava com um *performer* a frente de uma mesa. Em outra área do galpão, um espaço era ocupado com músicos instrumentistas onde aconteciam performances musicais, e em meio às cadeiras dos espectadores voltadas para direções diversas 11 *performers* realizavam ações simultaneamente, incorporando os espectadores na situação, o que também empreendia um caráter específico àquela apresentação.

Já no Oi Futuro, no Flamengo (imagem 2), a cena foi absolutamente entrecortada pelos espectadores. Cinco imagens em vídeo projeção circundavam o espaço tomando todas as paredes da sala e envolvendo a todos. Em oposição e espelhamento, duas mesas foram colocadas no espaço. Entre elas colocavam-se os espectadores e por entre eles toda a ação transcorria, realizada por um músico instrumentista e quatro *performers*. Neste processo de especificações (imagem 3), além das alterações espaciais também são incorporadas alterações narrativas que incluem a performance e a dramaturgia.

Neste processo de configurações e re-configurações, não há espaço para a repetição e as escolhas que vão determinar a montagem serão definidas a partir das novas possibilidades de elaboração e desdobramento das fronteiras. Não só as questões espaciais interferem nas novas dinâmicas que podem surgir, mas, sobretudo, a reflexão sobre as experiências pregressas. As análises realizadas por críticos, os comentários e reações de espectadores, as condições de realização, a ação do tempo e as percepções investigativas sobre a potencialidade e os objetivos atingidos ou não de cada apresentação são levadas em consideração. Todos estes pontos entram de maneira

Imagem 2

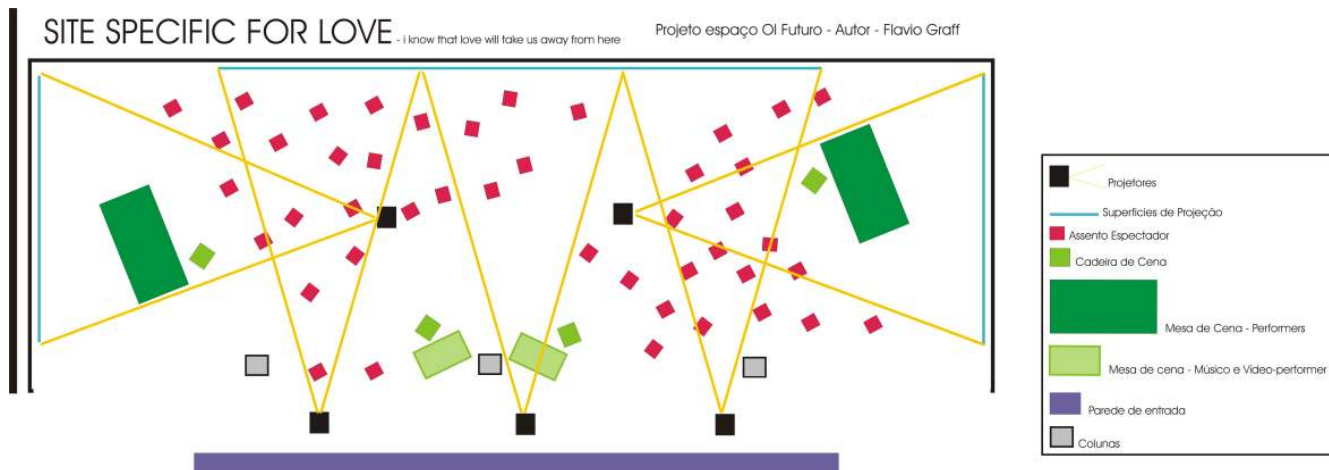


Imagem 3

Oi Futuro

Praga NOD Gallery

Riocenacontemporanea



crítica na ordenação desta nova configuração, tentando perceber e potencializar os efeitos de seus objetivos (a reflexão subjetiva e a multiplicação das possibilidades do ver). Ao ser única cada apresentação assume caráter efêmero. Dessa maneira, o projeto objetiva gerar um campo perceptivo heterogêneo, que aponta para um lugar de mudança, de questionamentos, onde o inusitado e as diferenças se fazem presentes e permitem a articulação de cada um, como observado na crítica sobre *Site Specific for Love* intitulada *Cada qual que construa o seu... Para todos*:

Estar em um lugar construído por outros me parece ser um dos artificios do teatro. Quando não temos idéia do que pode acontecer ao estarmos nele, parece ainda mais instigante. Ou quando nos percebemos em um lugar de onde nunca nos fizemos perguntas, e pior, sendo esse o lugar que habitamos e nunca o olhamos de verdade (é esse o lugar do amor e/ou do teatro?!). Uma performance que acontece no riocenacontemporanea, que fala sobre isso [...] misturando várias linguagens [...] só pode indicar esse lugar do amor [...]. Um lugar de mudança, de insatisfação, um chamado para uma tomada de posição, que somente depende de quem está vendo. Aliás isso é bastante curioso, perceber no rosto da platéia, um não-entender, um... que lugar é esse? Apesar de todos nós o conhecermos e sempre quisermos provocar mudanças nele, mas nunca o vemos quando estamos dentro dele. O festival talvez tenha essa função, fazer-nos olhar para dentro, a arte que fazemos, o público para quem falamos (e quando somos público, o que estamos procurando) e criar, assim, um Site specific for love.<sup>12</sup>

As diversas instâncias que configuram o objeto de estudo e que transferem a dimensão de situação vivida, de experiência e acontecimento, não são apenas camadas objetivas de acúmulo e convergência, como o vídeo, a performance, a palavra, a música, a dança etc. (imagem 4), mas são também camadas de significações que se desdobram nas situações narradas por composições múltiplas, fragmentárias e que se bifurcam. Uma mesma situação, por exemplo, pode ser elaborada através de ações banais e cotidianas (fazer um alimento), impregnadas de estados emocionais, e em dado momento se esgarçar e se transformar em movimento puro, gestos coreografados, que abrem níveis de percepção diferenciados para o desenvolvimento do conflito. Ora vemos determinado personagem vivenciando o acontecimento por um gesto performático com elementos reconhecíveis do dia-a-dia, ora vemos uma fissura que se abre neste espaço. É como se víssemos a alma daquele personagem se expressar poeticamente, em elementos não mais reconhecíveis, numa linha estritamente subjetiva de ações como relata Dinah Cesare em sua crítica sobre a apresentação de *Site Specific for Love*, no Oi Futuro:

Eu queria um desdobramento do ato de Andréa Maciel, que me ofereceu um chocolate. E ela me devolve uma coreografia que escreve o espaço [...] A dança executada pela *performer* evidencia, ou mesmo cria, as linhas longitudinais e verticais, bem como os atravessamentos dos estados amorosos. A intranquilidade entre estar junto e estar só.<sup>13</sup>

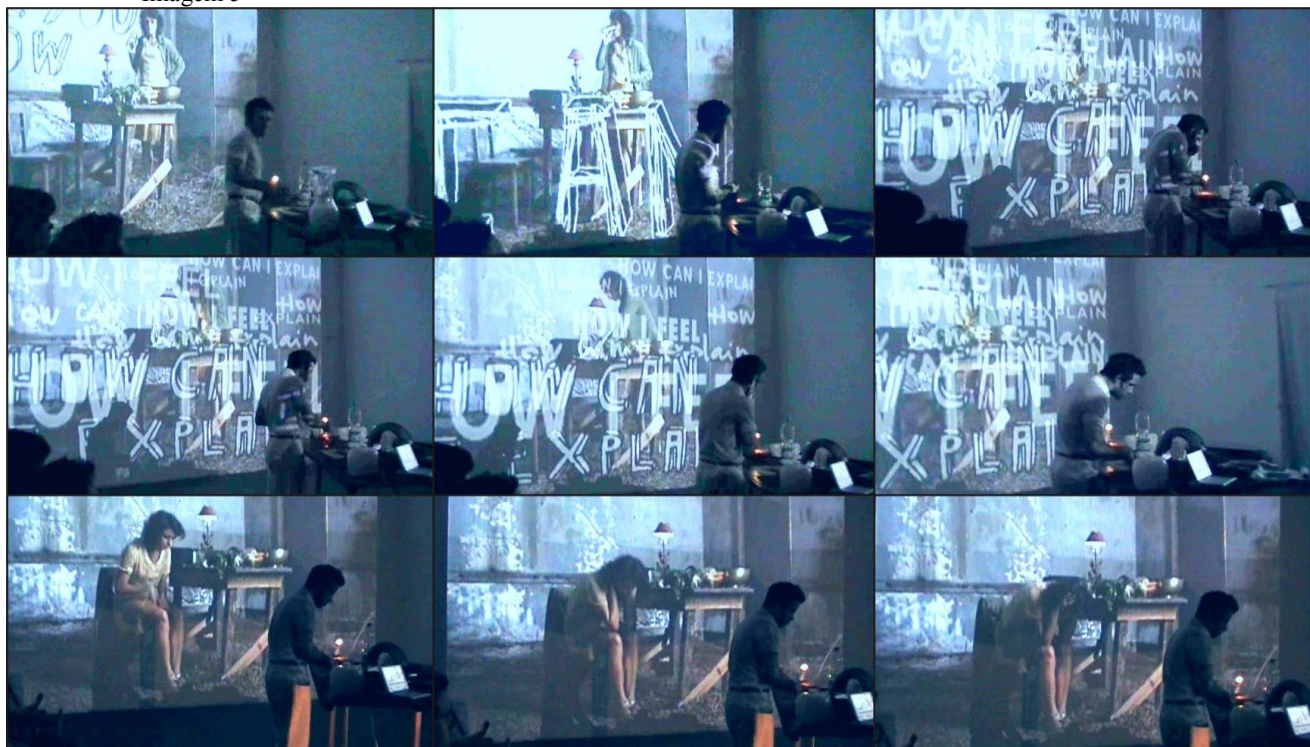
Imagem 4



Algumas das situações poéticas que compõe o trabalho se tornam mais ostensivas quando partem de composições que agregam elementos puramente plásticos ou subjetivos, como a dança que torna os meios visíveis como tais através do gesto implicado. Algumas ações performáticas também distendem a situação dramática para um contexto poético, como, por exemplo, uma sequência onde são desenroladas 50 bobinas de papel de tamanhos diversos por todo o espaço, por entre os espectadores e, em seguida, perguntas relativas ao tema são escritas sobre estas bobinas pelos *performers*, que ao mesmo tempo indagam àqueles espectadores que estão próximos, muitas vezes para apenas um. São espaços em branco onde as questões se renovam em busca de outras respostas. Os eventos mobilizados pela situação cotidiana banal



Imagem 5



Sequência *Site specific for Love* – palavras projetadas sobre a imagem que espelha coreograficamente a performance no espaço

(imagem 5), também ganham uma dimensão crítica e poética através do uso da sobreposição da imagem, do diálogo entre as partes, entre as fronteiras. A imagem que surge a partir daí força os meios a interagirem. Este ‘entre’ caracteriza o diálogo entre as fronteiras e os espectadores. “É como se em um determinado momento, o espectador fosse convidado a construir a sua própria história, a ser o personagem de sua vida, e em outro momento ele fosse convidado a interferir na construção do outro, a compartilhar um sentimento, uma experiência”, pondera a jornalista Flavia Ribeiro, espectadora de *Site Specific for Love*, em depoimento para esta pesquisa.

Nesse criar e recriar de superfícies e espessuras a problemática estética se lança em confluência com a temática. A reconfiguração do sentir, do afeto, do amor é o foco investigativo deste projeto de arte. Considera que para uma re-significação dos estados do amor se faz necessário, da mesma forma, o desprendimento dos hábitos condicionados. É preciso desprender-se de conceitos prévios para que seja possível surgir outros. Apesar de a criação artística estabelecer um diálogo com o que já existe, ela utilizará a memória, o passado, as referências apenas para se re-contextualizar, se reafirmar. Visto assim, em um momento de ruptura estará presente o passado, mas em um processo de transformação, de movimento. Um deslocamento que é sempre necessário, visto que resgatar o passado só faz sentido se for pra ele dizer algo sobre o

presente e apontar para o futuro. O que surge é preciso que tenha relação crítica com o passado e aponte para algo que vai além.

Como artista-pesquisador, esta reflexão se insere no fazer artístico experimental que venho desenvolvendo nos últimos anos onde o foco da criação está em estabelecer novos processos comunicacionais, narrativas múltiplas e a incorporação do espectador como criador, em projetos artísticos como: *uma coisa que não tem nome (e que se perdeu)*, *Um bando chamado desejo*, *E agora nada mais é uma coisa só, deve haver algum sentido em mim que basta*, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* e – *NU de mim mesmo*, todos produzidos e criados em parceria com a Cia Teatro Autônomo<sup>14</sup>. O desenvolvimento desta pesquisa vem desdobrar no âmbito acadêmico o que já é uma práxis artística. Importa estabelecer um diálogo entre teoria e prática buscando uma reflexão entre pensadores que estão articulando tais questões hoje. Dessa maneira, a partir do capítulo um iniciarei com a análise da estrutura estética de *Site Specific for Love* propondo o surgimento de uma imagem espacializada aqui chamada de tridimensional. A relação que emerge entre espectador e imagem através da apropriação de conceitos estéticos do cinema como, por exemplo, a montagem, abre caminhos inusuais para esta composição.

Segundo Jean-Louis Boissier, “a solução mais natural para um cinema interativo será exploração do *jogo* entre imagens. Esse *entre-imagens* (Bellour, 1990,1999) é a própria substância do cinema. [...] O que se oferece de saída, portanto, é o que se passa entre as imagens”<sup>15</sup>. Sob este aspecto é fundamental pensar sobre a perspectiva de uma ‘percepção tátil’ e ‘auto-afecção’ onde a presença do corpo se (re) configura no tempo e no espaço entre as brechas que se abrem na obra. A imagem surge então nas relações de interação e manipulação não mais determinadas por uma moldura, como afirma Mark Hansen em *Nova filosofia para novas mídias*, sobre a análise do digital. É importante considerar ainda a reflexão sobre esta categoria de imagens, que se pretendem imagens de cinema, realizadas por Jeffrey Shaw, Jean-Louis Boissier e Raymond Bellour ao considerar que “a estranha força dessas obras está, portanto, em abrir cada vez mais nitidamente o leque indefinível de *um outro cinema*”<sup>16</sup>.

A presença do corpo na imagem dada por relação em *Site Specific for Love* torna-se assim fundamental na análise. A ação presencial, o ato performático que o corpo propõe se especifica nos contornos e considerações propostas por Gilles Deleuze sobre a cinematografia, em *A imagem-tempo*. Cruzaremos então estas perspectivas - a imagem da imagem cinema com a imagem temporalizada -, pois me interessa também fazer um diálogo entre as correntes filosóficas e suas fronteiras em busca do que têm a

nos dizer estas imagens que se expõem e se dissolvem, para mais tarde fundar outras. Estas imagens que analisaremos aqui rompem, sobretudo, com a ideia de bidimensionalidade perceptiva da imagem. A investigação do corpo performático, neste caso, se amplia a diferentes meios que se utilizam de estratégias similares de qualidade de presença para ganhar outras possibilidades perceptivas, como as estéticas do não ator ou, como chamaremos, do *performer*, que em filmes contemporâneos estabelecem modos específicos de expressão e que inauguram também relações inusuais e singulares dos seres que se expressam na imagem. Os conceitos de comum, o do ‘ser qualquer’ encontrados nas obras de Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben e Gilles Deleuze determinam sob perspectiva filosófica o que nas estratégias estéticas se configuram enquanto imagem. Obras que redesenham a noção de drama a partir do ser comum, da não representação, surgindo quase que a ausência de drama no sentido tradicional da palavra, que pressupõe uma expressividade marcada.

A efemeridade e a permanência são temas inevitavelmente abordados, pois tais acontecimentos definem-se como experiências de afeto específicas, circunstanciais e individuais. É importante a observância de diferentes projetos de artistas que incorporam em suas experiências estéticas propostas que envolvam o caráter específico, a experiência, o acontecimento, o processo, a variação, flutuação, assim como propõem uma qualidade diferenciada de presença tanto do corpo do artista performer quanto do espectador performer, ou que muitas vezes assume o papel de *interator*<sup>17</sup>, sendo capaz de redimensionar o corpo em seu aspecto de sujeito. Em obras como *Cama*, do videoartista Eder Santos, apresentada no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, em 2010, deitar-se na obra para fruí-la, por exemplo, faz daquele que interage parte constituinte da imagem, onde ficam claros os percursos de singularização através da sensorialidade experimentada no tempo e no espaço, suscitando novos movimentos. Desta fruição aponta-se ao caminho elucidativo onde se confere a necessidade da imagem da imagem cinema desejar colocar-se diante dela mesma. Da mesma maneira que começamos a perceber como emergem outras relações entre o observador-imagem e imagem-observadora, observador e manipulador, observador que agora também é observado, receptor que não apenas interage, mas que também é parte fundadora da realidade como *interator*, o que interage, interfere. Ela promove sentidos, confere seu status. Estes observadores-observados-observantes colocam-se um diante do outro. Uma imagem diante da outra.



## Capítulo 1 - Outro cinema: a imagem tridimensional e o corpo como enquadramento

Imagem 6



Flavio Graff e Andrea Maciel na performance *Site Specific for Love* no evento *Performance, Presente e Futuro* nas galerias do Oi Futuro do Flamengo

[...] O lugar do espectador, [...] não era rígido, não uniformizava os corpos e os olhares, mas multiplicava as possibilidades do ver, incluindo todo o espaço como “espaço a ser visto” [...]

Um performer executa ações mínimas (coloca morangos dentro de um liquidificador, mexe no rádio, senta-se). Simultaneamente um vídeo é projetado sobre um telão ao seu lado. No vídeo, uma performer executa ações similares ao primeiro performer. Instaura-se um diálogo entre as duas performances, entre o “ao vivo” e o “gravado”, entre um real e um virtual. E esse “entre” força as fronteiras do lugar-vídeo e do lugar-ao-vivo.<sup>18</sup>

A configuração, descrita no trecho da crítica *O entre-lugar específico do amor*, de Carolina Alfradique, e apresentada nas duas fotografias (imagem 6), situa a análise que faremos acerca da imagem tridimensional e do corpo como enquadramento em *Site Specific for Love*. A relação espectador-imagem é o aspecto fundamental que investigarei na perspectiva da ‘percepção tátil’ e ‘auto-afecção’, aproximando esta análise dos conceitos levantados por Mark Hansen em *Nova filosofia para novas mídias*, identificando outras possibilidades para as configurações da imagem digital, visto que, como pontua Arlindo Machado, “nos meios digitais, defrontamo-nos o tempo todo com um mundo que é dinamicamente alterado por nossa participação”<sup>19</sup>. Diferentemente, nas obras de formato e suportes tradicionais quer sejam teatrais, cinematográficas ou das artes plásticas, a relação estabelecida com o espectador é apartada e limitada ao caráter passivo de recepção. O espaço para envolvimento que o permita interferir na evolução da história, na realização do acontecimento não existe, não se experimenta “nenhum sentimento de agenciamento. Por mais grave ou perigosa que seja a situação apresentada em um filme, sabemos que, na condição de espectadores, nada podemos fazer para ajudar as personagens”<sup>20</sup>. Identificamos durante o percurso de apresentações do projeto *Site Specific for Love* que as situações se aproximam da ideia de

agenciamento<sup>21</sup>, onde é possível ao espectador criar imagens a partir das escolhas de percepção das camadas acumuladas. As fronteiras que se estabelecem neste projeto exigem do espectador esta relação mais aprofundada, levando-o ao exercício criativo, relacionando de maneiras diversas o que se vê, sente, ouve, fala, percebe, cheira, ingere, intui, além das operações mentais, racionais que, atravessadas por estímulos subjetivos, sensoriais, faz com que estas imagens em conflito, em choque pela sua multiplicidade de propriedades, nos forcem a organizá-las a nossa maneira. “Duas coisas, quando justapostas, não produzem uma terceira, e sim uma relação fundamental entre elas”<sup>22</sup>, sustenta Luciano Figueiredo em sua análise da vídeoinstalação *Câmera Foliã*, de Mauricio Dias e Walter Riedweg.

A força entre os territórios que se espreitam, nos demanda outro lugar. O lugar específico do espectador. Um lugar de olhador, mas também de participador que ao estabelecer as relações, as faz por interferência, por escolha e nesta está sempre implicada alguma perda. Daí o caráter relacional e relativo desta imagem que não se apreende totalmente. Segundo Jean-Louis Boissier, toda “relação é uma narrativa”, e que, em sua origem, a palavra tem o sentido de testemunho, relato, de articulação lógica entre as partes, sendo que, nesse caso, o relato antecede ao religar. Diz-nos ainda que a relação é caracterizada por objetos que requisitam ações efetivas dos destinatários, necessitando destes para que ela se efetive: “interessa-me na noção de relação o fato de ela se referir tanto à *apreensão* quanto à *síntese*, operações externas e internas que caracterizam, a um só tempo, a produção e o funcionamento da obra”<sup>23</sup>. É fato que qualquer obra necessita, para sua fruição, da relação com o espectador. No entanto, é a partir do momento em que a apreensão da obra distancia-se das operações sistemáticas, buscando interferências diretas, que surge outra ordem de personagem na narrativa, o espectador-criador. Os sentidos são construídos pelas relações que se implicam singularmente com ele, através da interatividade que se requer. E se uma imagem-relação aparece como ‘a apresentação direta de uma interação’ de um movimento único que se instaura entre as imagens e espectadores, ou de um tempo que se revela ou se faz existir, Boissier estabelece uma comparação às classificações apontadas por Deleuze: “o cinema não é uma imagem a que acrescentamos movimento, e sim, de maneira imediata uma imagem-movimento, do mesmo modo que a imagem-tempo, numa relação de subordinação inversa, é uma apresentação direta do tempo”<sup>24</sup>. Dessa maneira, a imagem-relação, como um dos propostos conceituais de Deleuze para pensar a imagem cinema, surge como elemento constitutivo da imagem-tempo, que rompe com o

predomínio do movimento sobre a imagem levando-a para além do próprio movimento, caracterizando-a como uma crise da imagem-ação. Voltaremos a esta questão.

### **O corpo como enquadramento na imagem tridimensional**

Na convergência estética de meios diversos, *Site Specific for Love* pretende investigar sentidos do espaço imagético e suas possibilidades de construção. Tem como ponto de partida conceitual a criação da imagem através do acúmulo e das fronteiras. Utiliza como suportes tecnológicos, projetores de vídeo, laptops, televisores, rádios, *Ipod*, DVDs e CDs *players*, câmeras de vídeo e divisores de sinal, programas de computadores que possibilitam edição, manipulação e multiplicação da imagem como *Arkaos* e *Modul8*, programas de computadores e instrumentos eletrônicos para edição e operação ao vivo de trilha sonora digital como *Pro Tools 8*, *Reason 4*, *Garageband* e *SoundTrack Pro* etc. Estes suportes são utilizados para dar corpo ao espaço sonoro e visual que se baseia nos regimes de imagem gerados pela cinematografia - suas questões técnicas e estéticas (edição, montagem, encadeamentos, temporalização etc.) -, na arte da performance – onde a presença do performer é o elemento-signo que dialoga constantemente com o espectador e o espaço -, e na música enquanto narrativa poética e construção dramatúrgica.

Este justaposição de elementos gera camadas implicadas que se expandem de forma múltipla nas configurações cênicas e que não se ligam através de uma explicação lógica, mas de uma resignificação dos ‘entres’. Do entre cinema-performance, música-instalação, vídeo clipe e videoarte, tecnologia-subjetividade, dança-teatro, atuação-presença e presença-criadora, literatura-imagem. As linhas de acontecimento que se distendem e se conjugam vão se desenvolvendo simultânea e seguidamente, cada uma a seu tempo ou todas ao mesmo tempo, estabelecendo sobreposições e múltiplos focos de enunciação. Estabelecem assim um diálogo entre as partes em um processo de justaposição, onde esta imagem acaba por ser tensionada pelas subjetividades de sua natureza poética e pelas vinculações entre real e virtual. Segundo Jeffrey Shaw, as obras da nova arte midiática buscam experiências inovadoras no campo da percepção incluindo “a exacerbação do real pelo virtual, por meio do deslocamento do espaço representacional para fora da moldura, criando-se desse modo uma coalescência ótica entre situações factuais e fictícias”<sup>25</sup>. Neste processo, o espectador se insere nesta imagem enquanto presença e narrativa que também acumula, interfere, modifica, determina, seleciona e confere sentidos. O que se estabelece nesta reconfiguração específica do lugar-espectador e do lugar-imagem é um processo de percepção e afecção

individual, o que Hansen chamará de auto-afecção, ao afirmar que a realidade virtual é, antes de tudo, a realização de um potencial humano, independente de avanços técnicos. Esta re-configuração dos 'entres', retira do lugar o próprio lugar, extraindo a sua adequação, criando um estranhamento, perdendo a suas referências de lugar-hábito, subvertendo-as ao lugar-insuspeitado. É assim que o espectador é o primeiro elemento integrante desta imagem a ser afetado. O seu deslocamento para o centro da obra o insere em uma imagem espalhada e muitas vezes espelhada onde imagens podem se repetir por acúmulo apontando semelhanças e diferenças, onde o foco da ação se dissolveu e não há mais direcionamento do olhar – é preciso decidir, escolher o que enquadrar. No cinema, como afirma Raymond Bellour, os planos com espelhos sempre apontam para o espectador reafirmando a sua dependência em relação ao que é dado na tela, a imagem. Já os dispositivos instalativos que se utilizam da espacialização da imagem em vídeo projeção criam um espaço de autonomia, desvinculando essa relação dependente e estática. “É esse laço que a instalação desata, mas para produzir outro, ainda mais físico: acordo discordante entre duas imagens sentidas como idênticas e, no entanto, diferentes, e que não podem ser vistas a um só tempo”<sup>26</sup>.

O espaço multiplicado em *Site Specific for Love* instaura imediatamente essa possibilidade das coisas não poderem ser vistas como um todo, como um objeto único, encerrado em uma moldura que o define. Acontecem afirmando identidades com o teatro, cinema, artes plásticas, música, show, literatura, mas logo se desmancham por espelhamentos e fragmentações apontando as diferenças: estamos diante de outra configuração para tais imagens. São todas ao mesmo tempo e nenhuma exclusivamente. A questão que tencionava o personagem de William Shakespeare, *Hamlet*, entre 'ser ou não ser', ou o poema de Parmênides de Eléia (cerca de 530 a 460 a. C.) que em sua narrativa apresenta o encontro com a deusa Verdade que o instrui a se afastar do 'caminho sensível' que leva as massas a acreditarem que 'ser e não ser' são iguais, complexifica-se agora em 'ser e também ser', onde agora nada mais é uma coisa só. E ser uma coisa é poder ser outras ao mesmo tempo. Tudo está ao redor do espectador, atravessando todo o espaço em diversas esferas e superfícies (sonora, tátil, exprimível, palatável, sensível, emocional, racional, visual, subjetiva, olfativa, digital, performática, fílmica, rádio-televisiva, na parede, no chão, algum objeto etc.). Todas sendo instigadas e provocadas por estratégias diversas de colocação. Essa imagem ocupa o espaço ao mesmo tempo em que preocupa aquele que se coloca diante dela, pois seu lugar-hábito foi desconfigurado e será necessária agora uma operação de re-significar o estar presente que não é mais dado pela ausência, pelo aniquilamento da presença numa sala

escura. Isto inquieta o observador diante da imagem. Abre-se então a possibilidade de “exploração de novas relações com o espectador, solicitado a cada vez de maneiras diferentes, e a instauração de outras lógicas discursivas”<sup>27</sup>. Encontrar algum sentido ou dar algum sentido só se fará em cada um ou não. Esta simultaneidade de situações, que não permite a apreensão única, estabelece o caráter relativo desta imagem permitindo que a obra ganhe contornos singulares como pondera Anne-Marie Duguet:

[...] A obra assim, é concebida a partir de parâmetros elementares suscetíveis de manter relações constantemente modificadas [...] Põe-se novamente em questão nas proposições do minimalismo, tal como formuladas por Robert Morris, a noção de um ponto de vista privilegiado [...] tendo sido traduzida pela invenção de múltiplos dispositivos que permitiam a simultaneidade de cenas, como a dispersão dos locais de representação ou a condução do espectador ao longo de um percurso. Da mesma forma, a instalação de vídeo propõe que o espectador se desloque em torno, diante ou através da obra, destacando-se a relação entre a obra minimalista e a teoria da relatividade, “uma vez que é o observador que muda continuamente a forma, ao mudar sua posição em relação à obra” (:90), diz Morris.<sup>28</sup>

O deslocamento ao qual o espectador é submetido faz com que não só o seu olhar tenha que investigar e interagir na busca do que saber, mas, sobretudo, o seu corpo tenha que perceber, tocar, dizer, ouvir, sentir, intervir. Dessa forma, o lugar da escolha vai ao encontro do lugar do editor, onde a montagem, o enquadramento, se dará pelo movimento que o espectador faz no diálogo com as diversas camadas que circulam simultaneamente no campo de ação e percepção/afecção. Para Jeffrey Shaw a possibilidade do espectador, na ‘obra de arte navegável’, criar extensões visuais do espaço da imagem “permite que este assuma simultaneamente as funções do cineasta e do editor, interditas *a priori* pela experiência de assistir ao cinema tradicional”<sup>29</sup>. Já na descrição de *A name, a kind of chamber, two weapons, and a still life*, vídeo instalação de Gary Hill, Bellour diz que as 13 telas (oito monitores e cinco telas) que formavam a estrutura instalativa do trabalho, criavam um plano contínuo sem que necessariamente houvesse a interrupção do movimento. Aponta assim o surgimento de uma “forma inédita de montagem: não mais plano a plano, porém tela a tela, salto dos olhos inscritos no espaço, colagens escancaradas exibidas pela maquinaria. Passa-se da fragmentação do corpo às da percepção e de sua referência”<sup>30</sup>.

As vídeoinstalações trabalham a estética cinematográfica apropriando-se dos procedimentos e do dispositivo que particulariza esta, para ampliar seu caráter ficcional, explorar relações inéditas que potencializem a perspectiva criativa do espectador. Bellour identifica no trabalho de Bill Viola, *Buried Secrets*, por exemplo, as possibilidades de campo e contracampo reinventadas. Elas surgem deslocadas e recriadas na montagem, não mais seqüenciadas pela ordenação de fotogramas ou de

planos que informam uma relação especular de uma cena ou de uma situação, mas por meio dos espaços que se fazem entre as imagens na sala de exibição. Dois ou mais planos são projetados alternadamente sobre superfícies diversas em oposição e complementação simultâneas, imagens que se rebatem com situações que dialogam por contraste ou similaridade. “Assim, forma-se uma montagem paralela deslocada [...] É o que acontece em *Turbulent*, da iraniana, Shrin Neshat”<sup>31</sup>. Nesta obra, o espectador se vê confrontado por duas imagens que se rebatem e se implicam, se enfrentam criando novas possibilidades de relação. É o olhar perscrutador que vai determinar esta imagem que se expande além da moldura, da tela fixa, pois ela projeta o espectador no “entre extremos” (título da obra que reúne entre elas *Turbulent*) que as imagens revelam. Os extremos e os entres estão expostos não só na superfície bidimensional do filme em seu tema, personagens e narrativa, mas no dispositivo instalativo que posiciona o espectador sempre entre duas telas, entre dois pontos extremos, entre dois lados da mesma imagem ou de várias imagens, entre o masculino e o feminino que se cruzam, que se cortam. O caráter dual e dialógico da obra de Neshat confronta estes universos e, nesse embate, faz com que as imagens exijam do espectador um deslocar-se em relação a elas, uma posição física e emocional diante dos extremos que se enunciam e abandonam a ideia de representação, pois aqui ela é substituída pela experiência. Precisamos nos posicionar diante da imagem, mas de repente ela nos exige um deslocar, e esse constante posicionar e percorrer desestabiliza o lugar comum.

Em *Tooba*, uma das videoinstalações de *Entre extremos*, vemos em uma das telas a imagem de uma árvore frondosa no meio de um descampado, no alto de uma montanha. Esta árvore é cercada por um muro e vemo-la aproximar-se lentamente através do zoom da câmera. Ao mesmo tempo, na imagem oposta vemos um grupo de homens vestidos de preto correndo por montanhas. Estas se assemelham geograficamente ao espaço onde se localiza a árvore. Na medida em que o zoom aproxima nosso olhar da árvore vemos surgir escultoricamente, no seu interior, uma mulher, ao mesmo tempo em que os homens da outra imagem, se aproximam da árvore. Neste momento as duas imagens que se assemelhavam, mas eram diferentes, passam a se complementar, a apresentar o mesmo espaço, com pontos de vista diferentes. Diminuem as diferenças, mas continuam diferentes. Este movimento de aproximação da imagem solitária que revela aos poucos a chegada do grupo de homens que ao fim cerca o muro que delimita a área onde está a árvore-mulher, gera inúmeras impressões. O instigante está nos movimentos que se conjugam do zoom da câmera na árvore, da

câmera que segue os homens e do corpo do observador que gira entre estas imagens que se afastam e se aproximam.

Na exposição *Movimentos improváveis – o efeito cinema na arte contemporânea*, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, em 2003, o trabalho *Tu*, de Thierry Kuntzel propunha a sequência fotográfica em *close up* de um menino disposta seguidamente em uma parede circular que envolvia o espectador, o que fazia com que não fosse possível vê-las todas ao mesmo tempo. A cada imagem o rosto do menino se inclinava para direções distintas. Ao final da sequência ao invés de mais uma fotografia da cabeça estática que ganhou movimento a partir do deslocamento de outra cabeça (a do espectador girando para percorrer as imagens), a sequência finaliza com um vídeo que não interrompia o movimento quando o espectador chegasse ao fim, pelo contrário, dava continuidade à rotação da cabeça com o movimento no interior da imagem em vídeo. Um diálogo por complementação de movimentos. Enquanto a imagem fotográfica permanecia estática o corpo do espectador lhe dava movimento. Quando este pára ao fim da sequência, a imagem assume o movimento, deixando clara a relação imbricada de composições entre o corpo e a imagem.

Hansen nos diz que a imagem digital não está presa a uma representação, que se caracteriza por uma flexibilidade, acessibilidade e maleabilidade. Isto quer dizer que o digital faz perder o caráter fixo da relação com a imagem e isso acarretará num processo proporcionalmente complementar nas obras que buscam também uma acessibilidade as suas formas. Não é que a interatividade da nova mídia transforme os espectadores simplesmente em manipuladores, mas o importante é que a própria imagem se transformou em processo de percepção do corpo dele, este é, portanto, o que a diferencia. É um re-condicionamento deste corpo e hábitos intrínsecos, é o lugar-insuspeitado que surge como possibilidade de ser ocupado, é o lugar de reconhecimento, de conhecer de novo. Em *Site Specific for Love* as camadas e fragmentos que se multiplicam e espacializam formam uma imagem tridimensionalizada. Afirmada pelas fronteiras entre vídeo e performance esta força os ‘entres’ e, encaixado nestas brechas, o espectador busca o seu lugar, pois assim como exige-se um deslocamento do corpo, exige-se um tempo de permanência para fruir da narrativa que se desenvolve. O tempo do acontecimento da performance.

O espectador (**em *Site Specific for Love***) pode até tentar se colocar na mais tradicional postura de espera pelo início da função, porém, os performers estão no espaço e, mesmo ocupados com certos preparativos, estão ali, cumprimentam as pessoas, se dão a ver em sua cotidianidade. O ambiente parece reconhecível como um lugar onde se dará uma performance, mas nosso (meu) vício de espectador que se coloca à parte do acontecimento que se dará, que espera por uma narrativização no espaço, é surpreendido em seus cânones e o início já estava lá acontecendo.<sup>32</sup>

Este movimento de imersão no espaço e de subversão dos cânones permeia todas as sequências do trabalho. E faz com que o espectador tenha que se mobilizar de maneira diferenciada e perceber-se no processo, não ‘à parte do acontecimento’. Ele não é um mero observador, mas um agente criador e formador. Ao mesmo tempo em que a imagem ao ser inscrita no espaço comunica estados e estágios diversos do tema aos espectadores. Faz isto por sobreposição, podendo ser, por exemplo, através de um ato performático, um texto literário, uma fotografia projetada, uma sequência de imagens em movimento, uma música cantada, um rádio que conta a história de uma desilusão amorosa, um filme que passa na televisão, entre outros. Esta multiplicidade e a imersão do espectador na imagem são os pontos que vão possibilitar a existência deste espectador-criador. Diante desta configuração que se estabelece através da experiência, no terreno do desconhecido tanto para quem assiste quanto para quem faz. O uso do digital também permite uma série de outras possibilidades nas relações de flexibilidade e acessibilidade. Permite criar novas dinâmicas, texturas e superfícies que dialogam, permite produzir imagens e sonoridades específicas produzidas digitalmente, relações entre o ao vivo e o gravado, entre o ao vivo e o ao vivo captado por câmeras digitais, entre ‘real’ e ‘virtual’, espectador e imagem, onde se faz necessário outro procedimento crítico para o entendimento destas relações.

Mas o que torna os meios novos para Hansen? A questão que fundamenta seu discurso é exatamente o deslocamento do corpo de uma forma refuncionalizada, modificado através das interações facilitadas pela tecnologia digital. Hansen aponta então para o surgimento do ‘corpo como processador de informações’. As novas mídias digitais reposicionam o olhar do observador e sua relação com o objeto, em uma prática que ocupa um novo território das relações, onde o corpo surge como o enquadramento. Esta foi a oposição que Hansen fez às conceituações de Deleuze, pensando que, no digital, não é mais a imagem que determina a moldura, mas sim o corpo que é responsável por fazer o enquadramento. Observa que esta imagem digital é criada no nosso corpo. A seleção e o recorte não são dados a partir de um retângulo, uma moldura (*frame*), mas o nosso corpo é que forja, que da forma. Não é a tela do computador, ou a tela de projeção que delimita a imagem. Hansen resgata as considerações de Henri Bergson sobre a percepção e afecção, em *Matéria e Memória*, atualizando estes argumentos para a era digital. Para Bergson, o mundo exterior é um fluxo universal de imagens e sobre as quais nós fazemos um processo de filtragem, onde o corpo pré-discursivo e afetivo é fonte ativa de significado. Percepção é uma filtragem do que se interessa. Recortamos as imagens que nos são oferecidas e, dessa maneira, percebemos



menos do que a totalidade da imagem. No entanto, é no corpo que ela se efetua e se concretiza. O corpo surge como produtor de ‘imagens privilegiadas’, onde elas são individualmente processadas em constante estado de potencialidade e mutação.

Reconsiderando as análises de Deleuze sobre o enquadramento dado tecnicamente através da moldura da tela (*frame*), Hansen coloca o corpo como aquele que passa a filtrar as informações que recebe. É criador de imagens no lugar de simplesmente receber imagens já configuradas e emolduradas por formas técnicas. O novo enquadramento que surge está em função deste corpo que cria. Argumento que o status da moldura é agora relativo ao corpo, ‘encarnado’, corresponde diretamente à mudança digital. Neste processo, a nossa capacidade individual de transpacializar, de criar tempo e espaço a partir das afecções, está em operação onde o agora é uma série de articulações, de sentimentos, de desejos. Esta possibilidade é definida por Raymond Rayer como experiência absoluta de si mesmo. Já Tania Rivera chama de efeito de sujeito, partindo dos conceitos de Lacan, para falar do “apelo que as obras exercem sobre nós, convidando-nos a experimentar (e refletir sobre), [...] fulguração e báscula capaz de pôr-nos radicalmente em questão”<sup>33</sup>. Pergunta ainda se o cinema, como sucessão de imagens, é análogo ao funcionamento psíquico e termina por afirmar: “somos sujeitos cinematográficos”. Nas considerações de Hansen, o ‘corpo-cérebro’ realiza uma síntese transpacial que é capaz de criar significados próprios. Não é a máquina que vai criar espaço e tempo, mas a nossa relação com ela, abrindo campo para uma nova metafísica. Neste sentido, aponta para o deslocamento da importância da visão na percepção, afirmando o aspecto tátil e seu lugar nessa recontextualização. As questões de visão passam a ser consideradas como questões do corpo. Não só o olhar está sendo o canal perceptivo da imagem, mas o corpo como presença e interferência que mantém certa prioridade em relação à visão. Ele não é apenas pré-condição para a visão, mas para um conjunto de sensações como um todo. O seu estar presente e o seu manipular lhe permitem criar espaços, o que se torna o diferencial neste instante. A imagem não é mais enquadrada por uma moldura, mas pelo corpo que através de um processo seletivo as determina. Um processo de criação onde o corpo é o emoldurador, enquadrando as informações.

Nós poderíamos dizer, para colocar em termos simples, que é o corpo – a extensão do corpo em suas possibilidades de percepção e afecção – que denuncia a interface das mídias. Isto significa que com a flexibilidade trazida pela digitalização, *decorre um deslocamento da função do enquadramento nas interfaces das mídias, trazendo de volta ao corpo de onde elas saltaram originalmente*. É este deslocamento que faz a arte da nova mídia ‘nova’.<sup>34</sup>

O corpo é convocado a determinar o conceito do meio e também para construir seus novos sentidos, reconfigurando a imagem. A experiência e vivência de criar e ver espaços está em exercício potencial constante, segundo Hansen. O corpo integrado como multimídia e que se percebe, proprioceptivo, sinestésico e afetivo, onde toda a informação sensorial é processada e pode ser cambiada, reelaborada, fundida enfim, recriada na recepção dos estímulos produzidos dentro do organismo (*self-movement*) e na relação subjetiva que se estabelece entre uma percepção e outra. Sendo assim, todo trabalho de percepção seria um trabalho de auto-afecção. A imagem digital surge como uma entidade necessariamente incorporada e processual, isto é, assim como em Bergson, tem que passar pelo corpo. No seu transespaço é que você fará as relações cognitivas; não havendo mais nada externo a você, o que sobraria seria a auto-afecção. Perceber algo que está externo e relativizado quando fora e dentro não existe mais, substituído por este sistema de auto-afecção. Neste processo, é importante ressaltar o deslocamento do ocularcentrismo para a questão tátil deste corpo atuante na possibilidade de criar espaço e tempo, de gerar sentidos. “Mais do que selecionar imagens preexistentes, o corpo agora opera filtrando informações diretamente e, através desse processo, cria imagens”<sup>35</sup>.

Anne-Marie Duguet pontua que a mobilidade dentro das vídeoinstalações “passou a ser produto e não apenas imagem”, assim como a relação engajada do espectador no percurso: “o corpo se desloca na cena, pode evoluir nela como o ator no palco, ao mesmo tempo que permanece confrontado com outras cenas, com imagens, em que ele, por certo, não penetra”. Um teatro virtual como ela pontua, sugerindo esse espaço que se pode adentrar na obra, uma tridimensionalidade da imagem que expõe a mobilidade e agilidade antes inconcebíveis para a relação do corpo com a imagem cinema. “Se o olhar é ativado primeiro, o corpo novamente se lança num estado de submotricidade relativa. Basta um gesto ínfimo para transformar a cena, um simples movimento dos olhos”<sup>36</sup>. Hansen cita como exemplo, as obras do vídeo artista Bill Viola como experiências do próprio tempo onde percepção e afecção dão lugar a auto-afecção, ilustrando um comprometimento positivo entre corpo e tecnologia. Para situar-se diante da obra você tem que recorrer a sua própria capacidade de criar espaços para que ela se efetue. Já não se percebe através da lógica das conexões nem apenas por uma temporalidade que se circunscrevem em um quadro. A afecção passa a ser a partir da auto-afecção. Vemos surgir um processo de enquadramento multisensorial.

O conceito de transcinema, utilizado pela artista Katia Maciel, define a imagem que “gera ou cria uma nova construção de espaço-tempo cinematográfico, em que a

presença do *participador* ativa a trama desenvolvida”<sup>37</sup>. Esta proposição nos fala a respeito de imagens que se constroem e reconstroem, das que estão sempre em mutação e incorporam ‘ambientes interativos e imersivos’, caracterizados pelo cruzamento da experiência das artes visuais e do cinema, fundando ‘um espaço para o envolvimento sensorial do espectador’. Seguindo essa linha de raciocínio podemos fazer uma aproximação de tais conceitos com os que norteiam a formação da imagem tridimensional de *Site Specific for Love*. Nela os processos de enquadramento multisensoriais estão presentes em situações imersivas que transcorrem e que solicitam a interferência. “Todas as instalações que dependem primordialmente da situação provocada, o espetáculo desvanecido se refaz através dos olhos e dos corpos dos companheiros de visita”<sup>38</sup>. A imagem instalativa tridimensional de *Site Specific for Love* percorre diferentes níveis de configurações que envolvem os espectadores e os convoca a interagir. É possível com essa estruturação permitir que abram novos caminhos perceptivos da imagem. Este exercício importa a este procedimento ampliando as possibilidades do ver e “há, portanto, razão para buscar, no cinema interativo, uma transformação da atividade do olhar. A esse respeito, ainda faltam palavras para qualificar tal público: será ele leitor, espectador, *interator* ou, como se diz agora, *espectator*?”<sup>39</sup>

Dessa maneira, ao inserir o público no meio do espaço de atuação performática, o objeto de estudo de caso desta pesquisa visa criar interferências pela simples presença destes, visto que os lugares que ocupam são sempre variáveis. Além disso, pretende possibilitar que a imagem não seja vista em sua totalidade. Se uma dança acontece entre eles e o espaço que não é ocupado (onde ela transcorrerá) é imprevisível, esta acontecerá também, em certo nível, de forma imprevisível. Em diferentes circunstâncias e objetivos os espectadores são convocados ao diálogo. Como as ações são simultâneas e as imagens se formam por acúmulo eles têm que perscrutá-las. Escolher para onde olhar, dirigir o seu corpo, se mover, selecionar, ouvir vozes que se sobrepõem, responder a algum questionamento, dar um depoimento, enfim, estar mobilizado ativamente pelo acontecimento. Esta presença se expande não só no sentido de que o espectador enquadra a imagem nas opções que lhes são oferecidas, mas como ele modifica a imagem com sua memória e imaginário através de relatos que podem ser incorporados na narrativa, numa fabulação do real. A ausência de um ponto fixo onde transcorre a narrativa que produziria uma imagem de caráter absoluto e pretende uma determinada leitura, estreita-se com a crítica moderna da representação, do caráter

mimético implicando a perspectiva. Segundo Boissier, neste tipo de instalação ocorre ‘uma espécie de perspectivização da perspectiva’.

A perspectivização é não apenas a construção ou projeção de um espaço, como também por em cena o espectador. Ela induz de maneira sensível, distâncias, pontos de vista, a posição fixa, móvel, múltipla dos olhares virtuais, sem por isso impô-los ao corpo próprio do olhador. Na perspectiva relacional, como na perspectiva ótica, o leitor não é necessariamente levado a adotar “os pontos de interação” reais ou supostos dos autores. Ele pode manter-se à parte, olhá-los funcionar à distância. O leitor pode e deve jogar com eles, mas deve também, ao mesmo tempo que os adota, compreendê-los pertencendo a um dispositivo que tem sua própria opacidade.<sup>40</sup>

### Configurações da imagem

A imagem em *Site Specific for Love* se forma basicamente em três camadas que acumulam os diversos meios: temos então uma sonora, uma em vídeo projeção digital (bidimensional) e outra performática que se desdobra no espaço da sala de apresentação articulando as outras duas, criando a tridimensionalidade da imagem através de movimentos inscritos no espaço que muitas vezes estabelecem outras possibilidades para os sentidos coreográficos da dança. Todas estas camadas circulam por níveis diversos de narrativas, e cada sequência de vídeo/performance varia de acordo com os capítulos do roteiro musical, como descreverei a seguir.

Imagem 7



Vídeo-projeção – natureza morta

A primeira imagem projetada (bidimensional/digital) ocorre na introdução chamada *Getting Unconscious*. É formada por uma vídeo-fotografia com movimentos quase imperceptíveis, onde sua composição assemelha-se a uma natureza morta. O que se vê nesta imagem é o interior de uma casa que, em seu estado de abandono, esta cheia de memórias, e em, sua arquitetura, assemelha-se a um labirinto (espaço que será explorado em vídeo-sequências posteriores). Esta casa desabitada espera por alguém. Compõe ainda esta natureza morta, objetos domésticos e mobiliário (imagem 7).

Passados dez minutos, inicia-se o capítulo um, que se divide em *Madamme Rose Hannie* e *Da possibilidade do amor*. Neste momento a imagem entra em movimentos bastante perceptíveis. Nela surge uma mulher que fará uma sequência de ações cotidianas, banais - a feitura de um alimento. Sobreposta à imagem desta casa e sua habitante começam a surgir palavras e frases da música que narra poeticamente o contexto da situação (imagem 8). Corte. No capítulo seguinte, *A Casa Vazia*, a câmera sai do seu ponto fixo e inicia um percurso pelos ambientes labirínticos desta habitação. Nela surgem outros performers que invadem o espaço, se cruzam coreograficamente, mas não se relacionam de maneira direta (imagem 9). Estão à procura de algo ou alguém. As ações destes agora se acumulam como fantasmas que coabitam um mesmo ambiente. As imagens se sobrepõem, se acumulam e ‘dançam’ na tela, com movimentos de subida e descida (imagem 10), promovendo um deslocamento do eixo. Quando estas imagens são projetadas repetidas e sequencialmente nas paredes do espaço onde está sendo exibido o trabalho, alguns destes movimentos de câmera dão a impressão de que toda a sala se movimenta vertical ou horizontalmente.

Dando continuidade a este capítulo dois, vemos as pessoas que transitavam na casa vazia começarem a ser cobertas por tiras da própria imagem (folhas secas que cobrem o chão) e que vão transformando a superfície em pura abstração – dá-se início ao capítulo três, *O amor vai nos tirar daqui*, (imagem 11). Após esta sequência voltamos à imagem da mulher no final do capítulo um, antes do corte. Ela dará início a um novo conjunto de ações cotidianas (vestir-se/trocar de roupa) após uma tomada de decisão (imagem 12). Ao fim desta sequência, ela sai de quadro e retornamos à imagem inicial/fotográfica da casa vazia. Em outra configuração de acúmulo dos ‘ao vivos’ e ‘gravados’, já sob uma perspectiva cênica, uma câmera capta toda esta sequência em vídeo com a performance que se desdobra a frente dele (que será descrita a seguir). Esta captação é projetada ao fundo das ações do segundo *performer* que está cena intensificando o espelhamento das ações.

Sobreposto a este filme pré-gravado são criadas performativamente as sequências cênicas que dialogam com estas projeções em diferentes instâncias de significado, criando outras imagens. Na sequência introdutória (fotografia/natureza morta) quatro performers se dividem em funções e interagem com os espectadores individualmente. Dois lêem em português de maneira intimista pedaços de frases da música que esta sendo tocada e cantada em inglês, entregam tiras com essas frases impressas, oferecem doces, fazem algumas ações de acolhimento, enquanto um outro



Imagem 8

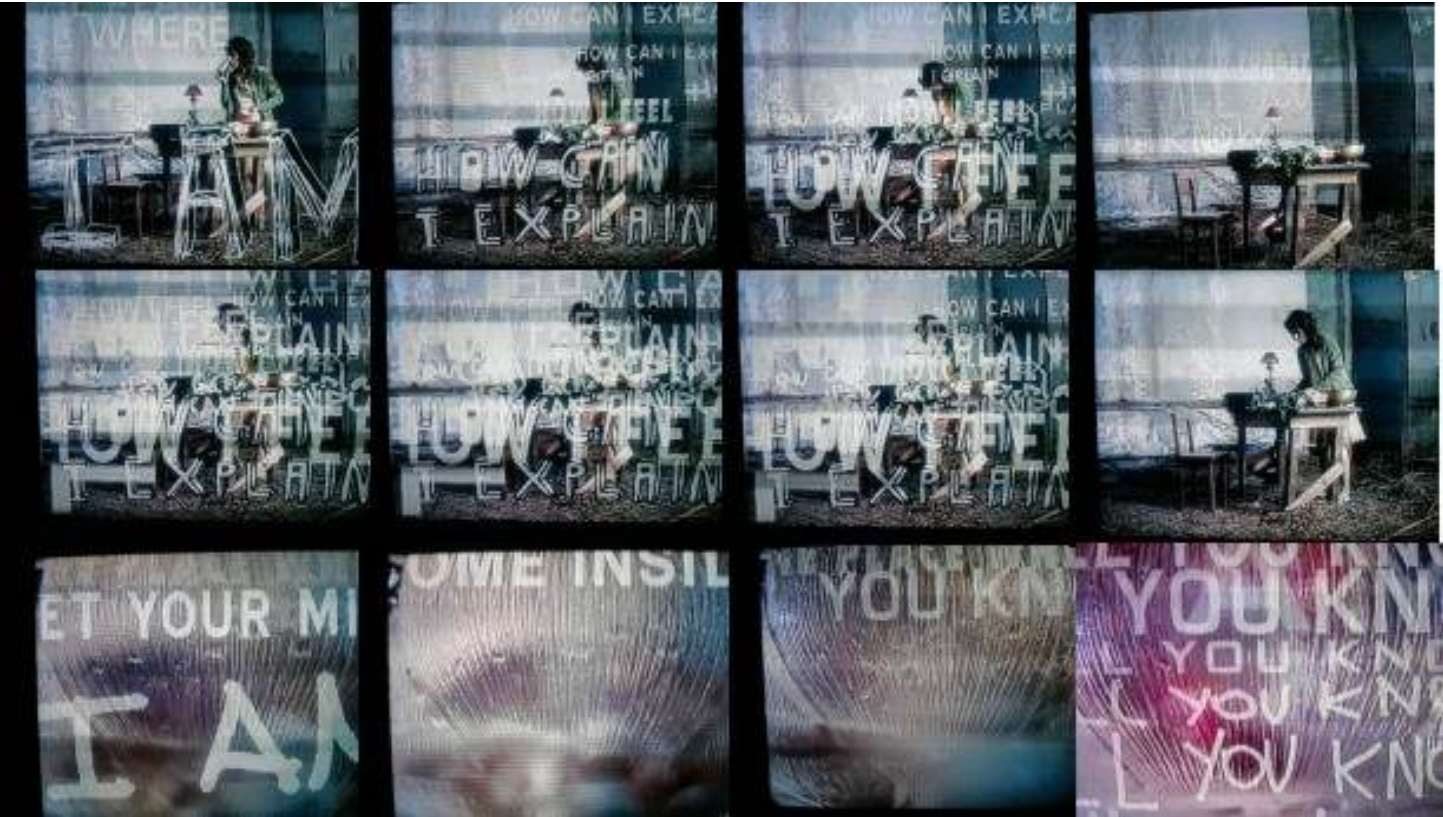


Imagem 9





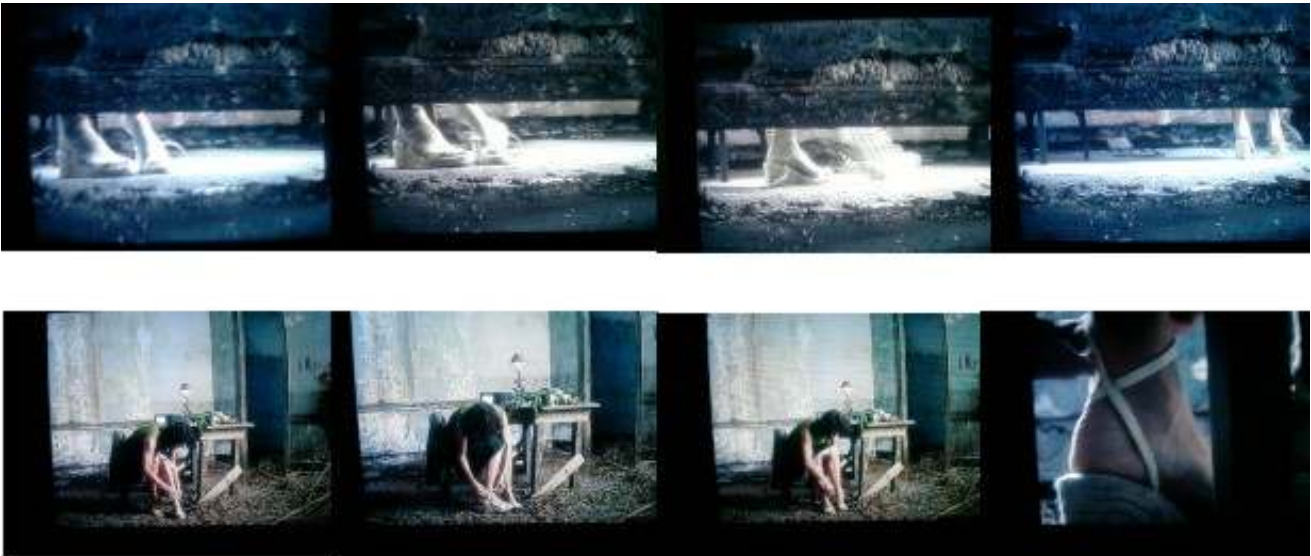
Imagem 10



Imagem 11



Imagem12



entrega libretos com os poemas/músicas que criam a narrativa poética do trabalho, um toca guitarra e canta, e o último entrevista alguns espectadores a fim de coletar depoimentos sobre o tema amor, que serão incluídos na tessitura cênica, sendo transcritos para cartas e cartões postais – uma memória recriada (imagem 13). Com o início do capítulo um, dois *performers* se direcionam para uma mesa com objetos domésticos, ao mesmo tempo que o *performer* virtual entra na imagem projetada. Uma configuração similar à do vídeo está construída na sala onde transcorrem as ações. Quando elas se iniciam, criam um espelhamento com o vídeo, intensificado pelas partituras de movimento que geram um diálogo coreográfico entre as partes (imagem 14). Os movimentos são simultâneos. No meio de suas ações (feitura do alimento), os três ligam aparelhos eletrônicos - uma televisão, no vídeo, e dois rádios, em cena - que vão transmitir, respectivamente, um filme e uma rádio novela, inspirados no conto *Madame Rose Hannie*, de Kahlil Gibran. Passamos a compartilhar com eles a história que se desenrola simultaneamente em inglês no filme e português na rádio novela,

Imagem 13



Imagem 14







enquanto suas ações se desenvolvem. Ouvimos os textos acumulados em línguas diferentes.

Com o fim desta história, os três performers (em vídeo e espaço da sala), que estão em consonância de movimentos, vão criar bifurcações ao se deslocarem de suas ações reverberadas. Cada um passa a fazer ações diferenciais. As camadas de sobreposições se intensificam quando dois continuam em ações cotidianas enquanto um dos que está em cena inicia um dança (imagem 15). Outra superfície de imagens surge e se cruzam no mesmo espaço, que vai se saturando de camadas e espessuras. A música cantada permanece durante todo o tempo. A sequência seguinte, *A Casa vazia*, se inicia. Ela se configura por um conjunto de ações performáticas, onde o corpo e a ação funcionam como signos. As ações não são identificáveis por uma lógica cotidiana. Nela os signos são de natureza essencialmente poética. Os performers desenrolam bobinas de papel de diferentes bitolas que se cruzam pelo espaço e por entre os espectadores. Abrem caminhos, criam desenhos e formas. Inscrevem-se plasticamente no chão. Criam linhas, cruzamentos, espaços em branco a serem preenchidos. No capítulo três, os performers utilizam estas tiras para escrever frases. Durante essas ações perguntam reflexivamente para si e para um espectador próximo questões relativas ao tema quase como pensamentos que lhe escapam, mas que também buscam, no outro, compartilhar tais idéias. Esperam, de alguma maneira, uma resposta. Todas as ações incorporam o espectador em alguma instância, mais próxima ou menos próxima, direta ou indireta, elas solicitam. Ao fim da feitura do alimento, por exemplo, um dos performers se aproxima de um dos espectadores lhe oferece um suco e faz um relato a este exclusivamente, compartilhando a experiência que ele está vivendo.

Imagem 15



Outra sequência performática que se estabelece a seguir dá início ao capítulo quatro. Primeiro os performers fazem a leitura de cartões postais e cartas, que foram escritas a partir do depoimento coletado dos espectadores no início. Depois, um músico performer toca um piano eletrônico onde cada tecla aciona uma palavra, editando ao vivo esta canção, e o performer que coletou os depoimentos dos espectadores no início faz a leitura do poema *Infinitas possibilidades*, e durante é substituído pela mensagem de uma secretária eletrônica de um celular. A seguir, outro performer faz um depoimento-comentário acerca do tema e do momento da narrativa em que eles estão passando. Outra ruptura é feita quando este bloco instaura o caráter de show. Os performers cantam e tocam ao vivo uma canção formada a partir do texto desse depoimento. Durante todas as sequências, um músico DJ acompanha o trabalho fazendo performances musicais. Opera as interferências sonoras digitais e algumas músicas cantadas que estão pré-gravadas. Por último, simultaneamente a canção-depoimento cantada ao vivo, outro performer faz a ação de desdobrar um objeto-origami onde no seu interior se lê: Dançar – comigo – quem quer? Mobiliza os espectadores para a proposta (imagem 16), criando uma composição de movimentos com os corpos dos espectadores.

Imagem 16



É preciso destacar que durante todo este acúmulo e desdobramentos de situações os espectadores são mobilizados por diversos focos de atenção e que, em nenhum momento, existe a intencionalidade de um direcionamento do olhar. A maneira pela qual é possibilitado o surgimento de um espectador-criador é não só a partir das subjetividades e poéticas, mas também da relatividade do olhar, dado pelo caráter múltiplo do acontecimento que potencializa as propriedades proprioceptivas e sinestésicas. As ações e imagens se espalham pelo espaço, por entre o visível e o não-visível simultaneamente por todos. É fundamental, para pensarmos nesta relação físico-espacial de presença e relação criativa com as imagens, vincularmos este procedimento

ao conceito de vídeo instalação, como apresentado pela diretora do *Kunstmuseen*, Sylvia Martin:

As peças transversais da *Instalation Art* exigem agora receptores que entrem ativamente no processo cognitivo tanto emocional quanto fisicamente [...] Percorrer uma instalação de vídeo coloca os espectadores numa situação na qual vêm sua própria individualidade confrontada com uma imagem eletrônica em movimento.<sup>41</sup>

O corpo do espectador não mais se neutraliza diante da obra. É preciso que ocupe crítica e ativamente esse espaço, que seja capaz de preencher as lacunas deixadas pelo autor. No acontecimento de elementos imbricados de *Site Specific for Love* a presença do espectador como interferência, passa a construir as imagens da narrativa não só através de um processo de enquadramento e auto-afecção, a luz das formulações de Hansen, mas em um processo constante de resignificação do meio e de suas estéticas através da experiência promovida pelo acontecimento. Como neste percurso não existem esquemas prévios por onde seguir, as bifurcações que a estrutura cênica propõe subvertem a ordem de entendimento lógico a cada instante. Christa Blümlinger afirma que “a possibilidade de apresentar várias imagens na instalação permite tornar imediatamente visível a estrutura interativa da montagem filmica”<sup>42</sup>. As operações de acúmulo destas imagens não se organizam assim de maneira didática, alinham-se através de relações de sentido que se cria ao rebater uma imagem na outra, promovendo assim um remanejamento de diálogos entre o que é ‘dito’ e o que é afetado. “Uma das letras de Flavio Graff pergunta ‘o que é que eu sinto?’<sup>43</sup>, comenta Dinah Cesare. Estes procedimentos funcionam como uma arqueologia onde as imagens serão escavadas no espaço interno que se abre em cada um, no emolduramento que cada espectador terá que fazer, refazer e desfazer como descrito no artigo “o entre-lugar específico do amor” sobre apresentação de *Site Specific for Love*.

A imagem-vídeo se fragmenta. Outros performers invadem o vídeo e o espaço real. As vozes se multiplicam. O olhar é convocado por múltiplos focos de enunciação. O espectador escolhe em que ação quer se deter. As multiplicações das vozes, dos espaços, dos performers, promovem certa aceleração do tempo. Ocorrem cruzamentos entre os corpos, entre os papéis estendidos no chão, entre as falas; ocorre uma diluição de espaços, de papéis, de sujeitos, de vozes. O que se ouve é o sussurro de alguém que está ao seu lado, é a pergunta de “um qualquer” sobre o amor, a fala de “um outro” sobre a ausência.

O espaço específico do amor-afeto é o entre, é o deslocamento de corpos, de sussurros, das faltas; é a dança de partes, fluxos e cortes, diluição de fronteiras dos sujeitos. Os afetos reconfiguram as formas do sentir, “amolecem” o que já está rígido, promovem novos sentidos. Criam lugares específicos, desfazem outros. O movimento é permanente. A porta da sala leva a outra sala e a outra sala, infinitamente. A porta (imagem recorrente no vídeo) é a fissura provocada pelo afeto; ou melhor, é o lugar específico do afeto.<sup>44</sup>

No processo de multiplicação e acúmulos as imagens e situações vão abrindo ‘portas’, fissuras, impregnando o espaço com possibilidades e permanecendo de alguma maneira, tanto física quanto emocionalmente, formando uma espécie de palimpsesto. É através deste acúmulo e dos espaços que se constroem, reconstroem e se desconstroem, que se torna possível a reconfiguração desta imagem e dos sentires. Como processo de imbricação e percepção relativa, essencialmente subjetiva, que depende, inclusive, da articulação crítica da memória para realocar os sentidos do passado no presente. A este respeito poderemos fazer uma comparação com o argumento utilizado por Walter Benjamin na construção da inconclusa e monumental obra “Projeto das Passagens”, onde através de fragmentos e sobreposições, pretendia que a montagem do livro fosse feita pelo leitor. Benjamin pretendia criar uma imagem que fosse capaz de capturar um instante fugidio e impreciso, uma redenção do passado que se configurava no olhar perscrutador. Coloca-nos diante do que ele vai chamar de imagem dialética. Esta imagem vai operar através da montagem, justaposição e da idéia de choque, onde o passado se articula criticamente no presente sendo capaz de revelar a essência, a sua origem. “Não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’, significa apropriar-se de uma reminiscência do passado, tal como ela relampeja no momento de um perigo” <sup>45</sup> e aponta para uma redenção.

Nas considerações que a crítica de arte Rosalind Krauss faz em *Uma viagem ao mar do norte*, sobre o trabalho homônimo, de Marcel Broodthaers, ela indica a formação da obra a partir do processo de justaposição. Segundo ela, o artista criou a sua viagem cinemática como um ‘livro’, produzindo uma experiência de passagem entre inúmeras superfícies para mostrar uma pintura. Forma o que ela define como ‘*layerings*’ (um processo de formação de camadas) através de uma relação análoga entre as páginas empilhadas de um livro e a pintura que vai sendo investigada em diferentes perspectivas e densidades. Krauss relaciona esta ação de Broodthaers às questões da imagem em busca de redenção na obra de Benjamin, dizendo que o procedimento do artista ultrapassa o encantamento pelas formas neste acúmulo. Broodthaers se utiliza da reconfiguração da ficção em *Uma viagem ao mar do norte*, que estabelece um percurso através das múltiplas camadas que ele expõe desta pintura, agora em um formato livro-filme. No entanto, a visão de Krauss sobre a relação da imagem/obra com o corpo difere das proposições de Hansen. Ela afirma que a imagem se sobrepõe ao corpo diminuindo assim a importância do caráter do novo nas artes da mídia. Ainda que coloque os novos meios dentro de um conceito ‘expandido do modernismo’ com a crítica da perspectiva, insiste em aplicar a eles os mesmos critérios de agregação e auto-diferenciação,

reaproximando-se de Clement Greenberg. Em oposição ao papel do corpo na elaboração da imagem também se alinham as considerações do crítico Lev Manovich em *A linguagem da nova mídia*. O autor não reconhece o papel do corpo como o ‘operador’ de uma interface alternativa e pós-cinemática. Estende aos novos meios a condição de imobilidade do cinema e desconsidera a dimensão física que está em questão na experiência que o corpo faz do espaço, não importa se o espaço é entendido como espaço físico real ou simulado (virtual).

Já nas conceituações de Philip Rosen, autor de *Changed Mummified*, ele estende esta discussão para a questão da interatividade como diferencial das novas mídias em oposição ao caráter fixo, rígido e imutável das velhas mídias. Rosen contesta essa diferenciação afirmando que o digital não promove uma ruptura radical, mas um lugar de negociação com o passado. O hibridismo faz com que o digital se aproprie das mídias anteriores e limite o impacto do novo. Ao mesmo tempo em que reconsidera toda a questão da interatividade dizendo que é utópica dada sua possibilidade parcial de ação pelo espectador. As possibilidades de intervenção, como por exemplo, em uma obra de arte estão limitadas às configurações pré-estabelecidas pelo artista. Dentro desta perspectiva podemos perceber níveis diversos de interatividade que se desdobram na imagem que se configura no objeto de estudo de caso e que variam entre o pré-estabelecido e o que se deixa aberto para ser completado. É possível identificar não só uma interatividade a nível físico-psíquico onde a imagem é manipulada pelo corpo que interfere proprioceptivo e sinestésico, mas também através dos conteúdos individuais dos espectadores que são incorporados na narrativa. Apesar de uma estrutura pré-determinada estar estabelecida, existem espaços vazios, lacunas, que só serão preenchidas com a interferência e contribuição do receptor e não com um conteúdo programado anteriormente. Claro que este fato não é suficiente para alterar toda a estrutura do trabalho, nem seria esta a intenção, mas pensar maneiras de incorporar a escuta do espectador na narrativa performática e ter assim sempre novos singulares materiais que tornam particular cada apresentação. Como exemplo, cito a captação de depoimentos e de histórias, que em momentos diversos são incorporadas na narrativa e se transformam em ficção, como na leitura de cartões postais, como declara Flavia Ribeiro:

[...] através dos diálogos nos cartões que são escritos a partir das abordagens na peça [...] o projeto *Site Specific for Love* traz sentimentos que parecem ‘verdadeiros’ dos espectadores. Eles são surpreendidos a testemunhar, a deixar depoimentos sobre as relações afetivas e a qualidade destas relações. A abordagem, ao mesmo tempo cuidadosa e espontânea, pode ‘estranhar’ alguns, outros não. Depende do quanto estão abertos para interagir com o “espetáculo”. A literatura e a música convidam para momentos curiosos de

se pensar as conseqüências de nossas escolhas, da rotina da vida, dos comportamentos repetitivos, das nossas atitudes passivas ou transformadoras.

O desdobramento deste procedimento de inclusão da escuta do espectador foi utilizado na estrutura narrativa do espetáculo – *NU de mim mesmo*, da Cia Teatro Autônomo, desenvolvido no ano seguinte de *Site Specific for Love*, como continuidade deste processo de pesquisa estética. Em uma das cenas, por exemplo, uma mulher que não visitava a casa onde morou desde que a deixou após ter se casado, retorna ao local após a morte da sua mãe. O espaço suscita-lhe muitas memórias e em seguida começa relatar-lhes para algum espectador. No meio do relato, após ter conquistado a confiança deste, pergunta se ele se lembra de algum fato marcante da sua infância, de alguma memória. O depoimento ocorre, todos ouvem e é mais tarde incluído como dramaturgia na cena de outra personagem, feita pela mesma intérprete, mas que o utiliza agora como história pessoal. Este processo de reelaboração da narrativa é vivo, pois lida com as informações que provêm dos espectadores e que por sua vez também formam outras camadas onde o próprio espectador contribuiu objetivamente na construção da imagem e se vê inserido nesta trama. Perspectiva que redimensiona o seu estar em relação à imagem que não mais apenas se expõe, mas o interroga, incorporando seu discurso, o colocando diante de si.

## Capítulo 2 – A temporalização da imagem

Dentro das relações e qualidades que a imagem de *Site Specific for Love* suscita entre a projeção digital, a performance, e o espectador, faremos articulações com as questões levantadas por Gilles Deleuze sobre a cinematografia, em *A imagem-tempo*. Podemos considerar que a sucessão de acontecimentos no referido projeto de arte é formada por montagem dada através de ‘encadeamentos’ e ‘reencadeamentos’ que marcam o espaço e o movimento com uma temporalização da imagem, em alinhamento e apropriação dos conceitos de Deleuze sobre a imagem-cristal, onde, segundo afirma, “a ação flutua na situação, mais do que a arremata ou conclui”<sup>46</sup>, fazendo com que o movimento se torne perspectiva do tempo.

Não creio numa especificidade do imaginário, mas em dois regimes de imagem: um regime que poderia se chamar de orgânico, que é o da imagem-movimento, que opera por cortes racionais e por encadeamentos, e que projeta ele mesmo um modelo de verdade [...] E o outro é um regime cristalino, o da imagem-tempo, que procede por cortes irracionais e só tem reencadeamentos, e substitui o modelo da verdade pela potência do falso como devir.<sup>47</sup>

Apesar das abordagens de Hansen realocarem as proposições de Deleuze na relação espectador *versus* moldura, e estarmos aqui considerando a relação do espectador dentro desta nova perspectiva, a imagem fora da moldura, estaremos alinhando as abordagens sobre a imagem-tempo de maneira ampliada. Não para analisar uma imagem fixa, nem tão somente investigar uma imagem em vídeo projeção de caráter instalativo, especializada por telas e superfícies diversas, mas vinculando-a aos procedimentos de construção das relações entre o ao vivo e o gravado. Entre a performance, a projeção digital e o espectador como editor das imagens que percorrem ao seu redor. A montagem como realização de um potencial do espectador em criar relações que se implicam entre as fronteiras e onde o corpo performático estabelece as ligações fundamentais. Dessa maneira, queremos pensar que os diálogos do entre-imagens em *Site Specific for Love* não se operam através de sequências lógicas e racionais, através do esquema sensório-motor, onde uma ação desencadeia outra ação e assim sendo criando uma relação própria entre elas - imagem-percepção, imagem-afecção, imagem-ação, imagem-relação -, mas que estes diálogos acumulam, interrompem, interrogam. Paralizam o movimento criando espaços do tempo puro, ou promovem reencadeamentos através de bifurcações e fragmentações, de imagens que se substituem abruptamente em planos diversos de acontecimento. Uma imagem-tempo.

Neste contexto, vamos perceber que as imagens em *Site Specific for Love* estão essencialmente se vinculando através das temporalidades que suscitam sem restringirem-se ao plano bidimensional dado pela moldura. Pensaremos esta temporalidade não só na imagem em vídeo, mas, sobretudo, nas construções performáticas que imbricam os planos. Importa considerá-las como extensão, espelhamento da imagem em vídeo, uma imagem da imagem cinema que se rebate, analisando a maneira pela qual elas se articulam através dos conceitos da imagem-tempo. Imprimem assim um registro do tempo da atuação cinematográfica no corpo performático ao vivo e como estas imagens que se encontram não acontecem fixadas por qualquer moldura, não estaremos diante da questão da imagem formatada por um meio técnico - a tela/frame -, como questiona Hansen. Elas se encontram soltas no espaço. A afecção não é dada aqui pelo *close-up*, por exemplo, apesar dele até poder acontecer na imagem em vídeo. A possibilidade, no entanto, de montagem, corte e edição pelo corpo emoldurador do espectador inclui-se no movimento de quem observa, escolhe e ‘fotografa’ o acontecimento, o que nos permite qualificar esta imagem tridimensional, ampliando a análise de Bellour, de outro cinema.

Ainda referindo-se à análise de Deleuze, além dos dois regimes de imagem já citados, o das situações sensório-motoras do cinema clássico da imagem-movimento e o das situações ópticas e sonoras puras do cinema pós-guerra na imagem-tempo, ele aponta para um terceiro regime de imagem, ou cinema maneirista: aqui a tela já não é uma janela ou um quadro plano e não há o que ver nela ou através dela, mas como deslizar pra dentro dela. Este regime inaugurado pelas possibilidades do vídeo e utilizado por diretores como Jean-Luc Godard e Peter Greenaway tornou-se amplo e dinâmico com o surgimento do digital, inaugurando outras possibilidades de pós-produção da imagem. Em *Prospero's Book*, Greenaway pela primeira vez utilizou, por exemplo, o recurso do *paintbox* eletrônico para saturar a imagem com transparências e sobreposições. Algo que só foi possível com as possibilidades de edição iniciadas com o uso do vídeo. Foi justamente a entrada deste mesmo vídeo no universo das artes plásticas, no início dos anos 1960, através de artistas integrantes do movimento Fluxus, que possibilitou a imagem cinema se dinamizar em diferentes superfícies e espessuras nas salas de exposição. Deu-se início a uma trajetória de criação entre artistas, espaço e o vídeo que passa a participar então de quase todas as correntes, entre elas, a arte conceitual, minimalismo, performance, instalações, body art e land art. Os artistas começam a dialogar diretamente com este novo meio, reinventando a estética cinematográfica por meio de estratégias diversas em telas multiplicadas, o que traz para



o espaço das galerias de museu o tempo em seu estado puro através da relação. Jean-Louis Boissier considera que este procedimento de espacialização da imagem que se atrela à questão da relação, é “o traço central de proposições artísticas que implicam, de maneira decisiva, a imagem-tempo no espaço das artes plásticas”<sup>48</sup>, visto que, como já dito anteriormente, além da imagem-relação requerer uma perspectiva interativa ela põe em crise a imagem-ação, e complementa Boissier:

À dupla perspectiva espacial, a do vídeo e do espaço das projeções múltiplas, correspondem duas perspectivas temporais, dois tempos distintos, porém encaixados um no outro, relativos um ao outro. Se há uma imagem-relação, é primeiramente a simples linha virtual, invisível, que se revela apenas no percurso interativo. Pode-se verificar que a relação é a ação de relatar, de retrair a cadeia dos próprios momentos marcados pela relação vivida no real, que reinsere a topografia numa duração. A imagem-relação quando se encarrega de uma interatividade, ainda que mínima, aparenta-se a imagem tempo.<sup>49</sup>

O procedimento que se inaugura com a imagem-tempo nas considerações de Deleuze e que nos interessa pensar aqui, se opõe ao esquema binário do sistema sensório-motor (imagem percepção – imagem afecção – imagem ação - imagem relação), que resulta no sistema orgânico da imagem-movimento. As operações sonoras e ópticas puras fundamentam este regime da imagem-tempo onde “há devir, mudança, passagem. Mas a forma do que muda, não passa. É o tempo, o tempo em pessoa, ‘um pouco de tempo em estado puro’: uma imagem-tempo direta, que dá ao que muda a forma imutável na qual se produz a mudança”<sup>50</sup>. Dessa maneira, uma ação não se prolonga mais em ação direta como no realismo, ela antes de tudo propõe uma reorganização dos sentidos através de seus elementos óticos e sonoros puros, seus *sonsignos* e *opsignos* que desestabilizam a ação e, desacreditados e perplexos diante da vida, seus personagens entram em estados de suspensão. Diante desta perspectiva, os atores não estão mais frente aos seus personagens como tais e sim como espectadores, videntes. Interrogam-se diante das condições, interpretam, avaliam, refletem e, sobretudo, não respondem mais a uma cadeia de esquema sensório-motor. Como se eles próprios criassem o acontecimento no momento da experiência e ao mesmo tempo estivessem à deriva.

A relação entre imagem e som ganha um aspecto dissonante, não complementar, deixa de ser correspondente para ser simétrica. O som passa a ter autonomia sobre a imagem como universos que coabitam – o visual e o sonoro. Ele não mais sublinha, mas cria camadas. Uma narrativa cristalina que funda a sua própria realidade e o tempo deixa de ser a relação passado-presente-futuro para ser simultâneo. São todos os tempos sobrepostos. Não sendo cronológico, acumula várias versões, diferentemente das relações causais que implicam em um julgamento. A imagem-cristal vai abrir espaço,

então, ao tempo puro, como forma dos sentidos se desatrelarem dos presentes, das relações causais, sendo ocupado por tempos múltiplos. Neste campo de ações os personagens perderam sua capacidade de reagir diante das situações do mundo em que vivem, não conseguem ir adiante, permanecem diante de seus conflitos, “surpreendidos por algo intolerável no mundo e confrontados com algo impensável no pensamento”<sup>51</sup>.

E em *Umberto D*, De Sica constrói a celebre sequência que Bazin dava como exemplo: a jovem empregada entrando na cozinha de manhã, fazendo uma série de gestos maquinais e cansados, limpando um pouco, expulsando as formigas com um jato d'água, pegando o moedor de café, fechando a porta com a ponta do pé esticado. E quando seus olhos fitam sua barriga de grávida, é como se nascesse toda a miséria do mundo. Eis que, numa situação comum ou cotidiana, no curso de uma série de gestos insignificantes, mas que por isso mesmo obedecem, muito, a esquema sensorio-motores simples, o que subitamente surgiu foi uma *situação ótica pura*, para a qual a empregadinha não tem resposta ou reação.<sup>52</sup>

As estratégias de ação performática em *Site Specific for Love* buscam encontrar este estado de suspensão onde o acontecimento se configura muito mais pela formação de situações óticas e sonoras puras, do que pelo encadeamento sensorio-motor. Buscam rupturas, bifurcações e fragmentos, que pretendem interromper a ação. A presença do performer como vidente faz com que tenha um procedimento crítico diante da situação que não os submete ao esquema sensorio-motor. O foco não é a ação, por mais cotidiana que ela seja ou possa sugerir. Ela está em segundo plano fazendo com que o tempo não esteja condicionado a um espaço ou a uma ação, pois não decorre de um projeto. Ela é sempre secundária. Há um tipo de desordem que desestabiliza e tira do fluxo corrente desde o momento que o performer invade o espaço de ação. Uma camada subjetiva que transborda diante de uma perplexidade, aí está o foco, no estado emocional que emana e contamina. É preciso afirmar que estes modos de atuação performática não utilizam em nenhum momento artifícios e códigos teatrais de expressão como falaremos mais a frente. Este aspecto de subjetividade que se implica no entre-imagens coloca os performers e espectadores numa relação temporalizada da imagem onde as relações causais que possam existir não irão significar o conteúdo, mas reforçar a poética. É possível evidenciar ainda os cortes e rupturas sob os quais se desenvolvem as sequências performáticas. Os reencadeamentos das sequências rompem potencialmente com qualquer vestígio de encadeamento sensorio-motor. Nas imagens tanto projetadas quanto performáticas isto vai se aproximar do que Deleuze definiu como uma imagem do pensamento, em sua breve análise sobre a natureza do videoclipe.

O que havia de interessante nos *clips* do início era a impressão que alguns davam de operar através dessas conexões e hiatos que já não eram os da vigília, mas tampouco os do sonho e nem mesmo do pesadelo. Por um instante eles roçaram algo próprio do pensamento. É tudo o que quero dizer: pelos seus desenvolvimentos, bifurcações e mutações, uma imagem secreta

do pensamento inspira a necessidade constante de criar novos conceitos, não em função de um determinismo externo, mas em função de um devir que arrasta os próprios problemas.<sup>53</sup>

Este tipo de estrutura narrativa utilizada pelos vídeos permite, através de seus ‘desenvolvimentos, bifurcações e mutações’, a produção de sentidos por acúmulo. Através destas conexões e hiatos eles se aproximam de um fluxo de pensamento que se orienta e se reorienta por reencadeamentos sempre inesperados, injustificados de forma causal. Seguindo este conceito as sequências performáticas e vídeoinstaladas no espaço de *Site Specific for Love* se relacionam e dinamizam como possibilidade de criar imagens para o campo subjetivo da música, como um videoclipe. Citamos como exemplo uma ação cotidiana que deságua numa dança, que desemboca em uma ação conceitual, seguida por uma música cantada e assim por diante. Elas se entrelaçam e dialogam. Vão e voltam no processo de formação das camadas. Acumulam-se. Organizam-se, desorganizam-se para criar outra esfera narrativa e perturbar o encadeamento. A narrativa musical percorre todo o trabalho. O som ganha espaço autônomo em relação à imagens, como uma narrativa que sobrevoa as situações, criando camadas de subjetividade, invocando situações psíquicas entre as quais o pensamento busca relações sutis entre ela e as situações puramente visuais, plásticas que se apresentam simétricas – ela é uma imagem ótica e sonora pura. A ação cotidiana, banal, como a feitura do alimento (já enunciada anteriormente) deixa transparecer os estados emocionais complexos do performer, mas de repente ela se bifurca, se interrompe, abandona o primeiro movimento tentando se emancipar através de outro. O performer entra em um conjunto de ações que pretendem criar situações conceituais, tendo o corpo como meio particular de expressão; em outro momento surge uma ação coreográfica, uma dança que surge rompendo com a forma anterior. O movimento puro quer tornar os meios visíveis como tais através do gesto, da alma que se expressa como através de um sonho. Deleuze afirma que através deste tipo de procedimento a comédia musical, por exemplo, “não se contenta em nos fazer entrar na dança, ou o que dá no mesmo, em fazer-nos sonhar”, quando perde as ligações com as ações cotidianas e irrompe com uma imagem dançada. Ele nos diz que ela revela uma imagem-tempo a partir de duas perspectivas:

Ou consideramos que a comédia musical começa por oferecer imagens sensório-motoras comuns, nas quais as personagens se vêem em situações a que vão responder com suas ações, só que, mais ou menos progressivamente, suas ações e movimentos pessoais se transformam, pela dança, em movimentos de mundo que ultrapassam a situação motora, ainda que possam voltar a esta etc. Ou, ao contrário, consideramos que o ponto de partida era apenas em aparência uma situação-motora: mais aprofundadamente, era uma situação ótica e sonora pura que já havia perdido seu prolongamento motor, era pura descrição que já substituíra seu objeto, um puro e simples cenário.<sup>54</sup>

O movimento performático inicial em *Site Specific for Love* apresenta uma situação sensório-motora de dois aspectos, onde um performer faz todo movimento de chegada à casa que é situada por alguns elementos em cena e, no vídeo, pela própria arquitetura do espaço. Realiza movimentos banais de ligar um som, assistir à televisão, fazer um suco, tirar o casaco, até que, em dado momento, um movimento prolonga-se indefinidamente e a ação perde-se, desconecta-se de seus encadeamentos. No vídeo, a mulher prepara uma sopa e ao colocar o prato na mesa para comê-la derrama o líquido e queima a sua mão. Pega um pano para secar o que caiu na mesa e na sua mão. Em seguida senta e após todo o preparo não sabe mais o que fazer. Não sabe se vai comer a sopa. Paralisa diante do movimento e na mão agora queimada pela sopa. Seus pensamentos dragam a situação, que surge assim puramente ótica e para a qual não sabe responder ou reagir. Na ação performática do ao vivo, simultaneamente, outro performer retira a colher com a qual mexia o suco na jarra, por exemplo, seca-a, mas esse movimento parece não mais se esgotar, perde sua função primeira de movimento encadeando uma ação. Ganha outras funções, pois se dilui no movimento pensado, na introspecção à qual ele foi impulsionado pela história que ouviu no filme que passava na televisão. Pouco a pouco esta situação vai esgarçando-se, perdendo suas conexões até que irrompe numa dança. Há um corte que, como no cinema moderno, é irracional, como um interstício. Ele não situa nem um antes nem um depois, visto que nem o antes nem o depois têm começo ou fim, mas se dilatam, permanecem, vão e voltam, se intercambiam. Tanto que enquanto um performer se lança a este esgarçamento o outro permanece nas ações cotidianas, dá continuidade, no seu núcleo, ao que foi interrompido pelo outro ao mesmo tempo em que a imagem em vídeo também reverbera essa continuidade. O deslocamento fica ainda mais aparente, mais desconexo, mais exposto. Podemos perceber pelas duas perspectivas dadas por Deleuze que: esta imagem já era desde então uma imagem em suspensão, ótica e sonora, onde o performer já perplexo diante das questões de sua desilusão amorosa interrompia seu fluxo de encadeamentos no devaneio e introspecção gerando reencadeamentos e que mais a frente, por um corte irracional, faz surgir o movimento dançado, um ‘movimento de mundo’. E essa dança executada pelos performers “sugere fluxos e cortes. Ela tem gestos delicados, fluidos e interrupções, tensões entre partes do seu corpo. Essa dança, esse corpo em movimento aparece em contraponto às ações mínimas dos dois outros performers”<sup>55</sup>, como define Carolina Alfradique; Podemos dizer também que essa situação era mesmo sensório-motora, mas apenas descritiva e que teve seus laços afrouxados abrindo espaço para uma situação sonora e ótica pura.

O movimento puro executado e os gestos são o fio condutor de muitas ações. Mesmo as cotidianas são sobrepostas e partituras coreograficamente onde o gesto repetido, reverberado e aprofundado ganha novos sentidos. O gesto entre o ao vivo e o gravado que se repetem, se rebatem, se entrelaçam, se aproximam ao mesmo tempo em que se diferenciam. São superfícies opostas. São realidades distintas, uma virtual, gravada, e a outra ao vivo, performada, que apontam uma para outra forçando as suas fronteiras indiscerníveis e se afirmando uma através da outra, mas que também são autônomas e, por isso mesmo, se distanciam. E a história de um ao mesmo tempo a história outros. Histórias do mundo. E essa fricção de imagens foi apontada por Deleuze sobre as imagens-tempo quando deixam de ser imagens em cadeia:

é o método do ENTRE, “entre duas imagens”, que conjura todo o cinema do Um. É o método do E, “isso e então aquilo”, que conjura todo o cinema do ser = é. Entre duas ações, entre duas afecções, entre duas perspectivas, entre duas imagens visuais, entre duas imagens sonoras, entre o sonoro e o visual: fazer ver o indiscernível, quer dizer, a fronteira. O todo sofre uma mutação, pois deixou de ser o Um-Ser, para se tornar o “e” constitutivo das coisas, o entre-dois constitutivo das imagens.<sup>56</sup>

Em *Site Specific for Love* por mais que a imagem e palavra estejam presentes de diferentes maneiras e em várias superfícies (música cantada, depoimentos, relação com espectadores, perguntas, textos que são lidos, palavras projetadas, diálogo em filme e rádio novela etc.) é o gesto puro e, sobretudo, os estados emocionais que transparecem subjetivamente no ato performático que abrem espaço para uma temporalização específica da imagem. A maneira pela qual as sequências vão se ligando através de reencadeamentos faz com que elas nunca desemboquem em uma situação consequente, mas se desdobrem em níveis de significações diversos. Dessa forma, um performer pode partir de uma ação banal e bruscamente interrompe-la iniciando uma ação puramente coreográfica, sem que esta ação sublinhe ou justifique a anterior. Ela abre campo para novas significações. Todos estes aspectos que formam esta imagem tridimensional dialógica se tornam possíveis através da perspectiva de uma imagem digital imaterializada, polimorfa, que suscita impressões onde o foco é múltiplo e o corpo ao vivo está inserido nela. “A imagem ótica (e sonora) no reconhecimento atento não se prolonga em movimento, mas entra em relação com uma ‘imagem-lembrança’ [...]. O que entraria em relação seria algo real e imaginário, físico e mental, objetivo e subjetivo, descrição e narração, atual e virtual”<sup>57</sup>. Ocorre assim a potencialização da capacidade sinestésica do corpo de criar informações de forma expandida e produtiva, gerando essa imagem através da ligação de todos os estímulos. A tecnologia expande a base de indeterminação do corpo, sua capacidade afetiva em um processo de experimentação de si mesmo. Estas novas possibilidades de interatividade,

interferência e coalescência possibilitam assim a construção e ampliação de procedimentos artísticos. E se torna o diferencial para que essa imagem processual ganhe outros contornos e não permaneça no campo expectativa passiva.

### Capítulo 3 – O corpo performático sob a ótica do comum

#### **Fazendo cinema a partir do corpo performático**

Mas as imagens de hoje são realmente capazes de afetar as pessoas? Será que a cinematografia em sua bidimensionalidade é ainda capaz de criar uma imagem que produza uma experiência contemporânea? A cerca destas questões aprofundaremos a questão do corpo performático relacionando-se com as imagens cinema, partindo para a articulação analítica entre o objeto de estudo de caso e filmes contemporâneos que estabelecem modos estéticos específicos de expressão. Enfocaremos filmes que buscam outras qualidades na recepção das obras, com atenção específica para a atuação, personagens e situações que decorrem de procedimentos específicos criados pelos seus diretores/autores, em filmes como, por exemplo, *A humanidade*, de Bruno Dumont, que pretende gerar um estado contemplativo e permitir fruição singular da obra.

“Como pode alguém falar sobre um homem hoje com toda a bagagem que preenche o imaginário de uma audiência, no nosso imaginário, e como pode alguém encontrar um lugar ao lado deste?”<sup>58</sup> Esta pergunta formulada por Dumont na entrevista concedida à Philippe Tancelin aponta para a nossa indagação sobre a possibilidade das imagens serem capazes de afetar aqueles que as observam. Para Dumont, o ponto fundamental da busca desta imagem parte da forma que ele se localiza como realizador, como aquele que está em busca de fazer cinema, de entender o cinema em sua feitura, antes sequer de estabelecer qualquer discurso a cerca do mesmo.

Neste fazer cinema em sua contemporaneidade o diretor estabelece uma série de parâmetros que geram novos procedimentos e reinauguram modos estéticos para, sobretudo, promover outra qualidade na recepção, uma percepção múltipla dos conteúdos constituintes da imagem sem a preocupação da formação de um significado absoluto, pois, como pontua, o que ele faz “não é cinema totalitário”<sup>59</sup>. Para Dumont o que importa não é apresentar uma mensagem, mas permitir diferentes aspectos para configurar livremente. Para que isso seja possível Dumont parte de algumas diretrizes básicas tais como pessoas, espaços e sons reais para criar a partir destes a ficção. No entanto, o que lhe interessa não é fazer uma reprodução do real, mas partir de uma verdade humana até chegar a uma recriação da realidade. A imagem cinematográfica não existirá aqui como uma reconstituição dos elementos reais, mas de uma alteração de suas configurações em busca de uma poética ficcional. “Isto o que o cinema precisamente é, ir além. Quando eu faço isso, eu estou satisfeito, eu sei que estou fazendo cinema”<sup>60</sup>, pontua o diretor.

Nesta perspectiva de apropriação do real e de sua respectiva recriação poética, encontramos um elemento fundamental que norteia o direcionamento seguido por Dumont e permite que o diálogo entre os olhares dos espectadores e imagem crie múltiplos sentidos. O ponto de partida de Dumont são as pessoas reais, é o indivíduo enquanto sujeito, diferentemente das abordagens sobre o coletivo homogêneo que gera a identidade - perspectiva normalizadora que pretende formar uma comunidade de iguais, excluindo a diferença, a heterogeneidade. A ideia de Dumont de coletivo é exatamente oposta a de massificação dos sujeitos percebendo-o como agrupamento formado por individualidades onde permanecem as subjetividades múltiplas e a aproximação se dá não pela identidade, mas pelo afeto. “Eu não sei o que o coletivo é. Para mim, o coletivo é permeado de indivíduos”<sup>61</sup>. Esta abordagem se aproxima das conceituações apontadas por Giorgio Agamben em suas reflexões sobre a comunidade que está por vir, onde define o ‘ser qualquer’ como caracterizado pela singularidade que não busca a identificação, pois não ambiciona o pertencimento a nenhuma classe, grupo ou qualquer tipo de comunidade gerada por identidade, pois tem a consciência do ser único.

O qualquer que seja que aqui está em questão não toma, de fato, a singularidade na sua diferença em relação a uma propriedade comum (a um conceito, por exemplo: o ser russo, francês ou muçulmano), mas somente no seu ser *tal como é*. Com isto, a singularidade se desliga do falso dilema que obriga o conhecimento a escolher entre a inefabilidade do indivíduo e a inteligibilidade do universal. O inteligível, conforme a bela expressão de Lev ben Gershon (Gersonides), não é nem o universal nem o indivíduo enquanto contido numa classe, mas “singularidade enquanto singularidade qualquer que seja”. Nesta concepção, o-ser-*tal* é reivindicado do seu pertencer a esta ou aquela propriedade, da qual identifica a atribuição a este ou aquele conjunto, a esta ou aquela classe (os russos, os franceses, os muçulmanos) – e reivindica não outra classe ou a simples ausência genérica de pertencimento, mas *ser-tal*, pertencer a si mesmo. Deste modo, o-ser-*tal*, que resta constantemente escondido na condição de pertencimento (“um *x tal* que pertence a *y*”), e que não é de modo algum um predicado real, vem iluminar a si mesmo: a singularidade exposta como tal é não-importa-qual, isto é, amável.<sup>62</sup>

Mas como então seria possível expressar e abordar esse universo de pluralidades e singularidades na imagem? Como seria possível (re) criar a experiência de um ser qualquer, único, na tela? Para perseguir este objetivo, Dumont parte não de atores, que segundo ele já tem um condicionamento de formas pré-estabelecidas, um modo interpretativo, uma forma que se coloca a frente de todo personagem e que se movimenta por códigos e clichês, que se distancia e não permite a existência deste indivíduo qualquer, comum, de forma plena e não representada (o que elimina a unicidade deste ser). Este tipo de atuação, que incorpora um ser a partir da ideia de representação, torna-se incapaz de extravasar uma natureza que, nesse caso, só será possível através da sua própria natureza. Segundo Cesar Guimarães, “*um qualquer* é a



singularidade que, justamente, escapa à representação”<sup>63</sup>. Dumont parte então de pessoas reais, não de atores que forjarão uma pessoa real, mas destas que se colocarão em situação sem criar antecipadamente um personagem, que, no entanto, surgirá no acontecimento, na medida em que cada cena é filmada. É fundamental para que o policial Pharaon exista de maneira singular no filme *A humanidade*, o diálogo presente que o não ator Emmanuel Schotté estabelece com as situações propostas pelo diretor. Dumont modela então seu filme a partir de seus não atores, da qualidade da presença que se torna efetivamente presente no fazer. É uma qualidade de ‘estar’ e ‘ser’ que produz a diferença, que produz um abismo sensorial onde os sentidos que serão expostos se tornam capazes de captar os receptores de maneira singular. Este procedimento abre fendas, fissuras na imagem deixando-a livre da castração segmentada, da forma que delimita e cerceia.

A maneira de se projetar diante das situações como proposta por Dumont, deste ‘estar’ e ‘ser’ diante das questões, permite um rebatimento, um diálogo vivo entre o ser Emmanuel Schotté e as situações em que se insere o policial Pharaon. Ele tem que colocar-se subjetiva e ativamente diante não só do personagem, mas como da realização da obra como um todo, interferindo criativa e singularmente em sua estrutura narrativa. Aqui entra um processo de escolhas e decisões que não estão circunscritas ao âmbito da construção do personagem, mas da obra como um todo, onde vemos assim surgir o que poderemos chamar de ator criador. “Eles podem somente produzir isto a partir das suas próprias experiências e não das minhas, que são as de quem apenas escreveu o roteiro”<sup>64</sup>, indica Dumont. Não existem, dessa maneira, formas e idéias pré-concebidas a cerca deste policial. Elas existirão na medida em que a relação se estabelecer entre Schotté e o acontecimento, a partir dos impulsos dados pelo diretor e pelo roteiro, que não é nada fixo, servindo como guia para gerar as situações. “Minha direção usa apenas as possibilidades deles”<sup>65</sup>. Isto significa que o diretor não solicita nada que esteja fora do alcance objetivo e subjetivo deles, o que implicaria a necessidade de forjar um estado desconhecido e impróprio. “Algumas vezes tem diálogos que os atores não sabem como dizer. [...] E se você não sabe como dizer, como dizê-los então?” E eles propõem ao diretor: “eu falaria dessa maneira. Se o sentido está lá, tudo bem”<sup>66</sup>, conclui Dumont. Este ser que se expressa diante da câmera cria a cena no desenvolvimento do fato, em sua experiência efêmera e fugidia, apropriando-se da situação, onde o diretor apenas lhes aponta as diretrizes e estímulos incorporando o que seja da natureza deles, para que as ações e reações não sejam estudadas, calculadas, formatadas, clichês, mas possam

realmente emergir singularmente do interior destes seres que se expressam, trazendo para a imagem um frescor.

Em *A humanidade*, Séverine estava sem um dente. Eu nunca diria: ‘nos temos que colocar um dente’. Eu quero manter assim. Ele é assim, ele anda dessa maneira, eu incorporo tudo isso. Eu tenho que prestar atenção para a coerência, para harmonia, este é o meu trabalho. Mas eu posso dizer não, eu posso dizer corta. Eu poderia parar se o que eu estivesse fazendo não estivesse certo. Isso não é uma visão *naïve* a cerca de qualquer coisa que é dito. Não, eu trabalho com eles. Eu posso pará-los, corrigi-los, cortá-los fora. [...] Eu não digo, ‘vá em frente, improvise!’ Não! Mas eu assisto eles crescerem, desenvolverem-se dentro dos limites que eu estabeleci.<sup>67</sup>

Esta qualidade de presença que se cria será capaz de interferir de maneira única na imagem, pois será única a forma de cada um ser e estar no mundo. E elas não acontecerão fora deste não ator, que podemos dizer que se assemelha mais a um *performer* que cria e executa de maneira singular a sua obra no acontecimento, no fazer, do que propriamente a um ator que busca a composição no sentido de reproduzir/representar um comportamento, uma personalidade, de construir um corpo que está além do seu. Em uma composição tradicional de atuação buscam-se externamente elementos que caracterizem o personagem. Como ele reage naquela situação, como se porta, como pensa, se movimenta, enfim, entendendo assim racionalmente o fluxo daquele ser, que se diferencia e se distancia daquele que o faz, por mais que este seja ‘incorporado’ por ele. Pois a perspectiva não é de como eu ator reajo agora nesta situação dada, como eu me porto, como eu penso, me movimento, tomando decisões, mas é dada por algo que independe de suas singularidades para ser expresso. Na maior parte das vezes a referência é o outro, é o externo. Além disso, a necessidade do ator é de informar com precisão, clareza, limpidez e verossimilhança como aquela pessoa age ou reage diante das situações, encontrando uma forma clichê. Defini-se assim um campo de atuação possível e previsível, pois estão vinculadas a códigos sociais pré-conceituados, como se um ser pudesse estar absolutamente definido e circunscrito. Vira uma superfície chapada, sem profundidade, apenas uma forma com a qual os espectadores se identificam pela superfície da imagem clichê, excluindo não só a possibilidade de um ser singular existir, mas da existência tanto do ator quanto do espectador como criador. Deleuze nos diz que:

Não basta, decerto, para vencer, parodiar o clichê, nem mesmo fazer buracos nele ou esvaziá-lo. Não basta perturbar as ligações sensorio-motoras. É preciso juntar, à imagem ótico-sonora, forças imensas que não são as de uma consciência simplesmente intelectual, nem mesmo social, mas de uma profunda intuição vital.<sup>68</sup>

No caso de atuações que não se vinculam com a realidade, que se caracterizem mais por uma construção expressionista ou absurda, por exemplo, a idéia de uma

atuação planejada por uma exterioridade de gestos e formas expressivas se torna ainda mais clara e está sempre presente como máscara. Uma dramaticidade que se exige para comunicar ao outro imediata e igualmente o sentido da cena. A leitura que se deve ter dela. Constrói-se uma rede de relações, formas de gesticular, falar, andar, olhar, entre outras, que caricaturizam e vão permitir ao espectador uma determinada visão e significado daquele personagem por todos. Através destes procedimentos fica possível a manipulação das personas como espécies de marionetes assim como esta relação de representação existir no corpo do ator independente de um comprometimento pessoal, ou ainda, sem que eles precisem se colocar emocionalmente diante deles. Não é por menos que a imagem da máscara é recorrente como simbologia da personificação do outro ser pelo ator. No sentido da máscara a atuação se caracteriza pela busca de uma expressão definida numa trama fechada de acontecimentos permitindo uma leitura que se manterá sempre igual, mesmo nos casos da necessidade da repetição teatral que lida com o fazer diário. Aqui a máscara e as marcas precisas visam não permitir que interferências do acontecimento façam uma alternância nos estados e relações dos personagens, fazendo com que o diálogo não seja vivo e esteja sempre fechado em uma estrutura engessada, determinada *a priori*. Por mais psicológica que possa se definir uma atuação, o que poderia trazê-la para um campo mais subjetivo, como é o caso dos métodos de atuação propostos por Constantin Stanislavski, há sempre uma diferenciação entre quem faz e o que está sendo expresso, sobretudo, pelo caráter de representação - imitar o que não é próprio da sua natureza. Apesar do método empregar uma ênfase excessiva na memória emocional, na tentativa de reconstruir a experiência pessoal dos atores o seu uso é sempre pautado pela representação de algo ou alguém. Como afirmou o próprio Stanislavski, que tudo o que existe é técnica, dependendo todo o resto da forma com que você atua, quer dizer, da habilidade em manipular aquela criação. No seu livro *A construção da personagem*, no capítulo intitulado *Vestir a personagem*, o autor aborda como exemplo o caso da aula onde o tema era a descoberta do personagem pelo externo caminhando para o interno. E relata o seguinte caso: todos haviam saído para as salas de figurinos para procurar roupas e acessórios para a mascarada que seria realizada três dias depois. Os alunos escolheram rapidamente suas vestes, mas um rapaz observador não achava nada. Procurava algo atraente. Depois de algum tempo identificou-se com um velho fraque meio esverdeado/amarelado. Mas não achava um personagem para aquela roupa. Ao ir para a casa, tentou encontrá-lo entre fotos velhas em uma loja de artigos de segunda mão, mas não achou nada. No dia da mascarada, ainda não havia achado o personagem. No camarim todos já se preparavam,

mas ele não conseguia concentrar-se em como seria aquele homem mofado. Já maquiado e com a roupa, ficou sozinho no camarim. Estava desistindo de apresentar-se ao diretor quando começou a remover a maquiagem. Foi aí que surgiu um tom esverdeado/amarelado no seu rosto. Ele espalhou mais creme pela barba e cabelo. Mudou a cartola de ângulo e entortou as pernas para dentro, de uma forma ridícula. Pegou uma bengala e também solicitou a um servente que buscasse uma pena de pato para pôr atrás da orelha. Surgia para ele o personagem de um crítico rabugento, destes que têm prazer em achar o defeito dos outros. Kóstia se transformou neste crítico.

A criação do personagem pode passar pela imaginação das reações que o ator teria diante da situação, mas se distancia no momento em que ela se consolida em uma forma que determina e apenas se exterioriza eliminando a subjetividade, excluindo sensivelmente a presença inteira de um ser, a pulsão natural que existe em cada um e faz com que sejamos únicos, irreproduzíveis, irrepresentáveis. Transforma-se em máscara, em pura forma. Esta linha que surge entre ator e personagem separa os dois indivíduos que habitam o mesmo corpo e faz seja possível eles pertençam a universos totalmente distintos. Já em *A humanidade* é indissociável a existência de Pahraon e Schotté, podendo dizer até que se confundem dada a relação de criação deste personagem que surge quase exclusivamente da ação do intérprete sobre este. Do estar no acontecimento.

Diferentemente das diretrizes que configuram os conceitos de atuação, os princípios estéticos que pontuam a arte da performance, sobretudo, após a forte influência da arte conceitual no final dos anos 60, colocam o corpo do artífice tanto como criador e gerador de sentidos quanto como o centro da obra dialogando com o espectador. A performance é de natureza interdisciplinar e apesar de ser um movimento característico da segunda metade do século XX tem sua origem nas vanguardas dos anos 1910-20. No entanto, é com a introdução da arte conceitual onde os objetos perdem o sentido comercial que o material de expressão passa a ser o conceito.

Considerava-se finalmente que a performance reduzia o efeito de alienação entre o *performer* e o espectador [...], uma vez que a experiência da obra era vivida simultaneamente pelo público e pelo artista [...]. A performance refletiu a rejeição, sustentada pela arte conceitual, dos materiais tradicionais como a tela, o pincel ou o cinzel, e os *performers* começaram a adotar os seus próprios corpos como material artístico [...]. Tendo em conta que a arte conceitual implicava a experiência do tempo, do espaço e do material, e não a sua representação na forma de objetos, o corpo tornou-se o meio de expressão mais direto [...] Essa tradução de conceitos em obras ao vivo resultou em performances frequentemente abstratas aos olhos do espectador [...]. O ideal era que o espectador conseguisse, por associação, intuir a experiência específica perante a qual o *performer* o colocava.<sup>69</sup>

A arte da performance, dessa maneira, traz para o corpo todo o foco da questão, mas não como um corpo inventado, representado como o do ator que cria o personagem.

No caso da performance não há tão pouco personagens, sendo o próprio artista que se presentifica, se coloca na situação que ele mesmo idealizou e a realiza em contato com o espaço e espectadores. ‘A experiência da obra vivida’. É no corpo como criador que está o sujeito e nas relações com o acontecimento é que estarão impressos os sentidos da obra a partir das subjetividades do performer e dos receptores também enquanto interlocutores. Na performance o corpo e o sujeito artista deste corpo são os veículos de expressão da obra de arte. O performer não forja outro ser, uma persona, mas coloca-se diante da experiência e faz deste corpo a própria obra, estando inserido na situação que acontece lidando com as questões do tempo, espaço, presença e efemeridade onde há sempre o risco, pois ela lida com as circunstâncias, a imprevisibilidade e a imponderabilidade.

Tal concentração na personalidade e na aparência do artista produziu um vasto *corpus* de obras designadas “autobiográficas”, uma vez que o conteúdo dessas performances recorria a aspectos da história pessoal dos seus intervenientes. A reconstrução da memória privada encontrou o seu complemento na obra de numerosos *performers* que se voltaram para a “memória coletiva” [...]. A performance usava ainda como estratégia a presença do artista em público na qualidade de interlocutor, como nas sessões de perguntas e respostas levadas a cabo por **(Joseph) Beuys**.<sup>70</sup>

Imagem 17



Joseph Beuys envolto no cobertor de feltro divide a sala com o coioete na performance *Eu Amo a América e a América me Ama*

Na performance *Eu Amo a América e a América me Ama* - EUA, 1974, (imagem 17) o artista Joseph Beuys ficou envolvido em um cobertor de feltro no interior de uma sala com um coioote durante cinco dias, colocando a sua própria vida em risco. Já a artista Marina Abramovic, na performance *Rhythm 0* (imagem 18), para testar os limites da relação entre artista e platéia, desenvolveu uma de suas mais desafiadoras e conhecidas performances onde atribuía um papel passivo para si mesma diante do público, sendo estes a força que atuaria sobre ela. Colocou sobre uma mesa 72 objetos que as pessoas foram autorizadas a utilizar da forma que eles escolhessem. Alguns desses objetos poderiam dar prazer, enquanto outros poderiam infligir a dor, ou até mesmo prejudicá-la. Entre eles estavam tesouras, uma faca, um chicote, e, mais notoriamente, uma pistola e uma única bala. Durante seis horas, a artista permitiu que

Imagem 18



A artista Marina Abramovic ficou durante seis horas sendo manipulada por espectadores na performance *Rhythm 0*

os membros da audiência manipulassem seu corpo. Inicialmente, reagiram com cautela e modéstia, mas como o passar do tempo (com a artista tendo permanecido impassível) várias pessoas começaram a agir de forma bastante agressiva. Depois de exatamente seis horas, como planejado, ela se levantou e começou a andar em direção ao público. Todos fugiram escapando de um confronto real, evidenciando que o que interessa em uma performance é o que resulta do encontro entre sujeitos e para isso é necessário que o corpo, que é o foco do ato performático, esteja realmente presente enquanto sujeito.

É importante ressaltar que o ato performático não lida com um esquema fechado predeterminado, mas com possibilidades de gerar o acontecimento que se efetivam através da subjetividade do artista na relação com o receptor e no caráter circunstancial de uma performance, fazendo assim que sejam únicas, irreproduzíveis, como pondera Jorge Glusberg:

A questão da repetição, vinculada com o tempo, é fundamental nas performances. Antes de mais nada, é importante ressaltar que é impossível uma repetição tipo cópia-carbono de uma outra performance; em primeiro lugar, porque as condições psicológicas vinculadas com as representações subjetivas do performer, sempre variam, não são imutáveis; em segundo lugar, porque o tempo real que separa uma performance de outras vai incidir sobre sua produção concreta, como que determinando o tempo psicológico da execução, o tempo de colocação em cena.<sup>71</sup>

O que se torna bastante evidente na utilização do corpo em uma performance e que se aproxima, por exemplo das proposições de Dumont a cerca da experiência de seus não atores na criação dos personagens, é a presença daquele ser como ele mesmo, sem forjar nenhum tipo de representação, sendo veículo que promove e estabelece o acontecimento. As suas ações e movimentos obedecem a uma coerência anterior do seu ‘ser’ e ‘estar’ diante da vida. Assim como Abramovic se coloca diante de uma situação que irá se desenvolver com a interferência daqueles que assistem, ou melhor, a performance só irá acontecer com essa interferência, Emmanuel Schotté se vê diante de alguns pequenos direcionamentos que Dumont lhe oferece. “Eu lhes dou o impulso”, afirma, para que eles possam percorrer a situação a ser filmada. “Não existe improvisação, pois eles não sabem improvisar [...] e eu não lhes digo suas falas. E lhes digo a intenção [...] então eu falo com eles pouco antes da cena e lhes dou motivações para o que eles irão dizer. Mas são eles que falarão e poderão alterar certos aspectos”<sup>72</sup> conclui Dumont. Este procedimento se assemelha aos da performance quando, por exemplo, o artista aponta alguns elementos a serem trabalhados, como no caso de Abramovic, a mesa, os objetos, o seu corpo e os espectadores. E a partir desta configuração se dará o acontecimento na relação que vai se estabelecer no momento da efetivação do ato performático. Por essa ótica de colocação dos sujeitos diante da obra,



como fonte geradora de sentidos, como sujeito da experiência é que a presença de Emmanuel Schotté fundamenta o filme e se aproxima muito mais de um caráter performático do que propriamente de uma atuação.

O diferencial que se cria na imagem de *A humanidade* é possível, pois é a essência de Emmanuel Schotté enquanto sujeito que experimenta, produz e revela o acontecimento. E para que essa essência reverbere e transborde na imagem, é preciso que o tempo da situação seja outro. Ele não pode ser dado pela necessidade de encadear ações, apresentar fatos e circunstâncias, mas permitir que as sutilezas e as impressões desta imagem contaminem o olhar do espectador, fazendo-a flutuar, promovendo uma temporalização. Para isso é preciso parar na imagem, ficar ao lado dos seus elementos constituintes. É preciso tempo para que a situação não mais se prolongue diretamente em ação. E por mais que a situação vincule-se a uma realidade quer seja dada por cenários ou locações, “entre a realidade do meio e a da ação, não é mais um prolongamento motor que se estabelece, é antes uma relação onírica, por intermédio dos órgãos dos sentidos, libertos”<sup>73</sup>. Citado por Ana Amado em *A imagem justa*, Deleuze especifica e aprofunda esta questão afirmando que o corpo está situado na imagem-tempo não só porque ele deixa vislumbrar o interior das personagens nesta temporalização do movimento, mas também por ser a síntese de experiências passadas que podem estabelecer-se neles. E essas experiências se fazem presentes no momento em que Schotté não suprime seu passado, nem seu presente, mas o coloca em questão fazendo surgir nesse intervalo um

corpo como espécie de superfície onde se inscrevem os signos de uma vida vivida, um documento potencial de enlace entre passado e presente, da coexistência virtual de épocas através dos gestos, de atitudes cotidianas reveladoras, quase instintivas, de um antes e um depois do corpo.<sup>74</sup>

O que potencializa este estado para Dumont é a ideia de que a pessoa real que vivencia o personagem “não atua, mas se inclina para direções precisas do cineasta”<sup>75</sup>. “Eu não peço aos atores para seguirem a risca o roteiro. Ao contrário, o roteiro é o impulso [...] Eu estou interessado no que é certo, certo para ele”<sup>76</sup>. E suas ações contidas se concretizarão de forma mínima, seguindo não um esquema preconcebido que tenta alcançar uma dramaticidade, uma exterioridade oca, mas deixando a atuação o mais invisível possível para que ela não se torne o meio formal de expressão do ser, mas deixe transparecer os estados deste e possa incorporar ‘atitudes cotidianas reveladoras’. A partir deste processo a cena apresenta um ser pulsante e indefinido, capaz de comportar o próprio paradoxo da existência de um ser e de suas ínfimas e infinitas variações, que o fazem único. Eis aí o grande desafio desta imagem. Assim como transformar um espaço banal em memória, em espaço afetivo, que dará contornos

singulares a imagem e aos personagens comuns que vivenciam as situações ordinárias, em seus gestos insignificantes, mas que e ao mesmo tempo se tornam reveladores. Esta imagem terá assim a possibilidade de se tornar singular e promover a fruição múltipla para o espectador.

É nesse lugar das subjetividades, das pessoalidades, onde este ser se coloca em situação que vemos a possibilidade do surgimento deste campo próximo do performático e que, no caso específico da cinematografia de Dumont, é marcada não pelo grande acontecimento que se torna maior do que as subjetividades, mas pelas circunstâncias banais, pelo cotidiano desprezível, pelos farelos e restos de coisas comuns, de pessoas comuns, que sobram e que não tem, em princípio, utilidade ou expressividade, mas que ganham espaço ao revelarem através de pequenos gestos, de ações quase minimalistas, a complexidade de suas almas. Em meio a essas exposições reveladoras da complexidade dos personagens em sua estrutura íntima, surge um ser permeado pela impureza que não se estabelece mais pela tradicional formatação interpretativa do personagem, feita de marcas exatas que informam precisamente ao espectador sua identidade.

A máscara dá a leitura precisa. A performance dá a leitura impura, pois está contaminada pelos gestos banais do sujeito, do dia-a-dia, de aparente insignificância, de enigmas muitas vezes ilegíveis para a percepção imediata, que de outro modo seriam colocados de lado por não conterem expressividade suficiente para compor um personagem e dar a leitura convencionada das qualidades deste ao espectador. Os pequenos gestos, imprecisos, sujos, falas que se perdem, se acumulam, passam a conter agora a possibilidade de um ser que se dissolve diante do olhar e permite surja assim o espectador criador. Diante da gama de personagens que emerge nesse contexto temos, enquanto espectadores, que invadir a imagem em busca de seus sentidos que não são imediatos. O personagem não é mais dado como um fato único onde a sua leitura já foi dada antecipadamente na imagem, mas seus sentidos só se complementarão em quem observa. O personagem é agora criação daquele que vê e não daquele que faz, assim como na vida quando tiramos a nossa própria conclusão dos fatos, situações e pessoas com as quais convivemos diariamente. Não é o outro que me informa, mas eu que crio quem o outro é. Nos filmes de Dumont, a fala, por exemplo, não comporta mais um diálogo decorado, com uma entonação estudada, com as palavras sendo muito bem pronunciadas e audíveis. Pelo contrário, muitas vezes elas estão perdidas por entre as imagens. Dumont afirma que se pedir ao performer que articule bem as palavras “ele vai articular e soar falso”.<sup>77</sup>

A imagem que se propõe através desta composição performática não comporta mais a identidade que pretende tornar tudo homogêneo por aquilo que é comum a todos, mas traz a tona um espaço de singularidades onde o espectador será o único capaz de completar seus espaços vazios. Schotté apropria-se dos detalhes mais ínfimos em sua performance de Pharaon, dados que podem conter múltiplos estados de percepção, pois na sua expressividade deixa transparecer, sobretudo, um estado emocional capaz de tornar a imagem um eterno devir que se complementa na subjetividade de quem lê. Para Dumont a atuação é neutra, o cenário é neutro, mas a audiência não. Este procedimento afeta e reconfigura os modos de percepção e afecção da imagem. Instaura a necessidade de outro espectador que se coloca ativamente diante da imagem, também como criador dos sentidos que ela possui, visto que é necessária sua disposição para investigar o que ela propõe.

Enquanto espectador, os filmes que me tocam são aqueles feitos pelos diretores autorais onde o que eu vejo diz algo além. Se a imagem ou a cena somente fala por ela mesma, eu acho entediante. Significado de expressão é quando o que você vê significa algo além. E isso pertence à audiência. O que significa que a audiência tem significado e eles são, de fato, o que faz o cinema possível.<sup>78</sup>

Desta outra ordem de personagens que emerge, deste ‘estar poroso’, que permite que a alma, que as subjetividades do performer aconteçam na imagem, revela-se uma aparente simplicidade, um minimalismo das ações, mas que permite o espectador entrar em sua complexidade através do tempo que se alonga e torna possível outros estados de percepção/afecção destes pequenos eventos. Surge assim uma imagem complexa e impura, feita tanto de pequenos traços como de fissuras que abrem campo na imagem para os abismos de cada ser. Permitem que o espectador investigue e seja igualmente criador de tais personas que se demoram sob seu olhar, que tenha que decifrar seus sentidos e encontrá-los em si.

O espectador é esse ser que não permanece indiferente ao trabalho do filme. Se no universo do consumo, as mercadorias – astuciosamente orientadas pela publicidade – nos desejam indistintamente, indiferentemente, no cinema, ao contrário, somos seres singulares. Nós todos somos homens ordinários do cinema, não qualquer um, mas um qualquer, pois o filme nos atinge um a um.<sup>79</sup>

### **O ser comum no cinema**

A possibilidade de criação do ser comum, do ser qualquer, na cinematografia se torna possível, dessa maneira, como podemos perceber em obras não só como é o caso dos filmes de Dumont, como *A humanidade*, *Hadewijch* e *a Vida de Jesus*, mas em películas como *Rosetta*, dos irmãos Dardenne, *O pântano* de Lucrecia Martel, e *A*

*liberdade*, de Lisandro Alonso. Tratam de situações cotidianas, marcadas pelo acontecimento banal, onde emergem personagens que flutuam em suas singularidades. Em *A humanidade*, Dumont permite que o espectador, em uma experiência do tempo e do silêncio, possa fruir de um ser original, o policial Pharaon que, em comparação a análise feita por Deleuze sobre a novela *Bartleby, o escrivão*, de Herman Melville, podemos dizer não é nem da ordem do geral nem do particular, mas um original que: “são os seres da natureza primeira, mas são inseparáveis do mundo e de sua natureza segunda, e aí exercem seu efeito: revelam seu vazio, a imperfeição das leis, a mediocridade das criaturas particulares, o mundo como mascarada”<sup>80</sup>. Pharaon diante de sua perplexidade com o mundo experimenta outra temporalidade de suas ações e reflexão. E nós enquanto espectadores somos convidados a submergir nesta problemática, neste tempo que se realiza. O que fazer diante do estupro da menina em *A humanidade*? O que fazer diante do abandono das relações que não mais se afetam a não ser pela banalidade dos acontecimentos que não perduram? Pharaon não consegue se relacionar mais com esta qualidade de mundo, com esta lacuna. Este silêncio ao qual Pharaon não sabe como responder permeia toda a película com as ruas e ambientes sempre vazios, quase fantasmagóricos, como se já não houvesse mais possibilidade ou sentido de habitar aqueles espaços. Ou como se estivessem em busca de outro preenchimento, um reencontro em outro tempo e espaço. “As ruas vazias, isto é ele. Todo o espaço cenográfico é a expressão do estado interior do personagem. Você não pode filmar o invisível. Você pode somente filmar o visível”<sup>81</sup>, define Dumont.

Todo aquele espaço torna-se uma expansão emocional daquele ser vazio, ou que se esvazia. O espaço torna-se assim também singular, original, numa poética que pretende expressar na imagem o indizível, transbordar a imagem, temporalizar e fazer o silêncio falar. E o vazio é a condição para que os espectadores entrem nos sentidos da imagem completando-os. “Meus personagens são tão expressivos, pois eles estão inacabados. Eles são expressivos em contato com as mentes e os corpos da audiência, pois a audiência completa eles”<sup>82</sup>.

Da mesma maneira que Dumont aponta para esta completude de seus personagens na relação que se estabelece com o olhar criador da audiência, vemos estes silêncios ecoarem dos personagens aos espectadores no filme *O pântano*, onde a diretora Lucrecia Martel, coloca a deriva aquelas criaturas comuns em acontecimentos cotidianos. Vivem situações de silêncio e vazio interno que reverberam nas imagens das vidas insuladas que os personagens se submetem. Prostrados em camas desarrumadas ou nas cadeiras que rodeiam a piscina lodosa a vida vai seguindo como que acumuladas

de eventos sem rumo, sem resolução, e que parecem que ficarão sem rumo e sem resolução, sem futuro, pois nenhum dos personagens parece conseguir apontar para uma mudança ou tomada de atitude. Apesar disto há sempre a sensação de algo que está por vir, mas que nunca se concretiza. A imagem da santa que aparece, mas é vista por iniciados, por exemplo, ou as férias escolares que terminarão e logo darão início às aulas, produzem a sensação da possibilidade de eventos que tirarão aquelas criaturas daquele pântano em que se encontram - a ida das personagens Mecha e Tali à Bolívia para compra de material didático ou mesmo a possibilidade de ver a santa apontam para essa espécie de transcendência do estado em que se encontram, ou de um escape, mas que não se concretiza. A imagem permanece assim em suspensão. Estes eventos parecem apenas deflagrar uma transitoriedade dos fatos vividos. Reafirmam a sensação de algo que está por vir, que se aguarda, mas que não se efetua deixando sempre em suspensão a possibilidade de alteração do espaço letárgico que se estabeleceu, mas que nunca se concretiza. Esta apatia que toma todo o tempo da imagem é explicitamente revelada desde a cena inicial, onde todos estão deitados como zumbis nas cadeiras ao longo da piscina abandonada, numa embriaguez, e não se mobilizam nem com o acidente sofrido por Mecha. Todos permanecem imóveis, impassíveis, como que mortos diante do fato. E assim parecem estar diante da vida. O silêncio se revela em *O pântano* desde a interioridade dos seres que se expressam, passando pelos tempos alongados que em sua duração fazem a cena dizer algo além do visível, até os espaços em decadência e apodrecimento, sempre recorrendo à imagem da morte. A diretora conjuga assim as qualidades performáticas dos atores que possibilitam que os estados emocionais dos personagens atravessem a imagem com suas complexas singularidades em sua banalidade cotidiana, ao mesmo tempo cria uma poética através da suspensão temporal e das conexões singulares do espaço, que se torna expressão da interioridade dos personagens como em *A humanidade*.

Em *Rosetta*, vemos a protagonista em inconstantes estados de desespero e paralisia sem saber pra onde ir depois de repetidas e frustradas tentativas de ter uma vida com emprego, casa, relacionamento, família. Questões que definidas pelo cotidiano banal e desimportante, mas que arremessa para a cena um universo de complexidades emocionais desta personagem que está singularizada na imagem. A habitação da personagem Rosetta, uma casa-trailer, não toca o chão, pois está apoiada sobre uma estrutura provisória. Indica tanto transitoriedade quanto suspensão. Na impossibilidade de suas escolhas a câmera se demora nervosa na sua angústia, no seu desespero e invade o seu espaço afetivo. E no que seria o final da película os diretores deixam a desordem

emocional vivida por Rosetta ainda mais exposta e ao mesmo tempo indeterminada. A sua tentativa de suicídio frustrado ao lado da volta do amigo que ela traiu na ânsia de tomar o seu emprego, e agora lhe estende a mão, deixa toda situação ainda mais suspensa nas suas indeterminações. O filme termina com essa mão estendida sem sabermos qual prolongamento terá essa ação. Ela se fará no espectador.

Neste processo de expressão a abordagem de apropriação performática do personagem permite que esta atuação esteja repleta de lugares vazios, de lacunas, onde a completude se dará no olhar do espectador. Nos vazios, nos tempos mortos, nos silêncios é possível adentrar as subjetividades destes personagens singulares, tão complexos, esféricos, imprevisíveis, fazendo com que o invisível torne-se visível. Cada performer torna-se potente em extravasar esta pluralidade de sensações com as quais se conecta de maneira singular. Faz surgir uma inquietação, uma pulsão na problemática do ser e, sobretudo, faz com que nós espectadores entremos em contato com a essência única do seu ser.

No entanto, parece realmente que em *A humanidade*, Pharaon aponta para o que Deleuze chama de original. Em sua perplexidade diante das situações não reage dentro dos movimentos esperados por um policial, por exemplo, diante do assassino (imagem 19), quando ele o beija, ou mesmo diante da mulher que ele ama, quando ela

Imagem 19



*O policial Pharaon segura o queixo do assassino antes de beijá-lo em A humanidade, de Bruno Dumont*

sexualmente se oferece e ele a rejeita, mas aponta para o surgimento de um novo homem, mobilizado por outra perspectiva de enfrentamento pautado por observações e procedimentos singulares. A sua forma de ver o mundo distancia-se do clichê. Ele não se obriga a ocupar os lugares imaginados ou pré-determinados para o homem, para o policial. E simplesmente ele, assim como Bartleby, ‘prefere não fazer’. Pharaon se recusa a ser do modo que se espera ou ser de outro modo que não o da sua natureza singular. Deleuze aponta em *Crítica e Clínica*, segundo considerações do próprio Melville que “o original [...] não sofre influência de seu meio, mas, ao contrário, lança sobre o entorno uma luz branca lívida, semelhante àquela que *acompanha no Gênesis o começo das coisas*”<sup>83</sup>. Nesta diferenciação que surge na abordagem cinematográfica do ser comum, entende-se a necessidade de um procedimento que seja capaz de singularizar esta imagem a partir, sobretudo, daquele que expressará este ser singular.

Jean-Luc Nancy identifica este ser singular sob três características, como sintetiza Cesar Guimarães: “único (não é nem o particular nem parte de um conjunto); qualquer (cada um é tão singular quanto qualquer outro, e o que eles têm em comum é a sua incomensurabilidade); exposto (o singular expõe, em ato, a cada vez, o sentido)”<sup>84</sup>. Estas singularidades apontadas encontram e definem a sua individualidade na linguagem e a experimentação desta torna-se imprescindível para que os homens possam recuperar a sua essência comunicativa e linguística. Deleuze afirma que as palavras que os originais “pronunciam transbordam das leis gerais da língua (os pressupostos), assim como as simples particularidades da fala, visto que são como os vestígios ou projeções de uma língua original única, primeira, e levam toda a linguagem ao limite do silêncio”<sup>85</sup>.

Exatamente neste silêncio e nos vazios que vemos estes personagens esgarçarem seus espaços emocionais e afirmarem suas singularidades. Este silêncio pode ser tanto uma recusa, uma paralisia, uma reconfiguração, uma perplexidade que re-estabelece parâmetros e reinaugura sentidos para aqueles que dialogam com esta imagem – os espectadores. No longa-metragem *A liberdade*, Lisandro Alonso inscreve de maneira contundente o ser comum e seu cotidiano ordinário na cinematografia. O tempo a que o cineasta nos submete é como uma experiência da ausência da fala, do ser, do outro, do mundo. O silêncio em *A liberdade* é o único capaz de extravasar o que não poderia nem sequer se chamar de atuação, mas como dito anteriormente de uma disponibilidade performática, de um ‘estar’ que a câmera capta e que na montagem afirma a sua poética. Aqui também o diretor faz uso de um não ator, que experimenta as ações. O tempo da



película é praticamente coberto pelas ações banais. Selecionar as árvores, cortar os troncos, preparar as madeiras, separar o material, ações que se alongam puramente durante cerca de quase 35 minutos do filme e que não encontram na palavra meios de expressar o indizível, ao contrário o corpo bruto inserido na paisagem rústica e solitária se esvazia diante do espectador em busca de redenção. Exterioriza sua singular existência ao passo que o acontecimento se planifica de tal maneira que o vazio se torna absoluto e se choca. Nessa situação de confronto interminável e circular do espaço com o corpo (o filme começa e termina com o personagem fazendo a mesma ação), o tempo se torna fundamental para que a experiência do ser qualquer ecoe profunda e irreversivelmente na audiência.

### **A experiência do cinema e do comum na performance**

Ruína tradição concreta da morte  
Saturado de agoras

Um tempo que se perde  
Onde os tempos coabitam

A imagem em vídeo projeção que recebe os espectadores na performance *Site Specific for Love*, a natureza morta que apresenta a casa em abandono, mostra as ruínas de seus tempos. As sensações nostálgicas impregnadas de um passado que resta, como diria Walter Benjamin, que ainda não passou e que por isso torna possível seu resgate, perfuram invisivelmente o imaginário de quem as vê. “As imagens dão a ver temporalidade na sua dimensão de formadora de ruínas próprias do ato de amar. Não, eu não teria coragem de entrar nos espaços da imagem. Eles são assolados por uma espécie de solidão imaterial. A duplicação dinamiza essa sensação”<sup>86</sup>, comenta Cesare. O que resta na memória real do espaço vivido da imagem conversa agora com o que está sendo experimentado no tempo performático vivido nos dois planos, real (sala de exposição) e virtual (vídeo projeção). Esta performance, por sua vez, arrasta consigo a memória, o passado, o presente e o futuro do sujeito que a executa, fazendo com que aquela memória soterrada no abandono da casa, reviva deixando entrever através das fissuras os tempos que se acumulam no agora.

Nessa fricção os sujeitos se apresentam como tais para gerar o acontecimento. Não criam personagens, mas colocam-se em situação. A ação cotidiana que se estabelece, por exemplo, a feitura do alimento, apresenta um real sem acentuar um drama, sem representação, empreendendo um esforço mínimo nada separado das relações habituais com que cada um experimenta as suas sensações na vida,

experimentando coerência entre as coisas, como diria Dumont, trazendo a singularidade de um ‘ser qualquer’. Os gestos são mínimos, nada marcados e pretendem escapar da forma clichê. Buscam a porosidade, a invisibilidade destacando a importância do estar presente no acontecimento enquanto sujeito criador. Apesar da situação que os performers/personagens experimentam neste momento ser limite, no caso uma desilusão amorosa, ela não transforma o gesto em exterioridade, ao contrário o abismo que se abre a frente deles é o abismo correspondente que se abre para os espectadores. A performance é feita de buracos, de lugares vazios a espera de alguém para preenchê-los, reforçada pela porosidade das ações cotidianas e banais, pela impureza dos gestos, que não deixam claros as expressões, mas impressões através da sutileza das evocações que visam permitir uma operação criativa do espectador, que também envolva as suas sutilezas para que, assim, possam experimentar a situação como identificamos no depoimento de Ribeiro:

gostaria de citar a lembrança de um objeto (o liquidificador) de uma cena da ‘performance’. Qual o significado de um liquidificador? Algo que destrói formas, que mistura, que renova, que modifica a forma. Pensava ao assistir o espetáculo: ‘meu Deus, o que significa essa demonstração da vida cotidiana, de uma construção de um momento do dia a dia, da cozinha, da rotina, da vontade de liquidar tudo as vezes, de mudar, de fazer diferente, de inovar’. E por que repetimos os nossos comportamentos? Por que não progredimos tantas vezes? Por que estamos amarrados em processos repetitivos, vazios, inócuos. É a vida líquida, a sociedade moderna e contemporânea que estamos vivendo, das relações fluidas, do vai e vem, meio sem sentido. E onde está o sentido? Em que? Parece que silêncio e intensidade se encontram neste momento.

Fica clara esta operação reflexiva no depoimento da espectadora que perscruta sentidos para o acontecimento em *Site Specific for Love* e que poderíamos classificar como um nada cheio de coisas. Todos os movimentos são sempre pautados pela construção mínima, onde o drama não é revelado por uma atuação forte, e o gesto não quer acentuar ou chamar a atenção. Pelo contrário, ele se dilui pelo espaço e pelas múltiplas camadas de narrativas que percorrem o ambiente ao redor do espectador. Esta linha de atuação do objeto de estudo de caso vem do desenvolvimento da pesquisa iniciada em 2001, na Cia Teatro Autônomo, onde os processos de criação buscaram cada vez mais oferecer um intérprete transparente distante dos clichês teatrais da atuação, como pontua o diretor da companhia Jefferson Miranda.

Foi a partir do *uma coisa que não tem nome* que passamos a explorar as narrativas que considerassem o espectador também como criador. [...] Com o *deve haver algum sentido em mim que basta* (2004) nosso maior desafio é pensar o teatro de modo radicalmente não-teatral. O que disso pode resultar? Queremos um material infinitamente poroso, de maneira que possibilite um sem número de leituras variadas.<sup>87</sup>



Flavio Graff e Andrea Maciel executam ações performáticas que incluem a relação com o espectador em *Site Specific for Love* no OI Futuro

A idéia era ver um indivíduo em cena criado a partir das suas referências e se colocando em situação, o que hoje aproximamos dos conceitos de Agambem, ou da estética cinematográfica de Dumont ou de filmes iranianos contemporâneos como “Filhos do Paraíso”, ou ainda como pontua Sebastião Milaré em análise do espetáculo *deve haver algum sentido em mim que basta*, de “Tarkovski na função árdua e delicada de esculpir o tempo, vendo-o fluir em um nunca acabar de acontecimentos fortuitos, que moldam os dias e consomem a vida”<sup>88</sup>.

Estas proposições estéticas vieram desembocar na questão performática de *Site Specific for Love* que suscitam três qualidades de presença do corpo: a do espectador que integra e interfere na imagem; a do performer que na diluição do gesto caracteriza-se pela ausência dos clichês e por um ‘estar’ e ‘ser’ diante do acontecimento; e das memórias do espaço-casa que se atualizam no agora como uma presença ausente. A presença do performer é que se torna fundamental na ligação dos elementos, sendo qualificada por seus estados emocionais que transparecem ao espectador e não representam. Ao contrário, experimentam o acontecimento colocando-se em situação e deixando transparecer estes estados criando impressões sobre eles. Dessa forma, poderemos chamar também este ato performático de uma atuação transparente. A subjetividade dos performers e do espaço comunica-se assim com a dos espectadores, pois é fundamentalmente este confronto que importa. As situações propõem a interatividade que se exige de uma performance onde, como já dito, não ocorre independente da audiência, levando este conjunto ( interatividade, subjetividade e relação) a uma temporalização da imagem.

Dessa maneira, para que esta presença performática possa promover esta relação de sentido múltiplo em quem frui, ela não pode basear sua atuação em formatos direcionadores, pois estaria limitando a apreensão dos sentidos. No caso de *Site Specific*

*for Love* é preciso que a qualidade de presença esteja relacionada com este ‘estar’ diante das situações que é o que singulariza uma performance ou a imagem nos filmes de Dumont, por exemplo, permitindo que o corpo e o sujeito estejam em relação única com o acontecimento. Aqui o agente não é para ser visto em suas qualidades performáticas de executor, mas apenas enquanto sujeito que através da sutileza, dos gestos diluídos, torna invisível este obstáculo (o corpo e a forma clichê), e assim como observa Cesare “deixar se ver em sua cotidianidade”<sup>89</sup>.

Esse movimento que presentifica o ato performático faz com que ele assuma a qualidade singular abrindo espaço para o ser comum. Cada performer estará em contato com sua própria subjetividade colocando-a em confronto com o espaço e os sujeitos interlocutores, que se colocam enquanto espectadores. O que importa são os diálogos que se estabelecem e a imersão que se cria no ‘entre’ das superfícies de imagens (espaço real, virtual e sonoro) que rebatem no espaço e afetam as subjetividades. “Espaço, público e performers estão imersos no movimento que não simboliza, mas nos remete a um dos sentidos do amor”<sup>90</sup>, identifica Cesare. A singularidade desta imagem se torna ainda mais extensa e arriscada dada a multiplicidade de acontecimentos e fatos que acontecem ao redor do espectador e que se caracterizam pela invisibilidade. A possibilidade do ver e do não ver, do ver e do ser visto, do perceber e do sentir, do afetar e do ser afetado, estão o tempo todo em jogo.

## Capítulo 4 - A imagem permanece transitória

O que torna possível uma imagem conjugar simultaneamente em sua natureza transitoriedade e permanência? O que faz esta imagem desejar este paradoxo? Para a geografia cada paisagem é singular, e dar conta da imensa gama de detalhes que ela comporta, estabelece experiências imagéticas igualmente singulares. Em busca destas qualidades de estado a arte contemporânea incorpora a cada nova experiência estética, além das convergências e hibridismos, propostas da ordem da especificidade, da experiência, do acontecimento, do processual, do variável, da flutuação, da impermanência, da efemeridade e da desmaterialização da matéria e corpos, ao mesmo tempo em que investe na particular qualidade de presença capaz de reconfigurar o corpo em sua dimensão de sujeito. Esta abordagem do corpo surgindo na imagem em suas propriedades proprioceptivas, sinestésicas, realizada nos capítulos anteriores na análise da interioridade de *Site Specific for Love*, será agora ampliada para obras de artistas como Anthony McCall em seus *Solid Light Films*, por exemplo. Faremos assim um diálogo mais amplo com as questões suscitadas entre o objeto de estudo de caso e obras de diferentes artistas que investigam linhas estéticas confluentes.

Mas o que torna uma imagem presente? Quanto mais a obra de arte contemporânea potencializa sua singularização através da sensorialidade experimentada no tempo e no espaço, com maior intensidade consegue estabelecer relações também singulares, múltiplas, entre sua estrutura e os receptores, atualizando-se em cada relação que se efetua no outro. Nesta elaboração a dimensão de acontecimento torna-se fundamental, colocando em foco as evidentes estratégias de brevidade do ato onde a finitude de sua construção, ou seja, a sua morte coloca os espectadores diante do paradoxo. A imagem quer permanecer, mas já anuncia a sua partida. O acontecimento em sua maior força de permanência absorve os sujeitos que interagem com ele e, mesmo após a sua morte, continua ecoando indelével na experiência vivida.

### **A escultura que permanece transitória**

De início a obra *Cavaliárias* (imagem 21), de Nelson Félix, inspira a reflexão a cerca do tema. O título já nos fornece pistas do que ela pretende. Batizada com o mesmo nome do espaço onde foi apresentada, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, em 2010, o trabalho ocupa duas grandes salas em relação única e específica entre a forma escultural e a arquitetura, transformando-se em uma só coisa. O que se figura na relação estabelecida, no diálogo das formas que se projeta, é a

permanência, como se a obra pertencesse ao espaço de maneira absoluta, como se ela sempre estivesse estado ali e/ou fosse sempre estar. No interior da sala o artista retira regularmente pedaços quadrangulares do chão de madeira onde finca 60 vigas em 'I' de ferro oxidadas. Faz sapatas para fixar estas vigas ao solo abaixo do piso de madeira das Cavalariças. A terra que há muito estava encoberta pelo assoalho volta agora a ser exposta em interação com a obra. Estas vigas que alcançam a altura de seis metros fazem o olhar do espectador percorrer do subterrâneo revelado às tesouras de sustentação do telhado, em total integração das formas. Em quatro destas vigas Félix insere um anel com 2,33 metros de diâmetro e cerca de dois metros de altura, esculpido em mármore de carrara, pesando nove toneladas, criando um amálgama.

Imagem 21



A instalação escultórica *Cavalariças*, de Nelson Félix, no espaço homônimo na Escola de Artes Visuais do Parque Lage

A escultura em mármore foi cortada na Itália em uma máquina especial sob orientações de um desenho que Félix mandou por e-mail. A peça foi feita a partir de um bloco único para que ela não tivesse emenda alguma e pudesse reafirmar de maneira contundente seu caráter circular. No entanto, apesar de todo este trabalho realizado

anteriormente esta escultura só efetivamente acontece na instalação da obra no espaço, no fazer com que ela ganhe o status de transitoriedade permanente que transcende o seu lugar de mero objeto. Félix promove assim o acontecimento deixando que o diálogo entre as partes forme com certa autonomia o resultado que se concretiza apenas no momento performático de instalação. O que se verifica aqui não é um simples processo de montagem que ocupa o espaço, mas um diálogo processual de forças que vai estabelecer o paradoxo. A ação que Félix promove indica não só uma utilização específica da sala de exposição, no caso como *site specific*, ou um ritmo e uma poética entre as vigas, o anel e a sala, sendo que as duas primeiras não estão simplesmente pousadas sobre o espaço, mas criam uma operação intrínseca que nos leva a crer que escultura e espaço são indissociáveis, ou pelo menos deveriam permanecer. Para inserir a escultura em mármore em volta das quatro vigas centrais fora necessário a retirada do telhado da sala para que ela pudesse ser içada de fora para dentro visto que as vigas quase tocam o teto. Ao mesmo tempo a distância entre as vigas que é maior do que o diâmetro da peça fez com que, ao ser inserido no topo, o pesado anel tenha envolvido as vigas deformando-as para o centro e, a medida que a escultura descia, as vigas iam projetando-se, convergindo em direções opostas (imagem 22). Nesse diálogo que aconteceu no fazer, lidando com a imprevisibilidade, as formas se moldaram para que assim pudessem conviver. Havia um projeto anterior que direcionava e determinava o processo, mas o que resulta é dado pelo acontecimento onde a escultura se apropria e se insere no espaço tornando-o uma só coisa.

O empeno criado pela ação do anel nas vigas cria uma imagem que pergunta de que forma aqueles materiais se entrelaçaram visto que o anel parece estar preso àquela estrutura de tal maneira que não se sabe como foi possível ele ali entrar. No entanto, os elementos convivem harmonicamente conjugando o visível peso da escultura que continua exercendo sua força sobre as vigas e a sustentação feita pelas mesmas que permitem a flutuação do anel e imprime leveza ao objeto. A escultura em sua forma inteiriça, lisa e pura se amalgama às barras retorcidas, enferrujadas que quase tocam o telhado e des-indicam onde tudo se originou. Conquistam assim uma natureza indissociável que se estende à arquitetura da sala. A limpidez do mármore polido contrasta com a aspereza do ferro oxidado, com o chão bruto da sala e seu subterrâneo aparente, marcado pelo concreto das sapatas, e com o asséptico das paredes brancas, assim como o peso do anel contrasta com a leveza de sua flutuação dado pela sustentação das vigas, que terminam por estabilizarem-se harmonicamente na poética que se figura. Diante de tantas imbricações o silêncio se instaura no espaço.

Imagem 22



O anel de mármore força o empeno das vigas

A imagem que se cria neste processo de junção das partes promove uma suspensão. O olhar se inquieta diante dos antagonismos que emergem e do acontecimento que ecoa. Ele não está mais ali, se retira, mas estranhamente permanece. A escultura surgiu de um acontecimento efêmero e único – a sua instalação – em um fazer onde o que está *a priori* projetado não importa mais, nem o passado nem o futuro, pois tudo será dito agora pelo momento em que ela se entrelaça ao espaço e este instante insiste em não se dissipar. O que irá afirmar a obra será dado pelo acontecimento específico, pelas tensões que atuam no espaço e pelas ações das peças umas sobre as outras, suspensas, retendo o movimento em uma temporalização da imagem. Uma ação que se interrompeu, que paralisou, e permite o tempo insista sobre ela. O acontecimento que agora se ausenta e permanece inquieto nas constantes formulações que a obra devolve ao espectador, se torna tão fundamental que passa também a existir enquanto registro em vídeo remontando essa construção. Este vídeo é exibido paralelamente em outra sala no Parque Lage.

Outro dado que aponta a efemeridade desta obra de Nelson Félix é o próprio fato de que apesar de toda esta singularização e afirmação de permanência (a própria concretagem das vigas ao solo pontua isso), ela se diz transitória visto que sua estada no espaço será dissolvida ao término da temporada da exposição. Sendo assim, não tornará jamais a ser como é agora e o que restará da obra serão os registros em foto, vídeo e,



sobretudo, naqueles que vivenciaram a experiência da obra. Essa permanência não se dissolverá. A obra deixa assim a pergunta sobre a efemeridade das coisas indicando que por mais permanentes que elas possam parecer a morte virá um dia desvanecer.

Necessariamente, um experimento de escultura tem a ver com dois fatores básicos do mundo da vida: o transitório e o permanente. Assim como toma posse das Cavalariças, procura torná-las intrínsecas à sua forma, a escultura passa também a impressão de que acaba de chegar. E, no devido tempo, vai partir. Está exposto o paradoxo: escultura plena, coisa única, ela se sabe, contudo uma ocorrência, um acontecimento que não sobrevive à sua apresentação. Íntegra, ela só vem a sê-la porque absorve o tempo heterogêneo, as instâncias díspares de seu processo de produção. E porque resiste à falsa segurança do futuro, a seus apelos enganosos. Ao futuro, reserva só uma resposta: uma versão diferente de si mesma. Tudo é a escultura pronta e, no entanto, ela é indissociável de um percurso físico e mental, uma série de manobras poéticas.<sup>91</sup>

### O espaço específico

Os *sites specifics* ou sítios específicos surgem da necessidade do confronto de forças que ao dialogarem criam um novo estado da arte. Surgido em meados dos anos de 1970 em obras de artistas como Robert Irwin, Lloyd Hamrol e Athena Tacha, estes procedimentos trazem um novo status para a obra onde a presença se qualifica de maneiras múltiplas, pelo caráter indissociável, pelo singular, pelo variável, pelo específico com o espaço onde se realiza e que se preocupa fundamentalmente com a experiência que a obra pode promover em quem a frui. “A minha arte nunca foi sobre ideias. Meu interesse nunca foi a abstração; tem sido sempre sobre a experiência. Minhas peças nunca foram pensadas para serem articuladas intelectualmente, mas para serem consideradas experiencialmente” define Robert Irwin em *Reshaping the Shape of Things*.

Neste processo de experiências que a obra torna capaz de produzir, o espectador aparece muitas vezes sob a perspectiva de agente criador, estando inserido no interior da imagem fazendo com que efetivamente possa experimentá-la como sujeito ativo da obra. Desde o surgimento dos panoramas no final do século XVIII os espectadores começaram a ser levados para o interior da imagem, como é o caso do *Panorama de Edimburgo*, de Robert Barker, realizado em 1793. O *Panorama de Mesdag* (imagem 22), de Hendrik Willem, 1880, coloca o espectador no centro da imagem sobre a plataforma que se prolonga em uma grande duna que cobre o piso e se estende até a pintura que circunda todo o espaço, onde se cria a impressão de estar diante da praia *Scheveningen*. A ideia de retirar a imagem da moldura gerava um dispositivo, uma grande imagem pictórica que envolvia o espaço e se pretendia criar a experiência de se ter uma paisagem em torno dos espectadores. Nesta perspectiva era possível o fruir que



Espectadores no *Panorama de Mesdag* que cria a experiência de se estar diante da praia *Scheveningen*

está além da contemplação. A maneira pela qual as sensações são afetadas a partir desta qualidade específica de presença, que se estabelece entre a imagem e o espectador, promove o início do abandono da relação apartada de observação.

Em um caminho mais adiante para esta proposta de uso instalativo do espaço como dispositivo as experiências criadas por Hélio Oiticica nos seus penetráveis como em *Tropicália*, de 1967, fazem interagir espectadores e elementos em uma relação transubjetiva com a imagem que, apesar de circunstancial, não se pode apagar. A experiência vivida na interioridade da obra permanece. Na videoinstalação *Cosmococas* (imagem 24), Oiticica traz o espectador para o interior da sala onde as projeções espacializadas tomam todo o espaço, retirando o cinema da tela fixa. Nesta operação o artista faz agora com que o espectador tenha que percorrer as imagens situando-se entre elas e não mais a parte delas como no dispositivo tradicional do cinema. Essa configuração que projeta nas paredes e teto tiram o cinema da ideia de dispositivo fixo, da relação frontal, implicando outra relação experiencial do espectador com a obra. Além de a narrativa estar agora confrontada com os novos parâmetros da arte neoconcreta que buscou nas formas uma poética não-figurativa, abre-se agora à incompletude, fazendo com que esteja sempre em desenvolvimento. A pintura neoconcreta já havia retirado a moldura da tela fazendo com que se diluísse no espaço, se incorporasse a ele, até que as instalações, os penetráveis idealizados por Oiticica propuseram o conceito de *Suprasensorial*. Focam na necessidade de uma experiência dos sentidos onde a obra reafirma a importância da presença, ou melhor, ela só existe nesta relação.



Espectadores experimentam o estar entre as imagens em *Cosmococas*, de Hélio Oiticica

*Suprasensorial* é uma proposição aberta ao participante da obra para elaborar as próprias sensações fora de todo o condicionamento. O deslocamento do campo da experiência conhecido para o desconhecido provoca uma transformação interna nas sensações do participante, afetando em profundidade sua estrutura comportamental. Mais do que um novo conceito de arte o *Suprasensorial* surge como um novo conceito de vida. Em carta escrita a Guy Brett, Helio afirma: “O *Suprasensorial* tornou-se um ponto claro para mim, sinto que a vida em si mesma é o seguimento de toda a experiência estética”.<sup>92</sup>

Neste procedimento a necessidade da presença e integração do corpo com o objeto se afirma. A obra se presentifica nas relações específicas com o espaço e no acontecimento que não independe do receptor, mas seus sentidos estão em jogo na experiência que emerge. Estas singularidades tornam a obra variável por não se repetirem da mesma maneira, por não serem pensadas como um circuito fechado, estando em diálogo constante com as partes e sua duração estar sempre sujeita a fruição, ao tempo de permanência que se exige e que se escolhe, e à continuidade nos espaços de realização. Findada a temporada de exibição da obra, ela se encerra por ali, muitas vezes restando apenas o registro fotográfico ou em vídeo. Por esta perspectiva a imagem se singulariza e se torna efêmera ao criar não só relações espaciais intrínsecas e específicas, mas por suas narrativas se conjugarem essencialmente pela sensorialidade. A sensação colocada como questão pela arte contemporânea nos faz refletir como essa imagem

inclui e, sobretudo, promove a experiência de fazer parte, inaugurando relações sutis e que irão instituir a forma para além dela mesma. A introdução do vídeo nas artes plásticas trouxe a questão da temporalidade potencializando também outras experiências cinemáticas e espaciais em torno dos espectadores onde a participação se tornou estratégia de criação da obra e fundamentalmente do acontecimento.

### **A imagem específica**

Os trabalhos de Anthony McCall conhecidos por *Solid Light Films* (imagem 25) como, por exemplo, *Line Describing a Cone Breath, Between You and I, e You and I, Horizontal* projetam tridimensionalmente no espaço negro imagens de formas geométricas e que se corporificam por uma bruma que torna o ar denso. Os vídeos projetores são colocados na sala de maneira a fazer com que o espectador ao entrar atravessasse a imagem criando novas formas a partir do seu movimento. O corpo assume aqui uma relação escultórica com as imagens que preenchem o espaço e vão se configurar das diversas maneiras com as quais os espectadores interagem com elas. A escultura de luz se corporifica se torna tátil ao mesmo tempo em que paradoxalmente é pura imaterialidade para o sentido da percepção tátil (na física a luz é também um tipo de matéria). A efemeridade destas esculturas está dada pelo seu princípio enquanto projeções de luz em vídeo que se tornam visíveis pela fumaça. Sem a luz da projeção e/ou a fumaça nada mais existe nessa escultura que trabalha com dois elementos que se dissipam, se desmaterializam, mas que ao se materializarem permitem uma imagem que forma espaços e sofre interferência do espectador.

A série de esculturas *Os bichos*, feitas em chapas de alumínio e dobradiças como espécies de origamis, ou projetos como a maquete *Construa você mesmo seu espaço para viver*, que idealiza uma casa onde as áreas são definidas por paredes móveis, ambos criados por Lygia Clark, colocam o espectador diante do mesmo desafio de interferir no objeto escultórico dando-lhe a sua forma e experienciando o fazer. Nesta relação que se estabelece, semelhante à experimentação das vídeoesculturas de McCall, a forma é criada através da experiência do corpo em contato com a obra. Entretanto, apesar destes trabalhos de Lygia incluírem a manipulação criando uma relação sensorial do espectador com a escultura de modo que a experiência lhe seja singular, não possuem o dado de transitoriedade que a obra de McCall possui. Mesmo os objetos de Lygia promovendo uma experiência que é circunstancial e, portanto, transitória, a obra enquanto matéria física (chapa de alumínio e dobradiças) existe e permanece. Hoje ela é



As vídeoesculpturas de Anthony McCall - *Solid Light Films*

muitas vezes, para sua preservação, exposta apenas como objeto para contemplação o que contraria a natureza da obra. Enquanto que as vídeoesculpturas de McCall se materializam e desmaterializam na bruma que preenche a sala colocando em evidência a permanência e a transitoriedade. Apesar da imagem se corporificar no espaço e se submeter às interferências ativas do corpo ela muitas vezes se torna de difícil apreensão o que reafirma a sua impermanência, sua flutuação, o estado permanente de movimento das coisas.

A questão de onde está o trabalho. O trabalho está na parede? O trabalho está no espaço? Estou no trabalho? Como você não pode obter um sentido completo da coisa de nenhum desses lugares – e, claro, o trabalho está em estado de movimento –, é difícil fixá-lo, ou agarrá-lo na mente como inteiramente compreendido. [...] A questão – “o que, ou onde, está o objeto?” – é muito difícil de responder. Ao ser absorvido em uma das formas projetadas, você também está cercado. Deve haver algum elemento tanto de prazer como de ansiedade nesse tipo de compromisso.<sup>93</sup>

No caso de McCall, a obra deixa de existir e só permanece enquanto registro se não estão sob as condições de exibição: a sala negra, a bruma, os projetores e os espectadores. A complexidade de fatores que envolvem as condições para a obra

acontecer torna-a efêmera e circunstancial afirmando sua permanência na experiência que promove, colocando o acontecimento, que é dado na relação com a obra, como ponto fundamental. Surge assim na obra de McCall um desdobramento performático onde o espectador é seu principal agente. A obra só existirá nessa relação onde o ver é instaurado não só com os olhos, mas é preciso girar em torno para ver com o corpo inteiro, se aproximando das considerações de Hansen. O corpo é que faz o enquadramento da imagem dado suas possibilidades de manipulação e flexibilidade desta escultura. Para McCall a obra é feita para sofrer a interrupção – para mexer, tocar, passar na frente criando uma presença relacional que altera as formas ali conjugadas. A geometria torna-se assim orgânica numa projeção que faz com que o invisível seja visível, o imaterial material, o transitório permanente nos estados que ela registra sensorialmente nos espectadores. Ao atravessarem a experiência permanecem com as suas percepções irremediavelmente alteradas, na possibilidade de ver o invisível, de tocar o intangível. Todo o acontecimento está no entre formar a imagem e ser formado por ela. E essa forma que se eteriza no espaço é como um filme que se assemelha a uma performance, que acontece naquele momento tendo o corpo como elemento que articula as partes, sendo estes um dos objetivos iniciais do artista.

Na vídeoinstalação *Experiência de cinema* (imagem 26), Rosângela Rennó propõe uma obra que nos coloca diante da perspectiva da ausência que se presentifica na aparição da imagem no espaço. A artista projeta constantemente fotografias antigas de pessoas sobre a fumaça que é lançada verticalmente em intervalos regulares na área da projeção fazendo com que a imagem que ali está se torne visível. Após oito segundos esta fumaça se dissipa desmanchando também as pessoas que ali fantasmagoricamente se presentificavam. Esta imagem memória que se materializa faz ressurgir tridimensionalmente um ser que já não existe mais, trazendo de volta um corpo imaterial. Nesse ir e vir da imagem que se forma e se dê-forma a experiência do acontecimento se dá no fazer e refazer que dura apenas oito segundos e em seguida deixa de existir de novo para voltar a existir em seguida. Esse jogo da presença ausente da imagem fotográfica que traz de volta um ser se reafirma no próprio circuito da obra que cria uma presença que se ausenta, mas que se presentifica de novo em tempos regulares. Esta proposição “lembra tanto as impressões fugidias das lanternas mágicas quanto os primeiros usos da fotografia”<sup>94</sup>. E estas imagens, que assim como surgem desaparecem, nos devolvem o olhar em sua desapareição. Na sua impermanência a obra se ausenta. Na imagem flutuante vemos os olhos que nos olham e depois que ela se



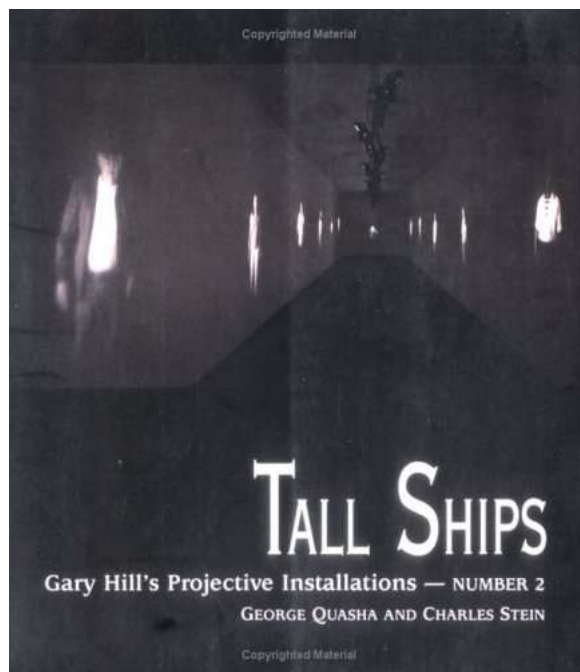
Fotografias são projetadas na fumaça que preenche o espaço em tempos regulares em *Experiência de Cinema*

dissipa, deixa o vazio sem rastros de uma ser que já não existe mais, que surge em uma imagem que só quer morrer, mas para depois renascer. O que resta para nós diante do vazio é estar com os olhos que nos olham, os nossos próprios. A própria experiência na interioridade da obra também implica nesse rebatimento de olhares onde estar diante da obra é estar diante de si. A obra afirma ainda o caráter de invisibilidade presente das coisas que nos cercam cotidianamente no mundo e as quais não nos damos conta.

Percebe-se uma diferenciação nas qualidades de imagens geradas pelo trabalho de McCall e de Rennó. O primeiro articula os elementos fazendo com que surja uma imagem-relação, pois ela só existe de fato quando o espectador passa e interrompe a imagem, interagindo e modificando a obra. Neste caso, passa não haver mais diferença entre uma coisa e outra. A interrupção faz parte, ela é desejável, pois não estamos mais fora do filme, mas como seu personagem. A segunda cria uma imagem como presença ao corporificar as imagens fotográficas das pessoas na fumaça, construindo a percepção de uma presença. Outra qualidade de presença poderia ser apontada em trabalhos como *Tall Ships* (imagem 27), de Gary Hill, onde o espectador ao se aproximar de uma série



Imagem 27



de telas que formam um corredor aciona um sensor de presença fazendo com que pessoas surjam na imagem e também se aproximem dele. Em *Onochord*, de Yoko Ono, (imagem 28) a artista segue o deslocamento no espaço feito pelo espectador com uma lanterna que o acompanha ao mesmo tempo em que ensina como dizer ‘eu amo você’ com o piscar da lanterna. Esta qualidade de imagem tem presença na relação que ela cria com o espectador, com seu corpo.

Imagem 28



Em *Onochord*, na fachada do CCBB DF, um painel de LED reforça o texto da artista



### A efêmera imagem achada

O trabalho de Isadora Bonder busca recriar imagens a partir de objetos cotidianos em desuso encontrados nos acervos das instituições que abrigam a realização da exposição da obra. O projeto não segue esquemas prévios, mas articula-se tão somente no fazer, no acontecimento que força interagir espaço e elementos, criando uma linha escultórica que redimensiona e re-funcionaliza os objetos. Esta perspectiva de realização pretende fazer do espaço, seus elementos e sua memória a própria essência da obra. Ela assim especifica-se plenamente, pois sua realização lida apenas com as condições e com o material que o espaço pode lhe oferecer. Nada além é adicionado, nem um objeto externo, apenas a operação da artista em remontar aquele espaço deslocando seus elementos de suas funções e posições habituais. Assim como a obra constrói-se no acontecimento, dadas as circunstâncias, a sua permanência será efêmera. Ao término da exibição o trabalho é desmontado e resta apenas o registro fotográfico da instalação. As peças retornam aos locais de onde foram retiradas nas instituições, que apesar de muitas vezes estarem em desuso ou serem consideradas lixo, como são patrimoniadas, não podem sair destes acervos e ficam acumuladas em depósitos. Há nesse processo de instalação da obra um dado performático que envolve a feitura no acontecimento. Este ato coloca em diálogo o corpo do artista com as peças e a concretização da obra, que não acontecerá independente destes, mas exclusivamente no instante, no fazer, que assim como circunstancialmente determina a obra também ela se diluirá ao término da temporada de exibição, adquirindo seu status de permanente

Imagem 29



Instalação escultórica *Engrenagem – 2º afeto*, de Isadora Bonder ocupou o vão central da escada do Castelinho do Flamengo

imagem efêmera. Seus elementos constituintes permanecem no espaço, mas desagregados de sua forma escultórica. Além da experiência que ela promove criar um diferencial naquele que a vivência.

Na obra *Engrenagem – 2º afeto* (imagem 29), Bonder ocupou o vão central da escada do Castelinho do Flamengo entrelaçando televisores, refrigeradores, cadeiras, armários, lâmpadas, fios, monitores e diversos objetos que foram encontrados pela própria artista em salas e depósitos do espaço. Todos estavam em desuso, danificados, mas como eram patrimoniados não podiam ser descartados acumulando-se como lixo na instituição. Dessa forma a obra ao se formar já é fadada a sua finitude, não só pelas relações tão específicas que a montagem faz com que ela ganhe no espaço, como nas obras de Nelson Félix e de Anthony McCall, mas porque na impossibilidade de retirada dos objetos ela é obrigada a se dissolver e esconder no próprio espaço onde foi criada. Essa transitoriedade plena do trabalho afirma as presenças que se ausentam. Os objetos que ganharam sua invisibilidade enquanto matéria em desuso, mas que não é descartada, quer dizer permanece presente estando ausente no espaço utilitário, assumem agora outra visibilidade, re-significados na instalação escultórica que torna presente a ausência de um tempo que a memória impressa nos elementos nos remete. No entanto, estes objetos brevemente se ausentarão novamente retornando ao status de invisibilidade presente após seu desmonte. A memória que guarda estes objetos é, sobretudo, o artifício que mais impregna essa imagem quando experimentamos este espaço que precisa ser percorrido, adentrado para que se configure a relação. No Castelinho, o espectador tinha que percorrer toda a escada em espiral onde a obra acontecia no vão central, o que fazia com que ele tivesse que circundar a obra de maneira ascensional, para então fruir por diferentes perspectivas e perceber pequenos detalhes vistos apenas de determinados ângulos. Em *Caiximiti* (imagem 30), criada para o 7º *Salão do Mar*, realizada no Porto de Vitória, a artista içou do mar um barco em deterioração que estava semi-afundado e guardava memórias inscritas em sua superfície. Colocou no seu interior uma lâmpada que iluminava uma vegetação que crescia e em cima podia ser lido “...após o retorno mais tarde quisera narrar minha aventura”. O interior da embarcação era visto através das fissuras no casco.

O uso dos objetos comuns, do dia a dia, que estão em desuso, deslocados de suas funções habituais, redimensionados no próprio espaço de onde pertencem, conforma uma situação de surpresa e estranhamento que leva a um percurso de fruição. Em confronto direto estão presença e ausência que se revelam no acontecimento de feitura da instalação, nas escolhas que a artista faz com as possibilidades específicas de

realização que o local lhe oferece. Lida com os achados, com o instante, com o efêmero e, sobretudo, com a memória como uma arqueologia do próprio espaço. No entanto, esse processo de escavação pelo qual a obra surge passará como um *flash*, que assim como foi montada agrupando elementos, alguns estranhos entre si, voltará a se desintegrar sem deixar qualquer vestígio. E na sua ausência estará presente na experiência daqueles que vivenciaram o encontro com a obra permanecendo em sua memória afetiva.

Imagem 30



### Acontecimento específico

Voltando a nossa análise de *Site Specific for Love* podemos dizer que esta performance se utiliza de dois pontos fundamentais que fazem com que ela assuma um caráter de permanente imagem efêmera. O ato performático faz com que esta imagem seja singular como já visto, pois se mobiliza pelo acontecimento que é gerado por uma conjuntura particular. A performance acontece nessa medida em que observadores também são os criadores e, dessa maneira, passa a ser irreproduzível em outro espaço, pois singularizou-se com a interferência de quem ali não estará de novo. Na questão

espacial que nomeia o trabalho, *site specific*, e faz de cada apresentação uma configuração particular, de acordo com as especificidades, aponta para este outro fundamento da efemeridade. Outro caráter específico do trabalho está nas imagens em vídeo que são projetadas durante a performance e dialogam diretamente com o acontecimento. No caso das imagens captadas ao vivo elas acontecem ali e se encerram no próprio espaço. Não existem, senão nas condições do acontecimento.

Já nas imagens gravadas, a casa que serviu como locação, por exemplo, fora utilizada da mesma maneira que fora encontrada sem interferência. A performance se incorpora a este espaço, é desenhada a partir dele lidando com sua estrutura, sua natureza. Este espaço inspira e estimula a feitura das sequências sem obedecer a um roteiro feito anteriormente. Assim como a performance que acontece no momento, o vídeo será realizado de tal maneira sendo que o espaço irá determinar as relações específicas que vão surgir. A casa utilizada, encontrada em estado de abandono tinha, por exemplo, um chão repleto de fissuras e em muitos pontos ameaçava desabar. Isso gerou um cuidado em caminhar e indicava algumas trajetórias que não poderiam ser feitas e outras que poderiam. Uma situação de espelhamento dado pelas portas e cômodos que se acumulavam permitiu um trânsito coreográfico dos performers no espaço. Em outro momento as fissuras que existiam nos rodapés das paredes permitiram que a câmera fizesse toda uma sequência de imagens por uma perspectiva que enquadrava apenas os pés que vagavam anônimos. Os planos de janelas sobrepostas da arquitetura também desenhavam movimentos de câmera para seguir a trajetória de performers no espaço, como um olho que podia ver tudo de fora, invadindo a íntima solidão do espaço casa.

A imagem criada como um *site specific* se revela através de ausências e presenças, transitoriedade e permanência. A começar pela própria memória inscrita na arquitetura da casa que se atualiza na performance. A ausência presente que se figura nas paredes, no piso, nas escadas, nos portais, janelas, móveis, todos em deterioração, que expõe as suas marcas e revelam até mesmo a ausência de materiais que já desapareceram, como os rodapés que permitiram a câmera enquadrar os pés que percorriam os muitos ambientes, entra em choque, em contraste com os corpos, com a performance que se desenrola na interioridade da imagem projetada e traz vida ao espaço que morre – deste espaço hoje só existem ruínas, a casa afundou. As presenças dos *performers* naquele espaço e seus estados emocionais reafirmam as várias ausências que se tornam presentes pelos rastros, vestígios, que deixaram no espaço forçando os tempos que coabitam a casa. As figuras que transitam na imagem em dado momento

também vão ganhando transparência e viram fantasmas que vão desaparecendo, se ausentando, deixando também seus vestígios na imagem. Assumem igualmente seus lugares de transitoriedade. Estão ali e suas presenças vivas contrastam com a matéria que se deteriora e aponta para um tempo que passou, que já não existe mais e o que restou está em plena morte. No entanto, assim como as presenças que outrora ocuparam aquele espaço as que estão agora, em breve, deixarão de existir. E após algumas sequências no espaço labiríntico da casa, estas presenças vão se desintegrando, assumindo seu status de fantasma, de memória que passa a flutuar pela imagem. Estas relações trazem o que estava invisível para o visível. O que estava abandonado para uma re-atualização de sua memória onde fantasmas se corporificam habitando outros tempos conferindo outras dimensões a casa, se incorporando a uma narrativa.

O corpo presente reconfigura e redimensiona a especificidade do espaço casa utilizado como locação para a feitura do vídeo. Confere novos contornos e promove uma experiência da ordem do processual. Não só no momento da realização do vídeo, mas também do diálogo que o ato performático irá estabelecer com este vídeo produzindo o acontecimento entre as relações que se operam nas apresentações do trabalho. Esse, por sua vez, torna-se da ordem do variável visto que lida com as especificidades de cada espaço e das relações performáticas que se efetivam entre os sujeitos – artistas e espectadores, na multiplicação das telas e superfícies sobre as quais ele é projetado, podendo ser sobre uma área de dez por sete metros e meio ou, simultaneamente, num pequeno monitor sobre a mesa no espaço de ação. Nesse caso, o que acontece no fazer não se fixa a um projeto anterior, mas, sobretudo, no acontecimento, nas escolhas que são feitas em cada espaço de como o trabalho irá se configurar, de descobertas do momento. Por mais que se tenham diretrizes pré-estabelecidas, o fazer determina quer seja no instante em que se decide a espacialização, quer seja no momento em que o contato de um espectador subverta a proposta apresentada. Dessa forma, envolve as circunstâncias, o espaço específico, as pessoas, as condições permitindo que todos interfiram e modifiquem diretamente na realização que só se dá no momento em que as peças entram em contato uma com as outras. A ação de um material sobre o outro, de partes indissociáveis, faz com que a sua construção não funcione de maneira autônoma, só existindo na relação que se estabelece. Assim como as ações de um sujeito sobre o outro que abrem campo para perceber como as coisas se afetam e criam o paradoxo a partir de experiências simples, de imbricações cotidianas, que estão no dia a dia e se revelam singulares, como as paisagens que a geografia analisa e que comportam uma infinidade de possibilidades, de variações. Estas imagens,

singulares em sua natureza se tornam efêmeras, pois jamais se conjugarão repetidamente. Cada acontecimento é único e se finda em si mesmo. E no caso da imagem em vídeo ela torna permanente em seu registro esta relação entre os corpos e a matéria que transitoriamente permanecem e desaparecem, sobre aquela matéria que viva já quer morrer.

## Considerações Finais

Há um diálogo entre partes distintas na convergência estética do cinema, da performance e do vídeo verificados no objeto de estudo desta pesquisa, *Site Specific for Love*: uma é de natureza puramente tecnológica, a outra artesanal. Enquanto os recursos eletrônicos e digitais são utilizados para criar uma superfície sonora e visual que nos remete ao cinema através da projeção em vídeo, a performance e o espaço instalativo, em seus elementos plásticos, trazem consigo o artesanal. É da fricção destes dois universos que emerge outro espaço de criação. O primeiro tem certa autonomia de funcionamento, limitada como toda máquina, operada por comandos pré-determinados, e que aparentam independência, ganhando certa impenetrabilidade. A tecnologia que, independente do fator humano e de interações espectatoriais, permite a imagem acontecer em uma ou mais telas cinematográficas, ou a que permite a música ser composta, programada e executada ao vivo apenas por instrumentos digitais, funcionam como exemplo. Já o segundo ponto que entra em conjugação com estes equipamentos apresentam características opostas para romper com essa aparente fixidez. Artesanais em sua essência, quase rudimentares, remontam às primeiras ações do fazer humano as quais o corpo está implicado, como ordem primeira de toda a organização do que há hoje no mundo. As ações performáticas que se introduzem no entre imagens de *Site Specific for Love* como o fazer de um alimento, o tocar um instrumento, o construir um espaço através de elementos tangíveis, a matéria que dá forma ao espaço através de arquiteturas ou mobiliários que revelam a mão do artesão, objetos cotidianos, cheiros, sensações e o mais importante, a presença do espectador na interioridade deste espaço instalativo, caracterizam esta camada do artesanal. Todos estes recursos agregados revelam a ação do corpo como criador e permitem uma instabilidade no diálogo entre imagens e superfícies. O artesanal desestrutura o tecnológico ao interferir complementarmente em sua imagem fixa e introduzir elementos da ordem do variável e da flutuação, através da explosão proposta pela fragmentação, acúmulo e multiplicidade de situações que ele propõe, formando camadas em contraste. O aspecto subjetivo também surge auxiliado pelo corpo que, inserido neste acontecimento, se torna capaz de desconfigurar o espaço impenetrável e fixo do tecnológico. Torna-o, neste diálogo, acessível, individual, revelando no primeiro seu aspecto artesanal e no segundo o tecnológico. Sim, o tecnológico é também artesanal assim como o artesanal é também tecnológico, e há uma conjugação insistente entre eles que os tornam indissociáveis neste projeto.

Há um atrelar-se entre o fazer – performático -, o que está feito – vídeos - e o que está em vias de se fazer – ações conectivas do espectador. Tudo isso conjugado exporta o sentir para planos diferenciais e aponta para um futuro que se faz agora, no acontecimento. E é desse ‘agora’ que falamos, desse ‘então’ que promove uma articulação entre as partes e o todo, entre o indivíduo e os estilhaços, entre as sensações e as imersões, entre o múltiplo e a escolha, apontando para um porvir que permite à nossa percepção uma expansão. Torna-se evidente a necessidade deste confronto de partes distintas que, de imbricações em imbricações, gera um diálogo entre estes universos, e tem como foco o corpo que origina tudo, um corpo que é o único capaz de criar as sínteses e de potencializar as naturezas, transformá-las, descobrindo os acessos ao imponderável e assim revelar. A mistura entre camadas tão distintas revela novas possibilidades, entre uma cinematografia e uma teatralidade, entre um corpo espectral, que fará a própria montagem por imagens espalhadas no espaço conversando de maneira orgânica, e os interlocutores na presença do artista-performer.

Para esta análise nos apropriamos das formulações de Hansen ao dizer que na era do digital o corpo forma a imagem e a moldura perde seu status de enquadramento, para reafirmarmos o diálogo intrínseco que reaproxima o artesanal do tecnológico e faz com que ele perca sua autonomia, sua fixidez, pois aqui as partes isoladas não produzem múltiplos sentidos. O que está feito só ganha articulações quando vinculado ao que se faz na hora - um vídeo, por exemplo, não ganha outros sentidos sem seu rebatimento com o campo performático. Para esta análise ainda, nos servimos das proposições de Deleuze sobre a imagem-tempo, que esgarça uma imagem sensório-motora para exibir sua subjetividade, abrir buracos no próprio tempo e expô-lo indiscernível aos corpos que se alinham diante dela. Esta proposta de uma cinematografia que se propõe temporal necessita de um corpo atuante que não é apenas veículo de informações, mas um universo plural de pulsões que só o tempo pode revelar. Assim encontramos um novo procedimento de atuação do qual a pesquisa se apropria e que alinhamos com as questões propostas pela arte da performance, do corpo que se propõe objeto, espaço, conceito, intervenção, interlocução, e com as propostas estéticas de Bruno Dumont que buscam revelações, momentos epifânicos no cotidiano comum, num ser qualquer criado por seus personagens-performers. Estas proposições relacionam-se com a utilização do corpo do intérprete no objeto de estudo de caso desta pesquisa. Tanto em Dumont quanto em *Site Specific for Love* há o questionamento e a investigação das possibilidades de trazer este espaço, este tempo, esta subjetividade impressa em um corpo comum, cotidiano, em suas marcas, na sua banalidade, na sua aparente



simplicidade e vazio. Em ambos há uma busca por criar com isso uma ação cinema e uma ação cênica que mesmo se repetindo – elas precisam de alguma maneira da repetição para existir tanto no cinema, quando o filme se repete sempre o mesmo, quanto na performance ou na ação teatral que de alguma maneira oferece percursos a serem seguidos em seus projetos -, não sejam mera representação, mas uma experiência capaz de deixar a obra aberta e efêmera, pois ao deixar lacunas a serem preenchidas, dependerá sempre da articulação autoral de cada espectador. Interessada nas perguntas que podem realizar, estas experiências estéticas querem com tudo isso provocar a temporalização da imagem que expõe.

Outro aspecto que podemos apontar é a busca em *Site Specific for Love* por trazer para a interioridade da imagem, do espaço instalativo e específico, o espectador, pois sem esta relação não há possibilidade de concretizar a experiência que propõe – possibilidade de cada um fazer a sua montagem a partir dos fragmentos e assim desestabilizar a fixidez do tecnológico. Por esta perspectiva, torna-se necessário percorrer fisicamente a arquitetura dos sentidos, o espaço instalativo, através de pistas e fragmentos deixados pelo artista. A relação não é mais apartada e distanciada descobre-se em cada novo fazer, em cada novo espaço que se configura diferentemente a partir das características de *site specific* que o projeto busca. Perscrutar a palavra e a imagem, girar com a cabeça e corpo ao seu redor em busca de construir o seu filme é necessário ao adentra esta imagem. O que importa nesta fusão de corpo, espaço instalativo e demais elementos constituintes da imagem é a qualidade de espaço subjetivo que está se criando e de que maneiras o espectador e o espetáculo podem se fundir através das subjetividades de uma imagem multiplicada, fundando inúmeras possibilidades. Não importa criar uma característica própria, um estilo, mas promover a subversão dos paradigmas, um revisitar do próprio corpo condicionado, formatado, do olhar e da percepção, um ‘tirar do lugar o lugar’ (como fala a letra da música inicial ‘*Come inside*’ – *entre e tente esquecer/entre e tente perceber/pra quem sabe entender/como é que eu me sinto no lugar onde eu estou/ do lugar de onde eu vim/pro lugar aonde eu vou/entre e tire do lugar o lugar/como eu posso explicar como eu me sinto/no lugar onde eu estou* [...]). Esta fronteira que o trabalho suscita entre o que foi, o que é e o que está em vias de ser, projeta impressões de situações estéticas - parecer uma coisa e logo em seguida outra e mais a frente também outra - é uma estética inclusiva, que lida com as diferenças que dialogam e convivem. Nessa afirmação da diferença que convive e cria outras possibilidades narrativas nos aproximamos das situações plásticas criadas pelos videocliques. Caracterizados por narrativas desamarradas, composições estéticas

múltiplas, diferenciadas entre si, poéticas, cotidianas ou abstratas, elas nos dão a liberdade de criar situações cênicas que conferem um espaço particular de relação intelectual e experiencial com quem as frui e aponta pra descobrirmos outros espaços de criação.

Dessa maneira, afirmando e concluindo as relações investigadas entre o corpo e a imagem, decorridos sete anos de processo de pesquisa iniciado com *Site Specific for Love* e que resultaram na análise teórica que aqui se desenvolve e nas apresentações de *Cartas de Amor – ELECTROPOPROCKOPERAMUSICAL*, encontramos vasto campo de diálogo entre a experimentação e articulação crítica dos conceitos. Quer tenha sido pela observação de como as relações se estabeleceram com os espectadores no fazer artístico ou pelos depoimentos dos mesmos e através de críticas de teóricos e pensadores, ou quer tenha sido pela investigação sistemática deste projeto de pesquisa. O confronto estabelecido por um processo de criação em formato aberto e esta investigação acadêmica, favoreceu amplo caminho de experimentação e aprimoramento dos conceitos, que continuarão a ser reelaborados na medida em que o projeto prosseguirá incorporando de maneira aberta e expansiva, em suas futuras apresentações, todas as questões anteriormente refletidas.

---

## Notas

<sup>1</sup>BELLOUR, Raymond; MACIEL Kátia. *De um outro cinema*: in *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 97.

<sup>2</sup>BOISSIER, Jean-Louis; MACIEL Kátia (org.). *A imagem-relação*: in *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 137.

<sup>3</sup>COBURN, Tyler; MACIEL, Kátia (org.). *Filmes Sólidos*: in *Cinema Sim*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, p. 131.

<sup>4</sup>BELLOUR, Raymond. *Entre-Imagens - Foto, Cinema, Video*, Ed. Papirus, São Paulo, Brasil, 1997, p. 15.

<sup>5</sup>DUBOIS, Philippe; MACIEL Kátia (org.). *Sobre o “efeito cinema” nas instalações contemporâneas de fotografia e video*: in *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 87.

<sup>6</sup>Site Specific for Love – Vídeo clip - <http://www.youtube.com/watch?v=V4QpNvBg9q0>

<sup>7</sup>FRANCASTEL, Pierre. “A Imagem, a Visão e a Imaginação”. Lisboa: Edições 70, 1983, p.9.

<sup>8</sup>DELEUZE, Gilles. “Conversações”. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 58.

<sup>9</sup>Ibid., p. 167.

<sup>10</sup>DIDI-HUBERMAN, Georges. “In spite of all”. Chicago: The University of Chicago Press, 2008, p.3.

<sup>11</sup>DUGUET, Anne-Marie. MACIEL Kátia (org.). *Dispositivos*: in *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 53.

<sup>12</sup>RODRIGUES, Leonardo. “Cada qual que construa o seu... Para todos”: crítica da performance *Site Specific for Love*. *Cenacriticacontemporanea*, Rio de Janeiro, out. 2007. Disponível em: <http://www.riocenacontemporanea.com.br/2007>. Acesso em jul. 2009.

<sup>13</sup>CESARE, Dinah. Inscrição no Espaço Barrado: crítica da performance *Site Specific for Love*. *Questão de Crítica*, Rio de Janeiro, set. 2008. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/conteudo>. Acesso em jul. 2009.

<sup>14</sup>TEATRO AUTÔNOMO, Cia – [www.ciateatroautonoo.com.br](http://www.ciateatroautonoo.com.br)  
GRAFF, Flavio. *Cia Teatro Autônomo*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004.

<sup>15</sup>BOISSIER, Jean-Louis; MACIEL Kátia (org.). *A imagem-relação*: in *Transcinemas*. Ob. cit., p. 118.

<sup>16</sup>BELLOUR, Raymond. MACIEL Kátia (org.). *De um outro cinema*: in *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 95.

<sup>17</sup>Novas formas narrativas concebidas para tecnologias digitais, os ambientes e seres virtuais que aparecem na tela do computador podem ser, a qualquer momento, alterados, introduzidos, redistribuídos e destruídos por essa megapersonagem que é o usuário. Nesse caso, a narrativa não pode ser definida *a priori*. Ela deve, ao contrário, aparecer como um campo de possibilidades governado por um programa; deve existir como um repertório de situações manejado por uma espécie de máquina de simulação, capaz de tomar decisões em termos narrativos, a partir de uma avaliação das ações exercidas por esse receptor ativo e imerso, que chamamos, a partir de agora, de *interator*, uma vez que expressões como usuário, espectador e receptor não dão conta da nova situação participativa. (MACHADO PAG 71)

<sup>18</sup>ALFRADIQUE, Carolina. “O Entre-lugar Específico do Amor”: crítica de *Site Specific for Love*. *Cenacriticacontemporanea*, Rio de Janeiro, out. 2007. Disponível em: <http://www.riocenacontemporanea.com.br/2007>. Acesso em jul. 2009.

<sup>19</sup>MACHADO, Arlindo; MACIEL Kátia. *Regimes de imersão e modos de agenciamento*: in *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 72.

<sup>20</sup>MACHADO, Arlindo; MACIEL Kátia. *Regimes de imersão e modos de agenciamento*: in *Transcinemas*. Ob. cit., p. 72.

<sup>21</sup>Os povos de língua inglesa chamam de agenciamento (*agency*) a sensação experimentada por um interator, de que uma ação significativa é resultado de sua decisão ou escolha.

<sup>22</sup>FIGUEIREDO, Luciano; MACIEL Kátia. *Câmera Foliã*: in *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 276.

<sup>23</sup>BOISSIER, Jean-Louis; MACIEL Kátia (org.). *A imagem-relação*: in *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 113.

<sup>24</sup>BOISSIER, Jean-Louis; MACIEL Kátia (org.). *A imagem-relação*: in *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 114.

<sup>25</sup>SHAW, Jeffrey; MACIEL Kátia (org.). *A nova arte midiática e a renovação do imaginário cinematográfico*: in *Transcinemas*. Ob. cit., p. 193.

<sup>26</sup>BELLOUR, Raymond. MACIEL Kátia (org.). *De um outro cinema*: in *Transcinemas*. Ob. cit, p. 102.

<sup>27</sup>DUGUET, Anne-Marie. MACIEL Kátia (org.). *Dispositivos*: in *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 51.

<sup>28</sup>Ibid., p. 52 e 52.

<sup>29</sup>SHAW, Jeffrey; MACIEL Kátia (org.). *A nova arte midiática e a renovação do imaginário cinematográfico*: in *Transcinemas*. Ob. cit., p. 195.

<sup>30</sup>BELLOUR, Raymond. MACIEL Kátia (org.). *De um outro cinema*: in *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 109.

<sup>31</sup>Ibid., p. 101.

<sup>32</sup>CESARE, Dinah. Inscrição no Espaço Barrado: crítica da performance *Site Specific for Love*. *Questão de Crítica*, Rio de Janeiro, set. 2008. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/conteudo>. Acesso em jul. 2009.

<sup>33</sup>RIVERA, Tânia. Cinema, imagem e psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p.10.

<sup>34</sup>HANSEN, Mark B.N. "New philosophy for new media". Cambridge: The Mit Press, 2004, p.22.

<sup>35</sup>Ibid., p. 11.

<sup>36</sup>DUGUET, Anne-Marie. MACIEL Kátia (org.). *Dispositivos*: in *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 53.

<sup>37</sup>MACIEL Kátia. *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 17.

<sup>38</sup>BELLOUR, Raymond. MACIEL Kátia (org.). *De um outro cinema*: in *Transcinemas*. Ob. cit, p. 98.

<sup>39</sup>BOISSIER, Jean-Louis; MACIEL Kátia (org.). *A imagem-relação*: in *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 116.

<sup>40</sup>BOISSIER, Jean-Louis; MACIEL Kátia (org.). *A imagem-relação*: in *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 137.

<sup>41</sup>MARTIN, Sylvia. "Video Art". Lisboa: Taschen, 2006, p.16.

<sup>42</sup>BLÜMLINGER, Christa; MACIEL Kátia (org.). *A imagem-relação*: in *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 233.

<sup>43</sup>CESARE, Dinah. Inscrição no Espaço Barrado. Ob cit.

<sup>44</sup>ALFRADIQUE, Carolina. "O Entre-lugar Específico do Amor". Ob. Cit.

- <sup>45</sup> BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. Em: *Obras Escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 224.
- <sup>46</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007, p.13.
- <sup>47</sup> Ibid., p. 86.
- <sup>48</sup> BOISSIER, Jean-Louis; MACIEL Kátia (org.). *A imagem-relação*: in *Transcineas*. Ob. cit., p. 120.
- <sup>49</sup> Ibid., p. 124.
- <sup>50</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007, p. 27.
- <sup>51</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007, p.205.
- <sup>52</sup> Ibid., p.10.
- <sup>53</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Ob. cit. p.187.
- <sup>54</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007, p. 79.
- <sup>55</sup> ALFRADIQUE, Carolina. “O Entre-lugar Específico do Amor”. Ob. Cit.
- <sup>56</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007, p. 217.
- <sup>57</sup> Ibid., p. 61.
- <sup>58</sup> TANCELIN, Philippe et al. *Bruno Dumont*. Paris: Dis Voir, 2001, p. 41.
- <sup>59</sup> Ibid., p. 41.
- <sup>60</sup> Ibid., p. 40.
- <sup>61</sup> TANCELIN, Philippe et al. *Bruno Dumont*. Ob.cit., p. 41.
- <sup>62</sup> AGAMBEN, Giorgio. *The Coming Community*. Minneapolis, University of Minnesota, 2003, p. 2-3.
- <sup>63</sup> GUIMARÃES, César et al. (orgs). *O Retorno do Homem Ordinário ao Cinema*. Salvador: Contemporânea, 2005, p.85.
- <sup>64</sup> TANCELIN, Philippe et al. *Bruno Dumont*. Ob.cit., p. 71.
- <sup>65</sup> Ibid., p 70.
- <sup>66</sup> TANCELIN, Philippe et al. *Bruno Dumont*. Ob.cit., p. 70.
- <sup>67</sup> Ibid., p 70.
- <sup>68</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007, p. 33.
- <sup>69</sup> GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007, p.193 e 194.
- <sup>70</sup> Ibid., p. 194 e 195.
- <sup>71</sup> GLUSBERG, JORGE. GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2005, P. 68.
- <sup>72</sup> TANCELIN, Philippe et al. *Bruno Dumont*. Ob.cit., p. 58-60.

- <sup>73</sup> DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. Ob. Cit. p. 13.
- <sup>74</sup> AMADO, Ana. *Cansancio y Precipitacion* in *La imagen justa: cine argentino y politica*. Buenos Aires, Colihue, 2007, p.229.
- <sup>75</sup> TANCELIN, Philippe et al. *Bruno Dumont*. Ob.cit., p. 37.
- <sup>76</sup> Ibid., p. 58.
- <sup>77</sup> TANCELIN, Philippe et al. *Bruno Dumont*. Ob.cit., p 81.
- <sup>78</sup> TANCELIN, Philippe et al. *Bruno Dumont*. Ob.cit., p 43.
- <sup>79</sup> GUIMARÃES, César. *O Devir Todo Mundo do Documentário* in GUIMARÃES, César et al. (orgs) *O Comum e a Experiência da Linguagem*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2007, p.146.
- <sup>80</sup> DELEUZE, Gilles. *Bartleby, ou a fórmula* in *Crítica e Clínica*. São Paulo: 34, 1997, p.98.
- <sup>81</sup> TANCELIN, Philippe et al. *Bruno Dumont*. Ob.cit., p. 74.
- <sup>82</sup> TANCELIN, Philippe et al. *Bruno Dumont*. Ob.cit., p 75.
- <sup>83</sup> DELEUZE, Gilles. *Bartleby, ou a fórmula* in *Crítica e Clínica*. Ob.cit., p. 96.
- <sup>84</sup> GUIMARÃES, César. *O Devir Todo Mundo do Documentário* in GUIMARÃES, César et al. (orgs) *O Comum e a Experiência da Linguagem*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2007, p.140.
- <sup>85</sup> DELEUZE, Gilles. *Bartleby, ou a fórmula* in *Crítica e Clínica*. Ob.cit., p.96.
- <sup>86</sup> CESARE, Dinah. *Inscrição no Espaço Barrado*. Ob. cit.
- <sup>87</sup> GRAFF, Flavio. *Cia Teatro Autônomo*. Ob. cit.
- <sup>88</sup> MILARÉ, Sebastião: *Um espetáculo belo e vigoroso: crítica da peça deve haver algum sentido em mim que basta*. Anta Profana, São Paulo, out. de 2004. Disponível em: [http://www.antaprofana.com.br/materia\\_atual.asp?mat=181](http://www.antaprofana.com.br/materia_atual.asp?mat=181). Acesso em 30 junho 2010.
- <sup>89</sup> CESARE, Dinah. *Inscrição no Espaço Barrado*. Ob. cit.
- <sup>90</sup> Ibid.
- <sup>91</sup> BRITO, Ronaldo. *Cavaliças, de Nelson Félix*: Texto do catálogo da exposição, jan. 2010. Disponível em : <http://www.eavparquelage.rj.gov.br/eavText.asp?sMenu=EXPO&sSume=PEXPO&sText=227>
- <sup>92</sup> MACIEL, Kátia. *O cinema tem que virar instrumento. As experiências quase-cinema de Hélio Oiticica e Neville de Almeida*: in *Transcineamas*. Ob.cit., P. 284
- <sup>93</sup> COBURN, Tyler. *Filmes sólidos - Tyler Coburn entrevista Anthony McCall* in *Cinema Sim – Narrativas e Projeções*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. P. 66.
- <sup>94</sup> BIASS-FABIANI, Sophie. *Rosangela Rennó: memórias refletidas*: in *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. P. 325.

## Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W./HORKHEIMER, Max. A indústria cultural – O iluminismo como mistificação de massas. Em: *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. *The Coming Community*. Minneapolis, University of Minnesota, 2003.
- \_\_\_\_\_. O autor como gesto. Em: *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Qu'est que le contemporain?*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2008.
- ALLINSON, Tessa. *One Man's Tear, The Nations Story: A Scenofest report and interview on: Site Specific for Love - I know that love will take us away from here*. Praga, Jun. 2007. Disponível em: <http://www.sceno.org/prague-quadrennial/one-man/>. Acesso out. 2008.
- ALFRADIQUE, Carolina. O Entre-lugar Específico do Amor: crítica de *Site Specific for Love*. *Cenacriticacontemporanea*, Rio de Janeiro, out. 2007. Disponível em: <http://www.riocenacontemporanea.com.br/2007>.
- AMADO, Ana. *Cansancio y Precipitacion in La imagen justa: cine argentino y politica*. Buenos Aires, Colihue, 2007.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BELLOUR, Raymond. *"Entre-Imagens - Foto, Cinema, Video"*, Ed. Papyrus, São Paulo, Brasil, 1997.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. *La communauté Inavouable*. Paris, Minuit, 1983.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo, Iluminuras, 2005.
- BRITTO, Ronaldo. *Cavaliarias, de Nelson Félix*: Texto do catálogo da exposição, jan. 2010. Disponível em : <http://www.eavparquelage.rj.gov.br/eavText.asp?sMenu=EXPO&sSume=PEXPO&sText=227>
- BROOK, Peter. *O Teatro e seu Espaço*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1970.
- \_\_\_\_\_. *O Ponto de Mudança (40 Anos de Experiências Teatrais 1946 - 1987)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- BUTTERFIELD, Jan. *Reshaping the shape of things in Arts Magazine*. 1972.
- CESARE, Dinah. Inscrição no Espaço Barrado: crítica da performance *Site Specific for Love*. *Questão de Crítica*, Rio de Janeiro, set. 2008. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/conteudo>.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. *A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Bartleby, ou a fórmula*: in *Crítica e Clínica*. São Paulo: 34, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. University of Chicago Press, 2008.
- DUCHAMP, Marcel. BATTCOK, G. (org.). *O Ato Criador*. Em: *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva. 2004.
- FRANCASTEL, Pierre. *A Imagem, a Visão e a Imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1983.
- GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- GOLDBERG, Roselee. *A Arte da Performance*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.
- GRAFF, Flavio. *Cia Teatro Autônomo*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004.

- GUIMARÃES, César et al. (orgs). *O Retorno do Homem Ordinário ao Cinema*. Salvador: Contemporânea, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O Devir Todo Mundo do Documentário* in GUIMARÃES, César et al. (orgs) *O Comum e a Experiência da Linguagem*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2007.
- HANSEN, Mark B.N. *New philosophy for new media*. Cambridge: The Mit Press, 2004.
- KRAUSS, Rosalind. *A voyage on the north sea – art in the age of the post-medium condition*. New York: Thames & Hudson, 1999.
- LISSOVSKY, Mauricio. A memória e as condições poéticas do acontecimento. Em: *O que é memória social*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2006.
- LUKÁCS, Georg. O Fenômeno da Reificação. Em: *História e consciência de classe*. Porto: Publicações Escorpião, 1974.
- MACIEL, Kátia (org.). *Cinema Sim – Narrativas e Projeções*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.
- MACIEL, Kátia (org.). *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.
- MANOVICH, Lev. *The Language of new media*. Cambridge: The Mit Press, 2001
- MARTIN, Sylvia. *Video Art*. Lisboa: Taschen, 2006.
- MARX, Karl. O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo. Em: *O capital: crítica da economia política*. (v.1). São Paulo: Nova Cultural, 1985.
- MATOS, Olgaria. Quando a fotografia se diz-dobra - A propósito dos *Perceptos* de Valéria Costa Pinto. In: XVIII Encontro da Compós, 2009, Minas Gerais, Belo Horizonte.
- MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- MILARÉ, Sebastião: *Um espetáculo belo e vigoroso: crítica da peça deve haver algum sentido em mim que basta*. Anta Profana, São Paulo, out. de 2004. Disponível em: [http://www.antaprofana.com.br/materia\\_atual.asp?mat=181](http://www.antaprofana.com.br/materia_atual.asp?mat=181). Acesso em 30 junho 2010.
- NANCY, Jean-Luc. *The inoperative community*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- RIVERA, Tânia. Cinema, imagem e psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- RODRIGUES, Leonardo. Cada qual que construa o seu... Para todos: crítica da performance *Site Specific for Love*. Cenacriticacontemporanea, Rio de Janeiro, out. 2007. Disponível em: <http://www.riocenacontemporanea.com.br/2007>. Acesso em jul. 2009.
- ROSEN, Philip. *Changed Mummified*. Minneapolis. University of Minnesota Press, 2001.
- STANILAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A Criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- TEATRO AUTONOMO, Cia. [www.ciateatroautonomo.com.br](http://www.ciateatroautonomo.com.br)
- TANCELIN, Philippe et al. *Bruno Dumont*. Paris: Dis Voir, 2001.
- TAPE, Blank – Video clip - <http://www.youtube.com/watch?v=V4QpNvBg9q0>



## Anexos

- 1- Crítica Jornal O Globo por Tânia Brandão publicada em 21/11/2010.
- 2- Crítica Correio Braziliense por Sergio Maggio publicada em 12/10/2010.
- 3- Entrevista concedida ao Jornal do Brasil em matéria publicada em 28/10/2010, por Daniel Schenker.
- 4- Fotos de *Cartas de Amor – ELECTROPOPROCKOPERAMUSICAL*.
- 5- DVD apresentação *Cartas de Amor – ELECTROPOPROCKOPERAMUSICAL* - Centro Cultural Banco do Brasil – Brasília.

# Uma forma nova e instigante de se falar de amor no teatro

Poesia e tecnologia se reúnem em peça de Emilio de Mello

'Cartas de amor'

Espaço Sesc

Tânia Brandão

**TEATRO**  
**CRÍTICA**

Amor, amor, amor — para alguns, esse sempre foi o tema dos poetas. Para outros, eternos implicantes, não seria bem assim. Na sua acidez, sustentam que o motor da pena dos artistas é o grande mistério da vida, ou a razão de ser da existência, ou a definição do ser humano, ou o espírito universal, ou o nada do universo. Ou tudo isso junto. O amor, então, seria apenas um detalhe, mero acidente. Não é isso o que acontece em "Cartas de amor", um grande espaço de invenção que o público pode experimentar no Espaço Sesc, em Copacabana — lá, diferentes linguagens artísticas foram reunidas para sugerir a necessidade de encontrar uma nova forma de amor. Uma pergunta básica, direta, envolve toda a performance: haveria a chance de construção de relações de amor mais generosas?

## No palco, uma receita multimídia

O pensamento simples se apresenta sob uma arquitetura artística bem complexa, que tem como fio condutor a música e atende pelo nome revelador de electropoprockoperamusical. Trata-se de uma pesquisa multimídia bastante ousada de Flávio Graff, dirigida por Emilio de Mello, com direção de arte de Ronald Teixeira e Flávio Graff e música de Felipe Storino. A plateia é envolvida por todos os lados e por todos os sentidos — há até mesmo uma pequena refeição comunitária.



DEDINA BERNARDELLI e Fernando Alves Pinto: envolvendo a plateia

ria. Foram construídos diversos ambientes, que traduzem quartos, locais de estar e de passagem, locais de trabalho; há uma invasão da natureza, com folhas e terra, ao lado de recursos avançados de tecnologia, com telas e equipamentos de som e de imagem. Ao recurso de som mais avançado se contrapõe uma sequência de música de serrote tocada ao vivo, uma das diversas apresentações de opositos que povoam a cena. Em alguns pontos são feitas projeções de imagens e de filmes. Se um filme, "Madame Rose Hanle", baseado em conto de Khalil Gibran, registra as frustrações da perda de um amor, outro, arrebatador, evoca o puro feminino, com luz, sombras, geometrias e volteios inefáveis de Márcia Rubin. Esses procedimentos múltiplos, usados com alguma simultaneidade, fazem com que cada observador, assediado em inúmeras vertentes, tenha uma visão pessoal única, autoral, pois será sempre impossível conseguir percepções iguais. A escolha promove um mimi-

tismo curioso: assim como o amor, que, para tantos, não se explica, o espetáculo é difícil de explicar, já que toda versão será sempre uma versão parcial, jamais haverá um objeto completo, cristalino e cartesiano para ser olhado.

O elenco quase não contracenava. Definidos como intérpretes na lida técnica, os atores — Dedina Bernadelli, Felipe Storino, Fernando Alves Pinto e Flávio Graff — recitam, cantam, agem e promovem pequenas interações com o público. Eles se apresentam, enfim; recorrem até a mudanças de figurino, mas o tom recorrente, contínuo, denuncia seres defrontados com situações sentimentais. Trata-se de uma forma espetacular nova, curiosa, muito instigante: talvez a ousadia formal esteja bem adiante do perfil temático, pois, afinal, são os próprios poetas que insistem em dizer, ao longo dos séculos, que o amor não tem solução: é puro dilaceramento, algo fora das ideias, perto do primitivo, que, apesar de mudanças aparentes na superfície, não tem a menor chance de se tornar moderno. ■

## » Crítica// Cartas de amor

## Estilhaços sensoriais inquietam espectador

» SÉRGIO MAGGIO

As cadeiras dispostas em direções diferentes na plateia de *Cartas de amor* formam um signo potente e ainda incompreendido por quem chega ao Teatro 2 do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB). Há os que acham esquisito sentar olhando para as paredes e acertam a poltrona para ter uma visão frontal do centro. Pode ser até que algumas dessas pessoas queiram ouvir “eu te amo” em melodias melosas. No entanto, o que está por vir é uma fragmentação sensorial da frase mais banal do planeta. Instaura-se um estado de percepção sobre o tema proposto ao redor de um espectador, que é movido a girar o pescoço para muitas direções e abandonar a cômoda condição de observador.

Desde o primeiro instante de *Cartas de amor*, os intérpretes assumem a condição de performers. E convidam o espectador a embarcar nas questões que afetam o espetáculo. Há algumas pessoas são ditas frases ao pé de ouvido que ninguém mais saberá. E a narrativa se estabelece circular aos sentidos, pela junção de vídeos, canções e ações, cenário, luz e figurino estabelecendo a discussão sobre solidão, (des)encontro, dependência afetiva. *Cartas de amor* é, sobretudo, ode aos estilhaços



Na montagem *Cartas de amor*, público é imerso em estado de percepção: hoje e amanhã tem sessões extras

do antes, durante e depois de ser e estar apaixonado.

Flávio Graff, mentor do espetáculo (roteiro, letras, direção, interpretação), propõe o hibridismo de muitas linguagens para convidar o espectador a mergulhar nesse caldeirão de sensações, no qual cada um pode catar o lhe for conveniente. O vídeo com a dança de Márcia Rubim é um dos cacos mais preciosos. Há, no entanto, uma perda de ritmo quando os intérpretes Dedina Bernardelli, Fernan-

do Alves Pinto e Flávio Graff assumem cena naturalista em torno de cartões-postais. Talvez, pelo conteúdo corriqueiro das mensagens lidas. Talvez, por todos estarem imersos demais numa profunda condição sensorial. A sequência, que culmina com a degustação coletiva de cuscuz marroquino, recupera-se espontaneamente, quando o público, já tão esquecido de sua condição de espectador, levanta-se vai até a mesa central e devolve a cumbuca vazia.

### CARTAS DE AMOR

Teatro 2 do Centro Cultural Banco do Brasil (SCES, Tc. 2, Cj. 22; 3310-7087) Até 23. De quinta a sábado, às 21h; e domingo, às 19h. Sessões especiais hoje e amanhã, às 21h; ingressos: R\$ 15 e R\$ 7,50 (meia também para correntistas do Banco do Brasil). Não recomendado para menores de 14 anos.



Daniel Schenker

TEATRO

O título *Cartas de amor* – *Electropoprockopera-musical*, referente à performance capitaneada por Flávio Graff que desembarca hoje no Espaço Sesc, em Copacabana, evidencia algumas características desse trabalho – a começar pelo entrelaçamento entre o artesanal e o tecnológico. As cartas de amor, porém, não buscam suscitar atmosfera saudosista.

– As cartas aqui não dizem respeito apenas ao formato que nos vem imediatamente ao imaginário, como um pedaço de papel escrito e enviado ao outro – explica Graff. – As cartas significam tudo o que permanece inscrito em nós e que podemos inscrever na vida e no outro. São as canções, a poesia, o que se escreve ao outro, se comunica, se toca, se guarda, se ouve, permanece, transforma, transporta: a palavra, enfim.

Há também no título um evidente desejo de promover a fusão entre diversas manifestações artísticas.

(Continua)

DE OLHO NO ESPECTADOR – Dedina Bernadelli atenta



# Junto e misturado

A performance 'Cartas de amor' mescla manifestações artísticas, conjuga o artesanal e o tecnológico e procura estabelecer diálogo criativo com o público

– A mistura entre as manifestações se dá de maneira orgânica, apesar de utilizarmos meios tecnológicos para projeção de imagens, criação e execução das músicas – continua Graff, que assina o trabalho (em parceria com Emílio de Mello) e marca presença em cena, ao lado de Dedina Bernadelli, Fernando Alves Pinto e Felipe Storino. – Nessa fusão de elementos importa de que modo o espectador e o espetáculo podem se comunicar através das subjetividades. A mistura busca ressignificar o que se vê ou se ouve, assim como buscamos ressignificar os sentidos do nosso tema: o amor.

O espectador se transforma em coautor do espetáculo ao se apropriar do que vê e realizar a sua montagem, procedimento bastante valorizado por determinados encenadores, como Jefferson Miranda, diretor da Cia. Teatro Autônomo, da qual Graff fez parte até o final da temporada de *Nu de mim mesmo*.

– O artista-performer executa e estabelece os diálogos com o espectador. Este se transfor-

ma em personagem a partir do instante em que enquadra e seleciona o que vê, de modo a criar o seu próprio filme, a sua imagem – confirma.

Flávio Graff se debruça sobre as possibilidades do amor nesse trabalho estruturado sobre 14 composições inéditas (entre o pop, o

rock e a MPB), a cargo de Storino, e sobre vídeos, de Rodrigo Ponichi e Luan Baptista, projetados em quatro telas e exibidos em dois monitores de TV.

– Nós nos aproximamos o tempo todo das situações plásticas criadas pelos vídeos – comenta. – As narrativas desa-

marradas e múltiplas em composições poéticas dos cliques nos dão a liberdade de oferecer situações puramente estéticas que, aliadas à narrativa musical, conferem um espaço de relação bastante particular com quem as experimenta.

O roteiro e as letras das músicas foram criados a partir de

histórias encontradas em cartas de amigos, arquivos dos atores, feiras de antiguidades, poemas e referências pessoais de Graff, que considera *Cartas de amor* como um desdobramento da pesquisa desenvolvida em *Site specific for love*, a partir de 2003.

(Continua)

LEMBRANÇAS – Flávio Graff assina o trabalho e também está em cena, reunindo histórias de amigos, poemas e referências pessoais





**SESC**  
RIO DE JANEIRO

apresenta

# CARTAS DE AMOR

## ELECTROPOP ROCK OPERA MUSICAL



Roteiro e Direção - Flávio Graff >> Co-direção - Emílio de Mello >>

Intérpretes - Dedina Bernardelli >> Felipe Storino >> Fernando Alves Pinto >> Flávio Graff

**Espaco**  
**SESC**  
RIO DE JANEIRO

Rua Domingos Ferreira - 160 - Copacabana

>>> fone (21) 2547 0156 >>> [www.sescrj.org.br](http://www.sescrj.org.br)

Temporada até 21 de novembro >>>>

Quinta a sábado, 21h - domingo, 19h30

Realização

**SESC**  
RIO DE JANEIRO

Apoio Institucional

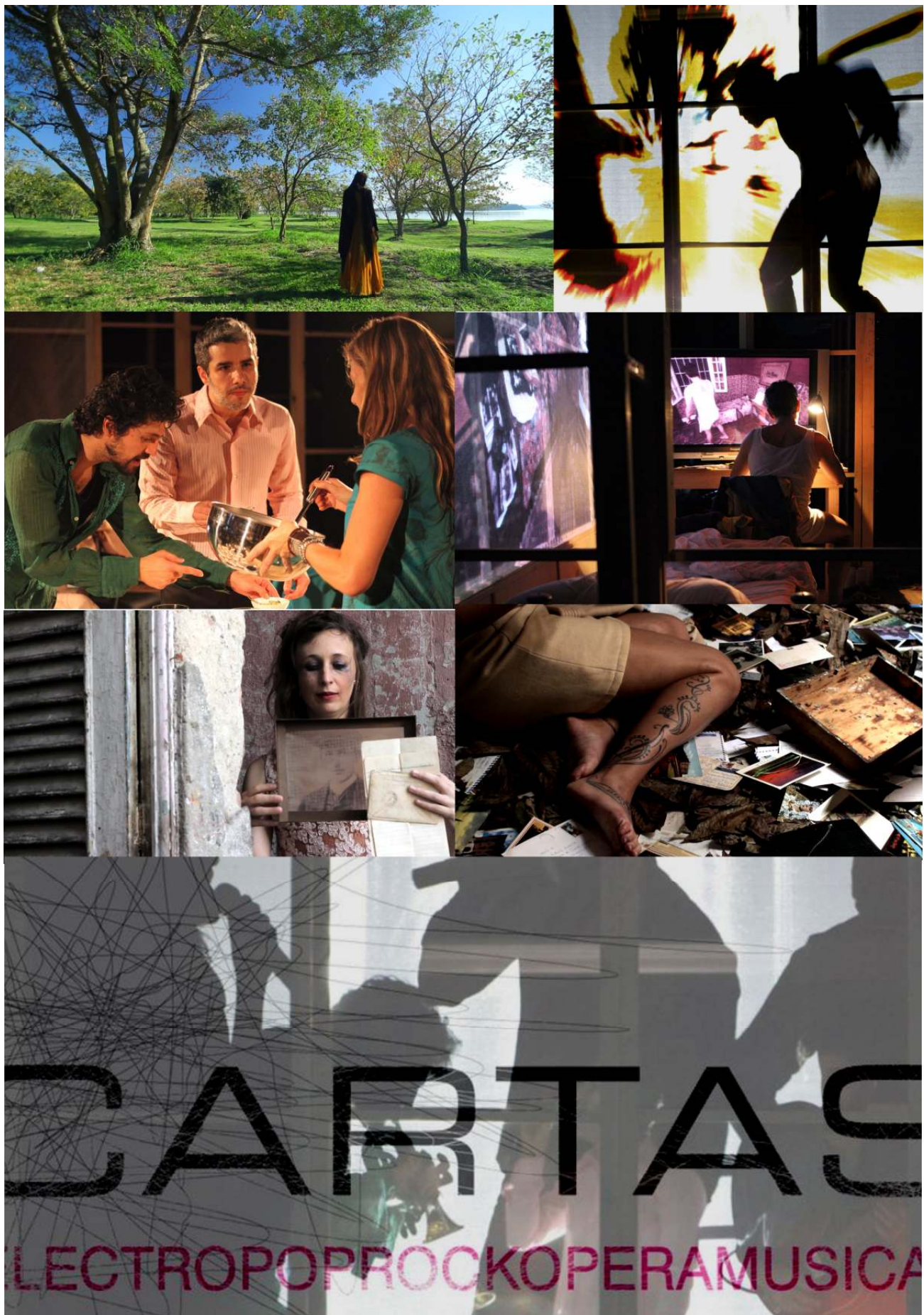
SISTEMA

**FECOMÉRCIO RJ**

FECOMÉRCIO SENAC SESC

14 NÃO RECOMENDADO PARA MENORES DE 14 ANOS









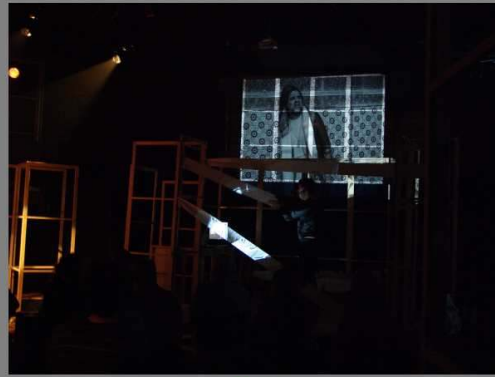








93.jpg



94.jpg



96.jpg



97.jpg

26 / 27



85.jpg



86.jpg



87.jpg



88.jpg

24 / 27



62.JPG



63.JPG



64.JPG



65.JPG

18 / 27



66.JPG



67.JPG



68.JPG



69.JPG

19 / 27