



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

PARTITURA PARA UM CORPO EM CENA:
A INSCRIÇÃO DA IMAGEM-MOVIMENTO NO *CINEMA SHADOW* DE LAURA LIMA

Débora Gomes Salles

Rio de Janeiro
2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

**PARTITURA PARA UM CORPO EM CENA: A INSCRIÇÃO DA IMAGEM-
MOVIMENTO NO *CINEMA SHADOW* DE LAURA LIMA**

Débora Gomes Salles

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr^a Katia Maciel

Rio de Janeiro
2015

**PARTITURA PARA UM CORPO EM CENA: A INSCRIÇÃO DA IMAGEM-
MOVIMENTO NO *CINEMA SHADOW* DE LAURA LIMA**

Débora Gomes Salles

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura (linha Tecnologias da Comunicação e Estéticas).

Rio de Janeiro, 26 de março de 2015.

Prof. Dr^a Katia Maciel – orientador

Prof. Dr. Fernando Alvares Salis – ECO/UFRJ

Prof. Dr^a Livia Flores Lopes – EBA/UFRJ

Rio de Janeiro
2015

SALLES, Débora G.

Partitura para um corpo em cena: a inscrição da imagem-movimento no *Cinema Shadow* de Laura Lima – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2015.

165 f.

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação – PPGCOM, 2015.

Orientação: Katia Maciel

1. Cinema Shadow 2. Laura Lima 3. Partitura 4. Cinema. I. MACIEL, Katia (orient.) II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação III. Título

Para os meus pais, Ana Lucia e Adalberto, que apesar de não compartilharem dessa alegria ao meu lado, sempre buscaram, entre outras coisas, me ensinar o valor do trabalho, do estudo e da perseverança. Obrigada pelo incentivo, dedicação e esforços para que eu pudesse realizar meus sonhos. Essa conquista foi pautada pelo exemplo de vocês. O amor e a saudade são eternos.

AGRADECIMENTOS

Ao meu irmão Guilherme, meu grande parceiro. Por ser meu ombro amigo, meu principal crítico e melhor amigo. Por acreditar em mim e estar ao meu lado sempre.

À minha saudosa avó Walma, pela confiança que sempre depositou em mim e pelos infinitos desejos de felicidade.

Ao Felipe, pelo amor e companheirismo. E por ouvir (ouvir muito).

Aos amigos e amigas, pelo afeto e apoio incondicionais. À Isadora e ao Lucas, pelas valiosas colaborações para esse trabalho. À Camila, por ter sido uma inestimável companhia nessa aventura. À Marie, pela amizade e pelas oportunidades de aprendizado.

À minha orientadora Katia, pelas orientações acadêmicas. Agradeço também pela paciência e disponibilidade.

Ao corpo docente da Escola de Comunicação, pela participação em minha formação acadêmica e pessoal, e aos professores da banca Fernando Salis e Livia Flores, pelas valiosas contribuições.

À Capes, pelo financiamento destes dois anos de pesquisa.

À Laura Lima, pelo interesse e pela ajuda. Muito obrigada pelos materiais cedidos e pela disponibilidade em ser entrevistada.

RESUMO

SALLES, Débora Gomes. Partitura para um corpo em cena: a inscrição da imagem-movimento no *Cinema Shadow* de Laura Lima. Orientador: Katia Maciel. Rio de Janeiro, 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 165f.

Esta pesquisa aborda o trabalho *Cinema Shadow* desenvolvido por Laura Lima em 2012 e discute as formas pelas quais esse filme ao vivo pôde ser criado a partir de uma partitura. Tendo como ponto de partida a hipótese de que a artista cria uma nova economia do movimento a partir de um roteiro distinto daquele utilizado pelo cinema clássico, busca-se entender como esse texto garantiria um caráter performático para a obra, diante de questões como o ao vivo, o acaso, o corpo e a instrução. O objetivo desse trabalho é, portanto, definir os modos pelos quais a artista ordena os corpos em cena e constrói a partir daí uma poética específica.

Palavras-chave: Cinema Shadow; Laura Lima; partitura; cinema; performance;

ABSTRACT

SALLES, Débora Gomes. Score for a body on stage: the movement-image's inscription in the *Cinema Shadow* by Laura Lima. Tutor: Katia Maciel. Rio de Janeiro, 2015. Dissertation (Master's Degree in Communications and Culture) – Communication College, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 165p.

This essay analyses the work *Cinema Shadow* developed by Laura Lima in 2012 and discusses the ways in which this live-recorded film was created based on a score. It starts with the hypothesis that the artist creates a new movement economy from a type of script different than the one used by classic films. It aims to understand by what means this text guarantees a performative character to the work on issues such as randomness, chance, body and instruction. Therefore, the aim of this study is to define the ways in which the artist arranges the bodies on stage and builds from there a specific poetic.

Keywords: Cinema Shadow; Laura Lima; score; cinema; performance;

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. O CORPO EM CENA: “O QUE EU FAÇO NÃO É PERFORMANCE”	16
1.1. O corpo, a carne e a imagem: o trabalho de Laura Lima	16
1.2. O Cinema Shadow	27
1.3. A performance como pergunta	38
1.3.1 A performance delegada	50
2. PARTITURA, TEXTO E CORPO	62
2.1. A instrução e o acaso: o movimento predeterminado e o Corpo sem Órgãos	62
2.2. O roteiro, o texto dramático e a partitura	71
2.3. Narrativas Experimentais: relações entre videoarte, poesia e linguagem	87
3. FILMANDO ANOTAÇÕES	101
3.1. O cinema ao vivo: improvisação, edição e simultaneidade	101
3.2. A ficção e o tempo real	113
3.3. A experiência e o registro: o <i>Cinema Shadow</i> -Arquivo	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS	136
REFERÊNCIAS	142
ANEXOS	149

Introdução

O presente estudo analisa a obra *Cinema Shadow/Segundo* desenvolvida por Laura Lima no meses de novembro e dezembro de 2012, que contou com 33 dias de filmagens com três horas diárias no espaço da Fundação Eva Klabin no Rio de Janeiro. Essa gravação não podia ser assistida no local e era transmitida ao vivo para uma tela no auditório da casa-museu e para uma sala de cinema da Caixa Cultural. O projeto totalizou quase 100 horas de filmagens sem pré-gravação, edição ou pós-produção e sua trama foi construída com atores e não atores.

As ações do filme foram definidas previamente por um roteiro “aberto” ou processual, que lida com o acaso e o imprevisto, pactuando com uma imprevisibilidade das situações propostas. Esse roteiro não foi desenvolvido segundo estruturas e diretrizes padrões do cinema. Na verdade, a partitura desenvolvida pela artista explora uma certa liberdade poética e instaura algo semelhante a um híbrido de vídeo e performance delegada. O objetivo de Laura Lima com essa instrução escrita é permitir que a obra seja recriada, que as ações sejam refeitas, porém sempre “ameaçada” pelo ao vivo, pelo acaso. A obra dialoga com diversos meios para registrar o instante e o corpo, construindo imagens que apresentam uma realidade na sua irredutibilidade. O *Cinema Shadow/Segundo* cria a partir do corpo, do filme e de um sensível poético particular uma experiência espelhada naquilo que é vivo e vivido.

Não existe início, meio e fim; não se conta uma história em três atos; não se trata de uma narração, mas de uma instrução aberta. Laura Lima propõe tarefas, faz comentários, escreve versos, estabelece marcações. Enquanto o roteiro clássico é pautado em ações claras, diálogos e personagens, *Cinema Shadow/Segundo* se baseia no que parece a premonição de um sonho ou a descrição poética de um devaneio. Dialoga com o cinema experimental, porém mantém um caráter performático particular da artista. Podemos dizer que, assim como nas suas outras obras, Laura se aproxima da performance delegada ao utilizar pessoas na sua construção poética e que a opção por essa utilização carrega em si uma estratégia específica, um conjunto de consequências intrínseco e um modo de funcionamento próprio.

Ao criar instruções poéticas para os corpos em cena, a artista inscreve os movimentos dentro de uma forma sensível particular, que, assim como ela argumenta, instalam sua obra em um lugar outro que o happening e a performance. É interessante lembrar que ela busca discutir essas formas, e inclusive suas denominações. Para pensar sua obra, ela cria um glossário

específico. Essas anotações precedem o *modus operandi* de cada obra, funcionando como uma organização de ideias, como uma biblioteca própria de referências e devires. Esse glossário surge para tentar criar uma noção interna sobre a obra, para ordenar as palavras que possam definir as intenções de mundo intrínsecas à obra. Um aparato crítico e teórico que ela mesma usa para pensar suas escolhas e seus trabalhos.

Apesar de fazer uso de pessoas, a artista alega que esses participantes da imagem não são mais importantes do que os aparatos que ela constrói para a realização das obras: os seres humanos são apenas mais um dos elementos que compõem a peça, fazendo parte de uma estrutura poética que não leva em conta a experiência pessoal deles, a história de cada um. Insatisfeita com os diversos nomes usados para descrever seus trabalhos, Laura Lima acredita estar próxima da escultura, de uma experiência objetificada estendida no tempo que está entre as artes. Podemos afirmar, no entanto, que apesar da distância da definição tradicional de performance, existe na utilização de pessoas, um caráter performático que dialoga, no caso dessa obra, com o cinema.

É nesse contexto que o projeto de *Cinema Shadow* é desenvolvido como um híbrido entre cinema, teatro, documentário, instalação, performance, narrativa e realidade, criando a partir do corpo, do filme e de um sensível poético uma obra de caráter múltiplo cujas premissas específicas ainda não foram estudadas a fundo. Cabe, então, estabelecer uma discussão a respeito das características performáticas e cinemáticas dessa obra, pensando como se dá essa forma de ordenar os corpos em cena a partir da instrução e da delegação da performance. A pesquisa parte, assim, da questão sobre os modos com que essas formas sensíveis atravessam a obra, isto é, de que maneira a partitura criada por Laura Lima para a obra *Cinema Shadow/Segundo* relaciona esse trabalho com o cinema e com a performance?

É possível argumentar que a artista cria um novo modo de ordenar os corpos na imagem em movimento e o constrói a partir de características retiradas da performance delegada, do roteiro cinematográfico, da partitura musical e da narrativa experimental. Existe, então, um agenciamento de corpos que reformula o empreendimento cinematográfico, assim como o performático. Sua partitura busca o estabelecimento de uma nova economia do movimento, versa sobre uma incansável persistência em direção à coisificação. Os corpos se tornam carne, negam a encenação: um filme desprovido de arco narrativo ou dramático, imagens de movimentos objetificados.

É possível dizer, então, que Laura Lima escreve propostas de movimento e de estados corporais. Não parece interessar à artista as questões referentes à descrição dos movimentos de forma detalhada, optando por uma orientação poética, quase caótica. Assim, é interessante pensar que a partir do vídeo e da forma cinema, ela explora mais uma vez a coisificação do corpo, dialogando com seus trabalhos anteriores. Ordenando esses corpos-objetos em um vídeo ao vivo, ela propõe um maneira específica de fazer cinema, partindo do texto e chegando à imagem-movimento, porém por um caminho outro que não o convencional.

A partitura produzida pela artista não se pauta nos modelos de roteiro estabelecidos. Enquanto a narrativa clássica se baseia em um fluxo ordenado, em uma história pautada, em um drama pré-definido, o texto em questão tem um caráter processual e é desprovido de qualquer tipo de arco narrativo ou dramático. A ausência de edição e de ensaio nos traz uma certa garantia de que a ação se desenrola com direção mínima da artista, que, no entanto, estabelece a estrutura dos encontros dos participantes, registra a escalada do conflito entre eles e nos apresenta em um filme não convencional. Essa tensão complexa entre estrutura e agenciamento, espontaneidade e roteiro, voyeur e voyant é essencial para a obra.

Assim, o principal objetivo dessa pesquisa é identificar as maneiras pelas quais a artista ordena os corpos em cena a partir de uma partitura. Nesse objetivo geral, estão contidos os seguintes objetivos específicos: investigar a influência do glossário e da terminologia no trabalho de Laura Lima, de forma a delinear como as denominações do vocabulário artístico se colocam como obstáculos ou possibilidades para a criação da obra, em especial os conceitos de performance e cinema; examinar as questões que envolvem a delegação performática e as consequências dessa escolha, ressaltando as estruturas conceituais que envolvem o corpo na obra de Laura Lima; indicar as relações estabelecidas entre o roteiro cinematográfico e a partitura criada pela artista; apontar de que forma, diante de um ponto de partida textual, o *Cinema Shadow/Segundo* é construído como uma narrativa experimental cinematográfica; apontar e analisar as possibilidades de produção da imagem a partir da experiência ao vivo, assim como as questões temporais envolvidas nesse contexto; e estudar como a obra em questão pode ser documentada e de que maneira o arquivo é construído dentro dessa experiência.

A abordagem metodológica empregada nesta pesquisa consistiu de uma aproximação estética, a partir da qual se delinearão três principais esforços: uma extensa revisão de literatura, análise dos registros pertinentes ao projeto e uma entrevista com a artista. A revisão de literatura

se deu a partir da apreciação e síntese do material teórico, tendo em mente as principais questões que permeiam essa investigação: definição de performance e delegação performática, noções de roteiro cinematográfico e narrativa experimental, indagação sobre o tempo e o ao vivo no cinema expandido e possibilidade de arquivamento das experiências artísticas.

Examinamos também as filmagens do *Cinema Shadow/Segundo*, assim como os textos produzidos por Laura Lima para esse projeto: a partitura da obra e o glossário desenvolvido por ela. Nesse caso, se fez necessário indicar as relações estabelecidas entre o ato e o resultado de escrever e de produzir imagens em movimento: de que forma eles se afastam e se aproximam. Também nos questionamos até que ponto, dentro dessa produção textual, estão propostos modos de ordenação dos corpos, ou se já existem aberturas claras para o acaso e a expressão poética dos voluntários.

Também se mostrou proveitoso entrar em contato com a artista. Nesse sentido, foi realizada uma entrevista (Anexo) focada nas questões da delegação da performance, da construção do dispositivo de gravação e transmissão, do processo de desenvolvimento da obra na sua duração, na escritura do texto etc. Naturalmente, o encontro com a artista abordou também as suas escolhas como idealizadora da obra, suas relações pessoais com o processo de criação e suas considerações a respeito das denominações da sua obra.

Assim, o presente trabalho foi dividido em três capítulos. O primeiro capítulo tem como foco o trabalho da artista. Inicialmente, discorremos sobre as suas principais obras, como as séries *Homem=carne/Mulher=carne*, *Costumes* e *Ouro Flexível*, além das suas escolhas conceituais. O estudo revisita questões cruciais na trajetória da artista, como as noções de corpo, carnalidade, representação e ornamentação, além da pesquisa em torno do desenho. O desenvolvimento de um glossário específico e a utilização de pessoas e animais em seus trabalhos também são considerados.

No subcapítulo 1.2., tratamos da obra *Cinema Shadow/Segundo* e descrevemos sua estrutura. Foram estudadas as principais questões e características do trabalho, como o espaço em que foi filmado, o tempo em que ele foi produzido, os esforços que foram empreendidos, além de discutir as premissas da artista para esse projeto. Tentamos, assim, apresentar um panorama descritivo da produção, com *insights* da artista e referências ao filme realizado.

No subcapítulo 1.3., foi abordada a questão do caráter performático da obra. O objetivo era, partindo de relatos da Laura Lima e da análise do filme, discutir o argumento da artista de

que, a partir da presença de pessoas na obra, o trabalho reformula o empreendimento escultural e se distancia da performance. Nesse sentido, foi realizada uma breve abordagem histórica da performance, buscando alcançar a discussão a respeito da delegação performática e da instrução do movimento como possíveis modos de entender os vínculos objetificados e imprevisíveis que se instalam nas relações entre o artista/autor e os corpos em cena.

No segundo capítulo, temos como objetivo discutir as possibilidades de inscrição do movimento e a ordenação dos corpos dentro do trabalho, partindo das premissas de diversas disciplinas. No subcapítulo 2.1., foram abordadas as questões que envolvem o acaso e a predeterminação a partir das inscrições dentro da partitura. Procuramos estabelecer relações entre a coreografia, o programa performativo e o *Cinema Shadow* para investigar como a obra da artista propõe experiências corporais a partir da palavra escrita e como o imprevisto se torna motor da experimentação no filme.

No subcapítulo 2.2., discutimos as semelhanças e as diferenças entre o roteiro cinematográfico clássico – e suas possibilidades criativas – e a partitura de Laura Lima para o *Cinema Shadow/Segundo*. O objetivo é abordar as potencialidades da escrita técnica para a instrução do movimento e indagar como elas se apresentam nessa obra. Partindo dos conceitos de partitura – e as aproximações do trabalho da artista com a música –, de texto dramático e de roteiro de cinema, a ideia aqui é interrogar de que maneiras a partitura dessa obra se apresenta como um *script* para o filme.

No subcapítulo 2.3., são abordadas as experimentações narrativas e da escrita poética no cinema e na videoarte. Com esse intuito, discutimos as noções de narrativa e fluxo de sentido, assim como a ideia de dispositivo cinematográfico e suas experimentações. Em seguida, buscamos pensar as relações entre prosa-cinema e poesia-videoarte, e o vínculo estabelecido entre a linguagem escrita e a imagem para compreender de que maneiras a obra *Cinema Shadow* é construída a partir de uma linguagem poética, metafórica e conceitual, dialogando com a videoarte e o cinema de vanguarda, e quando é produzida com uma linguagem narrativa e metonímica, se aproximando da ficção cinematográfica.

No terceiro capítulo, discutimos as questões que posicionariam o *Cinema Shadow* dentro do campo cinematográfico, abordando temas centrais para essa disciplina, como a montagem, a produção e a ficção. No subcapítulo 3.1., são abordadas, principalmente, as consequências da produção deste trabalho como um filme transmitido ao vivo. A partir dos conceitos de montagem,

transmissão direta e simultaneidade, investigamos as questões do improviso técnico e da edição ao vivo.

No subcapítulo 3.2., são tratadas as questões relacionadas à ficção e à verossimilhança dramática da obra. Algumas problemáticas como as funções narrativas e a impressão de realidade do filme são centrais para estabelecer as relações entre a obra de Laura Lima. Tentamos aqui, a partir da análise de um dos dias de filmagem, refletir sobre a construção narrativa ficcional da obra como um todo.

Finalmente, dialogamos com as questões do arquivo e da documentação da experiência da obra. Nosso pressuposto aqui é o objetivo da artista de possibilitar a reprodução dessa obra no futuro a partir dos registros produzidos – a partitura e o arquivo de vídeo. Discutimos, então, as limitações poéticas e históricas da documentação e as relações estabelecidas entre esses documentos e a ação ocorrida. Buscamos entender, assim, como seria possível reter e recriar essa experiência ao vivo.

1. O corpo em cena: “*O que eu faço não é performance*”

1.1. O corpo, a carne e a imagem: o trabalho de Laura Lima

Laura Lima nasceu em 1971 na cidade de Governador Valadares, Minas Gerais. No fim da adolescência, se mudou para o Rio de Janeiro, onde vive e trabalha atualmente. Graduou-se em Filosofia pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro e complementou sua formação na Escola de Artes do Parque Lage, que frequentou entre 1991 e 1994. Realiza exposições no Brasil e no exterior há vinte anos. Junto com Márcio Botner e Ernesto Neto, ela fundou a galeria A Gentil Carioca em 2008, um espaço de arte localizado no Centro histórico do Rio de Janeiro¹. Lisette Lagnado (2014) argumenta que a galeria tem um caráter singular por defender um regime com maior experimentação, pesquisa e debate ainda que participando do mercado da arte.

Sua primeira exposição acontece em 1994, na praia do Arporador em Ipanema, no Rio de Janeiro: *Solstício* era um evento coletivo do qual participaram artistas como Márcio Botner, Edson Barros, BobN, Ana Torres, Adriana Varella, Suzy Coralli, Otávio Avancini, Márcio Ramalho, entre outros. A obra de Lima consistia em levar uma vaca para passar o dia à beira-mar. Ao final do dia, Jorge Mautner tocou violino para o animal. Laura (2010) argumenta que o deslocamento e a imagem da vaca foram marcos para os trabalhos com coisas vivas realizados mais tarde.

Esse trabalho deu início a uma pesquisa e a um grupo de obras concebidas entre 1994 e 1998² denominadas *Homem=carne/Mulher=carne*. Elas consistem no emprego de pessoas entendidas como matéria=carne que, juntamente com outros objetos criados pela artista, dão forma à obra. É com esse grupo de trabalhos que se inicia a delegação da presença para outro seres vivos, que, por meio de uma partitura, recebe, instruções sobre o funcionamento da obra. Desse conjunto fazem parte, entre outros, os trabalhos *Gelatina* (1995-96), *Bala* (1995-96), *Quadris* (1995-1997), *Puxador* (*Paisagens* 1998-1999; *Colunas* 1998/2002; *Arquitetura* 1998-), *Marra* (1995-2002), *Dopada* (1996/2000), *Sugador* (1997), *Três Graças* (*Rubens*, 1998/2000; *Rafael*, 1998/2002); *Arquitetura digestiva* (1998).

¹ Além de funcionar como uma galeria, A Gentil Carioca promove cultura por meio de encontros, seminários, lançamentos de livros, festas etc.

² É interessante notar que apesar das obras terem sido criadas nesse período, elas ocorrem até hoje graças ao seu caráter de ação pontual que pode ser repetida.

Em 1997, dá início ao projeto *Tatuagens Dimensionais*, propostas de intervenções cirúrgicas no corpo humano com o intuito de deixá-lo mais eficaz. Os trabalhos consistem de cartas a médicos (cirurgiões e ortopedistas) com explicações e instruções de melhorias na anatomia humana como a colocação de dobradiças nos antebraços, extensores nas pernas, instrumentos de substituíam os tendões, ornamentação do aparelho reprodutivo (levando as trompas para o exterior do corpo), entre outros.



Imagem 1 - Marra (H=c/M=c), 2012

Cria também o *RhR* (*Representativo hífen Representativo*) em 1999, porém não o considera uma obra, mas um organismo ou um conjunto de movimentos. Seu nome é o ponto de partida para a problemática do projeto: “A abreviação das letras tornou-se um grunhido, uma palavra gutural, visceral. O hífen junta duas representações de mundo, quaisquer que sejam, mas é no hífen que estamos interessados no *RhR*. No meio, buraco, abismo unindo representatividade” (LIMA, 2010, p.20). O hífen é o vácuo, sem objetivo nem função. Sua estrutura conta com diversos membros e participantes espalhados pelo mundo que se encontram em jantares mudos, que se reconhecem em seu uniformes-desenho, que se movimentam a serviço desse organismo.

Entre 2001 e 2002, Laura desenvolve os *Costumes*, que serão retomados como *Novos Costumes* em 2006. Surgem a partir do plano bidimensional do rolo de vinil e são dobrados e recortados para serem vestidos, portados. Na primeira coleção, as peças são azuis; já no conjunto realizado para a 27ª Bienal de São Paulo em 2006, as peças são transparentes, revelando mais detalhes da arquitetura da obra. A ideia é que esses *Costumes* sejam portados e manipulados pelas pessoas e não permaneçam apenas expostos.



Imagem 2 - Novos Costumes, 2006

Ainda em 2001, Laura dá início às intervenções *Vegetais*: a artista realiza recortes geométricos em folhas e caules de plantas, vegetais e legumes. Essas ações aparecem também em outras obras como *Faisões com comida* (2003), em que ela oferece um banquete preparado pelo chef Marcelo Ramalho a casais de faisões e pavões; e em *Baile* (2003-4). Nessa última, que parte de uma representação de *O baile na corte de Henry III*, pintura anônima de 1581 integrante da coleção do Louvre de Paris, “a artista oferece uma dimensão onírica às estruturas de poder que amparam a pintura enquanto instituição (a estética, o mercado, os métodos e espaços de exposição)” (CASTRO, 2014). A imagem do quadro recebeu intervenções psicodélicas e uma

moldura exuberante, além de ter sido “reproduzida” como grandes festas em duas ocasiões – para a 4ª Bienal do Mercosul (2003) e no Parque Lage (2004). As vestes barrocas dos convidados foram reproduzidas por um equipe de escola de samba.

Além dos *Vegetais*, também participam do *Baile*, as *Galinhas de gala* (2004). As penas dos animais recebem extensões de plumas de fantasias de carnaval realizadas com a técnica do mega-hair. A obra é exposta em gaiolas especificamente desenhadas pela artista com uma estrutura arquitetônica determinada, onde circulam livremente. A partir de uma ambientação irônica, as galinhas se vestem para a festa com uma certa exuberância decorativa.



Imagem 3 - Monte de irônicos: palhaço de buzina reta, 2007

A partir de 2005, Laura dá início ao processo de estudo de notação chamado de *Ouro Flexível*, em que explora a problemática dos textos e o formato de desenhos: Laura desenha com caneta esferográfica o que chama de intervenções arquitetônicas sobre reproduções de obras clássicas. “O trabalho se desdobra como um estudo sobre construções arquitetônicas, ou, ainda,

sobre a arquitetura do poder. O agrupamento engendra camadas de ‘instituições de poder’. O ouro, os patronos, o retrato, a pintura, sua representação multiplicada” (CASTRO, 2014, p.192).

Entre 2005 e 2007, a artista desenvolve *Monte de irônicos*, palhaços que parecem bonecos, mas que se constituem de trajes por baixo dos quais estão pessoas. A montagem ideal das obras é que elas se comportem como um objeto esquecido, largado em um canto do museu, sem protagonismos. Dentro desse conjunto, foram desenvolvidos diferentes trabalhos, como *Palhaço simples*, *Palhaço de buzina torta* (portanto uma buzina reta) e *Palhaço de buzina reta* (portanto uma buzina torta). Realiza também o *Monte de irônicos-quadris*, que, apesar de não fazer parte de *Homem=carne/Mulher=carne*, ironiza seu próprio trabalho.

Inspirada pela arquitetura *Ouro Flexível*, Laura realiza em 2008 o trabalho *Fuga*, que transformou a galeria A Gentil Carioca por três meses na moradia de pássaros, um viveiro que se projetava sobre a rua através da janela. Junto com um criador, a artista fez nascer uma geração de aves que, acostumadas a ambientes pequenos, precisariam se aclimatar com um espaço amplo para reaprender a voar. Cinquenta pássaros nasceram dentro do espaço e depois fugiram. Podemos argumentar que a obra discute a questão da representação e da institucionalização da vida. Seguindo uma temática similar, *Pássaros* (2008/10) consiste em desenhos de pássaros em folhas brancas que pendem do texto, como marionetes. Temos a sensação de que o movimento do voo é congelado no espaço expositivo.

Em 2009 produz *Biombos*, em que faz uso de partes do corpo que trabalham em função da dinâmica desenho-escultura-objetos. Remontando a participação de pessoas, braços e mãos saem das paredes e de biombos para realizarem tarefas simples, como desenhar com a mão esquerda ou bater palmas com os movimentos restritos. A obra cria no espaço expositivo uma forma “funcional” e ornamental, ao mesmo tempo.

No mesmo ano, realiza uma exposição na Galeria Laura Alvim, denominada *Nuvem*. As obras são desdobramentos das ideias de *Homem=Carne/Mulher=Carne*, em que partes do corpo são, em estruturas extraordinárias, suportes para objetos ou então realizam tarefas como confeccionar charutos. A exposição dialogava de maneira clara com os mecanismos tradicionais de montagem da obra de arte, trazendo para o primeiro plano as estruturas normalmente invisíveis da galeria. Uma fumaça tomava conta do ambiente, onde era permitido fumar os charutos e cachimbos modificados pela artista.

No ano seguinte, prepara outra exposição individual na Casa França-Brasil, também no Rio de Janeiro, intitulada *Grande*, da qual fazem parte os trabalhos: *Mágico nu* (2009), em que um mágico trabalha em seu estúdio sem truques, no caos, organizando e desorganizando as prateleiras expostas; *Homem=Carne/Mulher=Carne – pelos + rede* (1997/2010), que consistia em uma rede de 25 metros que atravessava o salão da galeria, onde descansava um casal nu, ele com as sobancelhas estendidas, ela com os pelos pubianos tocando o chão; *Homem=Carne/Mulher=Carne – baixo* (1997/2010), um quarto com o teto rebaixado onde uma pessoa=carne com deficiências físicas residia, e *Choice* (2010), um ambiente completamente escuro onde fenômenos sensoriais misteriosos acometiam o espectador.

Entre 2011 e 2012, Laura produz a série *Cadeiras de rodas*, em que cadeiras modernistas consideradas clássicas do design são transformadas em cadeiras de roda. Em 2012, a artista realiza as experiências do *Cinema Shadow*, que serão tratadas com maior profundidade no próximo subcapítulo.

Em 2013, realiza a obra *Bar Restaurante* (2010/13), um tipo peculiar de bar, cujo mobiliário é ocupado não por pessoas, mas por objetos. Figuras geométricas, sólidos retangulares, sacos de farinha, desenhos, bastões de carvão e folhas de papel empilhadas estão “sentados” em cadeiras. Em cima das mesas, copos cheios de cerveja que misteriosamente se esvaziam. Um garçom se ocupa de enchê-los continuamente. Dentro de um cenário cotidiano, é criada uma situação absurda, imaginária.

Song (2013) é uma instalação viva que carrega em si a ideia de uma peça de teatro sem atores. Contando com a participação do grupo contemporâneo Ranters Theatre e o compositor britânico James Tyson, a obra acontece no Arts House, em Melbourne, Austrália. O espaço é despido de seu mobiliário e a peça acontece sem atores, a sala é tomada por aromas, luzes e música. A ideia é que o espectador encontre um lugar confortável no chão e relaxe dentro da experiência de uma hora e meia.

Como podemos perceber, o conjunto de trabalhos de Laura Lima perpassa diversas questões e pode ser discutido sob várias perspectivas. Naturalmente, algumas problemáticas se fazem mais presentes, como as discussões sobre ornamentação, desenho e arquitetura, a utilização de corpos vivos, a concepção de carnalidade e o deslocamento. Para as organizadoras do livro *Laura Lima On_Off* (2014), Lisette Lagnado e Daniela Castro, mergulhar no universo da artista é se defrontar com um exercício habilidoso de linguagem e dos objetos que a

acompanham. É nessa direção que construímos a análise que se segue: sempre perseguidos pela questão da linguagem, tentando esquematizar uma rede de pensamento complexa e em funcionamento.

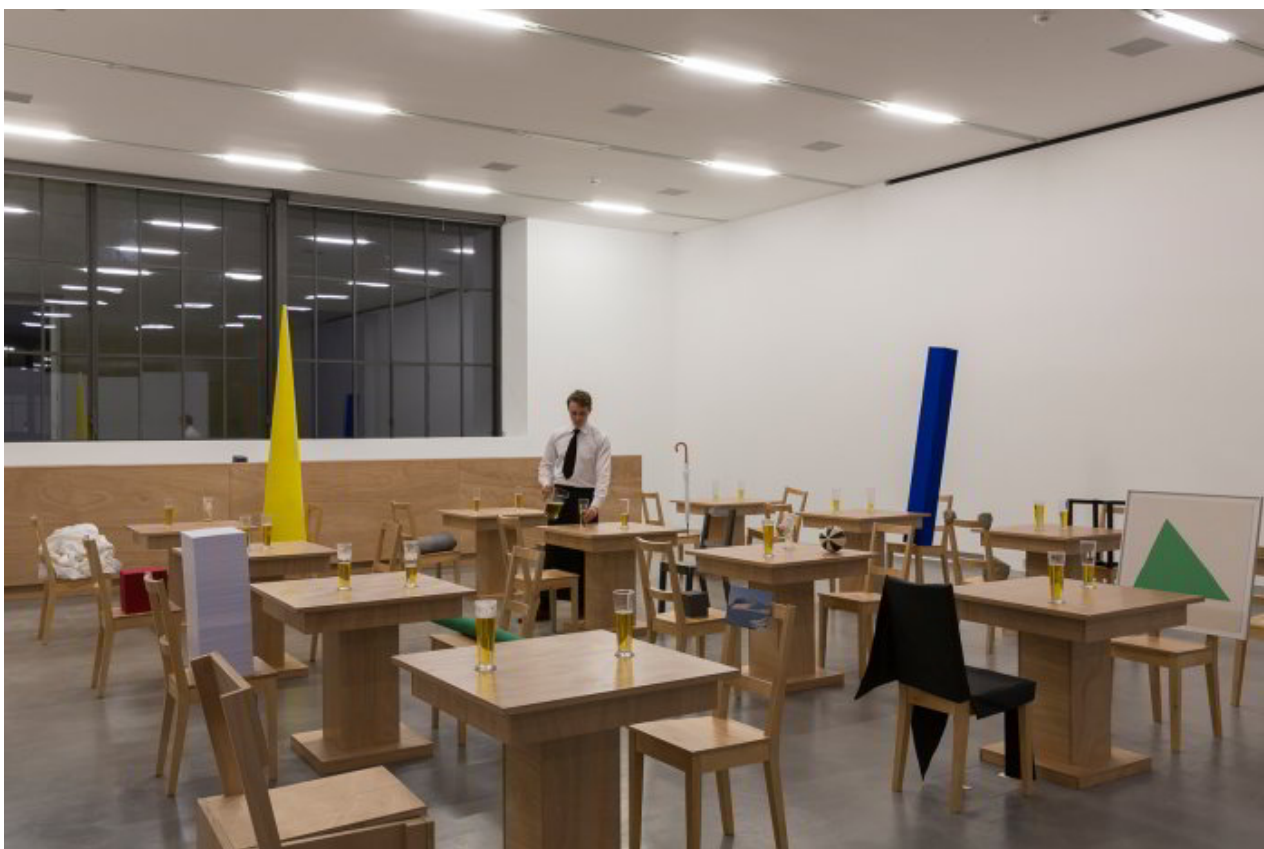


Imagem 4 - Bar restaurante, 2013

Dada a importância da linguagem nas obras da artista, é crucial tratarmos do desenvolvimento do glossário que ela empreende. Ele aparece para criar uma noção interna dentro do trabalho, para definir as intenções e premissas de cada projeto. As insuficiências dos termos tradicionais são tratadas nesse contexto, uma vez que Laura cria um sistema – com um rigor particular– no qual aborda os paradoxos construtivos dos trabalhos, as definições e os conceitos que cabem naquela situação. Um aparato crítico e teórico que vem à tona na criação da obra ou quando ela é discutida, tanto pela artista quanto por terceiros, como mostra Márcio Doctors, curador de *Cinema Shadow/Segundo*:

A dificuldade de apreender a obra de Laura Lima, assim como a dificuldade de escrever sobre arte, está na irredutibilidade entre as palavras e as coisas, tal como demonstrado por Foucault. A artista é consciente dessa dificuldade e busca criar uma espécie de glossário que possa ajudá-la e nos ajudar no pensamento e na percepção de sua obra, ao querer redefinir conceitos cristalizados, que não dão mais conta do que ela deseja fazer.

As palavras vão se desfazendo do seu sentido habitual para dar lugar a novas cruezas de sentido que se formam no espaço negativo da palavra e que pretendem dar coerência à sua experimentação.³

Assim, é interessante ressaltar que, além de definir palavras, conceitos e intenções, o glossário também é marcado por ausências: não foi definida “uma palavra que substitua o termo universal e predominante ‘performance’, criando um buraco negativo no acúmulo de palavras que um glossário pressupõe” (LIMA, 2010, p.10). Esse ferramental teórico pode ser específico de cada conjunto de trabalhos, como, por exemplo, na série *Homem=carne/Mulher=carne* ou no *RhR*, ou noções que atravessam todo o *corpus*, como a Filosofia ornamental ou Instância. A ideia de uma trama de termos, significados e significantes que se suportam e se ancoram, fica clara aqui.

Podemos ressaltar outro ponto importante dentro do *corpus* artístico de Laura Lima: a questão do deslocamento, que se manifesta em diversas frentes. Ela realiza operações em que as ideias se deslocam entre suportes e materialidades (dos *Costumes* para o *Ouro flexível*, por exemplo), entre momentos (como na reprodução de uma festa a partir de um quadro, em *Baile*), entre linguagens (suas notações se localizam entre o desenho e a escrita), entre corpos (a instrução dos movimentos para pessoas=carne). Podemos inferir que os deslocamentos poéticos são parte constitutiva da criação de Laura Lima:

O tema recorrente de Laura Lima é criar um *dépayement*. Ou seja: deslocar as coisas de sua paisagem de origem e transplantá-las alhures. Será interessante ver, em várias de suas práticas, como o deslocamento engendra um *dépayement* que se torna uma convocação geral, um chamamento. (LAGNADO; CASTRO, 2014, p.14)

O desenho na obra de Laura Lima está presente tanto como uma anotação de ateliê quanto um meio para construção de obras. Assim, podemos reconhecer diversos desenhos-frases, dentro do sistema de anotações, como um processo da criação das obras. A artista considera esse instrumental um “entre” a palavra e o desenho, “uma vez que não eram desenhos independentes que falavam *per se*, nem textos que encerravam a descrição de uma ideia” (LIMA, 2010, p.8), mas uma maneira de organizar as suas ideias, um exercício de construção de uma biblioteca de referências e devires, do qual o estudo da filosofia é parte importante.

Outra face do desenho é a construção dentro do planos bidimensionais, que podem ser realizado com canetas, como as imagens do *Ouro Flexível*, ou recortes e que podem

³ DOCTORS, Márcio. (*Fleshimage*) ou *Carnimagem*, 2012. Disponível em: http://www.evaklabin.org.br/respiracao_detalhes.aspx?sec=5&id=481 (acesso em: 12/08/14)

eventualmente se transformar em construções tridimensionais (como o *Uniforme-Desenho* usado no *Rhr* e os *Costumes*). Nesse segundo caso, por mais que o tecido seja dobrado, recortado e preenchido pelo corpo, a artista acredita se tratar de um desenho bidimensional, trabalhos que tratam da superfície e são desenhados com a tesoura. Em diversas situações, essas obras são relacionadas com a construção arquitetônica, porém a artista salienta que a utilização desse termo deve ser aplicada dentro de outro significado:

Não uso a palavra arquitetura para remeter a um volume com intenção plástica, mas a uma rede de relações humanas. (...) Em termos formais, cada peça dos meus *Costumes* provém de um mesmo material, que obviamente escolhi, e este material é a princípio um plano. Depois, passa a ser dobrado, cortado e amarrado. Essa lógica é determinante, assim como a ambiguidade da palavra ‘costume’, sugerindo que um costume sobre o outro possa gerar outros modos de pensar e agir. E não estou falando de sobreposição de peças para vestir, ou de uma fantasia para ser usada, mas de uma arquitetura de sentidos. A obra é propositalmente montada como uma loja de roupas, um lugar-comum. Ao manusear as peças, com a orientação de como devem ser colocadas sobre o corpo (há atendentes que assessoram a visita), o usuário, invariavelmente, em algum momento, desfaz a ordem recebida e inventa uma outra prescrição. Isso se deve ao fato de que meus costumes não são necessariamente confortáveis ou de fácil assimilação. Bom, mas essa interiorização me interessa menos que os verbos construir, desfazer e sobrepor conjugados nesse conjunto de novos princípios sociais que eu chamo de arquitetura. (LIMA, 2014, p.25)

Essa definição de arquitetura fica clara também nos trabalhos de *Ouro flexível*, em que a artista cria construções arquitetônicas a partir de desenhos. A discussão sobre as camadas de poder – a história da arte, o ornamento, o ouro, o capital burguês, a beleza, a luxúria – se instala a partir das intervenções, criando uma arquitetura do delírio e da desrazão, em que o ouro se espalha num circuito desenhado de forma flexível. A arquitetura passa mais pelo conteúdo do que pela espacialização da forma.

A série *Ouro flexível* traz à tona também a problemática da ornamentação – e o conceito da Filosofia ornamental que citamos anteriormente como parte do glossário –, apesar dos primeiros traços dessa questão já serem detectados nas *Tatuagens Dimensionais*. Podemos, inclusive, inferir que essa noção perpassa toda a obra da artista, de várias maneiras. O foco aqui está na doutrina que provoca uma estetização do cotidiano: a ideia é discutir a redução da forma, tencionando a existência da decoração no espaço artístico. Para Laura, existe atualmente no campo da arte contemporânea, graças às heranças da arte conceitual, uma rejeição à ornamentação.

A questão dos ornamentos se faz tão presente nos trabalhos quanto a utilização de pessoas ou de seres vivos, que, de forma semelhante, recai sobre uma conceituação particular.

Fernando Cocchiarale (2004), no folder “Instâncias/To age de Laura Lima”, para a exposição da artista no Chapter Art Centre, em Cardiff, no País de Gales, aponta que as instâncias criadas pela artista são ações concebidas como corpos estranhos com a participação de terceiros. Essas ações em forma de tarefas moldam a imagem, sem levar em conta a vida pessoal dos participantes e sem tentar construir um sujeito ou uma subjetividade.

Esses participantes são tidos como corpos quaisquer, ordinários e comuns quando se convertem em pura matéria: existe uma indiferença entre os corpos, eles viram artefato, carne, carnalidade. Em voga, estão as relações que se estabelecem, as atribuições e preceitos que a obra possui, e não o corpo de uma pessoa, a subjetividade daquele indivíduo que faz parte da obra. O participante se torna um elemento constituinte como outro qualquer dentro do conjunto em questão, neutralizando a oposição dicotômica entre sujeito e objeto:

As coisas com vida eram arquiteturas de significados em potência (os animais também faziam parte). Eu queria construir um sistema de mecânica crua, o corpo estava exposto na imagem da obra, sem mesmo ser um corpo em si mesmo – não tinha mais identidade –, podendo ser substituído por qualquer outro com características similares, em que existia apenas um trato entre quem participava: realizar naquela “imagem”. Estabelecia-se, entre as partes, uma dependência recíproca: a imagem estava no limite de não existir não fosse a decisão de alguém, até mesmo de uma criança (...). Se admitimos uma fragilidade, ela vai em várias direções, e todas sugerem uma dependência. (LIMA, 2014, p.35)

Ricardo Basbaum (2014) indica que essa perspectiva problematiza o corpo individual e o coletivo, questionando a constituição e a mobilização da formação da corporeidade. Ele indica que a própria noção de corpo é discutida e, ao ser submetida a operações físicas específicas, produz um conhecimento diferente. É nesse sentido que ele define Laura Lima como artista-predadora: ela busca matéria-carne – da qual também é constituída – para construir experiências-limite nas quais problematiza o corpo, a principal forma de individuação da matéria-carne como organismo vivo. Para ele, a carne é tomada como matéria, argamassa que será moldada dentro de organismos que respeitam instruções precisas, “ou seja, trata-se não de ‘carne em estado bruto’, mas de uma ‘carne informada’ por um programa deliberado e explícito, que se superpõe à pessoa (...) capturada para a realização proposta” (BASBAUM, 2014, p.290).

A “carne informada” é uma questão que volta à tona quando a própria artista argumenta ser mais fácil trabalhar com pessoas que não sejam atores, performers ou bailarinos, por não terem camadas de saber. A ideia é que eles possam realizar as tarefas propostas sem acessar os

códigos dessas disciplinas,⁴ facilitando o processo de construção da obra. Ela argumenta que em algumas obras, as tarefas são tão específicas e demandam tanta concentração, que as camadas de saber são neutralizadas pela própria estrutura do trabalho. No entanto, ao lidar com pessoas, a artista admite que a questão do imprevisto, do insondável, do acaso é crucial e esperada, afinal parte da obra pode não estar lá no dia seguinte.

É importante ressaltar que, enquanto somos todos constituídos da mesma matéria, existem nuances fundamentais entre os trabalhos, que para a artista se aproximam de uma ordem de adaptação e sobrevivência. Há obras pensadas para mulheres, homens, crianças, velhos, fortes; sua natureza sendo determinada pela situação em que a matéria deve ser colocada naquele contexto. Os participantes não são sempre os mesmos, mas devem respeitar essas determinações sobre as figuras.

A noção de pessoa=carne surge com a série *Homem=carne/Mulher=carne*, tratando da objetificação dos participantes e questionando a delegação performática, tão cara à obra de Laura Lima. Na série em questão, a filosofia de construção pauta que a presença dos corpos deve estar baseada em tarefas. Nesse sentido, a pessoa=carne faz parte de uma construção sem hierarquia de uma carnalidade do mundo que é ativada pela repetição de movimentos:

A obra com a vaca, as anotações e a filosofia foram o início do que seria o *Homem=carne/Mulher=carne*, reunião de diversas ideias a serem construídas com a presença de seres vivos, principalmente os humanos. (...) Parece áspero dizer assim, seres vivos, mas o *H=c/M=c* tratava da carnalidade das coisas, do mundo, da existência, matéria puríssima e total – as pessoas que participavam das imagens, às quais eu dava tarefas a serem cumpridas não eram mais importantes do que os aparatos que eu construía para a realização das imagens. Essa maneira de construir com a participação de pessoas, discutindo sua moldagem e carnalidade através da tarefa em prol de uma imagem total, seria a deflagração do fato de que eu não estava trabalhando ideias de

⁴ A respeito da escolha e da preparação das pessoas que participam de suas obras, Laura Lima comenta o processo: “Se tenho oportunidade, eu mesma as encontro. Dou preferência a pessoas comuns, ordinárias, que não tenham o ‘saber’ sobre o corpo, ou seja, pessoas que não sejam da dança, do teatro etc. No entanto, não proíbo que atores ou bailarinos participem, se manifestarem a vontade. A metodologia difere caso a caso: anúncios de jornais funcionam, mas há sempre algum conhecido de um conhecido, que por sua vez acaba sendo convidado. Tento ser bem direta, contextualizando ao participante a situação, usando o viés da história da arte, explicando que está em um museu ou um espaço de arte, e, claro, que será pago por isso. O participante não está ali para levar seu corpo ao limite, à exaustão, deve se sentir confortável. A conversa preparatória é fundamental. Estabelece-se aí um trato entre as partes, de trabalho, e a pessoa entende sua importância. Exponho detalhes desde a construção da imagem até a transformação da pessoa em pura matéria, carnalidade, o rigor da impessoalidade, o descarte da subjetividade, durante e depois da obra, a concentração necessária, a não utilização de referências anteriores, fotos etc., a negação de testar o aparato, uma vez que não há ensaio nem coreografia, a consciência de que passa a ser pessoa-carne e nada mais. Como as tarefas são básicas e repetitivas, indivíduos iniciados em arte do corpo demoram a assimilar o grau de simplicidade que estou buscando. Uma vez o trabalho feito, à instituição está somente o papel de escolher e contratar as pessoas: deve seguir as determinações e estruturas da obra, entender seu contexto, fazer uso do glossário etc.” (LIMA, 2014, p.44-45)

performance historicamente, como outros artistas da época e de referências dos anos 1960 e 1970, como, comodamente, as pessoas tentavam enquadrar. (LIMA, 2010, p.8)

A presença de pessoas indica uma tentativa de escapar da representação, isto é, utilizar “a carne como um ponto de indiferenciação; como o não lugar capaz de agenciar o fundo abstrato que migra pela epiderme do mundo, evitando que sejamos ludibriados pela forma”.⁵ A artista repudia a representação clássica por verossimilhança assim como a moderna por abstração. Ao afirmar a crueza da matéria, recusa a dissimulação mimética. Para Márcio Doctors (2012), Laura utiliza o corpo como limite irreduzível do real, não se tratando de ser no exterior ou no interior da imagem, mas de ser na imagem, como agente cúmplice de seu devir. Laura não busca romper a barreira entre arte e vida, como os artistas – em especial os performers – das décadas de 1960 e 1970 queriam; ela elimina as significações e os idealismos, criando uma passagem direto entre o perceber e o sentir.

1.2. O Cinema Shadow

O projeto *Cinema Shadow* se apresenta como um híbrido de cinema, documentário, teatro, instalação e performance, ou, de acordo com a própria artista: “not cinema, maybe reality, not theatre, not installation, maybe fiction, not performance, unspecified...” (LIMA, 2014, p.58).⁶ Para dar conta desse caráter múltiplo, trataremos a seguir das ideias gerais da obra, dialogando com as premissas poéticas da artista e com uma descrição detalhada de uma de suas montagens, ocorrida entre os meses de novembro e dezembro de 2012, denominada de *Cinema Shadow/Segundo*.

A ideia do projeto, surge, de acordo com a artista a partir do convite para participar da 11^a. Bienal de Lyon, em 2011. Ao visitar a cidade, Laura Lima desenvolveu a proposta de um filme que deveria ser filmado ao redor do centro histórico e transmitido via satélite para uma sala de cinema. No entanto, não pôde ser realizada por razões técnicas, orçamentárias e institucionais:

Descobri que a cidade, ela começa ali na Idade Média no porto, depois tem a Renascença, e aí ela vai crescendo, ela vai mudando a arquitetura, por isso que ela é patrimônio da humanidade, então essa questão desse deslocamento pelo tempo, era uma coisa para mim, quando eu visitei, foi um negócio que eu falei: *isso é algo extremamente*

⁵ DOCTORS, Márcio. *Ibid*

⁶ “Não é cinema, talvez realidade, não é teatro, não é instalação, talvez ficção, não é performance, inespecífico...” (em tradução livre)

especial. Então eu fiquei com vontade de fazer um filme, um filme ao vivo durante todos os meses, acho que eram três meses de Bienal.⁷

Em julho de 2012, Laura Lima participou do projeto *Rio Occupation London*,⁸ que levou 30 artistas brasileiros para apresentar, em Londres, um retrato da geração criativa do Rio de Janeiro. O objetivo da ocupação era estabelecer diálogos e aumentar a integração entre os artistas – tantos os brasileiros como os locais. Como parte da Olimpíada Cultural de Londres (um segmento cultural dos Jogos Olímpicos sediados na capital britânica nesse mesmo período), os participantes realizaram residências artísticas durante 30 dias e ocuparam ruas, palcos, instituições e espaços públicos com mais de 250 obras e performances inéditas. Laura Lima desenvolveu nesse contexto a primeira versão do *Cinema Shadow*, que recebeu o nome de *Unspecified*, uma adaptação da proposta inicial, agora gravado inteiramente em um espaço fechado.

Essa produção foi realizada em menor escala, com quinze horas de duração, divididas em três dias: no primeiro dia, uma sessão de três horas; no segundo, quatro horas; e no terceiro e último dia, de oito horas. As filmagens ocorreram em um apartamento em Londres e foram projetadas ao vivo no Shortwave Cinema, na mesma cidade. De forma semelhante à estrutura cinematográfica, diversos outros profissionais do projeto *Rio Occupation London* se envolveram no trabalho,⁹ que contou com a participação da artista Vivienne Dick, nome importante das experimentações feministas em vídeo na década de 1980.¹⁰ Laura Lima publicou uma pequena “sinopse” em que explica o conteúdo do filme:

Um lugar repleto de coisas produz imagens. Lá, vive um catalizador que faz as coisas acontecerem. Parece ser uma figura geométrica ou um humano que vê a si mesmo assim. Existe também um cachorro que nunca está. Diálogos existenciais. Metáforas, silêncio e mudanças abruptas. Uma estória sem estória.¹¹

⁷ Entrevista concedida à autora no dia 3 de fevereiro de 2015 (Anexo)

⁸ Mais informações sobre o projeto e os envolvidos podem ser encontradas no catálogo online: <http://www.cultura.rj.gov.br/riooccupationlondon/#page-1> (acessado em: 12/08/14)

⁹ Participam Stella Rabello, Robson Rozza e Cone, além de outros integrantes do projeto. A fotógrafa Andrea Capella ficou responsável pela iluminação, enquanto a câmera ficou a cargo de Anna Azevedo e Vivienne Dick.

¹⁰ Como aponta Lisette Lagnado (2014), os filmes de Vivienne Dick – nascida em Dublin, se mudou para os Estados Unidos na década de 1970 – são considerados emblemáticos do cinema experimental e da cena punk de Nova York na década de 1980. Filmando em super-8, ela fez parte do movimento *No Wave* e participou de exposições importante sobre cinema de vanguarda. Atualmente vive em Londres e se dedica integralmente ao cinema.

¹¹ Trecho do documento *CINEMA SHADOW ABOUT* disponibilizado pela artista para o presente trabalho.

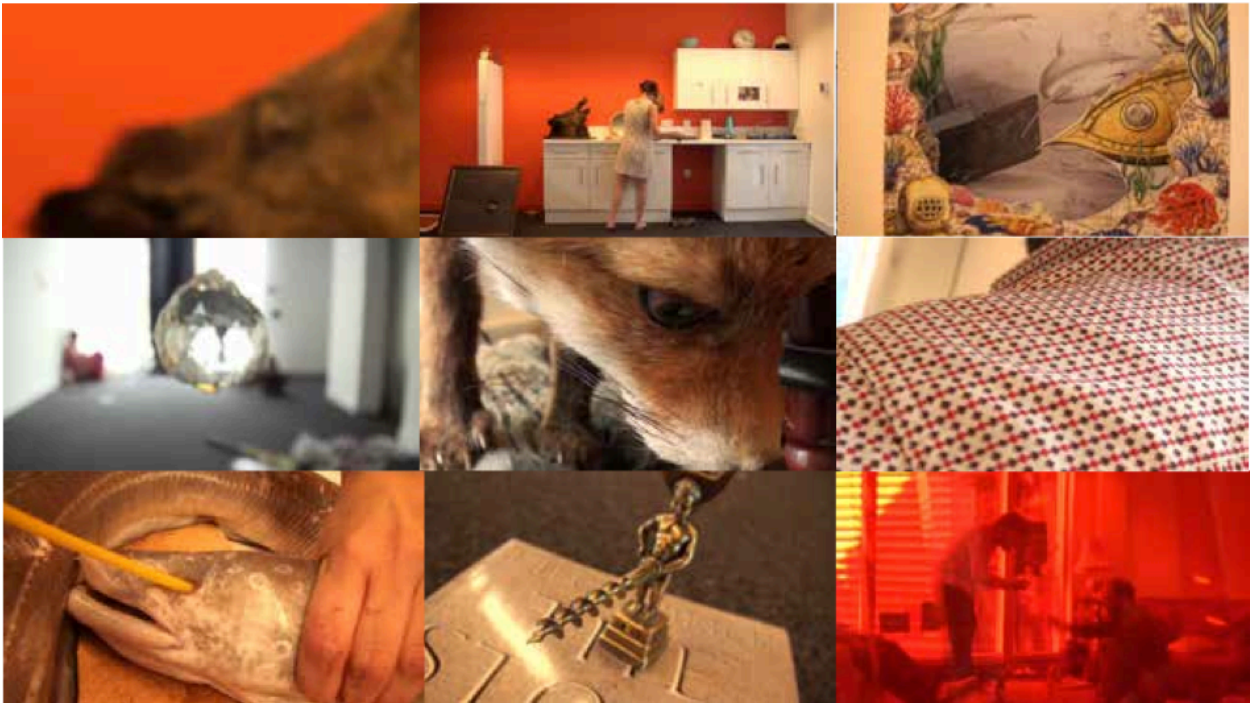


Imagem 5 - Sequências Cinema Shadow Unspecified - dia 2, 2012

Simultaneamente ao desenvolvimento conceitual do projeto *Cinema Shadow*, Laura Lima realiza os estudos chamados *Footnotes* (2012-2013). O arquivo criado pela artista é composto de papéis, texturas, imagens de filmes já existentes, cheiros, embrulhos, publicações, tecidos etc. Inicialmente, constituía de um arsenal visual de informações sobre o projeto, um conjunto de anotações para visualizar o que seria realizado no Cinema. Porém ganha autonomia e é exposto em 2012 na galeria A Gentil Carioca Lá, no Rio de Janeiro, denominada de *Notas de Rodapé*. A respeito da relação entre os dois trabalhos, podemos dizer que “a organização formal em *Footnotes* é como uma transmissão simultânea do analógico, enquanto que o *Cinema Shadow* dissolve o analógico pelo *streaming* da imagem reproduzida ao vivo no deslocamento de espaços” (LAGNADO, 2014, p.234).

Entre os meses de novembro e dezembro de 2012, Laura dá início ao segundo trabalho do *Cinema Shadow*, realizada na casa-museu da Fundação Eva Klabin. Filmada ali, podia ser assistida no auditório da casa ou nas sala de cinema da Caixa Cultura, no Centro. A casa, construída em 1931 seguindo um estilo normando, está localizada na Lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio de Janeiro. O acervo de arte clássica da fundação é considerado um dos mais importantes do país, contando com mais de duas mil peças, cobrindo um arco temporal de quase cinquenta

séculos, do Egito Antigo ao Impressionismo.¹² Abrangendo pinturas, móveis, esculturas, tapetes e objetos decorativos, a coleção está em exposição constante na casa, dividida em cômodos detalhadamente decorados.¹³



Imagem 6 - Footnotes, 2012

Além do acervo permanente, desde 2004 a Fundação desenvolve o *Projeto Respiração* que tem como objetivo convidar artistas contemporâneos para realizarem intervenções no acervo e no espaço da casa. O intuito aqui é trazer um novo fôlego para o espaço, criando uma ponte entre a arte consagrada do passado e as manifestações atuais, abrindo um campo de novas leituras para o acervo. O responsável pela curadoria do projeto é Marcio Doctors e entre os participantes

¹² Informações retiradas do site da Fundação: <http://www.evaklabin.org.br/default.aspx> (acessado em 14/08/2014)

¹³ Entre os principais ambientes, podemos citar o hall principal, o salão renascença, as salas chinesa e inglesa, o quarto de dormir e o boudoir. Merece destaque também o jardim projetado por Roberto Burle Marx. No *Cinema Shadow*, temos acesso a ambientes normalmente fechados ao público, como a cozinha e o porão.

das dezoito edições realizadas até agora estão Rosangela Rennó, Ernesto Neto, Maria Nepomuceno, Brígida Baltar, Anna Bella Geiger, Chelipa ferro, entre outros¹⁴.

É nesse sentido que Laura Lima ocupa o casarão: fazendo intervenções e criando narrativas específicas para esse espaço. Essa relação com a arquitetura fica clara na importância que a coleção têm no desenrolar das ações do filme – em diversos momentos, a mudança de lugar dos quadros e esculturas está em primeiro plano. O foco aqui está na tensão criada pela interferência no modelo tradicional de museu, permitindo (ou até induzindo) as personagens do vídeo a mexerem nos quadros, deixando-os tortos ou então acrescentando a eles novos componentes. É determinante também o enfoque visual que as obras e a casa têm no filme, como por exemplo, os minutos e horas em que a câmera filma apenas as estampas do tapete do quarto, ou então, quando assistimos a imagem da cortina durante longos períodos.

Nesse contexto, Laura aponta que “objetos (formas e texto) potencializam a imagem, independentemente se são manuseados/acionados ou não”.¹⁵ A ideia aqui é pensar a teoria do objeto proposta pela artista, sempre em relação com o espaço da obra. Além de modificar a distribuição dos móveis e objetos da Fundação, ela cria peças que habitam a casa do arquiteto: formas geométricas pretas e pontiagudas que são dispostas nos ambientes denominadas pela artista de maquetes. A presença desses itens estranhos pode ser encarada como um aparato que determina a relação entre as pessoas no *Cinema Shadow/Segundo*.

Ao tratarmos da trama do filme ou de sua sinopse é interessante ressaltar a impossibilidade de assistir à gravação completa, ou seja, precisamos levar em conta a improbabilidade do espectador ter acesso à obra inteira. Diante disso, a ideia de uma narrativa específica que é desenvolvida continuamente ao longo dos dias perde lugar para a noção de fragmentos visuais ou até mesmo de organismos autossuficientes em si mesmos. As três horas diárias de filmagem poderiam ser considerados estratos independentes, células dessa história maior mas com uma certa soberania narrativa.

No início da partitura, Laura Lima define a sinopse do filme como: *So far, a photographic illusion of nothing*.¹⁶ A falta de uma síntese clara em que protagonistas realizam ações, com

¹⁴ O projeto conta com um blog, com reportagens, fotos e textos sobre as edições já realizadas: <http://projetoinspiracao.blogspot.com.br/> (acessado em 14/08/2014).

¹⁵ Trecho retirado da página 13 da partitura do Cinema Shadow/Segundo, gentilmente cedida pela artista.

¹⁶ Em tradução livre: Até agora, uma ilusão fotográfica de nada.

começo, meio e fim, está no cerne da construção de *Cinema Shadow*. No entanto, existe uma ideia geral que dá o tom para a obra, isto é, “o público não encontra somente uma previsível projeção de imagens de objetos em ângulos diversos, mas uma trama concatenada de fatos e acontecimentos e alguns acidentes.”¹⁷



Imagem 7 - Sequências Cinema Shadow/Segundo: dia 2, 2012

Podemos dizer que filme trata da ocupação da casa por diversas pessoas, que habitam, entram e saem desse espaço, realizando tarefas alongadas pelo tempo e distorcidas da realidade. Pacotes são entregues, festas são realizadas, mensagens são dadas, convidados fazem as vezes das personagens, se reunindo, dormindo na sala, conversando, jantando, orbitando ao redor do que parece ser um casal de anfitriões, o arquiteto (Ronald Duarte) e a filósofa (Zaba Azevedo). Convivem também pessoas-pássaros, cágados e um narrador sempre ausente. A narrativa se distorce diante do teor temporal e das escolhas poéticas da artista.

O nome “Cinema Shadow” foi escolhido a partir do antigo Teatro de Sombras, no qual bonecos articulados parecem se movimentar na contraluz sob o comando de um manipulador que não aparece na cena. Uma das mais antigas manifestações cênicas do Oriente, essa prática se

¹⁷ Trecho do documento *CINEMA SHADOW ABOUT* disponibilizado pela artista para o presente trabalho.

baseia na sombra obtida pelo contato da silhueta com a tela. Fabrizio Montecchi (2012) indica que nesse contexto a cena pode ser considerada um dispositivo de projeção, pautado pelas possibilidades performáticas daquele que manipula as figuras.

O autor aponta também que a tela, ao invés de ter a função de separar, isolar e dividir a audiência do palco, funciona, na verdade, como um meio de colocar algo em comunicação, de criar uma comunhão, um meio para o compartilhamento da mensagem cênica (MONTECCHI, 2012). Nesse sentido, para além da imagem criada na superfície, a *teatralidade* dessa prática se instaura também naquilo que acontece ao redor da tela: a imagem projetada não é capaz de indicar toda a complexidade de ações que acontecem em uma dada situação.

Nesse sentido, podemos perceber algumas relações entre o Teatro de Sombras e o *Cinema Shadow*: nessa arte, a criação e a ação são produtos do imediato, do presente; de forma semelhante, na obra de Laura Lima, a imagem do filme é transmitida ao vivo, sendo criada e vista instantânea e simultaneamente. Outro ponto importante é a questão da performatividade e sua relação com a imagem projetada. Em ambos os casos, as ações necessárias para a criação visual encerram uma complexidade muito maior: quem vai ao cinema assistir alguns minutos do filme, não sabe, necessariamente, a abrangência conceitual e de produção envolvida naquela obra.



Imagem 8 - Sequências Cinema Shadow/Segundo: dia 4, 2012

Assim como no Teatro de Sombras, a tela funciona como um dispositivo de projeção e como um meio de comunhão e de comunicação entre as ações performáticas dos envolvidos e o público. É interessante ressaltar que, no *Cinema Shadow*, a ação acontece em um lugar diferente daquele onde o público pode assisti-la: enquanto as filmagens aconteceram na Fundação Eva Klabin, as imagens eram projetadas ao vivo em uma sala de cinema da Caixa Culturale no auditório da fundação, reforçando o caráter da tela de meio de troca.

Ao tratarmos da questão da projeção de sombras e sua relação com o *Cinema Shadow*, é interessante problematizar a relação entre essa obra e a alegoria da caverna, imaginada por Platão. Esse mito se funda na “cisão entre a representação do mundo sensível no homem e a consciência de uma realidade suprassensível” (HEGEL, 1977, p.159 *apud* MACHADO, 1997, p.29), isto é, os prisioneiros da caverna não conseguem jamais encarar a realidade, simbolizada no mito pelo mundo exterior, pois estão entregues às imagens fantasmáticas, aos simulacros, às cópias das cópias, às sombras.

Eu inventei uma coisa chamada... Uma ideia minha, no meu trabalho, que se chama *Cinema Sombra*. Uma coisa como se fosse uma caverna. Você tem um lugar aonde as pessoas não têm acesso e aquilo, por *streaming*, vai para um cinema mesmo. Aí tem um comportamento de cinema.¹⁸

A caverna, à qual Laura Lima se refere, pode ser relacionada com a sala de cinema padrão e com a alegoria de Platão de diversas maneiras: a luz artificial que queima por detrás do prisioneiros é similar àquela que sai do projetor localizado atrás do público de cinema, sem revelar o funcionamento do dispositivo e garantindo a impressão de realidade da imagem; projeta-se na tela-parede sombras de estátuas, assim como no cinema projeta-se simulacros dos atores e dos objetos; o som reverbera pela entrada da caverna de forma semelhante ao sistemas de áudio das salas de cinema atuais; a cegueira temporária dos prisioneiros ao contemplar a luz externa é a mesma cegueira dos espectadores que saem do cinema escuro etc. Podemos argumentar também que a caverna, assim como a sala de projeção, estão numa zona de fronteira entre a aparência e a essência, entre o sensível e o inteligível, entre o simulacro e o modelo (MACHADO, 1997).

Para além da discussão acerca de proximidade do dispositivo cinematográfico e da caverna de Platão, cabe questionar de que maneira a ideia de um mundo dominado por ilusões

¹⁸ Trecho da entrevista realizada no dia 06 de junho de 2013 pela professora Kátia Maciel com a artista Laura Lima em seu ateliê, para o curso *Artistas de Cinema*, do PPGCOM/UFRJ.

imagéticas pode ser, inclusive, uma das prerrogativas para a criação do *Cinema Shadow*. Enquanto tenciona a noção de cinema, Laura Lima nos faz indagar sobre a ideia de realidade das imagens audiovisuais, sua referência ao mundo real e a imagem tradicional do cinema. O questionamento da forma institucionalizada do cinema pode ser um caminho para novas discussões sobre a representação da realidade e os modos de percebê-la. Remete “justamente à sombra, que na verdade é a emissão de luz, é o que as pessoas vão ver. Então é por isso que se chama Cinema Shadow, por causa dessa sombra que na verdade é luz. Cinema só é luz.”¹⁹

O trabalho de Laura Lima, além de debater o dispositivo do cinema e a caverna de Platão, traz a tona um outro ponto importante discutido no mito platônico: as sombras e os fantasmas sensíveis. A artista busca explorar a razão dos sentidos, as funções do prazer, as construções imaginárias, as imagens oníricas a partir do dispositivo primordial da ilusão de realidade. A materialidade fantasmática ultrapassa as imagens e se desdobra na temática e na produção do trabalho.

Isso fica claro quando sabemos que, ainda que projetado ao vivo, o filme é construído a partir de instruções de filmagem, que recebem da artista o nome de *partitura*. Essa partitura é construída de forma aberta, estando apta a ser adaptada no decorrer da produção, em função do tempo e do espaço em que o filme está sendo realizado. A construção da ficção – ou da realidade parcial – é feita ao vivo, sem pré-gravação, edição ou pós-produção. Essas imagens são transmitidas via *streaming/broadcasting* para outro local, de forma que o público nunca tenha acesso ao local de filmagem, somente ao espaço de projeção.

Márcio Doctors define o trabalho como um registro de uma narrativa sem interpretação ou significado, um coreografia do tempo, uma explosão poética do instante, uma exposição do acontecimento vivo.²⁰ Localizada em um campo fronteiriço – que ele busca definir como uma fronteira de vazios ou como irrupções cintilantes do caos – a obra de Laura Lima está pautada na recusa da edição, na apresentação em plano sequência que a aproxima da imagem real, a imagem que se constitui na própria vida. É nesse sentido que encaixá-la dentro de um conceito se torna ineficaz e a sua multiplicidade vem à tona:

Por isso ele não é cinema, mas faz uso do filme, não é performance, mas faz uso do corpo no instante, não é registro, mas faz uso da apreensão do momento vivido, não é

¹⁹ Entrevista concedida à autora no dia 3 de fevereiro de 2015 (Anexo).

²⁰ DOCTORS, Márcio. *Ibid*

reality show ou transmissão ao vivo porque não está interessado nem na narrativa nem no conteúdo e nem no significado imediato das coisas, mas faz uso de um espelhamento fílmico como experiência do vivo e do vivido.²¹

Dentro da questão da definição da obra, é interessante ressaltar a relação específica que se constrói entre instituição de arte e de cinema: para ver uma exposição, o público deve ir ao cinema. A sessão do filme tem seu horário expandido, assim como uma exposição de arte, podendo durar dias e meses. O conteúdo da exposição é capturado pela câmera e só é acessível pela projeção do filme, que apesar de não ser “tradicional” busca expor uma trama ficcional de fatos e acontecimentos. Essa trama se distancia da simples projeção de imagens da “exposição”, ao mesmo tempo em que se diferencia do filme clássico por ter suas imagens produzidas e projetadas ao vivo e admitir acidentes e riscos na sua produção.

Essa proximidade com a estrutura cinematográfica fica mais clara quando percebemos que existe toda uma equipe por trás da produção dessa obra. Cada um desempenha um papel específico e recebe o devido crédito por isso. Diferentemente da obra de arte produzida de modo industrial em que o produtor efetivo não é conhecido, aqui, como na indústria cinematográfica, sabemos quem são os responsáveis por cada aspecto do filme: concepção, direção, roteiro fica a cargo de Laura Lima; Emanuel Aragão também é responsável pela partitura; Domenico Lancelotti produziu a música, enquanto Bruna Lobo desenvolveu o figurino; Andrea Capella ficou encarregada de iluminação e a câmera foi operada por Tay Nascimento.

Há dois outros pontos interessantes na escolha de fazer “cinema”. Um deles diz respeito à prerrogativa de exibição do filme. A artista buscou espaço que já apresentassem o que ela considera um comportamento de cinema, e não de museu, “porque você tem que levar pessoas do cotidiano dela a uma coisa que ela pense que vai entender e ela encontra um fenômeno que ela não vai entender. Que ela não entende de imediato”.²² Não se tinha como intenção expor a obra como uma instalação de cem horas, em um espaço museográfico.

Outra questão interessante está relacionada com a filmagem em si: o público não tinha acesso às gravações, apenas à transmissão. O *set* não estava aberto ao espectador e as imagens estariam sempre mediadas pela câmera. Laura Lima explica: “Porque eu não estou fazendo

²¹ DOCTORS, Márcio. *Ibid*,

²² Entrevista concedida à autora no dia 3 de fevereiro de 2015 (Anexo).

performance, agradando o público, para ver como é o *set* de filmagem, sabe? Só falta subir o cafezinho, não dá. Isso não é um programa de auditório.”²³

A ideia do público também é questionada, uma vez que o recebimento das imagens pelos espectadores se perde no decorrer das 100 horas de gravação e nos 33 dias de exposição. Laura (2014) aponta que a extensão do tempo de transmissão e acontecimento faz algo se perder, seja para a ideia de simultaneidade pelo *streaming*, seja para as obras gravadas. Além disso, diferente de uma sessão tradicional de cinema, os espectadores são convidados a permanecerem na sala o tempo que preferirem, tornando improvável que alguém assista todo o filme, seu começo, meio e fim.

Podemos dizer que a narrativa se perde para público em função do tempo de transmissão. No entanto, a desaceleração visual, que faz parte da construção estética do filme, também atua nesse sentido. Existe uma distensão dos acontecimentos, uma ampliação das cenas, uma exploração detalhada e consciente dos instantes gravados:

A dimensão estética, para permitir a contemplação, sempre se valeu de uma qualidade atemporal, até subir o clamor dos artistas contra a noção de representação, instituindo o tempo real. Ora, distender o tempo não é só espreguiçá-lo, mas também torná-lo mais tenso, e creio que um dos pontos mais relevantes da obra de Laura Lima resida nessa tensão. Ao dilatar o tempo, indagamos qual o *timing* das coisas. (LAGNADO, 2014, p.61)

Ao tratarmos do esgarçamento temporal do filme, é interessante pensar de que maneiras as escolhas tecnológicas da obra se fazem presente e se relacionam com as escolhas conceituais da artista. Lisette Lagnado (2014) acredita que *Cinema Shadow* tem um caráter paradoxal uma vez que, apesar de usar o *streaming*,²⁴ não busca uma abrangência de público condizente com o aparato: ao invés de atingir o planeta, disponibilizando o vídeo online, a obra tem um audiência de pouquíssimos espectadores, concentrados na sala de cinema tradicional. A plateia parece ter sido dispensada desse espetáculo.

A gravação e transmissão ao vivo trazem à tona uma segunda questão importante: a permanência da imagem e a continuidade no espaço da exposição. Na obra, a artista explora a relação entre a sobrevivência da imagem filmada e o instante ao vivo a partir de uma *saturação*

²³ Entrevista concedida à autora no dia 3 de fevereiro de 2015 (Anexo).

²⁴ *Streaming* é uma forma de distribuição de dados, normalmente multimídia, em que o usuário não salva as informações no dispositivo receptor, isto é, os dados não são arquivados, tendo apenas acesso online ao fluxo de dados.

do momento. Esse instante se torna durável e se sustenta a partir da eliminação da representação e da mimese e da inclusão do absurdo, do sórdido, dos fatos em sua crueza e transparência. Essa experiência estendida no tempo ultrapassa a partitura, ultrapassa os corpos, busca o instante ao vivo.



Imagem 9 - Sequências Cinema Shadow/Segundo: dia 18, 2012

Nesse sentido, Márcio Doctors indica que a escolha do título traz em si um duplo sentido, uma escolha conceitual particular: “tanto pode ser o segundo de uma série numérica quanto segundo no sentido de marcação do instante cronológico, que para mim é saturação do momento; é o instante. E essa ideia se fechava com a percepção que eu tinha da sua obra”.²⁵ Essa ideia de saturação do momento é discutida por Gilles Deleuze e Felix Guattari no que concerne a prática artística:

Como tornar um momento do mundo durável ou fazê-lo existir por si? Virginia Woolf dá uma resposta que vale para a pintura ou a música tanto quanto para a escrita: “Saturar cada átomo”, “Eliminar tudo o que é resto, morte e superfluidade”, tudo o que gruda em nossas percepções correntes e vividas, tudo o que alimenta o romancista medíocre, só guardar a saturação que nos dá um *percepto*, “Incluir no momento o absurdo, os fatos, o sórdido, *mas tratados em transparência*”, “Colocar aí tudo e contudo saturar”. (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p.203)

²⁵ DOCTORS, Márcio. *Ibid.*

Ainda que exista uma desaceleração das cenas, não há uma cristalização das imagens: tudo muda e pode mudar a qualquer momento, o tempo todo. Desnuda da representação e da mimese, a obra situa em caminhos paralelos a saturação do instante e a tentativa de devolver o poder à ação, ao fazer. Sem ensaio e sem edição, o instante se impregna de uma ação nômade da imagem, de um fluxo vivo de realidade. Laura Lima explora o corpo como o limite do real sem deixar espaço para a mimese e para a representação. Construindo imagens que apresentam uma realidade na sua irredutibilidade, *Cinema Shadow/Segundo* cria a partir do corpo, do filme e de um sensível poético uma experiência espelhada naquilo que é vivo e vivido. A obra dialoga com diversos meios para registrar o instante e o corpo.

1.3. A performance como pergunta

Ao discutirmos a obra da artista Laura Lima e seu trabalho *Cinema Shadow* é importante investigar as características da obra no que diz respeito à delegação performática e à instrução do movimento, discutindo os vínculos que se instalam entre a artista e os corpos em cena, nos questionando de que maneiras o trabalho *Cinema Shadow* se aproxima ou se distancia da noção de performance. Nesse sentido, será realizada uma investigação acerca da definição da *performance art*, apresentando também as características da delegação e da instrução do movimento na arte contemporânea.

Ao tratarmos da definição da arte da performance, cabe situá-la no contexto histórico de seu aparecimento e desenvolvimento. Renato Cohen (2002) argumenta que, do ponto de vista cronológico, é possível associar o seu início com o século XX e o advento da modernidade. O autor indica que há relações históricas da performance com os movimentos modernos de vanguarda, entre eles o teatro da Bauhaus, os manifestos cênicos surrealistas, os *cabarets* dadaístas e as *seratas* do futurismo italiano:

Tanto pelas características de linguagem – uso de *collage* como estrutura, predomínio da imagem sobre a palavra, fusão de mídia etc. – quanto pelas suas premissas ideológicas – liberdade estética, arte de combate etc. – a performance não pode ser considerada uma expressão isolada e, sim, como uma manifestação dentro de um movimento maior que à falta de um nome mais consagrado estamos chamando de *live art*. Dessa forma a performance é o elo contemporâneo de uma corrente de expressões estético-filosóficas do século XX da qual fazem parte as *seratas* futuristas, os manifestos e *cabarets* dadá, o teatro-escândalo surrealista e o *happening*. (COHEN, 2002, p.158)

Renato Cohen (2002) indica ainda que, após a consolidação das vanguardas modernas, as artes plásticas estavam se expandindo em direção ao território do invisível e do irrepresentável,

questionando a sedimentação do fazer artístico. De forma, semelhante, Jorge Glusberg (2009) aponta a arte conceitual como uma importante influência, por enfatizar a eliminação do objeto de arte e explorar o processo de criação e sua carga simbólica. É nesse contexto, e tentando responder a essas novas demandas, que a noção de performance surge no cenário da arte contemporânea.

A partir do anos 50, os processos de criação começam a ser inscritos na obra pictórica, como uma tendência de valorização do momento de criação. Jackson Pollock pode ser considerado o precursor da ideia de que o criador deve ser tanto sujeito como objeto de sua obra. Com ele, entra em cena o ato de pintar como objeto artístico, que ganha importância assim como o trabalho final da pintura: o processo, a movimentação física, o corpo do artista ganham *status* de obra e passam a ser questionados pela arte contemporânea.

Diante da combinação dessa gama de influências e tendo o intuito de dessacralizar o corpo humano e o objeto de arte, além de trazer a tona o processo como um trabalho em si, a performance surge no final da década 1960 trazendo o corpo à sua verdadeira função: “a de instrumento do homem, do qual, por sua vez, depende o homem” (GLUSBERG, 2009, p.43), isto é, o objeto da performance – assim como das outras artes do corpo – é aquilo que normalmente usamos como instrumento: o corpo. Coloca-se a questão da utilização de um corpo-instrumento e de sua interação tanto com o espaço-tempo quanto com o público. A ação do artista passou a se sustentar como mensagem estética por si só e o registro dessa mensagem representava um epifenômeno (COHEN, 2002).

É nesse contexto que se manifesta a performance: surge um interesse em pesquisar outras formas de significação e comunicação a partir do corpo como matéria-prima, porém, sem se reduzir “somente à exploração de suas capacidades, incorporando também outros aspectos, tanto individuais quanto sociais, vinculados com o princípio básico de transformar o artista na sua própria obra, ou, melhor ainda, em sujeito e objeto de sua arte” (GLUSBERG, 2009, p.43). Renato Cohen (2002) assinala que a partir da década de 1970 experiências mais complexas são desenvolvidas e com um resultado estético mais potente. É esse momento que os norte-americanos entendem como o aparecimento da *performance art*.

É interessante apontar, portanto, que a performance era entendida uma batalha ideológica para libertar as artes plásticas do artificial, do ilusório, do representativo. Uma luta que se instala contra o profissionalismo e a intencionalidade na arte, contra a valorização e a fetichização do

objeto artístico. A utilização do corpo nesse contexto é uma herança de outros movimentos de ruptura e tinha como intuito explorar aqueles bastiões que se mostravam os últimos limites contra a história e o mercado da arte: o tempo e o espaço; o aqui e o agora. A relação entre corpo e arte ganham novas referências, fazendo do corpo um espaço de significação e atuação artística. Esse movimento abarcou diversas manifestações distintas, o que faz da definição da performance uma tarefa extremamente complexa.

Podemos afirmar que a performance é uma arte de fronteira, “que rompe com convenções, formas e estéticas, num movimento que é ao mesmo tempo de quebra e de aglutinação” (COHEN, 2002, p.27). Possui uma linguagem híbrida, entre uma origem plástica e uma finalidade cênica. Baseada na experimentação, denominada de *babel das artes*, é um movimento de contínua ruptura com o que pode ser chamado de “arte-estabelecida”. Renato Cohen (2002) indica que, graças à essa proposta de rompimento, ela penetra por caminhos até então não valorizados como arte.

A performance é a arte do ao vivo, é uma arte viva. Ao se aproximar diretamente da vida, ela busca resgatar a arte: “tirando-a de ‘espaços mortos’, como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição ‘viva’, modificadora” (COHEN, 2002, p.38). A secularização da arte pode ser apontada como um movimento dialético, uma vez que, enquanto a arte é retirada de sua posição inatingível e sagrada, diversas performances buscaram ritualizar as ações comuns e banais do cotidiano, como beber, comer, dormir, movimentar-se por um determinado espaço. Com isso, a vida tornou-se matéria-prima para a arte em mais um aspecto.

Uma vez que esses ritos e movimentos cotidianos são incorporados pela performance, fica claro que ela se pauta na exploração do *como*, em detrimento do *que*: o interesse é na maneira como algo está sendo realizado, em determinado momento, por uma determinada duração e em um determinado local. Pode-se acrescentar a essa concepção o entendimento de Renato Cohen (2002) de que a performance é uma função do espaço e do tempo, isto é, algo deve estar acontecendo naquele momento e naquele local, e a maneira como aquela situação ocorre é o principal depósito de significação da obra.

Para Jorge Glusberg (2009), a palavra performance indica ao menos dois sentidos: o de uma presença física e o de algo a ser visto, um espetáculo. É nesse sentido, que a presença se torna uma questão central: é necessário haver um público. Assim, apesar da característica híbrida da performance, e da sua razão de ser romper com rótulos, para Renato Cohen (2002), a

performance é acima de tudo uma expressão cênica. Utilizando a conceituação da Jacó Guinsburg a respeito de encenação e ampliando-a para o contexto da performance, Cohen indica que a expressão cênica é caracterizada por uma tríade básica (atuante-texto-público) sem a qual ela não tem existência:

O atuante não precisa ser necessariamente um ser humano (o ator), podendo ser um boneco, ou mesmo um animal. Podemos radicalizar ainda mais o conceito de “atuante”, que pode ser desempenhado por um simples objeto, ou uma forma abstrata qualquer. A palavra “texto” deve ser entendida no seu sentido semiológico, isto é, como um conjunto de signos que podem ser simbólicos (verbais), icônicos (imagéticos) ou mesmo indiciais. [No que tange à presença do público] a posição que adotamos foi de considerar duas formas cênicas básicas: a forma estética, que implica o espectador, e a forma ritual, em que o público tende a se tornar participante, em detrimento da sua posição de assistente. Podemos entender a determinação espacial na sua forma mais ampla possível, ou seja, qualquer lugar que acomode atuantes e espectadores e não necessariamente edifícios-teatro. A determinação temporal também é a mais ampla possível. (COHEN, 2002, p.28-29)

É importante para a constituição da performance que alguma forma de audiência esteja presente. Uma vez que a recepção da performance depende sempre da questão espaço-temporal, descrever performances acaba sendo um exercício extremamente racional que em muitos casos não consegue captar a real sensação de assisti-la. A intenção das obras frequentemente é o reforçar o instante, explorar o presente da situação proposta: há uma acentuação do momento da ação, que acontece no tempo “real”. Outra questão temporal importante é a característica de evento, que se repete poucas vezes ou que é realizado apenas uma vez (COHEN, 2002).

Um ponto notável é presença ou não de espontaneidade e liberdade de execução, no sentido de haver um controle e uma predeterminação dos acontecimentos. Algumas obras são altamente formalizadas e sua execução segue um roteiro detalhado e ensaiado. No entanto, mesmo nos casos mais deliberados, existe espaço para o improviso e para a espontaneidade. É nesse espaço do acaso que ocorre a aproximação entre arte e vida: “à medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e portanto para o vivo, pois a vida é sinônimo do imprevisto, de risco” (COHEN, 2002, p.97).

No que tange a diferenciação entre a *body art*, happening, Fluxus e a performance, é possível dizer que, em diversos casos, um mesmo ato pode envolver várias denominações artísticas, daí a dificuldade em definir tais movimentos. Viviane Matesco (2009) argumenta, no entanto, que esses termos indicam contextos e referências culturais diferentes, uma vez que foram criados em momentos precisos. Essas manifestações se aproximam no que diz respeito à criação de tensões entre o corpo literal e o ideal, questionando o aqui e o agora do corpo.

Matesco (2009) explica que os happenings se caracterizavam pela simultaneidade na organização dos acontecimentos, fazendo uso de uma colagem de ações e estabelecendo relações entre o público e os artistas, por meio de solicitações de diversos tipos. O trabalho de Alan Kaprow *18 Happenings em 6 partes*, de 1959, que deu origem à denominação, foi construído a partir do envolvimento do público em ações cotidianas seguindo instruções do artista. Outras obras similares, que envolviam ação e público, foram reunidas pela imprensa sob o mesmo nome, que ganhou popularidade ao longo da década seguinte.

Renato Cohen (2002) completa indicando que no happening interessa mais o processo, o rito, a interação e menos o resultado estético final. O autor contextualiza esse movimento dentro da contracultura da década de 1960, na discussão sobre uma sociedade alternativa. Para ele, a distância histórica que separa o happening da performance é crucial, pois nos anos de 1970 já não se discute mais essas questões: todo um nihilismo teria sido incorporado à *performance art*. É nesse sentido que a característica de rito coletivo e de interação com o público perde espaço para uma criação individual:

Na passagem para a expressão artística performance, uma modificação importante vai acontecer: o trabalho passa a ser muito mais individual. É a expressão de um artista que verticaliza todo o seu processo, dando sua leitura de mundo, e a partir daí criando seu texto (no sentido sógnico), seu roteiro e sua forma de atuação. (COHEN, 2002, p.100)

A tentativa de aproximação com o espectador, fazendo-o participar do trabalho, é então, um dos pontos cruciais de diferenciação: tanto por dar espaço para uma criação coletiva, em que o artista horizontaliza o desenvolvimento da obra, quanto por permitir uma estrutura flexível e improvisada, com o trabalho sendo gerado na ação, dificultando sua reprodução. O acontecimento do happening é único e coletivo.

No decorrer da década de 1960, o happening passou a se dissolver em prol de “modalidades retóricas mais sustentadas, nas quais a presença física do artista cresce de importância até se tornar a parte essencial do trabalho” (GLUSBERG, 2009, p.39). Os próprios artistas que trabalhavam com o happening participam dessa transição, buscando não apenas incorporar seres vivos ao *environment*, mas transformando o artista na própria arte, chegando ao que se designou de performance.

Ao longo da década de 1960, outra manifestação artística se disseminou e foi denominada de *body art*. Viviane Matesco (2009) aponta que buscava-se a construção de um corpo puro, centrado na experiência física e cotidiana, um corpo expressivo, ativista, que fosse capaz de

romper com a apatia e a passividade da sociedade e do público de arte. Apesar do termo *body art* surgir apenas em 1969, diversos artistas já trabalhavam nessa direção desde o início da década. O propósito de artistas como os do Acionismo Vienense, Vito Acconci e Carolee Shneemann era de usar o próprio corpo para realizar intervenções – muitas vezes violentas, doloridas e fisicamente vigorosas – que fossem de encontro às representações tradicionais da história da arte:

Se, de início, os artistas vienenses trabalhavam o corpo como extensão do espaço pictórico, paulatinamente passam a utilizar substâncias reais em suas ações; o sangue vertido sobre corpos humanos e os cadáveres de animais eram motivos revisitados. Depois, começaram a fazer ações que violavam tabus sociais; as fronteiras sobre sexo, alimento, espaço pessoal e fluídos do corpo eram violadas em ações ritualísticas num esforço quase catártico. A ênfase em funções orgânicas como vomitar, urinar, defecar, ejacular, sangrar visava a restauração da situação primordial do corpo por meio de atos diretos e elementares. (MATESCO, 2009, p.45)

É nesse contexto que Viviane Matesco (2009) aponta a confusão entre a *body art* e a performance: o primeiro ganha popularidade quando a performance se afirma como um meio que utiliza o corpo de modo mais complexo e intelectualizado. De forma similar, Jorge Glusberg (2009) argumenta que após um súbito destaque dado à *body art* na década de 1960, os seus precursores passaram a indicar um certo esgarçamento das suas possibilidades e anteviram uma ruptura. É interessante apontar que, assim como o happening, a *body art* incorpora e desenvolve manifestações de diversas tendências, com influências herdadas da dança e do teatro.

Outro movimento com características semelhantes à performance é o Fluxus. Sua fundação em 1962 por George Maciunas marcou o encontro de diversos artistas importantes dessa geração: Dick Higgins, Alison Knowles, George Brecht, Wolf Vostell, La Monte Young, Nam June Paik, Ben Vautier, Milan Knížák, Ken Freedman, Daniel Spoerri, Robert Fillion, Patterson, Yoko Ono, Emmet Williams, Joseph Beuys, John Cage e Karlheinz Stockhause. O nascimento dessa manifestação artística está ligado ao Festival Internacional de Música Nova, em Wiesbaden, na Alemanha e seu nome foi criado originalmente para denominar uma publicação de arte de vanguarda (GLUSBERG, 2009).

Seu idealizador argumentava que Fluxus não era um estilo, um conjunto de procedimentos ou um movimento artístico específico, mas uma atitude diante do mundo, do fazer artístico e da cultura. As manifestações abrangeram diversas formas como música, dança, poesia, fotografia, vídeo, teatros, artes plásticas entre outras. Seu foco era tencionar a distinção entre a arte e a não arte, lutando por “qualidades não estruturais, não teatrais e, por impressões de um evento simples e natural, de um objeto, de um jogo, de uma *gag*” (GLUSBERG, 2009, p.38).

Viviane Matesco (2009) complementa indicando que as ações Fluxus tinham um caráter mais internacional e político do que os happenings, que estavam intimamente ligados ao contexto norte-americano. Outra característica marcante era a utilização de ações extremamente simples com a pretensão de ter grau zero de emoção. Além disso, não contavam com a interação do público e normalmente consistiam em eventos únicos. A criação artística estava voltada para as questões cotidianas, fossem elas hábitos, coisas da natureza, aspectos da realidade urbana ou artefatos tecnológicos.

A relação entre teatro e performance também deve ser explorada com atenção. Para Renato Cohen (2002) o que a aproxima das artes cênicas é o contexto em que os signos são introduzidos na obra, caracterizado pela dinamicidade, pela tridimensionalidade, pela atemporalidade, entre outros. Entretanto, a linguagem da performance é tida como anti-teatral por escapar da dramaturgia, de um espaço-tempo ilusionista e da interpretação. Considerando a hibridez da linguagem performática, o autor reforça que a tonicidade da performance pode tender tanto para as artes plásticas quando para o teatro, dependendo da obra e das escolhas do artista:

Pode-se considerar a performance como uma forma de teatro por esta ser, antes de tudo, uma expressão cênica e dramática – por mais plástico e não intencional que seja o modo pelo qual a performance é constituída, sempre algo estará sendo apresentado, ao vivo, para um determinado público, com alguma “coisa” significando (no sentido de signos); mesmo que essa “coisa” seja um objeto ou um animal (...). Essa “coisa” significando e alterando *dinamicamente* seus significados comporia o texto, que juntamente com o atuante (a “coisa”) e o público, constituiria a relação triádica formulada como definidora de teatro. (COHEN, 2002, p.56)

A problemática do tempo também se coloca nessa associação, uma vez que no teatro a relação é dicotômica. Se por um lado temos o que Renato Cohen (2002) chama de *temporalidade*, uma cena que se desmancha, que não volta a existir, uma ação única que remete a um determinado momento, por outro, temos um componente *atemporal* da arte cênica, que se caracteriza pela re-apresentação da cena, uma repetição diária ao longo da temporada de apresentações. Na performance, graças à seu caráter de evento de poucas repetições, a temporalidade prevalece.

Apesar da proximidade com as artes cênicas, é importante reforçar que a performance privilegia a forma e a estrutura, dando menos importância para o conteúdo e a narrativa. Ela não é construída dentro de um modelo aristotélico de teatro tradicional, com começo, meio, fim, linha narrativa etc., porém isso não impede que ela incorpore uma imensa carga dramática, mesmo que abstrata. Assim, fica claro que, ainda que a performance conserve características da linguagem

cênica, ela se define a partir da incorporação de outros elementos, se distanciando da representação teatral por meio da experimentação.

Dialogando com o happening, com a *body art* e com o teatro, a performance se tornou ao longo da segunda metade do século XX um depósito de diversas tendências e manifestações. Isto, é, podemos perceber que, ao mesmo tempo em que carrega uma sombra das experiências realizadas ao longo das décadas de 1960 e 1970, o termo foi esgarçado ao longo do último século, englobando manifestações tão distintas como o teatro do absurdo, apresentações de música experimental, a *action painting*, atividades circenses, o cinema expandido ou até mesmo programas de televisão, como *talk-shows*. O conceito de performance não dá conta de definir manifestações atuais, já que, ao passo que ele traz consigo questões históricas e estéticas específicas, foi banalizado fora do circuito crítico da arte: ele se tornou vago e a norma não o representa.

É nesse sentido que Lisette Lagnado (2014) indica a existência uma debilidade linguística, crítica e teórica perante acontecimentos artísticos específicos, produzidos após o período vanguardista da performance. A autora indica, inclusive, que a diferença entre *happening* e performance estabelecida por alguns autores não dá conta da indeterminação da terminologia e da prática artística. A tentativa de descrever alguns trabalhos contemporâneos sem reduzir, banalizar ou homogeneizá-los é, portanto, uma tarefa impreterível, diante do que ela denomina “nudez teórica”. Ou seja, estamos diante do colapso da linguagem e precisamos questionar sua insuficiência:

Quando eu começo a trabalhar com a “performance”, do jeito que as pessoas pensam que é, e que eu não penso que é, eu nem usava essa palavra, eu não entendia a coisa como tal. Então as pessoas diziam: *ah, sua performance*, e eu já entedia que eu era abduzida a um estado de classificação que as pessoas necessitam (que não é só na arte né? de forma geral), eu começo a dizer: *opa! Eu não trabalho com esse tipo de coisa, não me cai bem esse vestido!* E então eu comecei a pensar melhor, porque você começa a ver de fora para dentro né: *não, as nomenclaturas precisam ser pensadas*. E eu já tinha um exercício com a filosofia, sobre o sentido, então comecei a achar que eu precisava antes de tudo negar. Olha, a primeira coisa mais imediata: é urgente negar. Eu posso admitir que na história da arte existe o tangenciamento, mas eu preciso negar, que tratar aquele individuo como matéria, que não sou eu, e já uma série de outras coisas, sem me interessar pela experiência.²⁶

A obra de Laura Lima, como vimos anteriormente, carrega em si uma discussão sobre a inadequação das categorias artísticas no que diz respeito à terminologia e à conceituação dos trabalhos. Essa questão é especialmente cara à pesquisa da artista e ao seu distanciamento da

²⁶ Entrevista concedida à autora no dia 3 de fevereiro de 2015 (Anexo).

definição clássica de performance, que remete a uma história e a um contexto específico. Seria necessário, então, diante da diversidade de suas ações, explorar e renomear uma subjetividade produzida pelas suas obras, distinta daquela regida por valores modernistas do início do século XX ou modernistas dos anos 1960.

A utilização de “coisas vivas” e a questão do corpo são as principais justificativas para a inserção dos trabalhos de Laura dentro da categoria da performance. Porém, é necessário indicar em que aspectos a sua obra se distancia dessa classificação e de que maneira a artista enxerga esse afastamento. Desde 1994, ela desenvolve obras que fazem uso de pessoas ou animais, buscando evidenciar a matéria em si, a carnalidade desses participantes, em oposição à construção do sujeito por meio da experiência, como os artistas da performance ou aqueles que incitavam a participação de outras pessoas, como Lygia Clark e Hélio Oiticia:

Para mim, tratava-se principalmente de assumir o vivente, humano ou animal, como matéria, como carnalidade (e nela me incluo). Me interessava dissipar o foco exagerado sobre a subjetividade do sujeito, sua individualidade. Em última instância, radicalizando, nem mesmo a experiência desse humano importaria, só interessava a realização da tarefa. A intenção era construir um sistema sem hierarquia entre pessoas e objetos/aparatos, sem atribuir valores. Eu queria determinar uma espécie de grau zero, de horizonte cálido, pelo menos a princípio. De qualquer maneira, já naquela época, havia um desconforto evidente com o que eu estava propondo e a ênfase (...) não estava no sujeito. (LIMA, 2014, p.31)

O processo de construção do trabalho de Laura Lima coloca a questão da performance em cheque por tencionar a norma do uso do corpo como suporte, deixando claro que ela opera um jogo de forças diferente daquele estabelecido pela vanguarda dos anos 1960. A problemática não se constrói a partir do seu próprio corpo, isto é, existe um deslocamento do instrumento de trabalho de forma que as obras são executadas por terceiros por meio de uma instrução sob o olhar atento e distante da artista: “não interessa a ela fazer de si própria o local de trabalho, mas sim buscar possíveis alteridades experimentando algo de sua própria carne na carne do outro: em suas palavras, ‘o artista é predador, a pessoa=carne é a presa’.” (BASBAUM, 2014, p.290-291).

Para além da utilização desses corpos, a artista exigia uma condição temporal distinta do caráter de evento do *happening* ou da performance: a obra deve existir durante toda a exposição, todo dia, durante todo o período de funcionamento da galeria ou do museu. Laura Lima (2014) enxerga nesse requisito um ineditismo em relação à administração da obra pela instituição, à percepção do espectador e ao ciclo de vida da imagem. Essa estrutura de manutenção incomum da obra aliada à dilatação do tempo sobre uma matéria viva funcionam como um dos alicerces do

seu trabalho e marcam uma fronteira clara em relação à categoria da performance. Outro ponto importante no que diz respeito à recusa da terminologia clássica é a ênfase dada pela artista à própria questão linguística, à relação entre as palavras e as coisas: para ela a elaboração do glossário é um exercício filosófico e poético contido dentro do seu próprio trabalho.

A ideia de corpo literal como singularidade, focalizado nas manifestações dos anos 1960 e 1970, como *happenings*, performances, experiências sensoriais (MATESCO, 2009), é questionada por Laura Lima. Ela explora um corpo material, a carne como matéria, como meio poético. Sem distinção, sem sujeito, sem processos de construção de subjetividade, se trata de uma carnalidade da qual somos todos constituídos e pela qual se arquetam significados em potência:

Eu queria construir um sistema de mecânica crua, o corpo estava exposto na imagem da obra, sem mesmo ser um corpo em si mesmo – não tinha mais identidade –, podendo ser substituído por qualquer outro com características similares, em que existia apenas um trato entre quem participava: realizar aquela ‘imagem’. Estabelecia-se, entre as partes, uma dependência recíproca: a imagem estava no limite de não existir não fosse a decisão de alguém, até mesmo uma criança, como no trabalho que você cita de 1996, da menina pulando corda numa poça de gelatina vermelha. Se admitimos uma fragilidade, ela vai em várias direções, e todas sugerem uma dependência. (LIMA, 2014, p.35)

As questões da representação e do simbólico também se constituem como cruciais nesse cenário. Enquanto as obras performáticas buscam uma proximidade entre arte e vida, elas se distanciam da representação do real, se diferenciando dos movimentos ditos realistas. A premissa por trás dessa postura é de que representar algo – da forma mais fiel possível – é conceber a morte desse algo: a performance busca reelaborar o real, criando uma existência própria, e não representá-lo. Nesse ponto, a obra de Laura Lima apresenta um claro caráter performático, ao negar a teatralidade e a representatividade das ações propostas.

A ideia da utilização do corpo como negação da representação clássica está no cerne da estrutura conceitual da artista. De forma semelhante, vemos na performance a busca da afirmação de um corpo primário, que subverte a repressão dos suportes tradicionais e o distanciamento imposto pela perspectiva, pela ficção e pela representação, de modo que o corpo é exibido e nunca representado:

O debate do corpo como objeto de arte centra-se na impossibilidade da representação, pois se tiraria o “re” da representação, restando a apresentação. A confusão entre apresentação e representação da performance se deve ao fato de ela existir não porque o objeto é um signo mas porque ela se torna um signo durante o seu desenvolvimento. O significado da performance reside na relação estabelecida entre emissor e receptor, pois é um ato de comunicação. Dessa maneira, a performance tenta resolver a contradição entre o homem e sua imagem especular, pondo a descoberto a distância real entre as

convenções sociais e os programas instituídos; o corpo é tomado aí como elemento do processo artístico. (MATESCO, 2009, p.47)

A representação está pautada em um caráter ficcional, baseado em um espaço e um tempo ilusórios e em elementos cênicos que se reportam a uma outra coisa. Em especial no teatro naturalista, quanto mais ‘real’ é essa representação, maior o reforço da ficção e da ilusão (COHEN, 2002). Em contrapartida, como falamos anteriormente, a performance busca constituir uma realidade imediata a partir de um corpo, que dialoga com as possibilidades do mundo e do seu acaso. Ainda dentro desse contexto, cabe discutir a atuação do artista, do *performer*. Existiria uma ambiguidade entre a personagem que o artista representa e ele mesmo. Como na maioria dos casos, o performer é o artista criador da obra, é possível falar que não se trata de um ator de teatro, mas de um re-trabalho em cima de si próprio:

Quando um performer está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sobre sua ‘máscara ritual’ que é diferente de sua pessoa do dia-a-dia. Nesse sentido, não é lícito falar que o performer é aquele que ‘faz a si mesmo’ em detrimento de representar a personagem. De fato, existe uma ruptura com a representação (...), mas este ‘fazer a si mesmo’ poderia ser melhor conceituado por representar algo (a nível de simbolizar) em cima de si mesmo. Os americanos denominam essa auto-representação de *self as context*. (COHEN, 2002, p.58)

A problemática da auto-representação toma outras direções quando se discute a pictorização do corpo do performer. Renato Cohen (2002) argumenta que o performer conceitua, cria e apresenta uma obra plástica semelhante a uma “pintura viva” que utiliza recursos temporais e espaciais. É nesse aspecto que as obras podem ser entendidas como quadros vivos, com figuras que transitam e se movimentam a partir da utilização do tempo e do espaço, porém sem desenvolver um aprofundamento psicológico e pessoal da personagem. Essa discussão é fundamental no trabalho de Laura Lima, uma vez que a não-representação de si por meio do corpo é uma das suas principais premissas: o corpo-matéria de uma outra pessoa não deve ser entendido em sua singularidade ou individualidade, mas como ferramenta de uma construção estética e visual.

A questão do re-trabalho de si e do artista como performer se tornam ainda mais complexas quando a arte contemporânea passa a fazer uso de forma mais intensa da estratégia de ordenar e agenciar os corpos em cena a partir de instruções. Como aponta Bruce Altshuler (1997), desde de meados do século XX surgem trabalhos que são gerados seguindo instruções escritas e que estão contaminados pelo acaso em sua realização. A relação entre o movimento e sua notação é explorada de novas formas com o surgimento dessas performances delegadas. A

ideia de não-representação do corpo individual se torna ainda mais próxima do trabalho de Laura Lima.

1.3.1. A performance delegada

Claire Bishop (2012) indica que desde os anos 1990, a contratação de não-profissionais para realizar performances se tornou uma das mais notáveis manifestações da arte contemporânea. A autora diferencia essas experiências daquelas realizadas no final dos anos 1960 e início dos anos 1970 em que o trabalho é realizado pelos próprios artistas. As obras produzidas anteriormente valorizavam a presença ao vivo e o imediatismo por meio do próprio corpo do artista. Já nos trabalhos realizados nas últimas duas décadas, esta presença não está mais ligada a um único performer/artista, mas sim ao corpo coletivo de um grupo social (BISHOP, 2012).

Nesse sentido, Bishop (2012) argumenta que essas performances delegadas estão pautadas na contratação de “não-profissionais ou especialistas de outras áreas para realizar o trabalho de estar presente e executar a performance em um determinado momento e um lugar específico em nome do artista, e seguindo suas instruções” (BISHOP, 2012, p.91). Elas se distinguem das tradições teatrais e cinematográficas de contratação de pessoas para agir em nome do diretor, pois, no contexto da arte contemporânea, os artistas tendem a contratar pessoas para executar sua própria categoria socioeconômica, seja esta em função do sexo, classe, etnia, idade, deficiência ou profissão.

Bruce Altshuler (1997) aponta que, a partir da arte minimalista, instruções e fabricações anônimas passaram a impor uma distância entre o artista e a obra de arte realizada, de forma que o artista passa a agir como um idealizador e não mais como um produtor. Esses trabalhos realizados a partir de instruções podem ser executados em mais de um lugar e em mais de um momento. Mas, como todas as obras de arte por instruções, essas performances se tornam essencialmente abertas, “permitindo uma gama de realizações de acordo com as interpretações, escolhas e restrições daqueles que seguem as instruções” (ALTSHULER, 1997, p.4).

Claire Bishop (2012) divide esses trabalhos de performance delegada em três grupos. O primeiro tipo, que ela chama de “instalação ao vivo”, compreende ações de terceiros não-profissionais que são convidados a expor um aspecto de suas identidades. Os corpos desses voluntários são um atalho para uma identidade política metonímica, mas o fato de que não é o

corpo do próprio artista que está encenando significa que a política é discutida com uma certa ironia, sagacidade e distância.

Esse tipo de performance delegada, por sua ênfase no imediatismo fenomenológico do corpo vivo e em identidades socioeconômicas específicas, é fortemente influenciado pela tradição da *body art* dos anos 1960 e 1970. No entanto, se nas obras precursoras os artistas usavam seus próprios corpos como meio e material da obra, atualmente a questão do imediatismo passa pela exposição e exploração de outros assuntos. Se antes a duração passava por questões espirituais da resistência individual, recentemente, o debate se instala sobre a ética da representação e sobre a matéria econômica.

Já a segunda vertente, que começou a ser introduzida mais tarde na década de 1990, diz respeito ao uso de profissionais de outras esferas de competência. Os performers contratados são normalmente especialistas em campos diferentes daqueles da arte ou da performance. Por serem recrutados com base em sua identidade profissional, ao invés de serem representantes de uma determinada classe ou raça, há muito menos controvérsia e ambivalência em torno deste tipo de trabalho (BISHOP, 2012).

Como exemplo emblemático desse grupo, Bishop (2012) cita Tino Sehgal. O artista define seus trabalhos como situações e aqueles contratados para suas obras são chamados de intérpretes, alegando não produzir performances. Além de fazer questão de renunciar a reprodução fotográfica, as suas obras parecem rejeitar ativamente qualquer equação entre ser vivo e ser autêntico. Essa questão fica ainda mais intrincada pelo próprio fato de que o seu trabalho é “executado continuamente no espaço pela duração de uma exposição, realizada por um número qualquer de intérpretes” (BISHOP, 2012, p.96), corroendo qualquer relação residual com a ideia de uma performance original ou ideal.

Outra característica importante na obra de Sehgal e de outros artistas cujos trabalhos dialogam com essa vertente da performance delegada é o tipo de instrução que é dada aos terceiros. A busca por um desempenho que enfatize instruções simples, que são realizadas de uma forma que permite a variação individual e uma estética cotidiana, evoca vários dos precursores das décadas de 1960 e 1970. A ênfase costuma ser em gestos cotidianos e banais, muitas vezes reforçando a habilidade profissional daquele que está na obra. Sehgal busca ultrapassar a ideia de um arquivamento do movimento através de procedimentos escritos e

visuais, já que ao vender ou expor seus trabalhos, o artista estipular que não existem instruções ou indicações escritas nem imagens.



Imagem 10 - Essas Associações (CCBB/RJ), de Tino Sehgal, 2014

Em 2014, Tino Sehgal expôs sua obra *These Associations (Essas Associações)* no CCBB, no Rio de Janeiro, funcionando ao longo das doze horas de funcionamento do centro cultural. Composta por um grupo de cerca de 150 pessoas divididos em três grupos que se deslocavam pelo espaço expositivo respeitando um padrão complexo que não aparentava ser nem aleatório

nem controlado. Em determinados momentos, os participantes paravam de se movimentar e abordavam espectadores com questões filosóficas e experiências de vida. Um ponto interessante no trabalho era a busca por pessoas que pudessem contribuir de forma pessoal, com suas vivências e uma vontade de compartilhar sua dramaticidade para o público.

Já o terceiro tipo é aquele que compreende situações construídas para vídeo e cinema. A gravação das imagens é crucial nessas vertentes “uma vez que esses exemplos frequentemente capturam situações que são muito difíceis ou sensíveis para serem repetidas” (BISHOP, 2012, p.98). Em algumas obras, inclusive, a fronteira entre o ao vivo e o mediado é distendida a tal ponto que o público não pode ter certeza se um evento foi encenado ou roteirizado. No entanto, a possibilidade de repetição da performance também é de grande importância aqui, garantido que o vídeo possa ser comprado e vendido por instituições e indivíduos, assim como realizado em diversos locais.

Bishop (2012) enfatiza que a delegação da presença do corpo nas performances está fortemente relacionada com a questão da confiança, também presente na terceirização de mão de obra nas empresas. Delegando uma certa responsabilidade por algum aspecto de sua produção para outra instituição – podendo ser, no caso da performance, para um indivíduo – estão implicados problemas e benefícios específicos. Mas enquanto o objetivo da terceirização empresarial é “diminuir o risco, os artistas frequentemente o implantam como um meio de aumentar a imprevisibilidade, mesmo que isso signifique que uma obra está arriscada a falhar completamente” (BISHOP, 2012, p.104).

Uma questão interessante nesse contexto é que enquanto o artista delega um determinado poder aos performances, esse gesto não se constrói apenas nessa direção. Os performers terceirizados também delegam algo para o artista: a garantia de autenticidade. A proximidade dos não-profissionais com uma realidade cotidiana se coloca em primeiro plano, em oposição à representação com a qual o artista convencionalmente lida. A autenticidade da obra se torna viva. Esses performers garantem um certo realismo, mas dialogam com uma situação altamente autoral cujos resultados exatos não podem ser previstos. A questão do poder se faz crucial: o artista “concorda em temporariamente perder o controle sobre a situação, antes de retornar para selecionar, definir e divulgar sua representação” (BISHOP, 2012, p. 111). A autenticidade é questionada e reformulada, já que a presença de terceiros é individualizada e simbólica, ao vivo e

mediada, determinada e autônoma. Uma linha tênue entre o acaso e o determinado, entre a possibilidade e a estrutura é desenhada nessas obras.

A opção pela utilização de pessoas parece atravessar diversas vertentes da performance, porém sem esquecer que essa escolha carrega em si uma estratégia específica, um conjunto de consequências intrínseco e um modo de funcionamento próprio das artes que envolvem o corpo – como a performance e a coreografia:

Artistas optam por usar pessoas como um meio para muitas razões: desafiar critérios artísticos tradicionais reconfigurando ações cotidianas como performance; dar visibilidade a certos estratos sociais e torná-los mais complexos, imediatos e fisicamente presentes; introduzir efeitos estéticos de oportunidade e risco; problematizar os binários de ao vivo e mediado, espontâneo e encenado, autêntico e planejada; examinar a construção da identidade coletiva e a medida em que as pessoas sempre exceder essas categorias. (BISHOP, 2012, p.113)

Bishop (2012) aponta que atualmente os artistas estão redefinindo essas transgressões a partir da performance delegada. O devir da arte da performance se instaura a partir de uma valorização do processo em detrimento da obra-objeto, do corpo em relação ao discurso, e da apresentação para além da representação (SALIS, 2009). A partir da década de 1980, novas estratégias passaram a abordar um corpo que se constitui performativamente, questionando a presença e a visibilidade na performance. Buscava-se uma repetição sem modelo, uma reprodução suposta pela própria linguagem.

Simultaneamente, fazendo um duplo apelo à reificação do corpo e concretizando o objeto, as performances “terceirizadas” jogam com os binários do inanimado e do corpo, com aquilo que é vivo e aquilo é objeto. Apesar de inicialmente as obras buscarem características únicas dos performers, isso hoje parece substituível. A questão da presença atualmente não trata mais do imediatismo anti-espetacular das primeiras performances, mas uma questão de permanência, de duração, abordando questões como o retrato, a *body art* baseada na resistência e a *reality television*.

A respeito da genealogia da performance delegada gravada, Bishop (2012) indica que a questão é complexa, uma vez que podem ser aprontadas diversas influências para esse tipo de manifestação. O surgimento da *reality television* foi um momento importante para aqueles envolvidos na arte do vídeo e da performance nos anos 1990. Além disso, o uso de atores amadores pelo cinema neo-realista italiano e os filmes de autor – com suas câmeras de mão atuando como agentes dentro da narrativa e suas durações não-convencionais – também influenciaram a delegação de performances filmadas.

A relação entre o vídeo e a performance é especialmente fecunda e, como Fernando Salis (2009) indica, nos remete aos anos 1960. Se em um primeiro momento, os performers negavam o vídeo em busca de uma liberdade corporal e de uma contiguidade entre artista, obra, ambiente e público, a adoção da imagem gravada foi decisiva para reconfiguração da noção de presença para a arte:

A arte contemporânea tem na performance uma das suas respostas mais vigorosas à necessidade de repensar seus modos de existir e suas territorialidades. Ao desafiar o poder estabelecido por circuitos de galerias, museus, mostras, colecionadores e mídia, a performance radicaliza a gratuidade e a independência do gesto artístico, retrazendo os limites entre arte e vida. Após um movimento inaugural de valorização da corporalidade transgressiva da arte de performance, a questão da performatividade da linguagem provocou importante clivagem em sua compreensão, gerando uma tendência artística mais atual de resistência discursiva. (SALIS, 2009, p.224)

A proximidade entre a performance realizada por terceiros e o vídeo é determinante quando pensamos a respeito do *Cinema Shadow*. Enquanto a filmagem sempre foi utilizada pelos performers como meio de documentação e arquivamento de obras, percebemos que existe atualmente uma tendência de elaboração específica para o vídeo, que situa a obra entre a videoarte e a performance. Claire Bishop (2012) indica que o uso de não-atores e do vídeo nas performances delegadas resulta em uma posição ambígua para o idealizador da obra: não fica claro até que ponto os participantes estão agindo por vontade própria ou se estão sendo manipulados com cuidado para cumprir as exigências de uma narrativa pré-planejada.



Imagem 11 - Baixo (H=c/M=c), 2010

Assim como nos trabalhos de Artur Żmijewski analisados por Bishop (2012), a obra de Laura Lima assume um caráter misterioso, sem deixar claro até que ponto aqueles “atores” estão sendo manipulados pela partitura proposta pela artista. Podemos inclusive inferir que essa ambiguidade é desejada e ensaiada já no texto. Lima não está interessada em realizar um documentário ou filmar a realidade. A ideia é construir uma narrativa, baseada no real, a partir de propostas específicas e de tensões sobre a própria filmagem, usando em diversos momentos, a câmera como um instrumento performático dentro da própria imagem.

Naturalmente, a categorização proposta por Bishop (2012) apresenta problemas, em especial em relação à abrangência de obras e manifestações que a tendência engloba e à exclusão de exemplos e análises referentes a produções exteriores ao eixo Europa – América do Norte. A escolha por manter a nomenclatura performance também é controversa, uma vez que ela ainda carrega um arsenal histórico clássico em si. É nesse sentido que Laura Lima, apesar de reconhecer o valor dessa empreitada classificatória, busca se distanciar desse conceito:

A palavra performance precisa ser revista em muitos aspectos no campo da arte, é cômodo aplicá-la sempre que se nota a participação de humanos em obras de arte, a saber, depois de um século do “conceito” no campo da arte e da diversidade neste aspecto. Uma discussão atual, ainda tímida, começa a admitir uma crise em tais categorizações. Por exemplo, quando surgem discussões como a de Claire Bishop sobre questões operacionais na construção de obras a partir da participação do outro que não o próprio artista, o que levanta uma questão importante sobre ética e legitimidade dessas relações; muito porque malfadadas aplicações de noções clássicas de performance recaem sobre obras que usam um instrumental conceitual diverso e que redimensionam outro aspecto político e poético dessas relações. No entanto, acho desconfortável relacionar o que faço com o texto de Claire Bishop. É preciso observar amiúde quais os critérios de sua pesquisa, que foca e cita artistas americanos e europeus de forma geral, reafirma que essas manifestações apareceram no Ocidente e, do Brasil, apenas faz uma pequena menção a Lygia Clark. (LIMA, 2013, p.242-245)

Cabe, então, apontar as proximidades e os deslocamentos entre a obra de Laura Lima e a categoria disposta por Bishop. Nesse sentido, podemos apontar algumas linhas que tangenciam essa relação: a instrumentalização dos participantes, a diferença entre as coisas vivas utilizadas pela artista e a busca pelo grau zero de subjetividade dentro da sua obra. A artista acredita, no entanto, que as questões éticas tratadas pela autora não dizem respeito às suas propostas:

Com a relação à coisa da ‘performance delegada’, o que eu acho que houve quando surgiu o desenvolvimento desse termo foi - principalmente pela Claire Bishop - ela estava discutindo ali, principalmente questões éticas com relação a isso. Eu acho que ela como uma mulher inteligente, não fechou nem abriu, mas pegou nesse ponto nevrálgico da questão ética. Eu não concordo em ficar replicando isso, e ficar dizendo: sim, eu faço performance delegada, porque eu acho que o termo só serve para levantar um problema. Ele não serve para você passar a usar de uma forma simplificada o enunciado. Porque eu

já acho um problema muito sério a gente adaptar o trabalho da gente de imediato usando enunciados, índices – isso eu também vou dizer sobre a performance.²⁷

É importante lembrar que a terceirização do corpo na obra levanta conflitos éticos, que dizem respeito à instrumentalização das pessoas e à objetificação de uma relação mercantil de mão de obra. A artista exerce um poder específico sobre aqueles corpos, de forma que tem controle sobre todos os aspectos daqueles indivíduos: o desejo de anular hierarquias lida aqui com um paradoxo diante da conotação autoritária de algumas de suas obras, em especial os trabalhos do começo de sua trajetória. As instruções, diretas e abertas, representam ainda um protocolo rígido, a existência de uma dependência entre a artista e os participantes convive lado a lado com a questão do poder e de uma desigualdade de valor.



Imagem 12 - Galinhas de Gala, 2004

²⁷ Entrevista concedida à autora no dia 2 de fevereiro de 2015 (Anexo).

No que tange à realização de tarefas, podemos argumentar que Laura Lima não estabelece propostas degradantes ou humilhantes. No entanto, diante da perspectiva dos aparatos utilizados – como o aparelho ortodôntico que mantém a boca aberta em *Bala*, os ornamentos feitos de vinil que se tornam incômodos em *Costumes*, o tecido que cobre o rosto e une duas cabeças em *Marra*, os pequenos buracos pelos quais devem passar braços que se movimentam em *Biombos* etc. –, seria possível inferir que existe uma relação de radicalidade corporal que reforça uma incapacidade dos participantes de controlar sua própria carne, deixando à cargo da obra, e consequentemente, da artista, o domínio de suas próprias matérias.

Assim, apesar de Lagnado (2014) acreditar que há um equilíbrio, ele se fragiliza ao pensarmos que aqui se estabelece uma relação de trabalho para além da proposta estética e poética. Essas desacelerações, repetições e restrições perpassam um domínio corporal que está no cerne da atual ordem econômica. Ou seja, no regime neoliberal, o contexto artístico pode ser visto como um novo campo em que a mão de obra se torna inespecífica, difusa e fácil de ser explorada, onde o prestador de serviço não goza de liberdade.

Na obra de Laura Lima, é central a ideia de que o prazer e o deleite são tencionados até tornarem-se um suplício, de modo que os movimentos corporais são abreviados, esgarçados e reiterados em prol de uma perspectiva poética, e essa premissa se justifica pelas escolhas conceituais da artista. No entanto, cabe frisar que, diante da complexidade contemporânea das relações de trabalho, os questionamentos éticos da relação estabelecida entre a artista e os participantes devem ser encarados com maior cautela, uma vez que essa discussão gira em torno da terceirização de mão de obra de forma informal para realizar serviços menores.

Ainda no que diz respeito às tarefas realizadas pelos participantes, cabe apontar uma diferença crucial no *corpus* de trabalho da artista. Laura agrupa dentro de uma mesma categoria pessoas e animais, porém existe uma distinção clara, de ordem natural, que distancia esses dois grupos: a instrução. Esse paralelo feito pela artista fica clara quando ela discute a base conceitual de sua série *Homem=carne/Mulher=carne*:

No meu caso, as construções conceituais de *Homem=carne/Mulher=carne*, iniciadas em 1995, pleiteiam uma nova nomenclatura ao criar um glossário particular, nomeando participantes “pessoas=carne” quando constroem a obra com o corpo do outro. Tarefas são dadas aos participantes definindo a poética da imagem, as obras permanecem todo o tempo da exposição, por isso sempre há uma grande demanda de participantes em turnos variados, mantendo a obra sempre presente. O participante (pessoa=carne) é matéria de construção da obra, anulando qualquer colaboração autoral ou hierárquica na imagem. Não há intenção de construção do sujeito, nem o interesse por sua experiência. Além disso, a mesma estrutura conceitual aplica-se a animais, todos são equivalentemente

matéria. Por muitos anos, tenho trabalhando dentro desse espectro conceitual de coisas viventes como matéria (...). Já existe uma demanda crítica e conceitual na arte brasileira (desde Oiticica e Clark, seguidos por Tunga) sobre participação e novas denominações, cada um entendido em sua especificidade. Em inúmeros aspectos, há ainda muito por vir nesse campo de discussão. (LIMA, 2013, p.242-245)

Enquanto os animais são puramente agrupados, customizados e dispostos no espaço específico da obra, ficando livres para se comportarem naturalmente, as pessoas recebem tarefas que devem ser realizadas. Dessa maneira, por mais que sejam matéria constituinte da obra e se assemelhem graças à carnalidade, os seres humanos são utilizados de forma diferente. Apesar da estrutura conceitual ser semelhante, a utilização dos seres humanos em função de tarefas implica em uma lógica diferente na construção das obras: é nesse cenário que a construção de subjetividade se situa. Laura Lima explica como se constrói, para ela, a relação com os participantes:

Eu dou uma instrução, eu digo para a pessoa, ela é matéria do trabalho e eu não estou interessada na experiência dela a despeito de que ela realmente tenha, porque ela é um ser humano, e por isso que ela é uma “pessoa-carne”, porque isso já é um paradoxo que o trabalho contém: chamar de “pessoa-carne”, porque a pessoa tem uma experiência, mas eu não estou interessada, nesse momento, eu não estou fazendo para ela, de jeito nenhum. *Esqueci seu nome daqui a três dias. Você é matéria*, então é um trato que se faz para que aquela obra, como um fenômeno de existência, exista mesmo naquele momento.²⁸

A experiência, a identidade ou a individualidade do participante não é uma questão dentro da obra, porém ao inserir um indivíduo dentro de um dispositivo com um método de funcionamento específico no qual seus movimentos são agenciados, podemos inferir que se inicia um processo de subjetivação. A ideia de grau zero de subjetividade se mostra uma contradição diante da noção de dispositivo, aplicável à obra de Laura Lima. Isso especialmente claro no *Cinema Shadow*, uma vez que os participantes tomam forma como sujeitos a partir do agenciamento da dispositivo criado pela artista:

Você tem um ser vivo que entra com uma definição específica: *eu quero um pensador de cinema nessa peça*. Eu elejo esse pensador de cinema: André Parente. Então ele é um personagem que está ali naquela peça. Ele vai falar sobre isso. Ele vai dizer que teve uma tempestade e ele vai se lembrar do Turner, e ninguém está ali para ficar falando sobre cinema didaticamente, porque nós não somos guias de museu, entendeu. Você está ali, você é a presença como tal, de uma figura, um personagem que está ali. Uns são atores, outros não, não sabem muito bem o que vão fazer, e eles estão jogados naquela situação de festa. A gente tinha nesse primeiro dia um lugar, porque não podia beber nesse lugar, porque é um museu, uma cozinha, eles iam lá e se refastelavam. Estávamos

²⁸ Entrevista concedida à autora no dia 2 de fevereiro de 2015 (Anexo)

realmente entrando num estado ébrio, né. E agente estava justamente também decidindo coisas ali.²⁹

O dispositivo é entendido por Foucault (2010) como um conjunto, uma rede que se constitui entre os mais diversos aspectos, linguísticos e não linguísticos, sempre se estabelecendo estrategicamente a partir de uma relação de poder. Giorgio Agamben (2009) retoma as propostas de Foucault acerca dessa noção e amplia ainda mais a definição do conceito, chamando de dispositivo “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009, p.13).

A proposta de Agamben (2009) é de uma divisão geral entre duas grandes classes: os seres viventes (ou as substâncias) e os dispositivos, que capturam incessantemente os primeiros. Entre esses dois grupos, está um terceiro, os sujeitos, aqueles que resultam da relação entre os dispositivos e viventes. Essa concepção vai ao encontro da estrutura das obras de Laura Lima: as coisas vivas são organizadas a partir dos aparatos. De forma semelhante, quando tratamos dos seres humanos nesse contexto, a obra, ou o dispositivo, atua como um equipamento de subjetivação a partir da instrução da artista:

Ao mesmo tempo máquina e maquinação (no sentido da *méchanè* grega), todo dispositivo visa à produção de efeitos específicos. De início, esse “agenciamento dos efeitos de um mecanismo” é um sistema gerador que, a cada vez, estrutura a experiência sensível de maneira específica. Mais do que uma simples organização técnica, o dispositivo põe em jogo diferentes instâncias enunciadoras ou figurativas, e implica tanto situações institucionais quanto processos de percepção. (DUGUET, 2009, p.55)

A questão da possível produção de sujeitos é determinante na discussão sobre a delegação da performance. Enquanto o indivíduo perde seu papel central – o corpo do próprio artista sendo usado como instrumento nas performances nos anos 1960 e 1970 é, provavelmente, a principal demonstração desse protagonismo –, abre-se espaço para uma nova construção corporal, tanto de um corpo coletivo quanto a ideia de um indivíduo substituível dentro de um mesmo grupo social. É nesse sentido que podemos aproximar o trabalho de Laura Lima do conceito de performance delegada: a questão da matéria é o denominador comum de corpos que, a partir das suas ações e das relações estabelecidas com os aparatos, surgem como uma carnalidade em processo de subjetivação. A terceirização da presença traz consigo diversas consequências, como a imprevisibilidade, a autenticidade e o imediatismo da obra. Tais noções são cruciais para

²⁹ *Ibid.*

entendermos o trabalho de Lima, que apesar de distender a categoria da performance delegada, se aproxima desse caráter performático e dialoga com ele em toda sua produção.

2. Partitura, texto e corpo

2.1. A instrução e o acaso: o movimento predeterminado e o Corpo sem Órgãos

Como vimos no capítulo anterior, o texto desenvolvido por Laura Lima para o *Cinema Shadow* pode ser examinado sob a perspectiva da performance delegada, uma vez que podemos entender suas escolhas conceituais a partir do viés da predeterminação do movimento de outros corpos. Nesse sentido, cabe entender como esse sistema de anotações lida com o acaso, o corpo e as ações finais, uma vez que, em oposição a outros trabalhos da artista, as ações propostas por esta partitura são mais complexas e abrem um espaço maior para o imprevisível. Pretendemos, então, discutir como a determinação do movimento por meio de proposições escritas se apresenta também sob o viés da coreografia, no sentido de um regime pautado em definição, comando e obediência corporal.

O paralelo com a coreografia é possível porque a ideia de ordenar e agenciar os corpos em cena a partir de instruções estabelece um regime disciplinar próximo à arte de comandos da dança. Essa semelhança está incluída dentro de uma tendência analisada por Bruce Altshuler (2012), que aponta que desde meados do século XX surgem trabalhos performáticos que são gerados seguindo instruções escritas e que estão contaminados pelo acaso em sua realização, de forma que a arte contemporânea passa a fazer uso da estratégia coreográfica e tenciona a fronteira entre essas duas disciplinas criativas.

A relação entre o movimento e sua prévia definição é explorada de novas formas com o surgimento dessas performances. Abandonando os pressupostos clássicos, a coreografia contemporânea, assim como a arte, lida com diferentes temporalidades e novas estratégias conceituais. É nesse sentido que os desenhos e as escrituras funcionam como um olhar simultaneamente voltado para trás e para frente, isto é, uma parte pista, uma parte instrução (ELEEEY, 2012). O tempo da notação é híbrido, de modo que a dança ocorre, também, em temporalidades múltiplas.

Ao redigirmos a dança, criamos um sistema de memorização que permite a distribuição e comunicação de coreografias através do espaço e do tempo. No entanto, por mais detalhada, completa ou abstrata que seja a escrita desses movimentos, a retenção nunca é total. Os sistemas de notação podem, contudo, ser entendidos a partir de um duplo propósito de documentação e geração do movimento coreográfico. Escrever pode ocupar um espaço entre o ato de gravar e de

implicar a dança: a escrita como uma ferramenta de composição. O objetivo principal de fazer uma escrita coreográfica, para além de uma maneira de reter o movimento para a eternidade, pode ser, assim, o de usar inscrições gráficas e escritas para gerar atividades (ELEEY, 2012).

É interessante ressaltar que a ideia de um arquivamento de dança por meio de procedimentos escritos surge ao mesmo tempo da invenção do ato coreográfico. Escrever e arquivar parecem caminhar juntos, determinar movimentos e realizá-los se tornam paralelos.³⁰ Nesse contexto, escrever e criar surgem como duas operações intrinsecamente associadas. Louppe (1994) aponta que hoje “coreografia” refere-se não a uma atividade de notação, mas sim à criação da dança, à sua composição:

Coreografia, para o criador contemporâneo, corresponde a uma transformação das organizações motoras latentes, do tempo e do espaço que contém, e do jogo de troca entre essas polifonias interiores e as situações objetivas espaço-temporais com as quais, entre outras coisas, o ato os confronta. (LOUPPE, 1994, p.14 -16)

Para além das determinações e dos agenciamentos, é interessante nos indagar que, por mais que o papel tenha “de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (AGAMBEN, 2009, p.13), ele também garante possibilidades. Escrever no papel – ou simplesmente criar textos – pode ser uma maneira de explorar modos de perceber e de ser no mundo. Superar o texto a partir do corporal, perceber o corpo e a mente em um jogo de consciência e suspensão da identidade, se surpreender diante da improvisação ou da disposição preestabelecida são estratégias da performance e da coreografia para lidar com a questão do tempo e do seu registro.

Outro questionamento também se faz necessário: enquanto proposta, até que ponto as instruções devem – e podem – ser respeitadas e seguidas à risca para que esses trabalhos sejam realizados em suas totalidades? De que forma é possível seguir as intenções do artista sabendo que a improvisação está implícita na delegação do movimento? Peter Eleey (2012), ao analisar a obra de Trisha Brown, importante coreógrafa norte-americana, indica o quão importante é essa tensão entre improvisação e instrução:

O que pode ser mais emocionante na obra de Brown é a sua aparente falta de consciência, sua selvageria quase primordial. Suas danças exemplificam a natureza de tirar o fôlego da grande improvisação, em que somos capazes de perceber vislumbres efervescentes de luz do dia entre a consciência do bailarino de seu corpo em movimento e sua moção mesma – onde, quase como a ponta de um chicote, a consciência flutua

³⁰ A relação dúbia entre a notação da dança e da coreografia está presente desde a criação do termo por Feuillet, que inventou a palavra coreografia em 1700 e designou a ela o significado de traçar ou anotar dança.

livre por um instante adicional até que o movimento a alcança e a puxa para frente.
(ELEEY, 2012, p.30)

A questão da consciência daquele que realiza o ato performático se encontra, então, entre a instrução – escrita ou simplesmente textual – e o acaso do movimento corporal. Mark Franko (1993) indica que, na dança, o corpo é envolvido em um processo que elimina a exposição de intenções de um indivíduo ou uma mensagem pessoal. Isso significa que o corpo se torna um agente visual das intenções de outro. O movimento poético é alcançado por uma legitimação figural a partir da própria energia do corpo.

A suspensão da consciência e da subjetividade do performer coloca seu corpo em um espaço escultural, em um espaço entre a geometria e o gesto (ELEEY, 2012). O corpo se constitui como um campo turvo de atividade, como um lugar de movimento. A partir de uma certa reformulação do empreendimento escultural, podemos nos questionar de que forma o corpo se torna objeto de instrução – quase como uma escultura – ao mesmo tempo em que ele garante o acaso e a autenticidade daquela obra. Entre a intenção do artista e a construção individual do performer, a obra supera a inscrição e se torna ação, apenas parcialmente reproduzível.

Entendemos, portanto, coreografia como um regime disciplinar que possibilita a existência da dança como uma arte de comandos. A concepção de coreografia explorada aqui perpassa a determinação prévia do movimento com o objetivo de se afastar da improvisação. Dentro do sistema coreográfico, a liberdade e o imprevisível só podem ocorrer dentro do circuito, dos parâmetros propostos pelo autor/coreógrafo. Existe improviso dentro dos limites impostos pela coreografia, existem sujeitos que não são soberanos sobre si mesmos, pois são obedientes à lógica da obra. A coreografia funciona, assim, como um dispositivo de captura do movimento, em que corpos dóceis – por mais que sejam livres – se assujeitam dentro de um sistema de vontades de terceiros, isto é, como “um dispositivo que capta a dança apenas para distribuir suas significações e mobilizações, os seus gestos e afetos, dentro de campos de luz e campos de palavras que são estritamente codificadas” (LEPECKI, 2007, p.120).

Afastando-se da dança clássica, a coreografia ocupa atualmente um campo expandido, fazendo fronteira com a performance delegada e com o programa performativo. Longe do senso comum do conceito de dança, pensamos aqui a coreografia como um regime de disciplina do movimento, que propõe e limita ações para o corpo dentro de uma lógica gestual específica pautada na escrita, na notação. É importante ressaltar, no entanto, que no *Cinema Shadow/Segundo*, a artista explora novas relações entre o movimento e sua notação que

possibilitariam uma fuga do clichê e do adestramento de sujeitos, isto é, nos deparamos com uma experiência de reprogramação do regime disciplinar, em prol de movimentos afetivos e políticos, ainda que sob o comando da artista.

No contexto do *Cinema Shadow/Segundo*, essa relação fica explícita na construção na partitura e na organização do filme. Esse regime disciplinar não dá forma a uma dança, mas poderia se encaixar dentro do conceito de coreografia expandida. Laura Lima trabalha como autora e diretora dos movimentos daqueles envolvidos em sua obra. Os corpos em cena se movimentam sob o olhar atento da artista, porém com o intuito de criar uma nova lógica política do movimento.

Em paralelo a esse entendimento de coreografia, podemos apontar outra aproximação com o *Cinema Shadow/Segundo*: a escrita do movimento. A coreografia dialoga com questões como o arquivo, a documentação e a preservação do gesto supostamente efêmero (LEPECKI, 2007). O objetivo de Laura Lima com a instrução escrita é permitir que a obra seja recriada, que as ações sejam refeitas, porém sempre “ameaçada” pelo ao vivo, pelo acaso, pelo corpo, assim como a coreografia. No entanto, a produção processual da partitura e a distância entre o que foi proposto e o que foi efetivamente realizado demonstra a dificuldade em anotar (ou propor pela escrita) o movimento que deve acontecer e a dificuldade de arquivamento do gesto e do ao vivo.

Esse deslocamento entre a proposta e o realizado é extremamente presente na partitura do *Cinema Shadow/Segundo*, de modo que a artista decidiu voltar ao texto utilizado e reescrevê-lo em função do que efetivamente havia ocorrido. Enquanto a primeira versão se distancia do arquivo, a relação de comando não se enfraquece uma vez que Laura Lima estava presente durante as filmagens e atuou como “coreógrafa” do filme. Assim, a tentativa de reproduzir esse trabalho baseando-se somente na partitura – seja na primeira ou na última versão – mostra-se extremamente complexa. A escritura dessas imagens em movimento respeita uma poética específica e se relaciona com a impossibilidade de prever e se escrever, além de lidar com o “aqui e agora” da produção do filme.

A ideia de reprodução do movimento se mostra crucial nas empreitadas artísticas que buscam defini-lo de antemão. Assim como na coreografia, os escritos que pautam as performances garantiriam um prolongamento da experiência corporal por meio do papel ou outro meio de notação. Nesse sentido, surgem as performances impressas, que são publicações e performances ao mesmo:

São modos, formatos ou dispositivos de tornar o transitório e único em permanente e possível de ser repetido indefinidamente. Isso nos permite vislumbrar uma noção mais ampliada para a performance, restrita não apenas às apresentações ao vivo, mas prolongado-se na performatividade presente em suas documentações. Assumido por esse viés, é possível considerar a performance nas artes visuais como um procedimento cuja vida continua através da publicação. (MELIM, 2013, p.25)

Essa concepção, apesar de se firmar conceitualmente distante do *Cinema Shadow/Segundo*, apresenta questões interessantes da sobrevivência do movimento no tempo e da sua concepção prévia. Enquanto a dança dialoga com a efemeridade, pautada na ausência de objeto tangível posterior ao seu acontecimento (LEPECKI, 2012), a notação e a escrita coreográfica potencializam tanto a permanência quanto a não improvisação do movimento. Existe uma preocupação prévia com a ação performática.

A notação do movimento dentro do *Cinema Shadow/Segundo* se distancia da coreografia na medida em que se aproxima do cinema, da videoarte e da performance. Enquanto os escritos de Laura Lima propõem ações, movimentos pela cena e diagramações específicas dos *performers-corpo*, sua intenção cinematográfica fica mais clara com as descrições do espaço em que o filme acontece, os diálogos que devem ocorrer e as sensações que devem ser experienciadas por aqueles dentro da cena. Como uma performance delegada ou até mesmo coreografada para um filme, tais definições se tornam insuficientes para dar conta desta obra.

É nesse contexto que podemos pensar o filme de Laura Lima a partir do procedimento denominado *programa performativo*, definido por Eleonora Fabião (2013). Dentro do contexto da performance e de sua proposta de desconstrução da representação, a autora investiga os modos de funcionamento específicos de composição de uma performance. A designação desse processo se dá a partir do uso desse termo por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012): o programa é compreendido como “motor da experimentação”, um ativador de experiência, como um enunciado que orienta, mobiliza e viabiliza a experiência performática:

Programa é motor de experimentação porque *a prática do programa* cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política. Ou, para citar palavra cara ao projeto político e teórico de Hanna Arendt, programas são iniciativas. (FABIÃO, 2013, p.4)

A pesquisadora brasileira segue explicando o conceito de programa como um conjunto de propostas definidas previamente, com articulações claras e polimento conceitual, para serem realizadas, sem ensaio prévio, pelo artista, pelo público ou por ambos. A experiência realizada a partir do programa é uma ação em si mesma, se distanciando dos exercícios de práticas

preparatórias. É nesse sentido que Fabião (2008) argumenta que existe uma diferença fundamental entre o programa e os jogos de improvisação tão caros à dramaturgia: o performer não improvisa uma ideia, ele cria um conjunto de propostas meticulosamente calculadas – mesmo que essas proposições conttenham espaço para o acaso ou para a participação de terceiros – e se programa para realizá-lo.

Assim, fica marcada a diferença, em especial no que diz respeito à temporalidade, entre os procedimentos do programa e aqueles do teatro, da coreografia, do cinema, da improvisação ou até mesmo do ensaio. Nesse sentido, o programa se aproxima decisivamente dos trabalhos de Laura Lima: como propostas de ações que não são nem devem ser ensaiadas, que ocorrem pautadas na experimentação primária de uma ideia. Não existe ensaio, não ocorre preparação. No entanto, está presente uma determinação prévia do que conduz a obra.

É interessante notar que a autora estabelece uma relação entre a concisão e a clareza do enunciado e a fluidez da experimentação performática: “enunciados rocambolescos turvam e restringem, enquanto enunciados claros e sucintos garantem precisão e flexibilidade” (FABIÃO, 2013, p.4). Nesse contexto, ela reforça que o performer trabalha com uma estrutura precisa, propostas exatas para ações simples, que, ao se distanciarem da improvisação, são dominadas e perduram, se afastando do banal.

A proposição de ações por meio do programa tem como premissa a suspensão de uma subjetividade padrão, automática, passiva. Busca-se resistir ao pertencimento habitual ao mundo, questionar a aderência mecânica ao que existe, criar um pertencer performativo que é específico de um contexto material, social, político e histórico. Busca-se mapear, negociar e reestabelecer um estar no mundo por meio do corpo-em-experiência: “reconhecimento, negociação e reinvenção não apenas do meio, nem apenas do performer, do espectador ou da arte, mas da noção mesma de pertencer como ato psicofísico, poético e político de aderência-resistência críticos” (FABIÃO, 2013, p.5).

A experiência produzida pelo programa determina um antes e um depois, um corpo pré e um corpo pós-experiência, uma transformação, um momento de trânsito da forma (FABIÃO, 2008). Esse caráter transformador da experiência naturalmente habita uma escala variada e relativa, porém dialoga, em maior ou menor grau, com os sentidos de risco, perigo, prova, aprendizagem por tentativa, rito de passagem. Os programas criam corpos-em-experiência, corpos como sistemas relacionais abertos, altamente suscetíveis e cambiantes, corpos em troca de

afetos. O corpo evidenciado pela performance é a matéria de investigação da potência dramaturgica, de experimentação da corporeidade.

Aqui, o corpo adquire uma compreensão pautada nas forças interativas, em um arranjo de velocidades e interações entre as infinitas partículas que o constituem. Entende-se corpo pelas suas capacidades de afetar e ser afetado, isto é, os corpos são como vias e meios por onde se estabelecem relações de afeto. Corpo não mais como forma ou função, substância ou sujeito, mas sim corpo como entidade relacional sempre em movimento, sempre em formação. O corpo investigado no programa é definido pelos afetos que é capaz de gerar, gerir, receber e trocar. A pesquisa da performance passa então por algumas questões a respeito desse corpo em transformação: “o quê é corpo? (pergunta ontológica); o quê move o corpo? (pergunta cinética, afetiva e energética); o quê o corpo pode mover? (pergunta performativa); quê corpo pode mover? (pergunta biopoética e biopolítica)” (FABIÃO. 2008, p.238).

Como falamos anteriormente, pautado no corpo-em-experiência, o programa performativo funciona a partir de ações definidas anteriormente pelo artista. Esse corpo é explorado como potência relacional e fala de um mundo específico no qual se insere. Fabião (2008, 2013) argumenta que essa fala passa por uma desprogramação do organismo e do meio. Nas iniciativas performáticas, resistimos e aderimos ao contexto material, social, político e histórico, ou seja, enquanto o senso comum e o bom senso determinam a funcionalidade e a produtividade do corpo e das ações, o programa performativo afirma que ainda não desconstruímos nossos hábitos, nossas convenções, o suficiente.

É nesse sentido que Fabião enxerga um paralelo com os escritos de Deleuze e Guattari: ao desarticular processos naturalizados, as práticas performáticas criam um Corpo sem Órgãos que, para esses filósofos, “não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acabar de chegar a ele, é um limite” (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p.12). Para criá-lo, é necessário compor um programa, e a partir daí desenvolvê-lo, fazê-lo circular, passar algo.

Deleuze e Guattari (2012) apontam que esse corpo é produzido quando já foi retirado o conjunto de significâncias e subjetivações postulados no contexto em que vivemos, isto é, quando um corpo se opõe ao conjunto de estratos que permeiam o mundo, quando ele é capaz de negar a produtividade do organismo, a interpretação dos significados e a fixação de um sujeito de enunciação e de enunciado. Em oposição a isso, o CsO propõe:

A desarticulação (ou as n articulações) como propriedade do plano de consistência, a experimentação como operação sobre este plano (nada de significativo, não interprete nunca!), o nomadismo como movimento (inclusive no mesmo lugar, ande, não pare de andar, viagem imóvel, dessubjetivação). (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p.25)

É necessário se desfazer do organismo, abrindo o corpo para desterritorializações e reterritorializações, para agenciamentos e conexões, passagens e distribuições de intensidades. Somente essas intensidades ocupam o CsO, passando e circulando por e através dele, sendo produzidas e distribuídas por ele. O CsO não é um suporte, um lugar, uma cena, ele é matéria intensa, não formada e não estratificada, que ocupa o espaço com intensidades, energias, limiares, gradientes e fluxos.

O Corpo sem Órgãos experimenta as oportunidades do território onde se instala, buscando lugares favoráveis, realizando movimentos de desterritorialização, traçando possíveis linhas de fuga para então vivenciá-las, buscando sempre assegurar um pequeno pedaço de uma nova terra. Ao explorar novos fluxos, novas possibilidades, o CsO desprograma o habitual, desenvolve novos modos de existência, produz atrito e então circula, segue passando, transpondo limiares.

A autora propõe que através dos programas, o performer desprograma a si e ao meio, engendrando circulações e ativando intensidades. Ao desestabilizar as configurações de “organismo”, “sentido” e “subjetivação”, o artista atua sob os modos relacionais em devir, produz atos momentâneos de aderências e resistências. Assim, relações, agenciamentos, encontros, reconfigurações, agenciamentos, afetos e modos extraordinários são criados a partir do corpo-em-experiência:

Performances são composições atípicas de velocidades e operações afetivas extraordinárias que enfatizam a politicidade corpórea do mundo e das relações. O performer age como um complicador, um desorganizador; cria para si um Corpo sem Órgãos ao recusar a organização dita “natural”, organização esta evidentemente cultural, ideológica, política, econômica. Um performer pergunta sobre capacidades e possibilidades do corpo; sobre pertencimento, exclusão, mobilidade, mobilização; pergunta: de quem é esse corpo? a quem pertence o meu corpo? e o seu? (FABIÃO, 2013, p.6)

O corpo nesse contexto é definido pelos afetos de que é capaz, oscilando entre o mundo e a arte, entre a vida e a cena, em uma vibração paradoxal que o cria e o fortalece. É justamente nesse limiar que a pesquisadora indica o caráter prático da noção de Corpo sem Órgãos, uma vez que “apesar de e justamente por não tratar do fazer artístico, endereça questões importantes para a teorização e a prática da performance” (FABIÃO, 2013, p.7). Diante de uma vontade performativa de desnaturalizar o habitual, cabe distender as possibilidades de investigação

artística e produzir espaços para a articulação, proposição e vivência de outras formas de vida, de instituição, de produção, de percepção e de afecção.

Uma vez que a arte reivindica espaço na vida, com a expansão da cena ou, como define Rosalind Krauss (2007), com a ampliação do campo, abrem-se novas possibilidades de pesquisa do sensível. As investigações acerca do pensamento artístico, da materialidade, do corpo etc. ganham novos caminhos, questionando, inclusive, a própria noção de arte. É nesse contexto que Fabião (2013) insere o programa performativo: por meio dessa prática, tanto o teatro quanto a performance se embrenham e podem alargar suas superfícies:

O ator poderá ampliar seu campo de experiência e conhecer outras temporalidades, materialidades, metafísicalidades; experimentar mudanças de hábitos psicofísicos, registros de raciocínio e circulações energéticas; acessar dimensões pessoais, políticas e relacionais diferentes daquelas elaboradas no treinamento, ensaio ou palco. Tal prática conduzirá o artista pelas campinas da desconstrução da ficção e da narrativa; pelos sertões da quebra da moldura; pelas imensidões do desmanche da representação. Conduzirá à realização de ações físicas cujo objetivo é a experiência do espaço-tempo no aqui-agora dos encontros; cujo super-objetivo é o embate com a matéria-mundo. A concepção e realização de programas possibilita, para além de gêneros ou técnicas específicas, pesquisar capacidades, propriedades, especificidades do corpo, investigar dramaturgias do corpo. Programas tonificam o artista do corpo e o corpo do artista. (FABIÃO, 2013, p.8)

A autora insiste nas possibilidades abertas pelo programa performativo ao reforçar que este consiste de uma pesquisa sobre presença, preenchido de imediatidade e urgência. Nesse sentido, entram em cena as discussões sobre os ensaios e os seus modos de funcionamento da dramaturgia: ao suspender premissas composicionais, ontológicos, institucionais, mercadológicos, a prática da performance inventa, a cada vez, o programa de ação mais condizente com as questões em pauta. Ao se instituir como “uma prática de criação de corpo que só pode acontecer no confronto direto com o mundo; e ainda, uma prática de criação de mundo que só pode nascer do confronto direto com o corpo” (FABIÃO, 2013, p.10), o programa performativo questiona a separação entre arte e não arte, entre arte e vida.

Partindo de uma lógica da urgência e da presença, o programa performativo se estabelece como uma prática do não ensaio, um elogio à determinação do artista e ao acaso da vida, um conjunto de procedimentos de planejamento e abertura, disciplina e presença. Lançando o corpo do artista na presença e no imediato, o programa dialoga com meios abertos e fechados, determinados e imprevisíveis, para desestabilizar e reconstruir modos sensíveis de existência.

É nesse sentido que entendemos o programa performativo proposto por Eleonora Fabião (2008, 2013) como uma possibilidade de funcionamento para o *Cinema Shadow/Segundo*. Laura

Lima faz extenso uso da ideia de determinação prévia das ações para instituir novas experiências artísticas: novas relações entre os corpos em cena, novos modos de existência que são filmados pela artista. Propondo novas relações com o meio – em especial aqui, as possibilidades de existência em uma instituição de arte e em uma residência, encarnadas simultaneamente na Casa Museu da Fundação Eva Klabin – e novas maneiras de investigar a videoarte e a urgência do real e da vida na performance.

Consequentemente, podemos argumentar que Laura Lima institui *Corpos sem Órgãos* em seu trabalho: corpos sem funcionalidade, corpos improdutivos, corpos em desalinho com suas diagramações naturais. No *Cinema Shadow/Segundo*, esses CsO estão em relação e são apreendidos por uma câmera. A noção de corpo em seu trabalho está embebida de trocas de afeto e intensidades, produção e circulação de sensações por meio da matéria corporal. Além disso, em seu filme, a imagem capturada ao vivo supera o programa no que tange à permanência dessas experiências. Enquanto a partitura existe como proposta de ação, essas experimentações se expandem como cinema.

2.2.O roteiro, o texto dramático e a partitura: aproximações e deslocamentos

Como tratado nos trechos anteriores, a obra de Laura Lima se localiza na fronteira de diversas disciplinas e faz uso de diversos procedimentos para inscrever e propor movimentos para os corpos em cena, entre eles o sistema disciplinar da coreografia e as propostas performáticas do programa. Percebemos, então, que a questão do acaso e da predeterminação do movimento se faz extremamente presente no filme analisado. Essas indagações também são cruciais no cinema, no teatro e na música, cada um com possibilidades e restrições específicas de suas escritas e instruções.

Assim, cabe ainda discutir as interseções entre o roteiro cinematográfico clássico, o texto dramático e a partitura musical no *Cinema Shadow/Segundo*, agora sob a perspectiva da liberdade poética e das restrições cênicas. Propomos, então, discutir como as potencialidades de cada um desses modos de funcionamento são utilizadas pela artista. Nossa preocupação central é com a obra escrita posta em cena, isto é, a relação entre a proposta escrita e o trabalho realizado, tentando entender como as estruturas textuais já definidas permeiam a obra e de que forma se aproximam e se distanciam da sua representação, encenação ou gravação.

No teatro, a relação com a literatura e com o drama é talvez um dos principais pontos de questionamento e experimentação. Escolhemos estudar aqui as questões teatrais pautadas na extração das possibilidades de realização material a partir da obra escrita, ou seja, buscamos entender como a representação se dá a partir da assunção do texto pelo corpo e pelo espaço cênico. Nesse sentido, cabe definir algumas características do teatro:

O teatro é comumente feito de quatro elementos: *fala* (em seu sentido mais geral, englobando, por vezes, o canto e o recitativo, bem como o diálogo e a conversação); *movimento* (abarcando gesto, dança, representação física e evento encenado); *espaço cênico* (englobando cena, cenário, figurino e efeitos de luz); e *som* (diferente uso da voz humana – música, ‘efeitos sonoros’, por exemplo). Todos esses elementos podem aparecer na representação; mas a variação acontece na relação desses elementos com a obra literária, o texto. (WILLIAMS, 2010, p.218)

A concepção de drama é central no contexto teatral, de acordo com Williams (2010), por designar, simultaneamente, a obra literária – o texto que origina, que é destinado a uma peça – e a representação cênica dessa obra em questão. O autor britânico aponta que essa coincidência está pautada no fato de que, em geral, o drama como forma literária é uma obra destinada à cena e, de modo semelhante, a grande maioria dos espetáculos teatrais parte de obras literárias (WILLIAMS, 2010, p.215).

Naturalmente, as experiências imbricadas na recepção de cada uma dessas formas é distinta, porém igualmente significativa em ambos os casos. A premissa aqui é de que, ao escrever um drama, o autor não está criando uma história para ser adaptada para o teatro, ele está produzindo uma obra literária que pode ser diretamente encenada como tal. A possibilidade de leitura do drama, sem a encenação, não exclui sua potencialidade cênica. Nesse cenário, cabe ressaltar a relação entre drama e ação dramática, que ao longo dos séculos teve suas convenções de uso modificadas:

Ação, como uma definição, pode perfeitamente indicar o método da forma literária ou o processo de encenação. No entanto, ela não deve ser usada como se fosse o equivalente a determinado tipo de representação teatral, ou uma essência dramática. *Ação* se refere à natureza da concepção literária, ao método da criação literária e ao modo de comunicação. Além disso, por causa da grande diversidade dentro da tradição dramática, ela se refere, em diferentes épocas e lugares, a métodos diferentes e que devem ser distinguidos. (WILLIAMS, 2010, p.216)

Raymond Williams (2010) faz uma análise histórica das diferentes convenções entre ação e texto, argumentando que a relação entre texto e encenação é consideravelmente instável. É importante ressaltar que é comum uma única peça conter mais de um tipo de ação, porém eles foram predominantes em determinados momentos históricos. As formas mais comuns atualmente

são aquelas em que texto e encenação estão mais separados, de forma de que essa distância é tida como natural.

A *fala encenada*, encontrada em peças gregas, medievais e no teatro elisabetano, propõe uma ação constituída como unidade de fala e movimento, de modo que a poesia é a ação, isto é, a totalidade do drama é transmitida na forma literária. O autor já escreve a representação cênica, a obra já é teatralmente completa enquanto texto, uma vez que todos os detalhes são tidos como predeterminados. Na *representação visual*, a ação é produzida a partir de gestos menores, ou seja, a fala não é acompanhada de ações prescritas no texto, mas de outros movimentos menores. O texto produz um efeito, cujo meio deve ser desenvolvido no processo de encenação ou, então, faz uso extensivo das convenções gestuais, prescrevendo a cena de forma exata porém sem muitas rubricas ou inferências.

A convenção da *atividade* pressupõe que a fala e o movimento não constituem uma unidade clara, de forma que o resultado da encenação costuma ser consideravelmente diferente do texto. A ação física assume o controle e a palavra se torna subordinada a ela, assim, essa convenção trata de uma série de eventos, de movimentos que são acompanhados pelas palavras, que são usadas como deixas ou explicações. Já no contexto do *comportamento*, há uma dissociação clara entre as palavras e a ação, de modo que a encenação é uma interpretação do texto dramático. Os movimentos são produzidos a partir de uma ideia de comportamento provável naquelas circunstâncias, uma vez que somente a fala é prescrita e a ação como um todo deve ser deduzida.

A noção de realidade é discutida a partir da ideia de convenção teatral. Ao longo dos séculos, variadas visões da realidade foram pautadas na relação entre os métodos de escrita e encenação, isto é, a convenção é uma espécie de acordo – não necessariamente preestabelecido completamente – sobre a natureza e os meios de uma apresentação. Esses meios dramáticos são vigentes em períodos específicos e possibilitam a expressão e a experimentação de muitas versões possíveis de realidade. É importante reforçar que “uma convenção não é somente um método, uma escolha técnica voluntária e arbitrária; ela traz consigo todas as ênfases, omissões, avaliações, interesses e indiferenças que compõem um modo de ver a vida e o teatro como parte da vida” (WILLIAMS, 2010, p.222).

É interessante perceber que enquanto o texto teatral pode estar disponível para nós, não temos como acessar completamente a encenação realizada ou proposta. Por mais que tentemos

reencenar todo um conjunto de interesses, valores, avaliações e princípios de uma cultura específica, não necessariamente podemos dar conta da convenção vigente. Nesse sentido, Williams (2010) aponta que, por ser um elemento tão central em uma determinada cultura, uma modificação nos métodos dramáticos não ocorre isolada de outras mudanças de alcance maior. A simples adoção de convenções teatrais pelo cinema e pela televisão, usando as peças como scripts a serem adaptados, pode ser, então, problemática:

Uma ação dramática pode ser composta, em sua forma fina, com o uso da câmera na televisão e no cinema. Mas na prática isso ainda é muito difícil por causa da transferência dos hábitos provenientes do teatro, e por causa dos novos problemas de escrita com os quais se depara o dramaturgo. Escrever uma ação para esses novos veículos de encenação não é simplesmente escrever um relato de uma ação ou mesmo sua descrição detalhada; é também descrever os movimentos que devem ser executados, e, simultaneamente, os modos como os movimentos devem ser vistos. Em outras palavras, escrever uma “cena” não é escrever uma descrição geral, muito menos supor um ou dois cenários estáticos, mas integrar tudo o que se deve ser visto com a especificação prévia dos movimentos e pontos de vista. O que antes estava separado, como cenários e movimentos dos atores, deve agora ser escrito numa forma única. De modo semelhante, a fala e qualquer tipo de som associado devem ser escritos dentro dessa forma e, no entanto, de outro modo, devem contê-la: não se trata de palavras à frente, em oposição a um fundo, ou de palavras acompanhando o movimento, mas de palavras, cena e movimento numa única dimensão da escrita. (WILLIAMS, 2010, p.230)

A ideia de adaptação de textos teatrais para o cinema enfrenta, portanto diversas dificuldades, uma vez que uma peça foi criada pressupondo uma relação de presença entre o ator, o drama e a plateia. Seu impacto está pautado na palavra ao vivo, na relação conjuntural entre ação e texto. No entanto, assim como teatro se apropria e cria a partir da literatura, o cinema também fará uso dessa arte no decorrer de seu desenvolvimento. É possível argumentar que o teatro é não só uma grande coleção de narrativas e técnicas, mas também como um exemplo mais antigo de uma arte capaz de constituir um campo autônomo. Vera Figueiredo (2010) aponta que o cinema se apropria de personagens, contos e casos que, apesar da sua origem literária, foram capazes de extrapolar esse universo e passaram a fazer parte de uma memória ficcional mais ampla.

No limiar entre o ao vivo limitador e a câmera expansiva do cinema, a obra de Laura Lima lida com o teatro de forma um pouco mais distante. Porém, a urgência da presença, o acaso do ao vivo, a possibilidade de improvisação e a limitação imposta pelo espaço cênico escolhido posicionam o *Cinema Shadow/Segundo* no limiar do teatral. A ideia de ações dramáticas serem realizadas a partir de um texto também colocam a obra dentro do campo teatral. O filme não se

encaixa nas convenções teatrais apresentadas por Raymond Williams (2010), mas dialoga com elas para propor um novo método de encenação.

Distanciando-se do comportamento provável e da atividade como núcleo da encenação, este filme se mostra distante da verossimilhança natural do teatro. Busca, por outro lado, um outro tipo de dissociação entre a fala e o movimento, em que o imprevisível e o experimental se tornam protagonistas. Naturalmente, ao filmar uma cena sem ensaio, Laura Lima insiste em questões outras que o contexto cênico tradicional. Talvez mais próxima das experimentações contemporâneas do teatro, essa obra ainda assim reconhece os elementos constituintes do teatro clássico e faz uso deles em um novo cenário, com novas tecnologias e dispositivos. A premissa da partitura pode ser entendida como um texto cênico que não necessita de adaptação e cuja teatralidade está implicada na sua estrutura.

Nesse sentido, a teatralidade da obra de Laura Lima dá um passo adiante na produção de uma convenção específica para o drama filmado. Assim como os filmes tradicionais, o *Cinema Shadow/Segundo* se pauta em um texto que propõe, delimita e define ações, diálogos, cenas e planos de forma aberta e processual. O funcionamento do cinema clássico, por outro lado, está pautado em um planejamento meticuloso por meio de propostas textuais para uma futura representação física (HOWARD, 2002). Em outras palavras, fazer um filme é, antes de mais nada, criar imagens a partir de uma forma transitória que tende a desaparecer em função de uma encenação real. Escrever um roteiro é criar uma forma literária efêmera, que existe somente enquanto não é convertido em um espetáculo. Esse texto, que é a forma escrita dos produtos áudio e/ou visuais, deve ter, pelo menos no contexto *mainstream*, três características básicas:

Basicamente um roteiro deve ter três qualidades essenciais: *logos*, *pathos*, *ethos*. *Logos* é a palavra, o discurso, a forma que daremos. É a organização verbal de um roteiro, sua estrutura geral. *Pathos* é o drama, o drama humano. Portanto é a vida, a ação, o conflito do dia a dia gerando acontecimentos. (...) *Ethos* é a ética, a moral. É o significado da estória, suas implicações morais, políticas etc. É o conteúdo do trabalho, o que se quer dizer com ele (COMPARATO, 1983, p.15).

O roteiro é a descrição da história, que pode ser resumida em uma espinha dorsal dramática. As ações do filme estão encadeadas em uma conexão específica de modo que o todo adquira seu sentido apenas com essa organização. Podemos indicar, portanto, que o roteiro é construído em função de um núcleo central, seguindo um ordenamento específico de ações que se influenciam em uma lógica de causa e efeito. Esse enredo deve ser composto – ao menos no

cinema clássico – da apresentação de algum tipo de conflito, de seu desenvolvimento e de sua solução, de forma que ele possa ser resumido em uma *storyline* (COMPARATO, 1983).

A partir dessa ideia central, cabe ao roteirista desenvolver um texto extremamente detalhado que deverá funcionar como um plano diretor bidimensional que deverá ser acrescido de uma terceira dimensão – a temporalidade – quando for realizado. Com o pressuposto de temporalização, a feitura de um roteiro abarca diversas questões e tarefas:

O conceito com que todo roteirista deve lidar é o da visão fundamental da sequência de eventos, e isso inclui não só os diálogos ditos pelos atores como também a atividade física que exercem, o ambiente que os cerca, o contexto dentro do qual a história se desenrola, a iluminação, a música e os efeitos sonoros, os figurinos, além de todo o andamento e o ritmo da narrativa. Mas não termina aí o trabalho do roteirista, porque, além de todas essas considerações, o roteiro precisa ter clareza suficiente para que diretor, fotógrafo, técnico de som e todos os outros profissionais criem um filme que se assemelhe às intenções originais do roteirista. (HOWARD, 2002, p.30)

O desenvolvimento do roteiro passa, então, por uma estruturação que garanta uma recepção quase ideal de intenções pelos envolvidos na execução do filme. O extenso tratamento dado ao texto está baseado, portanto, no objetivo de fazer dele um instrumento de trabalho para toda uma equipe de profissionais. Nesse sentido, Doc Comparato (1983) argumenta que o roteiro deve ser escrito da forma mais exata possível e, ao mesmo tempo, da mais resumida, de modo que apenas informações consideradas essenciais estejam presentes na versão final.

Para produzir um roteiro, devemos, então, definir características cruciais do filme a ser realizado: sua temporalidade, a quantidade de tempo abrangida pela história; a localização, o local onde se passa a história e seus aspectos principais; o percurso da ação, o conjunto dos principais acontecimentos que se desenrolarão na história; e o perfil do personagem protagonista, cuja complexidade e densidade garantiriam um certo grau de verossimilhança para a história.

Com esse intuito, a ideia central do filme deve ser organizada em cenas³¹ – inicialmente em pontos-chave e posteriormente em detalhes – contendo informações como a sua numeração, identificações espaço-temporais da gravação (externa ou interna, local, dia e/ou noite, sugestões de movimentação da câmera [planos] e pressupostos da ação), a aparência do personagem ou o clima geral da cena. Um dos pontos cruciais na construção do roteiro é a elaboração dos diálogos, que caracteriza a linguagem essencial do drama. O ritmo do filme e as intensidades dramáticas da cena também podem estar presentes, como rubricas.

³¹ A cena é comumente entendida com a unidade dramática de um roteiro, porém, devido a fins de ordem prática, a cena é tida como uma seção contínua de ação dentro de uma mesma localização. No cinema, também é comum a utilização do termo sequência para tudo que acontece em uma locação específica (COMPARATO, 1983).

O texto base do *Cinema Shadow/Segundo* também apresenta algumas dessas informações. Para cada cena, está estabelecido o dia do filme, a data da gravação, o counter do tempo de filmagem e o local onde seria filmada a sequência. Ao analisarmos as propostas para a primeira cena, essas informações estão indicadas da seguinte forma: DIA 1 [counter 1 a 3h] – SEMANA 1 – terça-feira – dia 13 nov; em seguida aparecem os locais de filmagem: SALA VERDE e QUARTO (Imagem 13). Existem outras indicações e rubricas típicas do roteiro tradicional, como “preparar uísque, água, gelo, cerveja e petiscos no corredor de acesso” (Imagem 13). No entanto, algumas passagens, por mais que tenham um intuito prático, acabam por deixar claro o caráter aberto e processual do texto-base, como por exemplo: “Temos 6 convidados, talvez 7, sempre há intrusos” (Imagem 13) ou “como conduzir convidados? como organizar movimentos de câmera para que o objeto/campo neutro não seja revelado?” (Imagem 14).

Ainda nas páginas referentes ao primeiro dia, a artista faz diversas intervenções, como rabiscos, rasuras e desenhos no texto. Essas formas espalhadas por toda a partitura denotam uma urgência do ao vivo e da experimentação (Imagens 13 a 16). Assim como os questionamentos e as indagações de cunho poético e filosófico, os grifos feitos no roteiro deixam claro que não havia a intenção de produzir instruções exatas e sucintas. Aqui, artista não procurava um certo fazer padrão do mundo cinematográfico. A partitura, ainda que feita anteriormente ao filme, não era um texto fechado. Sua estrutura foi redefinida, as ideias foram reorganizadas, o filme foi sendo definido junto com o seu roteiro (Imagem 16). A versão pós-filmagem da partitura demonstra esse processo de forma clara. O que havia sido proposto foi interpelado pelo que foi acontecendo. A vida foi reescrevendo o andamento da obra, tanto por questões técnicas, quanto institucionais, físicas, conceituais ou, simplesmente, irrelevantes.

Assim como as rubricas, as indicações de ações e de diálogo são bastante particulares. Não se escreve na forma padrão para um roteiro – ações no presente que estariam sendo realizadas naquela sequência específica pelas pessoas em cena de forma clara e direta. As ações não parecem estar ainda determinadas: “Deve haver algo no quarto que gere uma nova concentração?” (Imagem 2); os diálogos são apenas indicados ou transcritos como “jhfskjhrbmwnbclksbyfiuwe fsdlkn;ev rflnoiurt fel lew” (Imagem 15); propostas inusitadas são feitas, “Pensar em Abbas Kiorastami” (Imagem 13).

DIA 1 - semana 1 - [terça -feira] - dia 13.nov

Para o título deste dia poderia ter sido "A conquista do Território sem Rousseau".

Temos 6 convidados, talvez 7, sempre há intrusos.

preparar uísque, água, gelo, cerveja e petiscos no corredor de acesso. luz negra.

Não ignorar a teoria dos cortes em Cinema Shadow. A lembrança/sombra de Eisenstein e outros.

Passagem fundamental: os rostos que olham aquilo que não sabemos ainda que é a esfera. a câmera gira 180 graus e encontramos o objeto estático, sobrevoando o espaço. Câmera respira por alguns minutos. Câmera volta e não encontra mais os participantes da cena, já se deslocaram para o interior do quarto. Quando olharmos de novo o espaço onde estava a esfera, ela terá desaparecido.

Pensar frases específicas sobre o filme/esfera que indiquem que ambos se tratam do "mesmo suposto objeto".

Preparar a festa

PRÉ-FILMAGEM

Quarto e Sala Verde

plano primeiro VERTICAIS do ABAJUR a plano último FACE PINTURA na SALA VERDE tudo começa:

Linhas verticais da dobra do tecido de um abajur em toda a tela.

Apenas ouvimos as vozes, pessoas que chegam, pessoas que já estão. A câmera está parada, atraída como um inseto pesado em deleite de luz. Não se move, nem sequer respira. É preciso tempo para desfazer a hipnose.

Na sala, todos elegantemente vestidos.

o arquiteto não está presente, nem mesmo sua esposa.

jardineiro, poeta, soldado, alguém que não se sabe o quê e outros...

poderiam ser estes, mas os convidados são outros

a saber:

Eles estão reunidos. Uns sentados no chão, outros na mobília que foi disposta. (disponibilizar cadeiras)

Conversas que sugerem uma pequena reunião social, há informalidade, não somente pois estão encerrados em ambiente íntimo dos donos da casa, mas conversam com ironia natural e talvez certa tensão/agitação. Fear eats the Soul.

Todos estão concentrados em algo que parece se localizar no centro deles.: um objeto/campo neutro. A câmera não revela o que é. Dá-se a impressão de que é uma escultura, mas é Saló de Pasolini.

É preciso que algum dos convidados não tenha visto a película. E possui, por isso, curiosidade original. Comentários espontâneos por vir. Um convidado chega atrasado.

Pensar em Abbas Kiarostami, mas há genuína curiosidade em saber o que vêem e que não se revela facilmente. A sobreposição de mesmos como Malevich., no branco sobre branco. Marienbad. Um buraco dentro de outro. A própria sensação do início e de quem vê.

Texturas. Outros objetos além do costumaz da coleção estão no ambiente. Bebe-se e come-se o que está sendo servido e os convidados podem movimentar-se pelo ambiente, falar alto, estão bebendo algo etílico. Vinho? Uísque?

observação: eles abrem e fecham a porta que dá acesso ao lugar, ali está a bebida e a comida, não entrarão no ambiente bebendo.

Coisas interrompem o que acontece (enumerar). A câmera não documenta efetivamente, é vaga, vagueia. Precisa ater-se em gestos, o som

DIA 1 [counter 1 a 3h] - semana 1 - [terça -feira] - dia 13.nov

(continua)



cogitou-se que a ~~coisa~~ fosse algo amorfo, um pouco *disgusting*, não pela forma mas pelo material utilizado, metáfora matérica sem intenções estéticas específicas como objeto de arte.

deve estar bem captado e o som ~~de fundo~~ não muito alto. A câmera procurou todo o instante evitar mostrar o assunto que centralizava a atenção. Mas ao fim, o ~~filme~~ é substituído ou sobreposto por ~~uma coisa~~ ~~uma coisa~~. A câmera permanece ~~na sala~~.

enumerar objetos

Em determinado momento, eles se deslocam para o quarto verde. O ~~filme~~ assunto que monopolizou as atenções não foi revelado, toda a sua descrição e reações foram doadas para a imagem que se revela:

a-cadernos com geometrias dobradas (preto e branco) (branco e amarelo).
b-um dos animais do filho escondido nas mãos: a ovelha.
c-binóculo
d- XXX

deslocamento para o QUARTO suave e demorada transição

enumerar coisas que entram em diversos momentos enquanto eles estão concentrados: lápis e papel? podem fazer desenhos.

A maioria está enfasiada. Mas ainda existem aqueles energizados. um pouco bêbados, pensar em Peter Sellers. O fim de 2001 foi num ambiente íntimo, num quarto, sua claridade, sua velhice. O fim pelo começo.

Comentários póstumos sobre ~~o filme~~

alternar o som do interior do quarto com o som dos convidados da abertura durante o cocktail...

Alguns episódios como a interrupção do objeto por outra coisa ou alguém além dos 5 ou 6, a não atenção de um deles para o assunto comum, a relação com objetos deixados no local.

pensar objetivos e frases para conduzir falas: frases repetidas?

A câmera deve buscar uma proximade física com estes corpos., o tecido de suas roupas, as rugas, mãos, obras. Deve mostrar a pele, quando não estão de fato enquadradas classicamente.



Deve haver algo no quarto que gere uma nova concentração?

qual atmosfera de controle queremos ter? qual atmosfera de controle podemos ter? há controle?

machadinha amarela?

Comentários fundamentais para as obras de arte deste quarto e no outro lugar.

como conduzir convidados? como organizar os movimentos de câmera para que o objeto/ campo neutro não seja revelado?

A câmera deve procurar encontrar nas mãos objetos que foram entregues aos convidados assim que eles entram na sala verde.

[Lembrar Domenico com um elefante nas mãos em Unspecified. A mesma poesia se segue.]

Neste ambiente existem maquetes que se intitulam maquetes ~~ignora~~

DIA 1 [counter 1 a 3h] - semana 1 - [terça -feira] - dia 13.nov

maquetes substituídas por quarto em desalinho e baratas

(continua)

das pelo arquiteto. Determinam um novo espaço que não aquele que confinará esta estória. Espantar o fantasma de Buñuel. *later*

Quais e quantas? quantas repetições? quantas para cada um?

(considerações enquanto ainda estavam na sala verde):

Frases possíveis a construir a partir do objeto/zona neutra de atenção dos convidados. A,B,C,D,E,F

O diálogo dos convidados está sendo captado todo o instante. Isso dura tempo, é preciso desenvolver-se, tomar espaço e confiança, o território.

música

Uma música entra, a câmera é concomitante e foca no rosto de um deles. Parece haver silenciado as outras vozes, que de fato apenas se abafam. Toca uma música que pode ser o tema deste convidado. Toda a atmosfera modifica-se.

passagem fundamental: os rostos que olham aquilo que não sabemos ainda que é a esfera. a câmera gira 180 graus e encontramos o objeto estático, sobrevoando o espaço. câmera respira por alguns minutos. câmera volta e não encontra mais os participantes da cena. já se deslocaram para o interior do quarto. quando olharmos de novo o espaço onde estava a esfera, ela terá desaparecido.

O diálogo retorna.

jhfskjhrbmwnbclksbyfiuwe kjwh fsdlkn;ev rfnioiurt fel lew
jdlfkjlgf
fgmfghkfyrt,n,s
lfg,djjh,fjh;fjh,fhkjrnovrnvnvllkdnds khkdf,dfjh,iyy;er85054mnf,s
nbsvdaofdjsdjsdfjsad fjdthkjdhf hlkfgjhlkjfghutm v vc cvxklkvjlsffff
jjghkjhtuiyo83mn,mbdfYTRQEM DLSFfkgjlgfdkjgfl cndkdk kdfisd
eyoerwyoryr kgfjrei25wfsjgdkdfuprkmgd
jfhgfkjhgjgjf

Campo neutro está no fim ou se torna desinteressante. Já talvez nem cause conversa. Alguns silêncios. Convidados podem estar cansados. A ineficiência ou o fracasso desta conversa deve ser considerado. Mapear esta possibilidade pode ser ainda a simpatia por certo controle. Resultado em zona de insegurança.

Ápice revelado: ~~_____~~

passagem convidados esfera feita por pedaço de papel negro em frente a câmera, não utilizar cobrindo toda a imagem. manuseá-lo em frente a câmera apenas.

e se dá a saída para o quarto.

Não há apresentação dos personagens, nem mesmo uma explicação clara de suas funções no filme, de suas características e das relações que estabelecem entre si. O trecho “Na sala, todos elegantemente vestidos. o arquiteto não está presente, nem mesmo sua esposa. jardineiro, poeta, soldado, alguém que não se sabe o quê e outros... poderiam ser estes mas os convidados são outros” (Imagem 13) apresenta um situação bastante peculiar em termos de roteiro: Quem são todos? Quem são o arquiteto e sua esposa? Por que falar da sua ausência? Por que citar os personagens que não estão em cena? Essas questões denotam um certo caráter caótico e misterioso do texto.

No entanto, é importante ressaltar que existia uma preocupação cinematográfica na produção desse roteiro. Laura Lima articulou um pensamento-cinema na sua obra, para então tencioná-lo. Enquanto conta uma história de forma quase surreal, a artista ainda lança mão de aspectos do roteiro, como o diálogo, a divisão em cenas, a preocupação com a edição. No seu roteiro particular, existia espaço para o ao vivo, para o imprevisível, porém o roteiro cinematográfico e suas especificidades ainda serviram como norte.

Ainda que existam claras aproximações entre o texto escrito para o *Cinema Shadow/Segundo* e o roteiro cinematográfico, é necessário nos questionar por que Laura Lima o nomeia de partitura. Sua obra não se aproxima claramente da música, porém a concepção de notação musical engloba diversos meios de representação gráfica de uma obra sonora ou rítmica, de forma que ela possa ser reproduzida por terceiros da mesma forma como foi composta ou arranjada. Portanto, podemos falar de notação musical como um sistema de escrita pelo qual os sons são expressos em um meio gráfico-visual para serem armazenados, divulgados e reproduzidos (BENNETT, 1990). Laura Lima conta como se deu a utilização dessa denominação em seu trabalho:

Eu já usei “notação” para outros nomes. A partitura entrou um pouco nessa coisa da interpretação. Partiu de uma conversa que uma vez eu tive com, eu até fui lembrar nesses dias disso, ainda bem, porque eu acharia um problema ético, quando você é influenciado em uma conversa por um dado e depois você esquece daquilo. O meu companheiro é artista também, e ele conta a história dele, que ele tinha anos de desenho que ele tinha feito, e ele entrou no táxi e perdeu tudo. Então a partir daí o trabalho dele começa a acontecer, quando ele começa a descrever os desenhos que tinha a partir de uma partitura. Então esse uso da palavra “partitura” numa conversa de duas pessoas que sempre estão discutindo arte, foi a próxima palavra a ser usada a partir disso, como uma influência do que ele fez com o trabalho dele, e eu falei assim: a partitura serve também para o que eu quero agora, uma vez que, diferente das instruções de outro tempo, onde vou dar lá para o museu, o museu vai ter as instruções, eles tem que expor a obra de

tal maneira, etc. As instruções não são só para pessoas, são para o museu também, ou para o colecionador etc. para eles entenderem. A partitura tem uma coisa mais solta. Você pode sobrepor coisas numa partitura que ela seja simples, numa interpretação de um, digamos de um maestro. Então eu entendi e falei assim: a partitura, ela cabe muito bem agora, mais como uma coisa simplesmente de direção. Eu posso começar a renomear todas as coisas.³²

A partitura musical pode ser entendida também como uma espécie de texto no formato de uma narrativa linear. Sua totalidade só pode ser alcançada por meio do percurso de cada parte, que ganha sentido a partir da sua união, implicando na impossibilidade de uma visualização sintética da peça musical em questão. Podemos dizer, no entanto, que a percepção sonora e subjetiva da música se dá de forma integrada, por dispor, em uma relação de interdependência, variáveis como ritmo, melodia, durações, alturas etc., que só formam um todo por meio da harmonia e não da soma.

Os procedimentos de notação variam de acordo com os contextos em que foram criados. Diversas culturas utilizavam símbolos para representar peças músicas, mas muitos permanecem incompreensíveis atualmente, uma vez que não são inteligíveis como as línguas modernas escritas. No entanto, a partir do século XIV, na Europa, um novo tipo de notação é desenvolvido, para acompanhar o avanço das possibilidades musicais exploradas à época:

A escrita é indispensável para o domínio do campo sonoro requisitado pela linguagem polifônica nos termos em que esta se desenvolveu na Europa: como linguagem progressiva onde as vozes evoluem sem retornar ciclicamente no seu giro modal. Na escrita controla-se o avanço simultâneo das partes, ao mesmo tempo que a compatibilidade rítmica entre elas (que já não obedecem mais nem à rítmica frásica e entoativa do canto-chão, nem à rítmica pulsante e coreográfica das danças populares. (WISNIK, 2002, p.123)

Os monges medievais são os responsáveis pela criação da partitura moderna, que é construída a partir de símbolos distribuídos sobre uma pauta formada por linhas horizontais (BENETT, 1990). Desde então, como aponta José Miguel Wisnik (2002), as melodias passam a ser concebidas como módulos que podem se submeter a variações tipicamente escriturais. Isto se deve ao fato de que a partitura moderna tem como elemento básico a nota e sua respectiva representação sonora. Ela contém duas ideias básicas: o tempo de duração, ou seja, o valor de uma nota em relação à outra, e a altura, isto é, a frequência de vibrações que aquela nota emite.

³² Entrevista concedida à autora em 3 de fevereiro de 2015 (Anexo).

DIA 1 [counter 1 a 3h] - semana 1 - [terça -feira] - dia 13.nov

(continua)

QUARTO

later As maquetes abandonadas estão lá. O ambiente causa admiração. Aposento. Gravidade.

Um tapete grande pendurado na parede com anjinhos e cama suscita comentários determinantemente cínicos. Cínicos dormiam na rua e por isso eram chamados de cães.

A câmera deixou convidados e seguiu para outros interesses.

Dois convidados entram na sala intermediária que até agora não havia sido citada, ele e ela. Eles conversam algo. A câmera percebe e microfone não capta pois praticam uma fala inaudível, sequer para um humano próximo.

Eles, o casal, retornam ao quarto.

Passa um pouco o tempo. A câmera entra novamente no ambiente intermediário. Há objetos que não haviam sido notados. Uma pintura requer um pouco mais de atenção. Ela é suave e possui trincados envelhecidos pelo óleo que nunca seca e cessa de trabalhar.

É estranho pensar que aparentemente inertes nos olham vivas.

DIA 1 - semana 1 - [terça -feira] - dia 13.nov

Preparar a festa

Quarto e Sala Verde

na SALA VERDE tudo começa:

PÓS FILMAGEM
descrição

A primeira noite ou o primeiro dia. Não cabe fazer vernis-sages para Cinema Shadow, são potências em continuidade, nada de verniz. Ok, celebremos com amigos, possíveis amigos, penetras. Os donos da casa não estão, Zaba e Ronald. Uma festa na parte íntima, próxima ao quarto (Sala Verde+Boudoir+Quarto). Nem sabemos quem são exatamente estas pessoas. nem sabemos se se conhecem. Elas bebem (e mais) numa sala escura de acesso. A câmera não tem acesso. Vem e vão. Conversam entre si. O tema de Thiare. Deveria haver um filme, o escolhido foi Saló. Mas a luz está clara demais e ele permanece ignorado. Copos vazios por toda parte, luzes azuis. Tudo segue um ritmo descontrolado. O som vaza em plena condução. A esfera finalmente aparece. Todos concomitantes em rumos distintos. A esfera permanece um pouco, remonta algum mistério interdito. A câmera segue escaneando o chão até chegar em um convidado homem. Toca outro tema. A câmera não invade o quarto, vê tudo em panorâmica, a cama está deslocada, as cortinas parecem congeladas voando numa lufada de ar. Um casal olha uma porta sem saída, pode ser que haja. Muitas baratas mortas sobre a cama. A câmera perscruta curiosa o casal ao longe. Passa pela cama, sobre as baratas. Encontra a pintura de uma ela. Fixa-se nela.

Com uma partitura, é possível representar também outras informações como a intensidade ou força do som, variações de expressão ou técnicas de expressão específicas para cada instrumento. Naturalmente, é possível – e esperado – representar também o ritmo da peça. No contexto musical, ele é gerado fundamentalmente por dois fatores, como aponta Bruno Kiefer (1979): a duração e a intensidade dos sons. O ritmo, no entanto, indica várias ideias simultaneamente: a noção de fluir e a descontinuidade, a medida e a comparação, e a ordem.

Do grego *rhythmos*, a palavra ritmo designa aquilo que flui, aquilo que se move, se entendermos fluir em um sentido bastante geral. Kiefer (1979), argumenta que a ideia de ritmo surge, então, a partir do momento em que o fluir apresenta descontinuidades, isto é, quando podemos perceber o aparecimento de fragmentos de comprimentos diversos, podendo comparar as pulsações ou medir os períodos:

Quando os sons se sucedem, tendem a se organizar, ou tendemos a lê-los, em períodos recorrentes, através de certos retornos similares. O ritmo é a forma do movimento, ou a forma em movimento, que a música dá a perceber geralmente através de um pulso, um certo batimento regular e periódico (muitas vezes apenas implícito), que serve de base a variações de motivos longos e curtos. (WISNIK, 2002, p.66)

Há, portanto, ainda outra ideia ligada ao ritmo: a ordem, a organização das descontinuidades. É nesse sentido que Kiefer (1979), indica que ao encararmos os movimentos, somos instigados com a sensação de confusão, com uma ideia de sucessão caótica, porém, sempre supomos algum tipo de regularidade dos elementos que se movem. Em outras palavras, sempre procuramos enxergar uma periodicidade na repartição das durações, tentando indicar padrões comparativos entre as variações.

A ideia de ordem e divisão desperta, então, ritmos em situações de movimento. Lemos o ritmo no cinema, no teatro, na performance, na coreografia. Octavio Paz (2012) aponta que há um ritmo em todo fenômeno verbal, uma vez que as palavras se juntam e se separam respeitando princípios rítmicos. O poema, por exemplo, tem sua unidade, a frase poética, definida não pelo sentido ou significado, mas pelo ritmo. Uma soma de palavras cuja divisão não é necessariamente pautada em intervalos regulares ou em ideias claras. “O ritmo é algo mais que medida, algo mais que tempo dividido em porções. A sucessão de golpes e pausas revela certa intencionalidade, algo assim como uma direção. O ritmo provoca uma espera, suscita um desejar” (PAZ, 2012, p.63-64).

O ritmo funciona, então, como uma entidade que desperta devires e que pode ser expressa de diversas formas – visuais, sonoras, corporais etc. A partitura, o roteiro, o texto cênico são

procedimentos e ferramentas que carregam em si uma política rítmica, uma potência de sentido. Em outras palavras, esses textos fazem propostas que “ocupam o espaço de circulação. E assim ocupam o tempo também. E quem ocupa o tempo marca, determina e orienta o ritmo de cada espaço” (LEPECKI, 2012, p.58).

A designação do texto base do *Cinema Shadow/Segundo* – assim como dos outros trabalhos de Laura Lima – como *partitura* enfrenta algumas questões de cunho conceitual. Enquanto suas obras se encontram fora das convenções musicais e não produzem peças sonoras, a principal distância entre esse nome e seu trabalho se dá na ausência de métricas e notas caras à notação musical moderna. Naturalmente trata-se de uma notação rítmica, porém o nome partitura carrega em si alguns aspectos particulares que não se apresentam na obra de Laura Lima.

Outro ponto crucial de distância é a ideia de leitura linear que a partitura implica. A artista não enxerga a necessidade narrativa dentro de sua obra, de forma que as partes se tornam independentes entre si e o todo é inalcançável. A ideia de uma leitura integrada, portanto, não é parte constituinte das propostas de Laura Lima, o que nos faz questionar a aplicação do termo partitura nesse contexto.

Se tomarmos o termo partitura como um a ideia geral de notação rítmica, no entanto, podemos traçar paralelos com o texto base do *Cinema Shadow/ Segundo*. A noção de ritmo corporal permeia o trabalho, assim como o ritmo discursivo implicado no texto. Laura Lima estaria fazendo, então, uma proposta para o que Henri Lefebvre, em seu livro *Rhythmanalysis* (2004), define como a figura do “ritmanalista”, alguém que se dedica a ouvir o mundo, que escuta o corpo, seus movimentos internos, se foca nos ruídos externos. Busca uma experiência que inclua todas as coisas e suas respectivas pulsações:

O ritmanalista solicita todos os seus sentidos. Ele baseia sua respiração, a circulação de seu sangue, as batidas de seu coração e a pronúncia de seu discurso como pontos de referência. Sem privilegiar qualquer uma dessas sensações, criadas por ele na percepção dos ritmos em detrimento de outros. Ele pensa com seu corpo, não de forma abstrata, mas na temporalidade vivida. (LEFBREVE, 1992, p.21)³³

É nesse sentido que podemos entender o texto de *Cinema Shadow/Segundo* como partitura: um estudo por meio da experiência dos ritmos. Um filme-metrônomo que absorve as vibrações afetivas do mundo, que propõe pulsações experimentais por meio de movimentos

³³ Tradução de André Mesquita disponível no site: <http://vocabpol.cristinaribas.org/vocab/escuta/> (acessado em 28/02/2015)

gravados, que instiga a escuta dos corpos e dos objetos. Uma partitura de ritmos poéticos cujo sentido é a oscilação de estados, de limites, de imagens.

2.3. Narrativas Experimentais: relações entre videoarte, poesia e linguagem no *Cinema Shadow/Segundo*

Após discutirmos as formas escritas que poderiam dar forma à partitura do *Cinema Shadow/Segundo*, ainda é necessário abordar as experimentações narrativas e da escrita poética no cinema e na videoarte, buscando identificar as zonas de interseção entre essas experiências e a obra de Laura Lima. Com esse intuito, serão apresentados os conceitos de dispositivo no contexto cinematográfico e de narrativa, assim como seus desdobramentos experimentais: a videoarte e o fluxo de sentido. Em seguida, pensaremos as relações entre prosa-cinema e poesia-videoarte e o vínculo estabelecido entre essas formas e a imagem. Tentaremos compreender em que momentos a obra *Cinema Shadow* é construída a partir de uma linguagem poética, metafórica e conceitual, dialogando com a videoarte e o cinema de vanguarda, e quando é produzida com uma linguagem narrativa e metonímica, se aproximando da ficção cinematográfica.

Nos anos 1970, teóricos estruturalistas franceses, como Jean-Louis Baudry, Christian Metz e Thierry Kuntzel, passam a fazer uso do conceito do dispositivo contexto cinematográfico para definir “a disposição particular que caracteriza a condição do espectador do cinema, próxima dos estados do sonho e da alucinação” (PARENTE, 2009, p.25). A teoria cinematográfica começa a pensar a imagem como um acontecimento, um campo de forças, um sistema de relações que põe em jogo diferentes instâncias enunciativas, figurativas e perceptivas da imagem, e não mais como um objeto. As pesquisas realizadas por Gilles Deleuze (2007, 2009) sobre o cinema se relacionam com esse contexto. O filósofo francês argumenta que o dispositivo cinematográfico é o único capaz de transmitir uma percepção temporal direta que cria uma dificuldade de distinção entre o real e o virtual. André Parente (2009) complementa apontando que a imagem-tempo analisada por Deleuze (2007) nos levou a uma questão simultaneamente artística, filosófica e política.

O cinema é conceituado, nesse sentido, como um dispositivo complexo e específico que envolve dimensões arquitetônicas, técnicas e discursivas. Seu efeito básico consiste na produção da impressão de realidade e “tem aspectos materiais (aparelho de base), psicológicos (situação espectral) e ideológicos (desejo de ilusão) que contribuem para conformar essa impressão”

(PARENTE, 2009, p.26). Nesse sentido, cabe ressaltar que sua dimensão discursivo-formal ou estético-formal é uma peça fundamental na formação do modelo de representação utilizado pelo cinema clássico – especialmente o hollywoodiano, isto é, a narrativa clássica é parte do funcionamento desse dispositivo.

É interessante sublinhar que, apesar de uma forma dominante ter se constituído no cenário cinematográfico, um dispositivo específico pode instituir vários modelos de representação e diferentes visões de mundo. Nesse sentido, o cinema e sua imagem passam a ser entendidos como um dispositivo, cujo conjunto heterogêneo de elementos “podem se cristalizar numa formação ou ‘episteme’ dominante, como a do cinema-representativo instituído” (PARENTE, 2009, p.33). Assim, é importante ressaltar que os desvios produzidos ao longo da história do cinema parecem estar recalcados por sua forma dominante, que determina as experiências do passado somente a partir de episódios que tenham contribuído para o seu desenvolvimento e seu aperfeiçoamento. Dessa forma, cabe entender como se constitui o cinema clássico narrativo nos primórdios dessa invenção e como ele é tencionado ao longo do século XX dentro das possibilidades oferecidas pelo próprio dispositivo.

A designação de um cinema narrativo é extremamente controversa, uma vez que esse conceito traz consigo noções caras à literatura e à definição da linguagem cinematográfica. Nesse sentido, cabe lembrar que a problematização da natureza do cinema por meio de ferramentas linguísticas pelos semiólogos é, por si só, uma perspectiva equivocada, e suas consequências – a oposição entre cinema narrativo e não-narrativo – são reducionistas. Os pressupostos semiológicos de Christian Metz para analisar a linguagem fílmica, submetendo a história a regras linguísticas e assimilando as imagens por meio de enunciados narrativos é, portanto, questionável:

Em primeiro lugar, o cinema, qualquer que seja ele, não tem natureza linguística, mas propriamente imagética. A imagem cinematográfica não se opõe à narração, mas a uma concepção da narração, ou seja, àquela que a reduz a processos linguísticos. A esse respeito, veremos que a narrativa não é um enunciado que representa um estado de coisas; ela não é a representação ou a relação de um acontecimento, mas o próprio acontecimento, a aproximação desse acontecimento, o lugar em que este é chamado a se produzir. Em segundo lugar, veremos que a maioria dos processos que servem para distinguir as imagens são, a um só tempo, imagéticos e narrativos. Em terceiro lugar, para compreender melhor o cinema experimental, o cinema direto e o cinema disnarrativo, devemos abandonar as falsas oposições – cinema do sentido/ cinema da forma ou do significante (D. Noguez), cinema da significação/ cinema da imagem (Cl. Eizykman, G. Fihman), cinema realista/ cinema de ficção (L. Marcocelles, G. Marsolais, M. Ruspoli e outros), cinema diegético/ cinema do significante ou cinema telestrutural (novos semiólogos), cinema clássico/ cinema moderno –, todas condicionadas por uma má compreensão tanto da narrativa quanto do cinema. Tais oposições não são

pertinentes para pensar as várias tendências que habitam o cinema dito moderno. (PARENTE, 1994, p.13-14)

Antes de tratarmos com maior detalhe essas tendências experimentais do cinema no decorrer do século XX, buscaremos elucidar algumas noções fundamentais dessa discussão, sabendo da impossibilidade de esgotar suas definições: narrativa, narração, diegese e enunciado. A narrativa pode ser entendida um enunciado em sua materialidade, formado pela língua no texto verbal/escrito e por imagens, palavras, música, ruídos, cortes, menções etc. na narrativa fílmica. Além disso, este enunciado é apresentado como um discurso por implicar simultaneamente, um enunciador ou ao menos um foco de enunciação e um leitor ou espectador (AUMONT, 2012).

No entanto, é importante introduzir uma dimensão para além da significação, da designação e da manifestação: o sentido. Essa quarta dimensão explica por que as proposições remetem a estados de coisa e é denominada de diversas formas por diferentes pensadores – Bergson a chama de sentido, Husserl a denominou de expressão, enquanto Deleuze a caracteriza como o enunciável ou o exprimível:

Inseparavelmente, o sentido é o exprimível ou o expresso da proposição e o atributo do estado de coisas. Ele mostra uma face para as coisas e outra para as proposições. Mas ele não se confunde nem com a proposição que o exprime nem com o estado de coisas ou a qualidade que a proposição designa. Ele é exatamente a fronteira das proposições e das coisas. Ele é esse aliquid, a um só tempo extra-ser e insistência, esse mínimo de ser que convém às insistências. (DELEUZE, 1968 *apud* PARENTE, 1994, p.34)

Em outras palavras, a narrativa é um enunciável que não se reduz nem ao estado das coisas nem ao enunciado de fato (PARENTE, 1994). Em direito, a narrativa seria um acontecimento ideal, utópico, um devir capaz de se atualizar por meio de um espaço onde o acontecimento torna-se real por meio de movimentos imprevisíveis. Na narrativa, o acontecimento se atualiza, comunga em si passado, presente e futuro. Assim, a narrativa pode ser entendida um movimento de pensamento que precede os enunciados de fato. Ela é, então, o lugar de aproximação do acontecimento, onde este pode vir a se realizar. A narrativa como um movimento para um espaço desconhecido que só se torna preciso e definido ao passo em que ela ocorre; a narrativa como o próprio acontecimento ainda por vir e por meio do qual a narrativa também se produz.

Aumont (2012) argumenta que a premissa da organização narrativa é a possível denotação, uma leitura capaz de reconhecer os objetos e ações mostrados na imagem por meio de um foco de enunciação e através de uma ordem ou encaminhamento de leitura. Essa coerência interna diria respeito, no contexto cinematográfico, à organização dos quadros e à direção.

Parente (1994), no entanto, entende que a narrativa no cinema não supõe necessariamente um narrador e que a definição dessa relação de discurso se dá graças a possibilidade do destinatário de aceder ao acontecimento por meio das imagens e dos enunciados:

A narrativa é uma função pela qual é criado o que nós contamos e tudo o que é preciso para contá-lo, ou seja, seus componentes: enunciados, imagens etc. A narrativa não é o resultado de um ato de enunciação: ela não conta sobre personagens e coisas, conta as personagens e as coisas. As personagens e os acontecimentos da narrativa são contados da mesma maneira que os de um quadro são pintados e os de um filme, fotografados. Para que a narrativa seja comunicada, é preciso que o destinatário leia ou escute os enunciados e veja as imagens, de tal modo que ele possa se instalar no sentido (=movimento de pensamento) no qual o mundo “representado”, assim como os enunciados e as imagens materializadas, foi criado. (PARENTE, 1994, p.34)

Dessa forma, cabe discutir o contexto em que a narrativa é comunicada, isto é, a narração em si, que “agrupa, ao mesmo tempo, o ato de narrar e a situação na qual esse ato se inscreve” (AUMONT, 2012, p.109). Contidas no ato de narrar estão duas operações distintas: a ordenação de objetos e ações por meio da diferenciação entre eles; e a integração desses objetos e ações, atribuindo assim um sentido exterior a eles. Esses dois procedimentos definem as dimensões fundamentais de toda narrativa: “a dimensão diferencial e sequencial que ordena os objetos e as ações segundo suas disposições espaciais e temporais, e a dimensão configuracional e sintética, responsável pela transformação do diverso e heterogêneo em uma totalidade temporal” (PARENTE, 1994, p.36).

Nesse contexto, é importante elucidar as noções de história e diegese. Para Jacques Aumont (2012), história é o significado ou conteúdo da narrativa. Constituída por uma sequência de acontecimentos, a história seria independente da narrativa que a constrói, dotada de uma existência própria. Para o autor francês, a história é compreendida como um pseudo-mundo, um universo fictício cujos elementos se combinam e formam um todo. Nesse sentido, a história seria englobada pela diegese, que abarcaria, além das ações e dos seus contextos, o ambiente de motivações e sentimentos nos quais elas surgem. O universo diegético teria então um caráter ambíguo: ao mesmo tempo em que gera a história, é também aquilo onde ela se apoia. Essa concepção, no entanto, pode ser questionada, quando levamos em conta as experimentações que ocorrem fora do contexto do cinema clássico:

A narrativa não se reduz à comunicação por meio de agenciamentos imutáveis, de uma diegese ou se um estado de coisas. Não podemos aceitar a qualificação de narrativa atribuída a histórias em que, como nos filmes veiculares, o sentido aderiria imediata e unicamente à decupagem dos acontecimentos representados. Além disso, em muitos filmes, e não exclusivamente no cinema moderno, a diegese e os acontecimentos não são diretamente observáveis e os encadeamento codificáveis em si. Certos filmes

questionam, por exemplo, a distinção entre segmentos descritivos e segmentos narrativos, distinção muito importante na sintagmática metziana. (PARENTE, 1994, p.26)

Podemos inferir, portanto, que a ideia de narrativa no cinema – e suas consequências formais, teóricas e estéticas – se apresenta então de forma extremamente complexa. Dessa maneira, a dicotomia narrativo e não narrativo ainda deve ser discutida em maior profundidade. Aumont (2012) argumenta que essa distinção não se justifica uma vez que tende a generalizar em dois grandes blocos caricatos toda a produção cinematográfica da história. Para o teórico francês, ao sistematizarmos a produção cinematográfica em dois grandes grupos, estaríamos ignorando o fato de que nem tudo no cinema narrativo seria representativo-narrativo e que, mesmo no cinema dito não-narrativo, há aspectos narrativos. Explicando: no cinema narrativo, diversos procedimentos visuais não representativos são utilizados, como os escurecimentos e as aberturas de cena, os jogos de cor e composição, a panorâmica etc., de forma que ainda nesses filmes podemos apontar características não-narrativas.

Por outro lado, o cinema não-narrativo, por mais que evite os traços narrativos, ainda os conserva em certo número. Isso ocorreria uma vez que, mesmo que existisse um filme plenamente não narrativo, o espectador tenderia a criar uma impressão de desenvolvimento lógico que desembocaria em um fim, criando uma história pessoal, uma ficção própria a partir de qualquer linha ou cor exposta na tela. Assim, seria impossível produzir um filme que garantisse para o espectador a impossibilidade de criar um sentido para as imagens, uma vez que isso seria instintivo. Aumont (2012) apresenta esse argumento por acreditar que um filme plenamente não-narrativo seria obrigatoriamente não representativo, de modo que nada na imagem pudesse ser reconhecido e as relações de tempo, causa e efeito, sucessão etc não pudessem ser percebidas. Como, para o autor, tudo pode provocar a criação de uma instância narrativa, um filme verdadeiramente não-narrativo é utópico.

Ele segue argumentando que nosso entendimento de cinema narrativo clássico, como um cinema do significado, sem trabalho ou reflexão sobre o significante, e o do cinema não-narrativo como um cinema sem conteúdo, isto é, do significante sem significado, é reducionista (AUMONT, 2012). Nesse contexto, André Parente (1994) infere que o sentido não adere ao conteúdo representado no cinema, uma vez que para eles acontecimentos não são representações. A imagem cinematográfica apresentaria a realidade por meio da realidade:

O cinema da significação, tal como definido pela semiologia, é um logro. O verdadeiro cinema da significação é o cinema no qual a realidade se torna um monólogo interior imagético. Quanto ao cinema da imagem e ao cinema do real, eles não se opõem ao cinema da significação, a menos que se identifiquem a imagem com a abstração e o real com a figuração. Não se pode dizer que todo cinema é cinema da imagem e do real. Mas há duas imagens e dois reais, duas imagens do real: a imagem-movimento e a imagem-tempo. Na primeira, trata-se de um real da significação, no segundo, de um real insignificante. (PARENTE, 1994, p.147)

Assim, o cinema não pode ser compreendido pela dialética significante/significado, nem pela redução linguística de seus processos narrativos. O cinema se pauta, antes de tudo, em procedimentos imagéticos. No entanto, esses mesmos procedimentos são, com frequência, simultaneamente narrativos. O cinema não está sujeito à narratividade, uma vez que isso supõe uma sintaxe narrativa preexistente. Portanto, como indica André Parente (1994), não estamos tratando da representação visual de um enunciado sintagmático, mas sim da apresentação imagética da realidade por meio de procedimentos específicos que não são análogos ao da linguística.

Quando analisamos as produções filmicas não dominantes do século XX e das primeiras décadas do século XXI, podemos enxergar a história do cinema como uma história de experimentação tecnológica. Percebemos nesse contexto, com os apontamentos Jeffrey Shaw (2009), que as inflexões das novas mídias na arte e no cinema propõem um desafio ao conceito de narrativa central no cinema hollywoodiano, uma vez que implicam em novas definições temporais e ambientais e na criação de narrativas experimentais. André Parente (2009) indica que devemos nos questionar em que medida as perspectivas arquitetônica (que envolve as condições de projeção de imagem), tecnológica (que inclui as situações de produção, edição, transmissão e distribuição das imagens) e discursiva (na qual estão inseridas a decupagem, a montagem etc.) foram modificadas.

Essas mudanças no dispositivo cinematográfico se dão, principalmente, a partir de experimentações envolvendo, justamente, os seus aspectos primários: multiplicação de telas, exploração de outras superfícies de projeção e invenção de diversos sistemas de captação da imagem, assim como a exploração de novas possibilidades narrativas e imagéticas dos filmes. Podemos argumentar então que, atualmente, o “efeito cinema” está em todos os lugares: dentro e fora da sala de cinema, em espaços como o museu, a galeria de arte, os muros e paredes da cidade; acessível pela internet, pela televisão ou pelo celular (PARENTE, 2009). Para além das

utilizações comerciais desse efeito cinema, existe, em especial no campo da arte contemporânea, uma discussão sobre a instituição do dispositivo cinematográfico em suas dimensões.

Com a adoção de meios, suportes, processos e formas distintos na esfera artística, duas abordagens específicas surgem no final da década de 1960 e se posicionam na fronteira do cinematográfico: a videoarte e a videoinstalação. Nesse cenário, cabe uma discussão. Michael Rush (2006) indica que o desenvolvimento do vídeo como campo de arte e de pensamento parte de reflexões sobre um mundo cada vez mais dominado pelos meios de comunicação de massa, em especial pela televisão. Enquanto cabia ao cinema o domínio da função estética, a televisão exercia uma função estritamente social, cuja purificação técnica coincidia com uma nulidade estética e noética (DELEUZE, 2010).

Enquanto a videoarte promove a novas explorações do cinema e traz a tona uma nova forma de pensar a passagem entre imagens, a videoinstalação³⁴ se estabelece como uma exploração espacial, reconhecendo de forma direta o contexto social, o cenário cultural e artístico dos dispositivos de imagem e os vínculos entre a prática do vídeo e outros meios e processos. Enquanto o vídeo *single-channel*³⁵ já garantia um vasto horizonte para a manipulação da temporalidade, a utilização de vários monitores e de superfícies de projeção proporciona um aumento drástico de possibilidades. Sua expansão se dá, então, sob a perspectiva da exploração do espaço e do tempo,³⁶ como no trabalho de Bruce Nauman de 1968 *Video Corridor*.³⁷

Encrustado no meio das imagens do cinema, da televisão e do computador, o vídeo se desenvolveu consideravelmente durante os últimos 1950 anos, conquistando importância no meio artístico. Se em um primeiro momento, ele foi encarado como um trabalho específico a ser transmitido por um único monitor, ao longo de sua evolução, ficou claro, no entanto, que sua

³⁴ Michael Rush (2006) indica que as videoinstalações surgem simultaneamente ao vídeo. O autor aponta que as explorações realizadas pelo grupo Fluxus no fim da década de 1950 já poderiam ser consideradas instalações videográficas.

³⁵ O termo *single-channel* se refere a trabalhos de vídeo que utilizam apenas um dispositivo de reprodução, sendo exibidos em um único monitor ou projetor.

³⁶ Phillippe Dubois (2004) argumenta que a videoarte subverte a questão temporal da montagem e da continuidade dos planos adotada pelo cinema narrativo clássico, a partir de procedimentos como a sobreimpressão, os jogos de janela e a incrustação.

³⁷ Diversos registros feitos pelos espectadores estão disponíveis online. É interessante perceber que cada um desses registros é singular e não é capaz de apresentar a obra em sua totalidade. Um exemplo de registro da obra de Bruce Naumann, pode ser encontrado no link <http://www.youtube.com/watch?v=VUfwg0bz-Yo> (acesso em 23/01/2015)

identidade se funda, justamente, na multiplicidade, na complexidade e na variedade de manifestações possíveis. Phillippe Dubois (2004) indica que o *estado* vídeo é uma forma de pensar junto a esculturas, instalações, performances, ambientes multimídia e intervenções urbanas.

Anne-Marie Duguet (2009) demonstra que a videoarte desempenha uma função metacrítica da imagem em movimento, por tornar manifesto o processo de produção dessas imagens e revelar os modos de ver e perceber dos quais o observador está intimado a participar. Diante dessas possibilidades, o vídeo participa das investigações críticas sobre as questões referentes ao dispositivo, à obra de arte contemporânea, à representação e ao observador. A videoinstalação também se insere nesse contexto de exploração do dispositivo videográfico:

A instalação é o meio privilegiado dessa reflexão porque pode 'expor' o próprio processo de produção da imagem, ou seja, porque trabalha sua ficção num espaço real. Como o objeto da arte minimalista, a imagem é posta em situação e não passa de um termo numa relação que põe em jogo, conjuntamente, máquina ótica e eletrônica (uma fonte de luz, uma câmera e um monitor ou um videoprojetor), o espaço ambiente ou uma arquitetura específica, e o corpo do visitante, retomado na imagem ou simplesmente implicado na percepção do dispositivo. (DUGUET, 2009, p.56)

Assim, podemos presumir que as explorações do dispositivo cinematográfico, para além da utilização de tecnologias similares, propõem uma re-encenação dos aspectos do cinema clássico. A partir de experiências que discutem os modelos narrativos, as lógicas de representação, o lugar do observador ou a opacidade das técnicas, coloca-se em cheque as relações estabelecidas pelas normas do cinema institucional. A partir de diversas subversões, o vídeo abre mão da profundidade de campo, da montagem dos planos e do espaço *off* para pensar a espessura de imagem, a mixagem e a imagem totalizante. É interessante apontar que além de ser uma questão para o cinema, “o tempo surgiu como tema recorrente, mas também como parâmetro constituinte da própria natureza da obra de arte” (RUSH, 2006, p.6).

Philippe Dubois (2004) se interroga sobre as questões da identidade estética do vídeo, uma vez que existe uma ambiguidade intrínseca: o vídeo pode ser entendido como linguagem ou técnica, processo ou obra, meio de comunicação ou arte, imagem ou dispositivo. Na tentativa de defini-lo, o autor francês indica que “viu-se nele primeiro uma forma (própria), uma arte (singular), uma linguagem (original), algo autônomo e consistente (às vezes qualquer coisa), dotado de um em si e de um para si” (DUBOIS, 2004, p.97). Dessa forma, diante da sua duplicidade, da amplitude de suas possibilidades artísticas, Dubois entende o vídeo como um estado de pensamento da imagem:

Por meio de telas múltiplas ou transformadas (telas de dupla face, transparentes, espelhadas...), da disposição no espaço, da projeção trabalhada (câmera lenta, imagem congelada...), da sequencialização, da ocupação das paredes, da criação de ambientes, da separação entre som e imagem e de tantas outras invenções visuais, o cinema enquanto grande forma, dispositivo, imagem, narração, fascinação, movimento, (im)matéria, duração etc., em suma, o cinema enquanto imaginário da imagem se vê assim interrogado, trabalho, repensado, ‘exposto’ no e pelo vídeo. O vídeo é, na verdade, esta maneira de pensar a imagem e o dispositivo, tudo em um. (DUBOIS, 2004, p.116)

Diferentemente do cinema clássico, a imagem do vídeo é constituída de elementos provenientes de diversas fontes, de forma que não há uma contiguidade espacial efetiva entre os dados que ela representa (DUBOIS, 2004). Existe, assim, uma discussão da ocupação do espaço, da temporalidade da narrativa e das possibilidades de resultados. No contexto do cinema clássico, o termo “narrativa” indica a construção ficcional que envolve personagens, ações, organização do tempo, desenvolvimento de acontecimentos, crença do espectador etc., frequentemente se referindo a uma história contada de forma linear. Philippe Dubois (2004) aponta que no cenário das videoinstalações, esse modo discursivo já não é dominante, e entende-se por narrativa o *fluxo de sentido* criado entre as imagens e o conteúdo.

A exploração de novas possibilidades para a narração cinematográfica, adotada no cinema clássico a partir de fotografias ordenadas de maneira imutável e cujo aparecimento se dá numa cadência fixa e linear, é uma das principais questões para a narrativa no cinema expandido. Jeffrey Shaw (2009) indica que as experiências da arte midiática têm se focado em estruturas modulares, blocos de conteúdos narrativos que podem ser combinadas de modos múltiplos por meio das tecnologias de interação. Esses blocos são sequências de vídeo concebidas como espaços temporais autônomos e dotadas de variantes potenciais que são passíveis de recombinações múltiplas (BOISSIER, 2009). Fica claro, portanto, que o vídeo se movimenta entre a ordem da arte e a da comunicação, entre a esfera artística e a midiática, entre a narrativa e a não representação. O diálogo entre o dispositivo e a imagem tomam corpo nesse fenômeno, que, ao se expandir no espaço por meio da videoinstalação, abarca mais profundamente as questões tecnológicas de produção e de significação, colocando o fluxo de sentido das imagens no centro das discussões sobre a concepção da obra e seu significado.

Dessa forma, cabe investigar como a imagem e seu fluxo de sentido são construídos. Já distante da noção clássica de dispositivo do cinema, a diegese não ocupa mais um papel central nessas experimentações. Buscaremos então, entender quais procedimentos o vídeo usa para construir sua linguagem e suas narrativas. É nesse contexto que enxergamos uma possibilidade de

encontro entre o vídeo e a poesia, tanto no que diz respeito a sua forma quanto às suas possibilidades de criação de sentido.

Essa relação é fecunda quando a utilizamos como ferramenta para distinguir a prosa da poesia e, conseqüentemente, o cinema da videoarte. Esses dois tipos textuais podem ser transportados para os filmes, de modo que percebemos não dois gêneros, mas duas estruturas de sentido em cada um. Enquanto no filme em prosa prevalecem os elementos do significado, no filme poético reinam os elementos da forma, de modo que são eles, e não a significação, que determinam a composição. Assim, o ritmo ou a possível narrativa não são os meios exclusivos de diferenciação entre esses dois tipos de fazer cinema.

A relação prosa-cinema se estabelece quando pensamos na forma hegemônica do cinema clássico. Como uma subdivisão da literatura, esse cinema faz uso intensivo de um modelo narrativo-representativo. Sobrepondo-se ao cinema de vanguarda e o experimental, esse modelo herda do romance sua linguagem:

Pensando nos termos de dois gêneros distintos em filme, os predominantemente metonímicos e os predominantemente metafóricos, chegamos na mesma distinção que existe na literatura entre prosa e poesia. Transcendendo a questão do meio (a imagem ou a palavra) e do suporte (a película e a página) e pensando nos gêneros artísticos de acordo com o uso que fazem de sua linguagem, seria lógico alinhar de um lado a videoarte e o poema; e de outro o cinema narrativo e a prosa de ficção. (REZENDE & MACIEL, 2013, p.36-37)

Renato Rezende e Katia Maciel (2013) argumentam que o poema, como objeto de linguagem, se desloca de seus suportes tradicionais ao longo do século XX. Os autores apontam alguns trabalhos de poetas brasileiros que se inserem ao mesmo tempo no campo das artes visuais e da poesia, fazendo uso do vídeo sem criar contradições entre as funções de poeta e artista, como a videoperformance *Não quero nem me ver* (2005), de Lenora de Barros, e a instalação *O Amor do Pássaro Rebelde* (2012), de Brígida Baltar. Essa convergência ocorre em diversos pontos, sendo o primeiro o pensamento, ou a filosofia:

A presença de um pensamento potente em boa parte das produções de ambas as manifestações artísticas e, principalmente, como importante elemento constitutivo de ambas. A convergência da poesia e da videoarte num espaço preferencialmente reflexivo tornou-se possível devido à incidência de dois processos históricos simultâneos e paralelos: se, por um lado, a poesia, no decorrer dos séculos, perdia muito de seu status imagético, refugiando-se no pensamento, por outro, a arte tornava-se filosófica. (REZENDE & MACIEL, 2013, p.30)

É interessante ressaltar a diferença entre poesia e poema. Octavio Paz (2012) aponta que a poesia não está estrita e exclusivamente ligada ao poema e sua forma metrificada. Ele argumenta

que é possível haver poesia em pessoas, paisagens, fatos e, conseqüentemente, em obras de arte. O poema compartilha o seu caráter irreproduzível e único com outras formas de linguagem, com outros modos de comunicação, todos providos de significação. A poesia pode designar, portanto, um tipo específico de discurso, um gênero nas artes, mas também uma qualidade que se apresenta fora desse gênero, presente em outras manifestações, artísticas ou não. De forma semelhante, nas obras desse gênero específico, a poesia também pode estar ausente (NANCY, 2005).

Nesse sentido, a poesia é múltipla, isto é, trabalhos de todas artes podem ser poéticos, e todos os seus produtores poderiam ser poetas. Antonio Cicero (2005) explica que isso se dá uma vez que toda causa da passagem do não-ente ao ente é poesia. Para Octavio Paz (2012), é justamente a característica da poesia de ser, para além da linguagem, imagens – e a capacidade que elas têm de suscitar, naqueles que entram em contato com elas, constelações de imagens – que faz de todas as obras de arte poemas:

Nada nos impede de considerar poemas as obras plásticas e musicais, desde que tenham as duas características indicadas: por um lado, devolver seus materiais ao que são – matéria resplandecente ou opaca – e assim rechaçar o mundo da utilidade; por outro, transformar-se em imagens e deste modo passar a ser uma forma peculiar de comunicação. Sem deixar de ser linguagem – sentido e transmissão de sentido –, o poema é o que está além da linguagem. Mas isso que está além da linguagem só pode ser alcançado por intermédio da linguagem. Um quadro será poema se for algo mais que linguagem pictórica. (PAZ, 2012, p.31)

O fazer poético é visto por Paz (2012) como uma transformação da matéria em “outra coisa”, ou seja, a operação da poesia consiste em uma transmutação da natureza da matéria em questão, seja ela qual for. Essa “outra coisa” seria uma transmutação para ser a coisa em si, a “mesma coisa”, isto é, não se abandona com a poesia a natureza original dos materiais, mas, ao contrário, se volta a ela. Uma certa reconquista da linguagem, uma recuperação da sua originalidade primeira, uma libertação das reduções da utilidade em direção a uma pluralidade de sentidos. Sejam palavras, sons ou cores, os materiais transcendem e transpassam, ou seja, são plenamente o que são e também outra coisa: imagem.

A matéria poética é posta em liberdade. Assim, ser um grande artista é ser também um grande poeta, já que isso significa ser alguém que transcende os limites de determinada linguagem: é possível transcender a linguagem por meio da imagem. Nesse sentido, a imagem pode ser encarada como um meio de ressuscitar a palavra e essa palavra ressuscitada seria então um caminho para reinventar a imagem. Tirando o objeto, o idioma, o som da cadeia natural do cotidiano através da imagem, o cinema, o vídeo, a pintura, a música etc. os transforma em obras

de arte. Uma imagem que não lidaria com o real, mas com a pluralidade da linguagem dissociada dele, com algo criado distanciado da realidade:

A poesia, por sua vez, opera não sobre o concreto - matéria, cor sonoridade -, mas já no interior desse meio mediado constituído pela linguagem. É a essas palavras dissociadas do real, a essa estrutura abstrata de signos que o poeta deve, precisamente, restituir a virtude de imediatidade, e mais ainda, de presença real. Mas tal empreendimento de encarnação será na verdade possível dentro do sistema verbal - e o poeta não terá de considerar falacioso esse horizonte que o solicita, onde palavra e presença se equivalem num ato demiúrgico que inventaria ao mesmo tempo a coisa tangível e seu nome. (ESTEBAN, 1991, p.187 *apud* REZENDE & MACIEL, 2013, p.44)

Barthes (2004) também indica como na poesia a natureza funcional da linguagem é destruída para que a palavra possa se tornar um objeto inesperado do qual extrapolam todas as virtualidades da linguagem. Ela se torna experiência, pensamento não dirigido. A linguagem poética se mostra, então, ambivalente, transcendendo seus valores primários sem deixar de ser instrumentos de significação e comunicação. Ela se torna capaz de expressar significados até então inexprimíveis pela mera linguagem, ela se torna imagem: a poesia transforma a forma, a cor, a palavra e o som em imagens.

As palavras são libertadas da lógica, de forma que a relação estabelecida entre elas não se pauta mais no significado, mas como entidades sonoras, histórias, cujos significados são compostos como possibilidades. A premissa da poesia não é somente uma cadeia associativa de sentido a ser identificada, mas uma estrutura sensível de sugestões, de conotações evocadas que se esgotam pelas sensações que podem produzir:

O poema se define, portanto, como a sobreposição simultânea entre duas séries - a série semiótica e a série semântica, expressão e impressão, presença e ausência, som e silêncio - em atrito e crise, revelando a linguagem em sua própria diferença, em seu lugar enquanto linguagem mesma, em curto-circuito, jamais acatando a unicidade própria do discurso prosaico mas, ao contrário, mantendo a tensão de um antagonismo essencial que aponta para um constante estado e abertura, necessariamente crítico. (REZENDE & MACIEL, 2013, p.27)

Naturalmente, existem diferenças entre o idioma escrito, o falado, os meios plásticos ou musicais, mas cabe ressaltar que são todos linguagens, sistemas expressivos dotados de poder significativo e comunicativo. Assim, a poesia se constitui como negatividade, “no sentido em que nega, no acesso ao sentido, aquilo que determinaria esse acesso como uma passagem, uma via ou um caminho, e o afirma como uma presença, uma invasão” (NANCY, 2005, p.12 *apud* REZENDE & MACIEL, 2013, p.27). Isto é, o sentido está presente como uma urgência, não como uma trilha, um acesso que leva a um significado.

Portanto, existiria na poesia uma dissociação entre estrutura e sentido, entre forma e conteúdo. Cada obra poética é única por criar uma construção específica que produz possibilidades particulares de sentido. Como um fluxo, um movimento, a poesia cria um abismo entre o sintático e o semântico, entre significante e significado:

São cinco os institutos poéticos, ou os elementos que diferem a poesia da prosa: o fim do poema (ou seja, o verso final, que se lança no silêncio), a versura (o ponto de suspensão da virada de um verso para outro - como o arado que sobe no final do campo, para retornar abrindo novo sulco - momento decisivo do enjambement), a cesura (pausa embutida no interior do verso), a rima e o enjambement, sendo este último o critério mais marcante, assim definido por ele: 'a oposição entre um limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica'. Poético é o texto no qual esta oposição pode se dar. (AGAMBEN, 2002, p.26)

Esse abismo supralógico se constrói a partir de um espaço de pensamento, um trunfo detido pela poesia a partir do século XX. Ao longo dos séculos, a poesia perdeu território para outros gêneros – a tradição épica se transformou em romance e eventualmente em cinema, enquanto a tradição lírica se popularizou como canção popular – de forma que a poesia se atém ao pensamento. Assim como o cinema passou a ser explorado em seus fundamentos, a poesia também se torna matéria de experimentação, se torna campo ampliado e híbrido. O vídeo e sua linguagem poética se retroalimentam em um espaço não específico e plural, como propôs Rosalind Krauss (2007). Em outras palavras: “para Krauss, todo meio é intrinsecamente plural e, desse modo, é impossível reduzir um gênero artístico ao seu meio” (REZENDE & MACIEL, 2013, p.20).

A relação entre videoarte e poesia hoje se daria então por meio da linguagem em si mesma, de forma que o vídeo em si é poético ao focar na forma e por fazer uso de infiltrações semióticas – capacidade dos signos de operar em zonas de fronteira (REZENDE & MACIEL, 2013). Assim, podemos perceber atualmente na videoarte produções que buscam uma poesia na produção da imagem, colocando os elementos formais do vídeo em experiência. O poema, ou um aspecto poético, existe ao se materializar em um meio, seja ele qual for. Tendo isso em mente, é importante lembrar que cada meio estabelece uma gama de possibilidades e recursos, da mesma forma em que impõe exigências e limites.

Com a aproximação das artes visuais pela filosofia, produz-se um pensamento que questiona os valores estéticos que as orientavam até então. Nesse cenário, a videoarte parece capaz de criar poesia em um campo ampliado de modo que os preceitos e dogmas do poema são eliminados. A poesia inter-semiótica – produzida *a partir* do campo da palavra – é superada e a

isomorfia é explorada. O objetivo aqui parece ser a exploração da fissura entre palavra e imagem, em prol de um pensamento crítico.

3. Filmando anotações

3.1. O cinema ao vivo: edição, simultaneidade e improvisação

Nesta seção, serão abordadas, principalmente, as implicações da construção da obra como um filme transmitido ao vivo. A questão do improviso técnico (do posicionamento da câmera, da escritura do roteiro, da produção) e da edição ao vivo – a concepção de uma edição espacial – serão os focos da análise. Nos ocuparemos inicialmente da questão da montagem no cinema e no vídeo para, então, investigar as questões da transmissão direta e da simultaneidade.

Gilles Deleuze (2009), nos seus escritos sobre cinema, indica a importância da montagem para a conquista da essência particular do dispositivo cinematográfico. Para o filósofo francês, inicialmente, as experiências do cinema se limitavam a imitar a percepção natural, a mobilidade da câmera e a emancipação da captação – que se separa da projeção. Assim, a linguagem cinematográfica se define ao transformar o plano em uma categoria temporal, que deixa de ser espacial. Essa concepção da montagem como a *alma* do cinema permeia as teorias cinematográficas por ela ser capaz de confiar ao cinema uma existência enquanto meio de expressão e de significações.

Nesse contexto, cabe ressaltar também a noção de criação de sentido e sua inseparabilidade da imagem. Como dito no capítulo anterior, não é possível ler um filme buscando deduzir dele uma sintaxe ou uma analogia linguística. A montagem não funciona da mesma forma que a escritura de uma frase, mas sim em função de acontecimentos e dos sentidos que as imagens ganham em si por meio da relação estabelecida entre elas:

Por outro lado, a montagem não é uma instância linguística ou discursiva. A montagem é a determinação das imagens-movimento. Cada plano é um corte sobre um movimento de pensamento comparável àquele que esboçamos em nós mesmo quando estamos diante de uma situação. A duração e a escala dos planos, assim como seus encadeamentos, não podem ser compreendidas pela grande sintagmática, pois não dependem de um discurso significante. No cinema, não podemos separar os planos de seus conteúdos, como a linguagem submetida às regras denotativas. Um acontecimento não é concebido da mesma maneira conforme se varia a escala dos planos, suas durações etc. (PARENTE, 1994, p.27)

A montagem dos planos estaria implícita desde as primeiras experiências cinematográficas, porém suas possibilidades passam a ser exploradas quando a câmera se emancipa do lugar do espectador. Até o início do século XX, os filmes se resumiam a planos gravados a partir do ponto de vista do espectador e a montagem se resumia a reunir os planos em

ordem cronológica. Com essa emancipação, a possibilidade de aumentar o dinamismo é explorada em contraposição à encenação análoga à disposição teatral.

Dessa forma, a organização dos planos passa a ser utilizada em função da continuidade narrativa, tendo como objetivo a exacerbação do impacto emocional. É interessante ressaltar, no entanto, duas funções principais na teoria da montagem nas quais ficam implícitas duas posturas ideológicas distintas que permearam o início da história do cinema: enquanto os norte-americanos entendiam a montagem como instrumento da narrativa, os teóricos e cineastas russos enxergavam a montagem como meio de produção de sentido.

Um dos expoentes da escola americana e fundador da narrativa clássica adotada pelo cinema hollywoodiano foi o diretor David W. Griffith (EISENSTEIN, 2002a), que pautava a composição dos planos na busca de impacto dramático. Griffith, fortemente influenciado por Charles Dickens, dizia escrever romances com imagens e explorou fortemente a montagem paralela e a dramaticidade em seus filmes. Ele criava, a partir da montagem, uma continuidade temporal, espacial e emocional, de forma a delimitar uma identidade de imagem e tempo a partir da combinação dos planos.

Nesse sentido, é possível inferir que um plano específico adquire um significado maior a partir da montagem, a partir da sua relação com os outros planos. A escola soviética se pautava justamente nessa premissa de que, a partir da montagem, era possível extrapolar a narrativa e produzir novos sentidos. Sergei Eisenstein³⁸ (2002a, 2002b) é considerado um dos principais teóricos da montagem e defende que ela é construída a partir da colisão de dois fatores determinados, da qual nasce um conceito:

O plano não é um *elemento* da montagem. O plano é uma *célula* da montagem. Exatamente como as células, em sua divisão, formam um fenômeno de outra ordem, que é o organismo ou embrião, do mesmo modo no outro lado da transcrição dialética de um plano há a montagem. O que, então, caracteriza a montagem e, conseqüentemente, sua célula – o plano? A colisão. O conflito de duas peças em oposição entre si. (EISENSTEIN, 2002a, p.42)

Eisenstein (2002b) argumenta que os filmes devem ultrapassar a narrativa logicamente coesa em prol de uma narrativa que contenha o máximo de emoção e vigor estimulante. Apesar de serem muitas as instâncias narrativas das imagens, como a apresentação dos planos, as cores,

³⁸ Além da definição de montagem, os textos de Eisenstein (2002a, 2002b) também expõem uma classificação dos tipos de montagem. Entre as categorias apresentadas por ele estão a montagem métrica; montagem rítmica; montagem tonal; montagem harmónica e montagem intelectual.

os objetos, os personagens, os enquadramentos etc., o diretor russo enxerga a montagem como a principal ferramenta para explorar a expressividade e a narratividade das imagens. Para ele, cada fragmento da montagem existe como algo *em relação*, uma representação particular do tema geral que ao serem justapostas dão origem a uma imagem generalizada, um produto de detalhes.

Sua teoria da montagem está pautada na concepção de que o que “surge da justaposição de duas representações, não é plasticamente uma representação – mas uma nova ideia, um novo conceito, uma nova imagem” (EISENSTEIN, 2002b, p.16), ou seja, para o teórico russo, da combinação de dois pedaços de filmes surge inevitavelmente uma nova concepção. Cabe acrescentar que, para ele, esta característica não é entendida como específica do cinema, mas uma circunstância inerente à justaposição de dois fenômenos.

A respeito dos pedaços de filme que são justapostos, Eisenstein ressalta que para produzirem uma “terceira coisa” e para se tornarem correlatos, eles não necessitam estar relacionados entre si, indicando inclusive que a nova ideia ocorre justamente a partir dessa disparidade. Assim, o conceito da montagem pode ser resumido como a produção de novas ideias:

A justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano – mas o produto. Parece um produto – em vez de uma soma das partes – porque em toda justaposição deste tipo o resultado é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente. (EISENSTEIN, 2002a, p.16)

Podemos argumentar, portanto, que a montagem é uma ferramenta de criação de novos sentidos e significados que não estão presentes em nenhum dos fragmentos justapostos pelo montador. Esses novos conceitos nascem da relação entre os planos, ou seja, a partir da colisão dos fragmentos, um novo nível de significado nasce dos signos e é exterior a eles. Esse produto semântico concebido a partir de duas (ou mais) imagens montagens é a base estética do filme e, conseqüentemente, maior do que a narrativa cinematográfica (EISENSTEIN, 2002a; 2002b).

Além da interação entre os planos, o sentido da montagem depende também da plateia cinematográfica, que para Eisenstein (2002b) realiza inferências a partir de seu contato com o filme. É justamente nessa dimensão que a força do método de montagem proposto por ele reside: ao incluir a razão e o sentimento do espectador no processo criativo, o espectador experimenta o processo de surgimento e de reunião da imagem proposto e vivenciado pelo autor. A forma como o espectador recebe os estímulos é crucial para Eisenstein (2002b), uma vez que ele acredita que o estímulo interior criativo do público distingue uma obra emocionalmente empolgante.

Assim, podemos inferir que, para Eisenstein, o espectador cria uma imagem de acordo com uma orientação estética indicada pelo autor. Essa criação está submetida à individualidade e à subjetividade do espectador e o coloca em contato e em entendimento com o tema proposto pelo autor do filme. A justaposição de fragmentos é feita, portanto, pelo artista e pelo observador. As ideias de Eisenstein dialogam com a dimensão interativa, mesmo que de maneira indireta, ao garantirem ao público papel significativo na composição das imagens.

Em relação ao *Cinema Shadow/Segundo*, podemos dizer que há uma preocupação com a montagem. Existe uma tentativa, por mais implícita que seja, de estabelecer uma continuidade lógica, temporal e espacial entre os dias e os espaços da filmagem. A premissa aqui é de utilizar os cômodos da casa como marcadores espaciais de significado, ou seja, a partir da movimentação pelo espaço cria-se o sentido da narrativa. Assim, ao retornar a determinado cômodo o filme estaria indicando uma continuidade narrativa. Não há uma decupagem tradicional – muito em função da escolha de utilizar somente planos-sequência –, porém há uma tentativa de estabelecer um sentido maior a partir dos fragmentos diários deste filme, como Laura Lima explica:

O *Segundo* não é editável, porque ele não é editável. Bom, a não ser que uma criatura um dia queira pegar e edite um filme, e faça várias versões... Mas isso ainda não foi pensado e nem é pensado por mim. O que que o *Segundo* é: um filme linear de três horas numa câmera contínua a cada dia, mas a edição, digamos, o *finalcut* dele, não é o do computador, o *finalcut* dele é o deslocamento no espaço. Então é sala-jardim-copacozinha-quarto-sala renascença – volta à sala inglesa, *num sei o que, num sei o que...* e aí sim se faz a história. A edição é assim.³⁹

A ideia de separar os planos pelos cômodos é cara ao cinema e se assemelha à ideia de segmentação em planos da montagem. No *Cinema Shadow/Segundo* não se trata de justapor fragmentos de tempos diferentes, mas de criar novos sentidos a partir da colisão de espaços no decorrer do tempo real. Enquanto os filmes clássicos fazem colidir espaços e tempos distintos (tanto da filmagem quanto da narrativa), esta obra tenciona a ideia de passagem temporal e as ações que ocorrem nesses tempos por meio do deslocamento. Ir do quarto à sala, do porão à piscina, da cozinha ao pátio, em tempo real. Estas são as ferramentas de montagem utilizadas por Laura Lima.

Devemos, ainda, perceber outro ponto dentro da criação de sentido neste filme. No que tange ao espectador, ele não é capaz de produzir sentidos a partir do planos, uma vez que não há público que dê conta de todo o material da filmagem. A produção de significado está apenas implícita para artista e outros envolvidos no projeto, já que estes são os únicos que têm acesso a

³⁹ Entrevista concedida à autora em 3 de fevereiro de 2015 (Anexo).

todo o desenrolar as ações. Para o espectador, cada plano sequência exibido diariamente é um todo em si. Essas nuances narrativas temporais e especiais não estão ao alcance da audiência.



Imagem 18 - Sequência Cinema Shadow/Segundo: dia 26, 12/12

Assim como no *Cinema Shadow*, é interessante apontar que as noções de plano e de montagem são extensivamente exploradas no contexto do vídeo, uma vez que essa linguagem busca estabelecer sua própria estética e se distanciar das premissas e dos conceitos do cinema clássico. Philippe Dubois (2004) entende a montagem cinematográfica como uma costura capaz de produzir continuidade no filme que, ao apagar o caráter fragmentário dos planos, cria o imaginário de um Todo articulado. Concebida sob o modo da sucessividade linear, ela está pautada na sequência de pedaços, sempre em torno de uma questão de adição de planos, que seriam a base para toda essa operação de representação:

Podemos afirmar que o plano se constitui a partir de um fechamento (o quadro) e de uma exterioridade (o espaço off), que ele possui uma profundidade (o campo) homogênea e estruturada (pela muito antropomórfica escala dos planos) e que ele institui um ponto de vista (ligado à perspectiva) a partir do qual o Todo se define, tanto em termos de óptica quanto em termos de consciência (o Sujeito da enunciação visual). (DUBOIS, 2004, p.76)

Essas concepções de plano estão intimamente relacionadas às noções de narrativa de um Todo ficcional pautado em uma continuidade espaço-temporal. A premissa central desses processos é o modo de transparência da imagem, garantindo, por meio da montagem, que as ligações entre cenas e planos descontínuos sejam apagadas e que apenas a narrativa se sobressaia. Philippe Dubois (2004) argumenta que, além da instauração de uma narrativa não ser o modo discursivo dominante do vídeo, os procedimentos videográficos não funcionam de acordo com o modo de transparência do cinema hollywoodiano. Busca-se um senso de experimentação, de pesquisa, de inovação, de ensaio e não de ficção, de pós-produção, de ilusão. Assim, no vídeo, as ferramentas de montagem do cinema são questionados em prol de diferentes modos de representação, sejam eles plásticos ou documentários.



Imagem 19 - Sequência Cinema Shadow/Segundo: dia 27, 13/12

Em contraposição à ideia de montagem linear e de um filme homogêneo, Dubois (2004) ressalta que a videoarte experimenta outros procedimentos. O pesquisador francês contrapõe à ideia de plano, a noção de imagem, isto é, ao invés de pautado em um espaço unitário e homogêneo, o vídeo se constrói a partir de um espaço multiplicável e heterogêneo. À escala desses planos, com um olhar único e hierarquizante, o vídeo se opõe por meio da composição de

imagem, de modo que as relações espaciais são fragmentadas e sobrepostas, achatadas e abstratas.

Para além dessa oposição, Dubois (2004) indica que ao invés de profundidade de campo, temos no vídeo uma espessura de imagem, isto é, uma dissolução da noção perspectivista em prol da estratificação de camadas, de um efeito “relevo” irreal. Além disso, o espaço off, a ideia de um “fora do plano” é abandonado, dando lugar a uma imagem totalizante que abarca múltiplas imagens, que engloba o todo sem se basear naquilo que não aparece; uma vez que não há quadro, não há fora de quadro.

Todos esses aspectos retornam para a premissa de negação da montagem horizontal. Dubois (2004) indica que no vídeo a organização das imagens é pautada na mescla ou mixagem de imagens, que é construída de modo vertical, ou seja, as imagens são “empilhadas” umas nas outras, de forma integrada, interior ao espaço da imagem. O que Lev Manovich (2001) chama de montagem espacial consistiria em procedimentos como a sobreimpressão, as janelas eletrônicas e o *chroma key* ou incrustação.

Os procedimentos videográficos explorados por Dubois (2004) falam sobre um tipo específico de vídeo, que, assim como o cinema, passam por algum tipo de pós-produção. Nesses vídeos existe um cuidado estético posterior à filmagem que permite que tais características sejam desenvolvidas. Naturalmente, a preocupação é distinta daquela do cinema clássico, cuja pós-produção tem como intuito retirar todo um repertório de marcas de trabalho e de “sujeiras” que não devem aparecer na obra final. Arlindo Machado (1995) aponta que o filme tradicional é um material asséptico, uma vez que todas as impurezas não significantes foram retiradas da sua versão final. Por outro lado, o vídeo investiga essas inscrições inconvenientes e faz delas seu material de experimentação.

Outro ponto importante de investigação do vídeo é a questão temporal. Enquanto o filme montado se desdobra em função da narrativa, da capacidade de assimilação imaginária do espectador, o vídeo busca experiências diversas de temporalidade. Em alguns casos, as imagens não são editadas de modo que nos deparamos com longas cenas praticamente imutáveis; em outros, ações são repetidas em *loop* repetidamente:

O espectador comum, viciado no produto convencional, às vezes se irrita diante de certas experiências videográficas que deixam o tempo fluir em sua naturalidade, uma vez que tais produtos lhe parecem excessivamente lentos e enfadonhos. A aversão é consequência de uma postura tradicional em relação ao objeto simbólico o espectador supõe que deve *assistir* ao programa como se assiste a um filme a uma novela de tevê, produtos amarrados segundo nexos de continuidade. Não lhe passa pela cabeça que

certos trabalhos de videoarte exigem uma atitude dispersiva e autônoma por parte do público. Não é necessário vê-los por inteiro, uma vez que sua estrutura circular e reiterativa não está determinada pelo recorte da duração, seu *timing* é solto e absoluto, como o da nossa própria vida corrente. É como se fosse um quadro, ao qual cada um dedica o tempo e a atenção que seu interesse determina. (MACHADO, 1995, p.76)

Cabe ainda discutir outro ponto importante da estética videográfica, que perpassa a noção de temporalidade a partir da questão da não edição, da ausência de pós-produção e da simultaneidade entre a filmagem e a exibição. Podemos falar que a coincidência entre o tempo do filme e o tempo de exposição é uma marca registrada do vídeo, de forma que “mesmo nos trabalhos pré-gravados e divulgados em fitas, o material é exibido em estado bruto, sem a assepsia imposta pela edição, incluindo todas as etapas do processo de produção, muitas vezes num único ‘plano’ contínuo, sem cortes” (MACHADO, 1995, p.75).

É importante lembrar que tornar as imagens acessíveis no mesmo momento em que são produzidas é um fenômeno inédito na história das artes visuais. Essa simultaneidade é própria da imagem eletrônica e fez da videoarte instrumento de experimentação e questionamento para assuntos como a vigilância e a massificação da imagem em movimento por meio da televisão. Assim, além de tencionar a estrutura e a estética televisiva, o vídeo, em suas experiências no espaço escultural, também utiliza constantemente a noção de vigilância por meio de diversas câmeras que captam e transmitem simultaneamente a ação e a presença dos espectadores, que veem e são vistos ao mesmo tempo.

A respeito da simultaneidade, Arlindo Machado (1995) faz uma distinção entre dois tipos: a coincidência entre o tempo simbólico e o tempo de exibição, e a concomitância entre o tempo de emissão e o tempo de recepção. A primeira se dá quando ocorre uma sincronia entre o tempo vivido na narrativa do filme e o tempo vivido pelos espectadores durante a exibição do filme, ou seja, o filme tem a mesma duração das ações que nele ocorrem uma vez que os cortes não suprimem intervalos de tempo. Entre os exemplos dentro da cinematografia clássica, podemos apontar *The Set-Up* (“Punhos de Campeão”, 1949), de Robert Wise, e *Rope* (“Festim Diabólico”, 1948), de Alfred Hitchcock. É interessante salientar que esses filmes são radicais em seu formato e representam uma exceção no cinema.

Por outro lado, esse tipo de simultaneidade se mostra como uma decorrência da própria natureza da transmissão direta, comum ao vídeo e à televisão. Nesses dois meios, não se pode e nem precisa-se manipular o tempo do filme para que coincida com o tempo das ações, uma vez que a concomitância é uma condição da operação ao vivo. Assim, “a transmissão direta permite

acontecer o encontro entre a vida, na infinita abertura de suas possibilidades, e o *plot*, a operação sintática que o diretor institui ao tentar organizar, mesmo que de improviso, os eventos refratados pelas câmeras” (MACHADO, 1995, p.73).

O outro tipo de concomitância, a que relaciona o tempo da emissão e o tempo da recepção, também é cara à televisão e ao vídeo, uma vez que o tempo do filme é um tempo presente ao espectador. Diferentemente da fotografia e do cinema, que congelam um tempo passado e funcionam a partir da rerepresentação desse instante, o vídeo e a TV transmitem o aqui-e-agora por meio da imagem eletrônica. Assim, a imagem em *broadcast* é um evento em processo, em andamento, do qual o espectador se sente coparticipante. Para Arlindo Machado (1995), com as experiências de vídeo em circuito fechado, a videoarte tem conseguido explorar, melhor do que a televisão comercial, as possibilidades das experiências dos eventos ao vivo.

Essas experimentações promovidas pela videoarte que tangem a transmissão direta estão, como aponta Umberto Eco (2003), dentro de uma tendência da arte contemporânea de incorporar o aleatório na construção da obra, que busca quebrar a noção de coerência estrutural linear que se estabelece por meio de nexos unívocos. Isto é, diante da impossibilidade de controle do fluxo de sentido que está em cena, a obra se constitui a partir de um nó de possibilidades reproduzidas pela aleatoriedade da transmissão ao vivo e direta. Nesse contexto, a improvisação se torna condicionante dentro das imagens, e as narrativas perdem sua coerência ao desobedecerem regras de continuidade cinematográfica:

Como consequência, por mais que se automatizem os procedimentos e sejam dominadas as intervenções do acaso, o resultado sempre denuncia uma impossibilidade de se obter nexos unívocos ou qualquer coerência estrutural predeterminada. No cinema, a decupagem da cena em planos e a sua sucessão numa sequência são o resultado de uma rigorosa decantação do tema, segundo padrões de linearização narrativa que remontam à poética de Aristóteles, passando pelo modelo do romance oitocentista, até sua canonização num código particular, tal como a realizaram os pioneiros ingleses e americanos na primeira década deste século. Na transmissão direta, entretanto mesmo quando se trata de arremedar esses procedimentos, não existem condições para uma prévia decantação do tema, de forma que a representação precisa ser inventada ao mesmo tempo em que o evento a que se refere. (MACHADO, 1995, p.71)

Essa abertura ao “erro” é uma fatalidade de qualquer transmissão direta. Como indica Arlindo Machado, a imprevisibilidade da transmissão ao vivo da televisão e do vídeo são contraposições claras ao produto consistente e ubíquo da cinematografia, que é alcançado por meio de uma decupagem racional dos planos e de uma limpeza esterilizante dos acasos na pós-produção. Em uma transmissão televisiva, a tentativa de assepsia do material significativo deve ser efetuada durante o próprio evento e, como seria impossível realizar tal tarefa de forma

completa, “a imponderabilidade dos eventos tomados no próprio ato não pode ser de todo controlada, não há como impedir que de manifestem no produto final essas rebarbas subjacentes à mensagem, com todas insinuações, equívocos e arranjos que denunciam a manipulação” (MACHADO, 1995, p.69).

Existe naturalmente uma tentativa de agenciar a imagem, de ordenar a cena, porém, com a ausência do tempo de manipulação posterior aos eventos, a consistência do material tomado deve ser dada no mesmo momento em que ele ocorre. Não há nenhum método capaz de permitir ao diretor, na televisão, ou ao artista, na videoarte, de adivinhar a configuração da próxima cena. Apenas sua intuição e o contexto já delineado podem prever qual será o melhor quadro, qual será o melhor enfoque ao motivo in voga. Assim, o produto final estará impregnado de improviso e de marcas de incompletude, formado pelo que o cinema clássico consideraria descartável dentro da produção imagética.

Podemos dizer que, na transmissão direta, “a tentativa se confunde com o resultado, o ensaio com o produto final” (MACHADO, 1995, p.70). Permeado de “tempos mortos”, momentos em que nada acontece no sentido narrativo tradicional, a imagem televisiva ou videográfica está modelada pelo acaso. Os nexos dramáticos convencionais são substituídos pela perda de foco ou perda de enfoque. A linearidade da montagem dá espaço para um outro tipo de edição, conduzida, no caso da televisão, pelo diretor: dentro de quatro ou cinco câmeras, ele deve escolher a melhor opção para ser transmitida; ao invés de decupada em planos em função da narrativa, qualquer imagem poder ser transmitida em função do momento presente:

Teoricamente, ao efetuar a escolha das tomadas, ordená-las numa sequência linear e imprimir-lhes um ritmo através do controle da duração, o diretor necessariamente está operando uma interpretação do evento, ou pelo menos uma composição, um relato organizado segundo certos parâmetros. Porém essas decisões todas o editor tem de tomá-las no mesmo momento em que o evento acontece, sem conhecê-lo de antemão nem poder estudá-lo posteriormente. Portanto, se de um lado o diretor tem de instituir, entre as várias possibilidades de enunciação do evento fornecidas pelas câmeras, uma sequência “lógica”, decidindo *aqui e agora* qual o sintagma que deve brotar do paradigma, por outro lado essa decisão é inteiramente improvisada e simultânea ao evento que é enunciado. Isso quer dizer que o diretor não tem tempo para experimentar o “corte”, de modo que tentativa e resultado coincidem no mesmo ato e a obra ‘acabada’ se mostra como algo em pleno processo de fazer-se. (MACHADO, 1995, p.105)

Diante dessa característica particular dos programas televisivos transmitidos ao vivo, é interessante frisar que a emissão da TV busca introduzir no seu produto final uma descontinuidade nos eventos que são, inicialmente contínuos. De forma diferente, o cinema, por meio da edição e da montagem, tenta produzir um efeito de continuidade em eventos que não

contínuos nem contíguos, tendo como objetivo esconder as elipses utilizadas para condensar o tempo e o espaço. Na televisão, somente o tempo é reproduzido de forma integral, enquanto o espaço é fragmentado e sua reprodução é descontínua e múltipla. “Poderíamos dizer, em resumo, que acaso e controle fazem parte igualmente do código de articulações televisuais, se bem que, no produto padronizado convencional, o controle costuma abafar e reprimir as surpresas do acaso” (MACHADO, 1995, p.108)

O papel do diretor na televisão é bastante particular e suas tarefas não se assemelham com o trabalho de um diretor de cinema. Na esfera do vídeo, o artista também assume um papel distinto, uma vez que raramente há edição ao vivo promovida pelo idealizador. Assim, por mais que a obra não seja, na maiorias da vezes, coordenada ao vivo pelo artista, o vídeo, juntamente com a televisão, são os meios capazes de restituir o presente como presença de fato. Enquanto o cinema cria um pseudopresente através de suas imagens filmadas, decupadas e editadas, o vídeo e a TV podem produzir imagens instantâneas e simultâneas, abarcadas por um processo específico que mescla direção e ordenação com o acaso e o imprevisto.

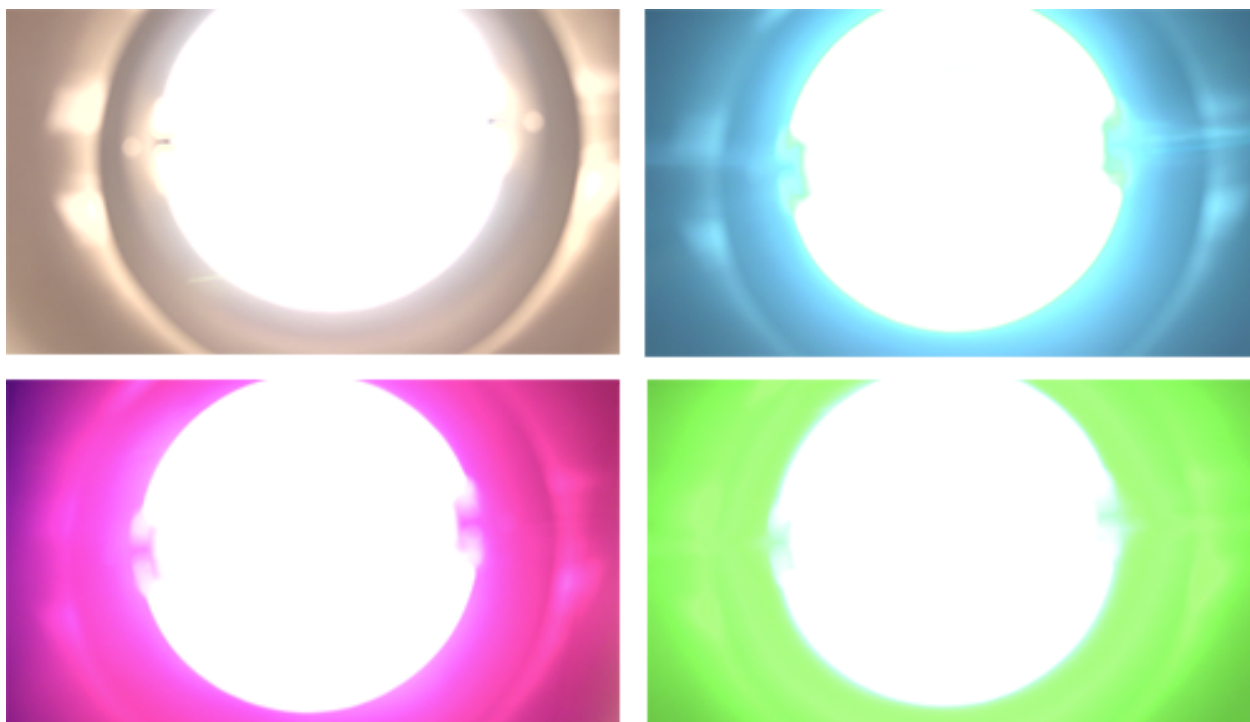


Imagem 20 - Sequências Cinema Shadow/Segundo: dia 4, 16/11 (devido a um problema técnico do streaming, foi necessário improvisar e inserir essas imagens)

O *Cinema Shadow/Segundo* se assemelha a produção televisiva por trabalhar com um improviso técnico. Com a ausência de ensaio e com a transmissão direta, essa obra é filmada com o desenrolar dos eventos. A câmera vagueia sem rumo, perde o foco, não capta o motivo em cheque. Naturalmente essas características estão embutidas de escolhas estéticas e poéticas, porém as imagens de “tempos mortos” e a inserção de fragmentos desprezíveis faz lembrar um programa de TV ao vivo.

Nesse sentido, a filmagem ocorre dentro das possibilidades apresentadas pelo acaso. Apesar de não ter várias câmeras como na televisão, a gravação desta obra dialoga com a escolha do evento filmado de forma similar à televisão. Laura Lima também se comporta como um diretor que deve selecionar a cena, o enquadramento, a duração e o ritmo de acordo com o desenrolar das ações. A dicotomia acaso e controle está extremamente impregnada nessa obra e ocupa aqui um papel central, de forma que ambas as noções estão sendo tencionadas no decorrer das filmagens.

Assim como a televisão, o vídeo também não apresenta necessariamente uma pós-produção e uma manipulação do produto final. Nesse sentido, o *Cinema Shadow/Segundo* está intrinsecamente ligado a esses meios. A ausência de edição coloca a obra no limiar entre a televisão *broadcast* e a situação de transmissão esculpida pela videoarte. Isto é, há uma certa estética de vigilância e uma situação artística extremamente particulares do vídeo nesta obra, enquanto a noção de direção ao vivo e equipe de produção posicionam este filme no campo televisivo.

Outro ponto importante que relaciona a obra de Laura Lima com a videoarte é a questão do tempo presente e sua conseqüente simultaneidade. O tempo dos eventos está em concomitância com o tempo do filme, assim como o tempo da exibição coincide com o tempo de recepção. Trata-se de um vídeo gravado ao vivo e transmitido de maneira direta. Naturalmente isso é comum a apenas uma porção da produção videográfica. Diferente daqueles vídeos estudados por Dubois (2004), que apresentam pós-produção e mixagem de imagens, instala-se aqui uma situação de vigília, em que a ação, a filmagem, a exibição e a recepção são simultâneas, sem ocorrer nenhum tipo de manipulação após o término da sessão. Nesse sentido, por mais que Laura Lima crie um filme, as questões exploradas pela artista permeiam as instâncias videográficas e televisivas. O *Cinema Shadow/Segundo* e sua produção ao vivo, assim como a postura da artista, se colocam na fronteira da direção para TV e no limite da vigilância do vídeo.

3.2. A ficção e a verossimilhança

Nessa seção, serão abordadas as questões relacionadas à trama ficcional da obra, dando um foco maior para as noções de função narrativa, impressão de realidade e verossimilhança. Para tanto, cabe definir inicialmente o conceito de ficção no cinema. Jacques Aumont (2012) argumenta que o filme ficcional é construído a partir de alguns parâmetros herdados da literatura e do teatro clássico, a partir de uma instância narrativa. Esse discurso se disfarça de modo que não possamos perceber sua existência e deve ser construído de forma que cause uma impressão de desenvolvimento organizado cujo surgimento e desenrolar se devem apenas ao acaso. Para o teórico francês, esses procedimentos fazem parte de códigos narrativos que trabalham em prol da criação de uma impressão de realidade. Assim, um filme de ficção:

Apresenta-nos, em suma, uma história que se conta sozinha e que, com isso, adquire um valor essencial: ser como a realidade, imprevisível e surpreendente. Ela parece, de fato, ser apenas a soletração de um surgimento factual que não será guiado por ninguém. O caráter de verdade permite-lhe mascarar o arbitrário da narrativa e a intervenção constante da narração, assim como o caráter estereotipado e organizado do encadeamento das ações. (AUMONT, 2012, p.121)

Para Aumont (2012), a ficção cinematográfica funciona como um ritual, em que o espectador é levado a desvelar uma solução ou verdade passando por certas etapas necessárias. Assim, nos vemos diante de um paradoxo: enquanto buscamos a revelação final, ela é sempre deixada para depois, isto é, quanto mais desvios intrigantes são criados, mais lentamente chegamos ao fim da história, mas é justamente essa construção dos códigos narrativos que cria no espectador um desejo de desvendar o caminho.

Rolando Barthes (2013) denomina esse paradoxo a partir da relação entre dois códigos: a intriga de predestinação e a frase hermenêutica. O primeiro consiste em apresentar logo no início da história o essencial da intriga que irá se desenrolar e a sua solução esperada. Enquanto isso, a frase hermenêutica se constitui de sequências de enigmas à essa solução desejada, seja por meio de revelações, desvios, pistas falsas omissões etc. Esses obstáculos seriam uma espécie de programa antiprograma:

São um programa, pois exigem organização em seu desenvolvimento, para entregar aos poucos as informações necessárias à revelação da solução: o escalonamento dos freios constitui uma espécie de sintaxe que regula sua disposição (daí o termo de "frase" na expressão de Roland Barthes). São um antiprograma, na medida em que sua função é frear o avanço rumo à solução estabelecida pela intriga de predestinação ou seu equivalente. Intriga de predestinação e frase hermenêutica são ambos programas, mas são o antiprograma uma da outra. (AUMONT, 2012, p.126)

A partir desse modelo de situação inicial, solução desejada e percalços no caminho, os códigos narrativos dos quais a ficção cinematográfica clássica faz uso podem ser comumente esquematizados em um número restrito de redes. Assim como o mito e o conto popular, o ritual da ficção veicula programas cujos elementos básicos são limitados e suas combinações restritas. As análises de Vladimir Propp acerca do conto popular russo ou os estudos de Claude Lévi-Strauss sobre os mitos seriam capazes de serem transpostas para o estudo do cinema clássico. Aumont (2012) aprofunda a analogia entre a ficção cinematográfica e o modelo das funções de Propp, em que as funções dos personagens se mantêm constantes independente de quem são esses personagens ou a maneiras como essas funções são realizadas no decorrer da história.

É a partir do agrupamento de sequências de funções que a história é construída: “as funções se combinam dentro de sequências que constituem miniprogramas, pois uma acarreta a outra (e assim por diante) até o fechamento que o retorno ao estado inicial ou o acesso ao estado desejado representa” (AUMONT, 2012, p.129). Nesse sentido, algum tipo de “erro” implicaria o ponto de partida dentro de uma situação inicial tida como normal, e para qual se retorna uma vez reparado tal “erro”. Em outras palavras, a função partida exigiria a função retorno e assim por diante.

Dentro do modelo delineado por Propp, os personagens são denominados actantes, sendo definidos graças à sua esfera de ação e não por traços psicológicos ou sociais. Assim, as funções que os personagens realizam no decorrer na história os definem. Aumont (2012) cita ainda o modelo actancial de Greimas em que apenas seis termos estariam em jogo, independente da trama desenvolvida. Enquanto os actantes são um número restrito e invariável, os personagens podem ser infinitos, uma vez que o perfil de cada um deles pode variar sem que seu feixe de ação se modifique, sendo o inverso também verdadeiro.

Assim, o personagem de ficção assume, no modelo actancial, o papel de um operador de funções que devem ser cumpridas para que ocorram as transformações necessárias para o avanço da história. As caracterizações psicossociais, portanto, não cumprem nenhum papel na definição do personagem. O modelo actancial de seis funções definido por Greimas seria, então, o fio condutor, responsável pela homogeneização e continuidade da história:

Nele se encontra o Sujeito (que corresponde ao herói), o Objeto (que pode ser a pessoa em busca da qual o herói parte), o Destinador (o que estabelece a missão, a tarefa ou a ação a ser realizada), o Destinatário (o que recolherá seu fruto), o Oponente (o que vem entravar a ação do Sujeito) e o Adjuvante (que, ao contrário, vem ajudá-lo). É claro que um único e mesmo personagem pode ser simultânea ou alternadamente Destinador e

Não só por meio desses actantes que um filme de ficção seria capaz de representar algo imaginário: seria necessário também representar a sociedade em que se insere ou, ao menos, apresentar articulações sociais reconhecíveis para determinado contexto. Em outras palavras: o cinema é o veículo de reprodução das representações da sociedade em que é produzido, ele é o retrato de um tempo e de um espaço. A ficção busca causar uma certa impressão de realidade capaz de tornar as funções do filme naturais, de modo que, para se tornar verossímil, a ficção finge se submeter à realidade.

Nesse sentido, o filme de ficção é construído a partir de uma dupla representação: “o cenário e os atores representam uma situação, que é a ficção, a história contada, e o próprio filme representa, na forma de imagens justapostas, essa primeira representação” (AUMONT, 2012, p.100). Isto é, o filme é irreal por ser uma representação ficcional e pelo modo que com que constrói essa representação, por meio de imagens de objetos, atores e ações. Sendo assim, a imagem cinematográfica já seria por si só uma representação ficcional:

Decerto, a representação filmica é mais realista pela riqueza perceptiva, pela “fidelidade” dos detalhes do que os outros tipos de representação (pintura, teatro), mas, ao mesmo tempo, só mostra efígies, sombras registradas de objetos que estão ausentes. O cinema tem de fato esse poder de “ausentar” o que nos mostra: ele o “ausenta” no tempo e no espaço, porque a cena registrada já passou e porque se desenvolveu em outro lugar que não na tela onde ela vem se inscrever. No teatro, o que representa, o que significa (atores, cenário, acessórios), é real e existe de fato quando o que é representado é fictício. No cinema, representante e representado são ambos fictícios. Nesse sentido, qualquer filme é um filme de ficção. (AUMONT, 2012, p.100)

Esse poder fantasmagórico do cinema é acompanhado, na ficção clássica, de um projeto de verossimilhança que garanta uma impressão de realidade nas imagens representadas. É nesse sentido que o verossímil funciona a partir do desenvolvimento interno da história que é contada, assim como a relação dessa narrativa com o contexto no qual está inserida, com a opinião comum e os outros produtos desse cenário social.

Aumont (2012) argumenta que a busca pela verossimilhança constrói, de certa forma, uma ferramenta de censura, de modo que, em nome das conveniências, as situações ficcionais devem ser restritas. A proximidade da verossimilhança e a opinião comum produz, portanto, um certo número de regras, um certo conjunto de possibilidades narrativas restritas que possa ser relacionado à máximas cotidianas e difundidas. Essa relação funcionaria como um sistema econômico, em que as regras aplicadas às ficções são tacitamente reconhecidas pelo público, mas

jamais explicadas, permanecendo silenciosas. Esses procedimentos acabariam banalizando o conteúdo narrativo ao longo dos textos ficcionais.

A verossimilhança atua por meio de uma certa previsibilidade no que diz respeito ao desenrolar das ações na história: as ações não devem se desenvolver de forma totalmente inesperada, uma vez que, para o espectador, isso resultaria em uma certa violência da instância narrativa. Assim, o verossímil está vinculado à motivação das ações, isto é, “se a *função* de uma unidade diegética é aquilo para que serve, sua *motivação* é o que lhe é necessário para dissimular sua função” (AUMONT, 2012, p.143).

Ao tratarmos da construção da verossimilhança na ficção cinematográfica, é importante atentarmos para a diferença entre a impressão de realidade reconhecível nos temas do filmes do realismo dos materiais de expressão utilizados no cinema, isto é, cabe diferenciar o conteúdo verossímil do realismo das imagens e os sons. Podemos definir o realismo no cinema como um ganho de realidade em relação a outros modos de representação, porém não em relação à realidade em si.⁴⁰ Entretanto, esse ganho “é infinitamente renovável, em consequência das inovações técnicas, mas também porque a própria realidade jamais é atingida” (AUMONT, 2012, p.135).

Assim, podemos chamar de realista os sistema de expressão que tendem a fazer aparecer mais realidade na tela em relação a um outro procedimento narrativo, a partir de então se torna arcaico. A impressão de realidade, por outro lado, diz respeito à riqueza perceptiva dos materiais filmicos, tanto no que diz respeito à definição da imagem, quanto à restituição dos movimentos que garantem aos “fantasmas” cinemáticos uma certa densidade. Cabe ainda diferenciar o *efeito de realidade* do *efeito do real*, como define Jean-Pierre Oudart:

Para ele, o efeito de realidade deve-se ao sistema de representação e, mais particularmente, ao sistema perspectivo herdado pelo cinema da pintura ocidental, enquanto o efeito de real se deve ao fato de que o lugar do sujeito-espectador é marcado, inscrito, no próprio interior do sistema representativo, como se participasse do mesmo espaço. Essa inclusão do espectador faz com que ele já não perceba os elementos da representação como tais, mas como sendo as próprias coisas. (AUMONT, 2012, p.151)

⁴⁰ O neo-realismo, definido por André Bazin, é um exemplo clássico desse ganho de realidade. Ao utilizar cenários naturais e filmagens externas, atores não-profissionais, roteiros baseados em técnicas do romance americano, personagens simples, ações rarefeitas, o neorealismo se referia mais à produção cinematográfica tradicional do que à própria realidade. Em outras palavras, o cinema neo-realista buscava escapar das grandes produções mas não necessariamente se aproximou da realidade em si. Podemos argumentar, portanto, que “tratava-se, de fato, para o neo-realismo, de apagar a instituição cinematográfica enquanto tal, de apagar as marcas da enunciação. Procedimento muito ‘clássico’, dos quais já vimos alguns exemplos a propósito do filme de ficção tradicional” (AUMONT, 2012, p.139)

Diante dessas questões, cabe relacionar as propostas de Laura Lima para o *Cinema Shadow/Segundo* com as noções de ficção, impressão de realidade e verossimilhança. Tomamos as filmagens do décimo segundo dia como ponto de partida para essa análise, uma vez que a artista argumenta que cada dia pode ser encarado como uma célula independente do resto. A gravação começa com uma banda tocando e, em seguida, vemos closes dos rostos dos convidados, que assistem ao show parados e atentos. Ao continuar o travelling, a imagem perde o foco e vagueia sem rumo até voltar a focar, agora bem próxima à cabeça de um porco, que é cortada e costurada por um homem.



Imagem 21- Sequências Cinema Shadow/Segundo: dia 12, 25/11

O que parece ser um banquete está sendo preparado na mesma sala em que a festa continua e vemos várias pessoas dançando, bem arrumadas – no entanto, a imagem não mostra mais seus rostos. O porco continua a ser manipulado, passando quase que por uma cirurgia plástica, e é disposto em uma mesa com flores, folhas e batatas. A câmera parece dançar juntos com os corpos ao redor desse ritual. Em determinado momento, vemos apenas os pés dos convidados que continuam dançando. Eventualmente vemos Zaba sentada, ela conversa com alguns dos convidados e a gravação termina.

Esse dia de gravação, apesar de um enredo relativamente definido, não apresenta um arco narrativo ficcional tradicional como definido por Aumont (2012), uma vez que não há funções

nem actantes. Naturalmente, podemos ver o desenrolar de ações – a festa acontece, enquanto uma espécie de ritual é preparado –, de modo que existe uma trama que se desenvolve ao longo do filme. Porém não há nenhum tipo de programa ficcional: não há mudança no estado inicial a partir de uma situação de partida, seguida de algum tipo de obstáculo, e nem se chega a uma solução necessária ou retorno a um estado desejado. Se por um lado existe narrativa ficcional, ela se afasta fortemente da noção clássica.



Imagem 22 Sequências Cinema Shadow/Segundo: dia 12, 25/11

Devemos falar também da ausência de antiprogramas, ou, ainda, na presença de certos indícios de que esses obstáculos vão acontecer mas nunca acontecem. Um homem surge parado enquanto todos dançam, uma das convidadas para de dançar e cruza os braços, Zaba se senta no meio da festa e uma mulher fala com ela, tocando seu corpo e mexendo em seus cordões. Parecem prenúncios de que algo irá acontecer, algum fato ocorrerá e modificará a dinâmica instalada ali. Todavia, tudo segue seu curso, as situações não mudam de estado ou trazem questionamentos para a trama. Diante da ausência de desvios, nunca alcançamos a revelação final, a gravação termina da mesma forma que começou.

Outro ponto interessante da filmagem diz respeito à atuação dos personagens na cena. A princípio não são atores profissionais que estariam seguindo um roteiro estabelecido, já que, ao observarmos a partitura original, podemos perceber que a proposta para aquele dia era

extremamente diferente do que foi realizado (Imagens 24 e 25). Existiria dessa forma um tom mais realista nessa presença em cena. No entanto, há um certo desconforto nas feições e nos gestos dessas pessoas, a naturalidade ganha ares artificiais uma vez que a câmera se aproxima de forma incisiva desses rostos.

Além disso, enquanto os convidados estão concentrados assistindo ao show, tudo parece estranhamente organizado para que todos se mantenham em determinada posição e que ganhem um caráter descorporificado. É interessante notar que, nos primeiros momentos, esse corpo foi descartado, vemos apenas cabeças; no decorrer da festa, as cabeças humanas param de aparecer, só podemos enxergar os corpos e a cabeça do porco. A imagem apresenta corpos instruídos a desempenharem uma função cujo intuito seria torná-los objetos moventes, carne ou matéria.



Imagem 23 Sequências Cinema Shadow/Segundo: dia 12, 25/11

Finalmente, se o ato de cortar e costurar a cabeça de porco no meio de uma festa já afastaria essa trama da verossimilhança, há um outro ponto extremamente importante que atesta contra essa impressão de realidade: a duração das ações nas cenas. Nas três horas de filmagem desse dia, por exemplo, assistimos a banda tocar por quase vinte minutos e cada “close” demora mais de cinco minutos, além de vermos o porco ser cortado por minutos a fio. Todas essas situações, se inseridas em um filme clássico, teriam sua extensão extremamente reduzidas para que coubessem na temporalidade do arco narrativo.

DIA 12 [counter 36 a 39h] - semana 1 - [domingo] dia 25.nov

Salto Ornamental

Sala Renascença

O casal fala sobre mudar a decoração da Sala Renascença.
O diálogo está em comum acordo sobre esta ideia.

mostras de
tecido de sofá
para decoração
encadernadas.

Mostras de tecido de Cortina e Estofados aparecem.
A camera se delicia com as imagens em close enquanto alguém
folheia o catálogo mostruário, diversos adamascados e grafismos.

A esposa telefona a um decorador que sugere uma demonstração
da cadeira de Enzo Mari.
para iniciar.

A saber Enzo
Mari desenvolveu
em 1974 esta
cadeira "Sedia 1"
dentro das teorias
comunistas de que
cada pessoa podia
fazer seus próprios
móveis.

<http://www.youtube.com/watch?v=qibfgJ9tvTA>

Domenico Lancelotti, que fala italiano, entra como Enzo Mari e inicia
sua demonstração reproduzindo a fala do video demonstrativo no
youtube.

Duas pessoas estão ao seu lado e fazem tradução simultânea (para
inglês e para português).

Domenico pode considerar que a música está imbuída/incluída
neste martelo que bate.

DIA 12 [counter 36 a 39h] - semana 1 - [domingo] dia 25.nov

PÓS FILMAGEM
descrição

Festa e cabeça

Sala de Jantar e Copa.

A câmera abre em um portrait da banda que toca alto na festa. Dois dos músicos do dia anterior estão presentes e mais um terceiro. Guitarra, percussão e baixo. Ninguém canta. A guitarra é imperativa. Foi imperativa ao longo do século, climas sonoros muito específicos.

A casa está enfeitada com flores e lenços.

É uma festa. os donos da casa estão presentes desta vez. Vários convidados e a câmera segue em portrait de cada um deles, suas cabeças. Até que chegue a copa onde está Zé Carlos Garcia, o escultor convidado. Sobre a mesa, resto de flores e uma cabeça de leitão. A câmera revela como revelava a pele dos convidados a pele da cabeça, sem entregá-la por inteiro. O escultor manipula a cabeça com instrumentos muito específicos, martelo, cutelo, serra. A luz remete a Rembrandt, sua influência. Câmera em close nos gestos, dramática e absorvida. Os convidados dançam perto da mesa, a música está alta.

A câmera acompanha o movimento dos corpos sem revelá-los por inteiro. Retorna a cabeça de porco. As mãos de Zé concentram-se e a transformação inicia. O escultor cirurgião está esculpindo a face de uma pessoa, tira partes, e serra. A festa continuará depois de entregue a face que está servida sobre a mesa. Sobre as flores. Já no fim da festa, a câmera está sobre Zaba em partes. os convidados a cumprimentam, poucos. Thiare, que insinua algo sexual com Zaba aparece, acaricia Zaba e sai. Ronald chega e eles conversam.

Apesar de paradoxal, visto que tudo acontece em uma velocidade normal e as situações se desenrolam como na realidade, a duração de cada enquadramento e de cada evento está em desacordo com o habitual cinematográfico. Não se trata aqui de indicar pequenos acontecimentos em prol do desenvolvimento da situação narrativa, mas de fazer esses corpos trabalharem a favor de um tempo real – não realista – em que reinam as pulsões despertadas pela relação entre eles e a câmera.

3.3. A experiência e o registro: o Cinema Shadow-Arquivo

Nessa seção, vamos investigar as questões do arquivo e da documentação da experiência da obra. Partindo da ideia da artista de que o *Cinema Shadow/Segundo* poderia ser reproduzido a partir da partitura, serão investigadas as relações entre a experiência do filme ao vivo e o registro da obra. Discutiremos os valores históricos e poéticos da documentação do filme, isto é, a partitura e o arquivo de vídeo, além das relações estabelecidas entre eles e a ação ocorrida. A ideia é, portanto, falar da retenção e da recriação futura da experiência, discutindo as dificuldades e a viabilidade da reencenação e as possibilidades de fixação do trabalho ao vivo.

Como discutimos no primeiro capítulo, a desmaterialização e a perda da especificidade do objeto de arte, a crise do repertório da arte moderna, a instalação do campo ampliado, o crescimento da dimensão temporal nas novas situações de arte em detrimento da dimensão espacial, aliados ao surgimento da videoarte e das novas mídias intensificaram a discussão sobre as transformações da obra de arte em suas dimensões primordiais. Enquanto alguns teóricos afirmam que a performance só é viva no tempo presente, uma vez que as fotografias e os vídeos não conseguem dar conta da obra propriamente dita, é necessário aprofundar a discussão no que diz respeito ao registro dessas experiências.

A documentação da performance abrange diversas problemáticas: a questão da autenticidade, isto é, a presença do artista como função determinante para a legitimidade da ação; o estatuto de valor do registro, que pode ser encarado como pura documentação ou como obra em si, carregada de relevância poética; a efemeridade e a permanência da obra, isto é, o paradoxo entre a criação de obras provisórias e a busca incessante pela sua perenidade etc. Podemos inferir que a performance se desenvolve como meio e instrumento de investigação artística nesse cenário:

A diminuição da ênfase sobre os aspectos materiais da arte, como unicidade e permanência, a que Lucy Lippard chamou de desmaterialização, foi uma estratégia pela qual a arte passou a exprimir o movimento real de desaparecimento por meio de trabalhos temporais ou perecíveis. Essas produções, que articulavam materiais efêmeros, corpos em presença e determinada situação espacial e social, eram vivenciadas no instante de sua ocorrência ou conhecidas por intermédio de seus registros. Em tal contexto, parte da arte processual e da crítica institucional tem insistido no registro como mera documentação, sem valor de arte ou de objeto artístico autônomo. (COSTA, 2009, p.84)

Ao longo do século XX, em especial a partir da década de 1950, vemos florescer as artes do acontecimento, como lembra Luiz Cláudio da Costa (2009), como os *happenings* e as performances, que se afirmavam na presença e no corpo do artista em ação para negar o objeto de arte. Era crucial, nesse contexto, contestar o fetiche do mercado e das instituições pela obra material como produto. Assim, o registro das obras era tido como um desvio do sentido do trabalho, que deveria existir como puro acontecimento presente, sem existência posterior, vestígio, isto é, a experiência era desenvolvida com o intuito de desaparecer com o próprio ato que a produzia.

A incorporação do registro como parte do discurso poético se dá principalmente a partir do fim do anos 1960, com a utilização do filme super-8. A introdução do vídeo confere uma nova dimensão ao trabalho: os artistas buscaram definir o estatuto dos registros em função das exigências das próprias obras, isto é, a assimilação do registro “impôs aos criadores o confronto de suas práticas artísticas com a nova linguagem, dando origem a diferentes estratégias e procedimentos” (SENRA, 2009, p.113). Essas diferentes estratégias foram construídas a partir de ferramentas cinematográficas diversas:

Desde que se tornou possível registrar as ações dos artistas, variadas modalidades de arranjo entre a ação e o seu registro têm sido experimentadas. Enquanto alguns performers estabeleceram regras rígidas para o seu uso, minimizando a fricção com o cinema, outros perceberam o potencial da nova combinação, transformando a articulação entre performance e cinema num novo campo de experimentação (SENRA, 2009, p.115)

Em alguns casos, a câmera deveria permanecer estática, de forma que o corte e a montagem eram recusados e todo o material registrado era utilizado, como nas performances de Marina Abramovic e Vlay. O objetivo era de realçar a autenticidade, a espontaneidade da filmagem. Outros artistas optavam pela câmera na mão com o intuito de criar uma impressão de cumplicidade entre a cena filmada, o espectador e o câmera. Senra (2009) indica ainda que, independente das escolhas técnicas, o registro das performances é sempre parasitado pelo

desenvolvimento de uma narrativa cinematográfica, isto é, por mais experimentais ou cruas que sejam as documentações, elas estão sempre embutidas de hábitos narrativos e cinemáticos.

Ao registrar as experiências, os artistas passam a dialogar com um outro tempo, uma vez que “o regime visual fotocinematográfico retira do mundo o tempo entendido como origem, para reintroduzi-lo como série, divisão, diferenciação e multiplicação” (COSTA, 2009, p.87). Em outras palavras: podemos afirmar que o registro se dá como uma representação visual de um acontecimento que existiu no momento específico do embate do artista com a matéria, além de pressupor um outro momento, uma dobra temporal que é simultânea à experiência em si, que é o de um futuro como abertura reflexiva, de possíveis repetições e traduções desse tempo que passou.

A documentação de uma ação ao vivo guarda, como aponta Arlindo Machado (1995), marcas da incompletude e do acaso, porém a reexibição desse material não tem o mesmo sentido da experiência original ou da transmissão direta dessa experiência. O evento não se oferece mais com a mesma intensidade, não se abre mais para o imprevisto. O registro se distancia da obra por ser uma dimensão estanque, por não se atualizar para além de suas potências virtuais: cria dobras temporais que se repetem mas que não resgatam a presença, o circunstancial e o momentâneo.

O arquivamento desse registro também é motivo de investigação, uma vez que a conservação funciona como um dispositivo que armazena e revela, que guarda e arranja ideias e temporalidades. O arquivo seria então um instrumento para cadastrar, editar e mover afetos, pulsões e materialidades no tempo, um procedimento de mediação temporal das artes que estabelece um regime estético-poético específico:

Trata-se aqui, ao menos, de três problemas: o lugar da obra, sua condição e sua relação com o tempo. O suporte ou lugar da guarda das impressões e das sensações vem sendo questionado desde os anos 1950, mas o arquivo se mostrou bastante oportuno nos anos 1970 e 1980, já que se ele é o lugar de guarda (memória e autoridade), é também lugar de pulsão de destruição. O arquivo, em vez de apenas um suporte na trajetória das crises da arte (plano, objeto, não-objeto, ambiente, espaço público), torna-se a própria condição da arte como espaço da prática do tempo: guarda, diferenciação, serialização, intermediação e transferências, todas elas informadas por um regime visual fotocinematográfico. (COSTA, 2009, p.87)

A ideia tratada por Luiz Cláudio da Costa (2009) é de que o registro passa a servir aos interesses do circuito de arte ao mesmo tempo em que é utilizado como ferramenta para questioná-lo. Assim, o trabalho pode circular e ser divulgado como documentação, pode ser adquirido e reexibido pelos museus e galerias ao invés de desaparecer após a ação. Simultaneamente, o arquivo passa a ser trabalhado como função estética. Registro e obra são

pensados concomitantemente porém dentro das diferenças e das potências de cada um, tornando cada vez mais complexas as relações entre as experiências de arte e seu arquivamento.

Nesse sentido, Stella Senra (2009) investiga como Artur Barrio – artista português naturalizado brasileiro – foi capaz de tencionar essas relações. Ele usa o registro de suas performances a partir de duas funções: dar conta da ação, limitando o uso de recursos cinematográficos; e estabelecer uma relação entre a retirada estética das características cinematográficas e a própria debilidade da obra. Para a autora, Barrio faz uso de uma “poética da precariedade”, trazendo assim uma ambiguidade para as experimentações realizadas nos registros de suas obras.

Senra (2009) argumenta que esses registros estariam excluídas do domínio da arte, porém essas formas de documentação são capazes de inserir no circuito as performances de Barrio, destinadas ao desaparecimento. Mesmo que o artista os considere apenas instrumentos de informação, registros não poéticos das ações, esses arquivos que simplesmente constatarem a ação trazem a tona uma problemática extremamente complexa no que tange a documentação de ações efêmeras:

De um lado, a permanência na arte foi marcada pelo objeto/mercadoria e o sujeito/autor, ambos vinculados a interesses tecnocráticos e não necessariamente artísticos da instituição Arte; de outro, a impermanência que afirmava a pura presença física podia retomar verdades institucionalizadas socialmente e convenções culturais arraigadas, como a não reproduzibilidade do gesto artístico. Tanto a simples presença como experiência do tempo real da obra como a não repetição como estratégia contra o objeto de arte se mostraram inócuas no contexto da cultura de massa. (COSTA, 2009, p.84)

A questão da inserção do registro e sua repetição na cultura de massa está imbricada na discussão sobre a função da documentação. Como falamos, em um primeiro momento, a afirmação da presença do artista foi uma estratégia ideológica contra o valor da obra, procurando negar a autonomia poética do registro e protestar contra as convenções institucionais do objeto de arte. No entanto, o registro se tornou, ao longo das últimas décadas, tema de experimentação, uma vez que sua potência discursiva passou a ser explorada. Gerador de visibilidade, produtor de pensamento, o registro passa a ser entendido não apenas como suporte e lugar de validação da obra. Assume certa autonomia ao ser explorado como possibilidade de divisão da obra em séries e atualizações virtuais, ao invés de mera vinculação material que garante a existência institucional da obra.

No entanto, Stella Senra (2009) aponta que, em geral, a forma do registro – seja em vídeo, filme, foto ou anotações – não é comentada, uma vez que existiria uma “desinteresse crítico” pela documentação das obras. A construção estética das imagens-registro raramente é analisada a partir de critérios formais e discursivos específicos. Apesar da reivindicação de neutralidade e objetividade que é atribuída a esses materiais, os registros constituem, na realidade, um lugar de negociação e confronto de virtualidades e potências estéticas. Não se trata de privilegiar as imagens posteriores, mas de reconhecer as possibilidades abertas pelo arquivo:

O registro pode potencializar a plasticidade e as ações de um trabalho artístico no mundo pela diferenciação, ao inscrevê-lo na imagem como uma de suas ‘situações de visibilidade’. E isso a ponto de causar uma variação temporal no trabalho inicial, ou seja, fazendo com que sua localização na linha do tempo, como origem das séries, diminua de importância e o interesse pela capacidade de divisão e serialização dos diferentes estágios da obra se intensifique. (COSTA, 2009, p.89)

Assim, o registro deve ser encarado como uma forma autônoma que é capaz de oferecer novos acontecimentos ao atualizar a experiência inicial, ao mesmo tempo em que a divide e transfere para novos tempos e espaços. Agente multiplicador, o arquivo passa a ser parte constitutiva da obra, sendo produzido como espaço de transmediação – inscrição, diferenciação e deslocamento – de forma que, ainda que submetido à ação original, ele é capaz de reinscrevê-la e recontextualizá-la (COSTA, 2009). Como aponta Stella Senra (2009), nesse cenário, podemos perceber uma perturbação de identidades e funções, de modo que as substituições da obra pelo seu registro, assim como da presença pela virtualidade e, ainda, da experiência pela imagem, passam a ser discutidas no interior das obras contemporâneas.

Luiz Cláudio da Costa (2009) argumenta que o registro é um elo na cadeia crítica da obra, capaz de criar novos tempos para obras que, carrega o epíteto de impermanente. Para ele, ao incorporar o movimento e o corpo nos trabalhos, os artistas os vinculam ao tempo. Ao dialogarem com o registro e suas repetições, investigam novas temporalidades. A divisão e repetição de um acontecimento por meio de sua documentação mudaria, portanto, a natureza da obra, uma vez que a especificidade de um evento que ocorreu em determinado tempo e espaço deixa de proporcionar as mesmas questões:

Essa é a principal razão por que o registro tem atuado tão proveitosamente na matriz performática e ambiental. Ele exterioriza o evento e seu contexto, virando-o pelo avesso no espaço sociocultural em que existe. Produz um tempo singular que é sua própria rachadura. Dito de outro modo, o registro só é posterior à obra no tempo cronológico. A obra é causa apenas na seriação sucessiva do tempo. É condição do registro, mas este é sua potência refletida. (COSTA, 2009, p.94)

Uma vez ultrapassada a noção de arquivo como reprodução uma suposta integridade sem falhas do acontecimento, a arte contemporânea pode compreender de forma mais clara a condição temporal dos trabalhos performáticos. Existe, com o registro, uma transferência se signos. Ao reapresentar, tornar presente o que está ausente, o registro opera a transmediação, um movimento oscilatório de aparecer, desaparecer e reaparecer, isto é, modificando o acontecimento original e criando novas séries, novos tempos, nova vida para a experiência original. A arte passa a operar o registro como força de divisão e variação de temporalidades.

O registro torna-se estético ao envolver imagens ao mesmo tempo transparentes – representacionais – e opacas – devires de desfiguração. Em outras palavras, o arquivo opera afetos e pulsões que, ainda que remetam aos signos da experiência prévia, se constituem como incursões de espaçamento de variação, de abertura e repetição. Não se busca repetir o presente, mas sim criar séries fantasmáticas de eventos mortos. O arquivo não pretende conservar o tempo, mas sim a potência de diferenciação do acontecimento, produzindo reflexão sobre o contexto em que foi produzido e em que é reaccessado:

A arte contemporânea, portanto, convive intimamente com o tempo e a morte, o que evidencia a obra como um campo potencial. O registro não se restringe à função de proteger a obra contra a ‘devastação do tempo’ num material ou mídia durável, nem pertence ao acontecimento artístico porque torna ‘eterno’ algum evento efêmero à beira da morte. A arte jamais morre porque está sempre morrendo, como diria Maurice Blanchot. O ‘sempre’, ou seja, a permanência, pertence ao mesmo tempo da arte como virtualidade potencial de suas próprias mudanças impermanentes. O que dura na arte é o fato de ela sempre mudar, de abrir o mundo com seus próprios atos e dobras, dividindo-se entre o seu passado e o seu futuro. (COSTA, 2009, p.91-92)

Essa produção de diferentes temporalidades está extremamente imbricada na produção do arquivo do *Cinema Shadow/Segundo*. Laura Lima constrói uma rede complexa de experiências e registros – tanto prévios quanto posteriores. Essa rede de materiais interligados é capaz de persistir no tempo: cada uma das partes geradas pela experiência sobrevive de maneira específica, deixando de ser simples documentação. Registro que é obra, obra que se perpetua apenas parcialmente em registro. Partes que coexistem em função de um todo incapaz de ser reaccessado. Ainda que seja possível reler a partitura, assistir ao vídeo ou até mesmo ir ao cinema ver a obra,⁴¹

⁴¹ Em março de 2015, o Cinema Shadow-Arquivo será exposto no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires, respeitando a maneira como foi produzido inicialmente: 33 dias de exibição com aproximadamente três horas cada. O início da exposição será marcado por uma *première* nos moldes hollywoodianos, com tapete vermelho, bebida, festa etc, buscando recriar a atmosfera de um lançamento cinematográfico clássico. Será a primeira exibição pública do arquivo em sua totalidade.

a totalidade nos escapa, de modo que toda a questão do acontecimento ao vivo, simultâneo e direto se perde.

Experiência morta que é a atualizada, que renasce em novos signos. Tanto a partitura quanto o filme não resgatam o tempo presente da origem do trabalho. Esses registros transportam a experiência para uma nova temporalidade virtual, de repetições infinitas vazias de unicidade e imprevistos, mas carregadas de afetos e de novas possibilidades de contextualização. Os registros ganham certa autonomia, mas não são capazes de perpetuar a obra totalmente, mesmo as imagens gravadas que foram transmitidas perdem uma certa autenticidade ao serem assistidas em um novo contexto.

A possibilidade de registrar as imagens em movimento não fazia parte do projeto original, uma vez que a artista tinha a intenção de não gravar as imagens transmitidas por *streaming*, por acreditar que tal escolha estava carregada de uma poética do fracasso, do insucesso: fazer um filme que quase ninguém veria e que se perderia no tempo. Porém, ao tomar uma decisão ao mesmo tempo política e estética de registrar o vídeo, Laura Lima abriu possibilidades para uma pesquisa de tempo. Registrando os gestos, as roupas, as tentativas e falhas, criou-se uma nova escrita do acontecimento:

A principio eu tinha dito que não ia gravar, é uma perversidade minha, assim, *não gravar*, o cinema ficava vazio por horas, mas ele acontecia, eu disse: eu não vou gravar. Mas eu tinha um time enorme de pessoas me olhando, ganhando pouco, muito pouco, né? E elas falavam assim: Laura, pensa bem, não é uma informação que se agrega à partitura, sobre o tempo? E aí eu: não sei. Aí eu fiquei naquele não sei, não sei, não sei, até admitir que aquilo realmente poderia ser uma pesquisa de época, e aí dependendo do inteligente do futuro, da figura que resolver fazer, ela pode dizer: pesquisei sim as imagens do primeiro, originalmente, ou me ative só na partitura. Então ela poderia conjugar como intérprete no futuro esse tipo de coisa.⁴²

Nesse sentido, o arquivo se torna também ferramenta para uma futura reprodução da obra por terceiros. Assim como a partitura é vista por Laura Lima como um roteiro para interpretações futuras, que possibilitaria a reprodução do *Cinema Shadow*, o vídeo poderia ser utilizado como material para interpretação caso um terceiro que decidisse reproduzir o trabalho. Dessa forma, o arquivo deveria conter informações suficientes para que o filme pudesse ser refeito em sua completude, sendo parte do objetivo da artista liberar esse material para o público eventualmente. O arquivo se tornaria devir de um novo projeto.

⁴² Entrevista concedida à autora em 3 de fevereiro de 2015.

CINEMA SHADOW

*"Once, a man became extremely lonely after his wife who took sick and died. An old magician was found, who knew some clever conjuring tricks. He sat the man down in a dark room in front of a cloth screen, then, using a small flame behind the screen, he caused an image of the beloved woman to appear and move in a very lifelike way".
(anonymous)*



A partitura foi reeditada de 10 em 10 dias, aproximadamente, durante as filmagens e projeções que aconteceram na Casa de Eva Klabin. Ao todo foram feitos 3 volumes durante as filmagens e este é o quarto volume que possui comentários póstumos ao processo. Esta edição ainda não foi finalizada, pois existem novas anotações e apontamentos que se seguem a trama, que ainda não foram organizados aqui.

Diante da hora de iniciarmos Segundo na Casa de Eva, eu e Manu (Emanuel Aragão) sabíamos que seria impossível ter conseguido construir esta partitura por completo. Muitas anotações ainda eram vagas, ioutras tão torpes, quase impossíveis de decifrar. Estávamos atônitos.

Era ainda um verdadeiro mistério o método e os sinais que seriam utilizados nesta condução.

Vol.4 in progress.

Há um outro ponto extremamente importante no que diz respeito ao arquivo deste trabalho. Se, como falamos anteriormente, o registro foi alvo de negação em prol de uma revolta com o mercado de arte, no *Cinema Shadow/Segundo* podemos vê-lo operar de outra forma. Porém, a questão da divulgação e da circulação da obra por meio de seu registro, assim como a possibilidade de venda e de arquivamento da obra em uma instituição, ainda se faz presente:

O projeto para o arquivo foi o seguinte: eu fiz um arquivo que a princípio tem cinco cópias e duas provas de artista, pra que isso possa ser, por um determinado tempo, realmente alguém possa comprar isso, porque foi feito com um budget terrível, assim, a primeira cópia vendida com porcentagem para essas pessoas que trabalharam, e no futuro quando as pessoas adquirirem, os museus – isso é muito mais coisa de museu, não é? – isso poder ser sim liberado a uma determinada quantidade de tempo, liberado para o público.⁴³

Esse texto que virá a público no futuro já foi pensado com a premissa de ser retrabalhado desde o início do projeto, junto com Emanuel Aragão, um dos principais colaboradores e que dividiu com Laura Lima tanto a feitura do texto quanto a direção do filme. Pretendia-se criar o registro textual de forma concomitante à produção do trabalho, deixando o acaso das ações interferirem na sua própria documentação. Por mais que fosse um roteiro, a ideia de imprevisto e de presença era central na escrita do texto.

A ideia de retrabalhar o texto, portanto, previa que a partitura seria reescrita a cada 10 dias. Com o decorrer da produção, essa reedição se mostrou extremamente complexa e não foram realizadas todas as versões (Imagem 26). Após o término das filmagens, Laura voltou ao filme e ao texto e produziu comentários sobre o que de fato ocorreu durante as filmagens, porém ainda como um rascunho. A artista pretende ainda voltar à última edição e publicá-la junto a uma editora:

Para que outros filmes inclusive sejam viáveis, se eles não tiverem financiamento, é que a partitura seja publicada. Que qualquer pessoa tenha acesso. Então essa partitura faz com que qualquer um possa ter acesso ao invés de você deixar isso como se fosse uma coisa de iniciado dentro do museu, num acervo. *Ninguém vai ter acesso à partitura do segundo, como assim, é preciso pedir, é preciso não sei o que, não.* Isso entra numa publicação, então já existe uma conversa com um editor.⁴⁴

Existe, portanto, uma questão complexa sobre como lidar com a diferença entre a proposta e a realização da obra, assim como com a distância entre a experiência ao vivo e seu registro. A ideia de editar a documentação como um *work in progress* traz à tona múltiplas temporalidades de ação e registro. Enquanto o roteiro foi sendo escrito de forma aberta e

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

processual, o acontecimento ocorria de forma imprevisível e sua filmagem parecia ser a prova do que havia efetivamente ocorrido.



Imagem 27 – Sequência Cinema Shadow/Segundo: dia 17, 01/12

A produção desse roteiro aberto para interpretações carrega em si as reedições e as anotações do acontecimento em sua produção ao vivo. Um exemplo claro dessa feitura e reedição foi a filmagem do 17º dia (Imagem 27). Enquanto a proposta para o dia (imagens 28 e 29) se resumia a decifrar a sinopse do filme *Desconstruindo Harry* (1997), do diretor norte-americano Woody Allen, e um desenho de uma cruz, o que vemos no filme se distancia profundamente do roteiro. Como descrito na pós-filmagem (imagem 30), um vigia faz sua ronda no pátio, observado de longe pela câmera estática. Anda de um lado para o outro, em um movimento oscilatório e restrito àquele espaço.

DIA 17 [counter 51 a 54h] - semana 3 - [sábado] dia 01.dez

??? decifrar a sinopse.

PRÉ-FILMAGEM

"A self-absorbed novelist sees his literary chickens come home to roost after his roman à clef offends, enrages and alienates everyone in his orbit."

(sinopse of Deconstructing Harry) 1997 Woody Allen



Imagem 29 - Partitura (dia 17), página 103

DIA 17 [counter 51 a 54h] - semana 3 - [sábado] dia 01.dez

Vigília

Jardim

PÓS FILMAGEM
descrição

A câmera está o tempo todo parada, Olha de dentro da sala o guarda que está lá fora fazendo ronda. Ele vai de um lado a outro. Seu turno certamente ultrapassa as três horas do plano sequência de hj, mas desde o início vemos ele em seu périplo linear e limitado.

101

Imagem 30- Partitura (dia 17), página 101 (pós-filmagem)

Enquanto registro, a versão inicial da partitura não é capaz de funcionar, uma vez que se estabelece uma distância do imprevisto ao vivo, entre a proposta e o acontecimento. Porém podemos ver que dentro desse roteiro existe uma construção de um pensamento poético, por meio das sugestões de ideias, afetos e situações que não necessariamente serão filmadas, mas que garantem uma função para a partitura para além para além da documentação histórica. Assim, caso venha a ser realizado novamente ou apenas para fins de arquivo, o *Cinema Shadow/Segundo* disponibiliza uma teia de referências, de virtualidades e de atualizações. Se a tensão do imprevisível se perde na reedição ou na reexibição do filme, cria-se nesses documentos uma mediação de signos que se movimentam e permanecem potentes.

Considerações finais

Criar imagens de corpos em movimento a partir de um texto é a base para diversas disciplinas, como o cinema, o teatro, a coreografia e o programa performativo. Mas até que ponto a escrita funciona como instrução, como arquivo, como determinação, como rascunho ou, até mesmo, como objetivo das expressões artísticas às quais ela está submetida? A imagem estaria sempre subordinada ao processo textual? Essas questões suscitariam, para além de uma análise específica de cada uma dessas abordagens, um estudo a respeito da capacidade de retenção do movimento, uma vez que o uso do corpo para (re)criar um texto atravessa diversas vertentes artísticas.

Foi nesse sentido que o presente trabalho buscou analisar o projeto *Cinema Shadow/Segundo* realizado pela artista brasileira Laura Lima em 2012. Um filme de quase 100 horas, gravado e transmitido ao vivo ao longo de 33 dias na Fundação Eva Klabin, no Rio de Janeiro. A partir de um roteiro denominado de *partitura*, as ações do filme foram gravadas sem ensaios prévios e sem edição posterior, deixando espaço para o imprevisível e para o acaso. Esse texto, que passou por algumas reedições, deveria possibilitar uma reprodução futura da obra, funcionando simultaneamente como motor da experiência e arquivo.

Diante da complexidade do projeto, buscamos estabelecer diálogos entre as diversas disciplinas que, de algum modo, agregassem pensamento crítico à construção poética do filme. Esse caráter híbrido da obra foi um ponto crucial para o estudo, de onde partimos para uma discussão mais específica sobre os aspectos performáticos e cinematográficos do trabalho. O intuito aqui era investigar a maneira com que os participantes se tornam *corpos em cena* a partir da instrução definida pela artista. Nos questionamos, então, sobre as maneiras como essas formas sensíveis perpassam o filme e impõem modos de funcionamento tanto para a partitura quanto para o vídeo.

Assim, tratamos inicialmente do trabalho realizado pela artista ao longo de sua trajetória, percorrendo sobre suas principais obras e suas escolhas conceituais. Passando por questões importantes como a carnalidade e a matéria, a representação e a instrução, discutimos a aproximação de sua obra com a performance e o *happening* e a relutância da artista em se encaixar nessas categorias. Apesar de comumente fazer uso de pessoas em seus projetos, Laura Lima as encara como matéria, negando a subjetividade desses participantes em prol de sua “carne”.

Essa terceirização da presença aproxima seus empreendimentos da noção de performance delegada, conceituada por Claire Bishop. Enquanto a artista acredita apenas tangenciar essa categoria, a questão do imprevisto, do corpo e da autenticidade estão profundamente enraizados nessa definição, assim como nos seus trabalhos. De qualquer forma, trata-se aqui de uma busca pela saturação do instante por meio da valorização da ação: se afastando da representação, ela constrói uma imagem em fluxo de realidade.

Em seguida, tratamos das formas de inscrição do movimento, passando pelo programa performativo, pela coreografia, pelo roteiro e o dispositivo cinematográficos, pelo texto dramático, pela partitura musical e pela videoarte, assim como pela poesia e pela literatura. Tentamos, portanto, apontar as possibilidades de criação do movimento a partir de diversos métodos de funcionamento. As ideias de predeterminação e de acaso, assim como de instrução e comando, foram relacionadas em função da investigação da experiência sensível criada ali. A questão da estrutura da partitura também foi investigada, relacionando a construção da linguagem e do fluxo de sentido produzidos pelo filme.

Ao instituir o texto como motor de experimentação da obra, acreditamos que Laura Lima se aproxima do noção de Corpo sem Órgão, definida por Gilles Deleuze e Félix Guattari. A artista buscava criar corpos não funcionais que vão ao encontro de situações não habituais, isto é, ao estabelecer acontecimentos poéticos com um certo caráter irreal, os participantes do filme se tornam máquinas de afetos e questionamento do mundo. Logo, trata-se de experimentações sensíveis captadas pela câmera que propõem uma nova possibilidade de funcionamento para os corpos em cena. É nesse sentido também que a obra se aproxima da noção de programa performativo proposta por Eleonora Fabião: a partir de uma concepção escrita, são acionadas novas maneiras de investigar o real e a vida.

Essas formas de investigação estão relacionadas, também, com a forma do texto e da produção das imagens. Por mais que o produto final seja um filme, não lidamos com um *script* clássico, como explica a artista: “tinha mais ou menos um gráfico, às vezes a gente antecipava coisas, ou então tinha que adiar, porque se tivesse alguém relacionado que não pudesse ir naquela data, agente tinha que reconfigurar. Fora os acidentes que aconteceram”.⁴⁵ Originado de um roteiro aberto, processual, retrabalhado, que se constitui de comandos pouco objetivos e

⁴⁵ Entrevista concedida à autora no dia 3 de fevereiro de 2015 (Anexo).

questionamentos poéticos, a produção desse filme está repleta de causalidades, acontecimentos vivos que mudaram o desenrolar da proposta inicial.

A ideia de partitura como uma base para futuras interpretações também nos parece bastante intrigante. Enquanto essa denominação está embutida de questões como métrica, intensidade e temporalidade, nos chama a atenção a questão do ritmo. Fluir de discontinuidades que pode ser reexecutado, o ritmo é a absorção das pulsões e vibrações afetivas de uma obra. Tal noção seria, justamente, o fundamento para essas possíveis interpretações: a artista escreveu sugestões de oscilação de estados, de imagens, de corpos que futuramente podem ser reproduzidas. A narrativa do filme é criada propriamente por essas sugestões, de modo que a afasta das narrativas cinematográficas clássicas e a aproxima da videoarte e de sua exploração da palavra por meio da imagem. A produção de um pensamento conceitual como consequência de uma linguagem poética orienta o ritmo e a narrativa do *Cinema Shadow*.

Finalmente, tratamos das características que posicionam esta obra na fronteira do cinema, a partir de aspectos centrais dessa disciplina: a montagem, a transmissão das imagens, a ficção e a construção narrativa, e a documentação e gravação da obra. Por ser um filme gravado e transmitido ao vivo, com uma trama complexa e pouco plausível, registrado por meio de uma partitura específica e um arquivo de vídeo de proporções monumentais, buscamos discutir as questões do improviso técnico, da impressão de realidade e de recriação da experiência ao vivo por meio dos registros.

O tempo presente, tão caro às obras videográficas, ganha aqui um caráter voyeurístico e documental, próximo dos *reality shows* televisivos. Naturalmente, a construção estética do filme o posiciona dentro do campo das experimentações artísticas e o segrega dos traços comerciais e pouco instigantes da TV. A ausência de ensaio, de manipulação posterior da imagem e da abertura para o imprevisto são características comuns a esses dois meios e ao *Cinema Shadow*. Aqui, ideia de montagem também é bem específica por tratar de uma edição espacial, isto é, o deslocamento pelo espaço da casa seria determinante para criar um sentido narrativo, de forma que o tempo do filme é tencionado por meio do movimento espacial.

Se a obra constrói uma indagação sobre a montagem cinematográfica clássica, a construção ficcional também é tencionada ao longo das 100 horas de filme. Não se busca aqui ser realista, verossímil ou até mesmo didático: a narrativa se desenrola em uma velocidade real e, simultaneamente, não realista, além de se pautar em situações surreais e eventos no mínimo

peculiares. Enquanto os filmes clássicos tendem a se ajustar à opinião comum do contexto social em que se insere, o *Cinema Shadow* procura, justamente, debater esse contexto, questionando por meio de acontecimentos e enquadramentos particulares a lógica ficcional e representativa do cinema clássico. Neste projeto, as imagens não se cristalizam: vemos cenas desaceleradas em que a experiência é pautada no que é vivo, no real. Distante da mimese, o filme foi planejado com um retrato de um tempo, imagens que pensam a época em que foram produzidas. A partir dos corpos e das relações estabelecidas entre eles, esta obra se constitui da vida, do ao vivo, do real:

Antes de tudo, pensar o *Cinema Shadow* em um primeiro momento foi pensar uma partitura que pudesse se adaptar a qualquer tempo. Eu ainda nem sabia, não tinha experiência com cinema, que eu decidiria por gravar, por apertar o rec. A princípio a imagem seria tal em abundância, acontecendo naquele momento exato, de existência, e quando eu falo naquele momento exato eu não estou só falando daquilo, *ai, daquela estrutura*. Não, estou falando no momento que existe, com todas as coisas que estão acontecendo, com uma época, e uma época determina uma série de coisas. Então se você tem uma partitura para uma época, para um filme poder ser refeito, assim como uma peça de teatro – você pode pegar um Shakespeare e fazer de novo um Shakespeare em 2060, com a peça ali, adaptá-la – então tinha muito isso, dessa partitura passando por aí, como fazer um cinema num tempo real e que fosse nesse estado de transmissão. Então eu não poderia, de forma alguma, se eu já projeto isso de antemão, fazer uma partitura fechada. Porque eu já trabalho com o imprevisto daquilo que virá. Primeiro que eu já trabalho com o imprevisto do símbolo, eu já acho que as ideias têm vida e tempo para viver, elas nascem e morrem. E digamos, se eu tiver uma ideia dentro da minha partitura, ela talvez não faça sentido a um determinado tempo. (...) Então eu não poderia nunca terminar arrogantemente que eu seria a profeta do futuro numa partitura. Então eu fiz uma partitura aberta para o tempo. Eu fiz uma partitura que também pudesse ser aberta para os acidentes reais, da tarefa real de filmá-la, de acordo com as propostas que nós colocamos naquele momento. Bom, por exemplo, uma delas, que é a mais de Hércules: do primeiro dia ao trigésimo terceiro dia, de terça a domingo, mesmo, porque esse era o tempo que nós tínhamos para fazer, parecia o ‘se vira nos trinta’, porque pouco dinheiro, a gente adaptou sim a partitura para isso, mas antes houve todo um exercício de criar, eu tive a ideia etc., mas houve todo o exercício de criar determinados pontos que fossem detonadores de outros, entender coisas.⁴⁶

Esses detonadores de acontecimentos – programas dentro da narrativa do filme – se complementam e constroem uma espécie de sistemática aberta para o fracasso. A construção desse fracasso, ausência de objetivo ou função específica, se dá pelo risco, pela aventura de se lançar em um projeto complexo e gigantesco que está aberto a não chegar a lugar algum. Um filme construído sem o pressuposto de que será assistido, fabricado por eventos que “em cada pequeno gesto-partícula tem uma potência de fracasso, que é maravilhosa”.⁴⁷

⁴⁶ Entrevista concedida à autora no dia 3 de fevereiro de 2015 (Anexo).

⁴⁷ *Ibid.*

Uma narrativa que escapa ao público, que não é entendida em sua totalidade, que não é realmente percebida. Não é possível dar conta de tudo, apenas da abundância e do insucesso. A partir de uma abundância de imagens, “há um fracasso existencial, você não dá conta, as pessoas ficam querendo dizer, e afirmar plenamente, *não vamos afirmar plenamente...*”.⁴⁸ Diante da impossibilidade de entender a obra em sua totalidade, nos vemos diante de uma profusão de potências, de virtualidades a serem atualizadas pelo ao vivo. Laura Lima propõe um pensamento poético que estabelece o caos e o imprevisto como *modus operandi* e que afirma a abundância como produtora do fracasso.

Diante dessas questões, o problema do arquivo se faz extremamente urgente. Uma obra monumental que se perde no tempo presente, da qual se registra apenas pequenas frações: apesar da câmera permanecer ligada durante toda a obra, a potência do acontecimento imprevisível filmado ao vivo se perde, permanece apenas a proposta e a imagem, a partitura e o arquivo de vídeo. Esses documentos criam novas temporalidades para o trabalho, uma vez que o tempo presente da origem se perdeu, engendrando novas possibilidades de contextualização e atualização dessas imagens e desse texto.

Essa relação entre a escrita e imagem se mostrou central para a pesquisa. Esses dois conceitos e o vínculo estabelecido entre eles podem ser abordados a partir de diversas perspectivas, porém partimos da premissa de que a tecnologia intrínseca à escrita se constitui de um processo baseado em sequências preestabelecidas de comandos. Letra após letra, palavra após palavra, frase a após frase, estamos diante de uma linha de montagem disciplinar. A construção de sentido está submetida a uma perspectiva fixa que determinou a própria maneira como lemos a imagem do mundo.

Nesse cenário, entendemos o texto como uma pré-condição para qualquer significação, como pensamento, reflexão, consciência, experiência, afeto, ação, movimento e mais ainda. A escrita funcionaria como ponto de partida e ponto de chegada, como lugar de atividade filosófica, literária e artística. Escrever o movimento implica em um agenciamento do dispositivo da escrita: sua aparente capacidade receptiva ilimitada e uma retenção permanente de traços estão aliadas às limitações de reter o movimento em si. Estaríamos tentando decifrar a vida e seus fluxos a partir da letra, estaríamos subordinando as imagens ao texto ou estaríamos buscando uma maneira de

⁴⁸ *Ibid*

decifrá-las. Dispor os corpos e orientar suas trajetórias implicaria, então, em questionar nossa existência e nossa capacidade de arquivá-la.

Ao tentarmos organizar o espaço, seria possível dizer que artificializamos o que é natural sobre um campo metafórico, sobre uma superfície de papel, que garante nossas possibilidades de pensamento. Escrever o movimento implica em uma busca por concretizar um estado intermediário. A tensão entre a ideia e a realização material paira sobre esse registro que contém instruções para uma ação física concebida aparentemente para existir no plano da imaginação e da abstração. O arquivo é sempre habitado por algo além do visível. Quando avançamos para além do papel – por exemplo, por meio de outra tecnologia – podemos alcançar outras temporalidades. A urgência do presente, um futuro anterior, a retenção da imagem: isso seria possível a partir de outras superfícies? Enquanto o movimento opera pela transcendência de um gesto único e poético, o cinema e o vídeo mostram-se como desdobramentos do movimento em um tempo em suspensão, como um registro de outras visibilidades.

Nesse sentido, desejamos que este estudo possa estimular o interesse de outros pesquisadores não somente pela relação entre texto, imagem e arquivo em geral, mas, mais especificamente, pelo trabalho de Laura Lima. Acreditamos que ainda existe espaço para uma investigação sobre os outros projetos do *Cinema Shadow: Unespecified e Verriptical*, além de outras abordagens sobre o *Segundo* e, naturalmente, o elo agenciador entre os três filmes. Pretendemos, portanto, que esta pesquisa possa ser ampliada nessa direção em um futuro doutorado.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. Revista Cacto, número 1, agosto de 2002, p.142

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ALTSHULER, Bruce. Art by Instruction and the Pre-History of do it. In: *do it*. New York: Independent Curators Incorporated. 1997.

AUMONT, Jacques. A estética do Filme. Campinas: Papyrus, 2012.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et. al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004

BASBAUM, Ricardo. A artista como predadora. In: LAGNADO, Lisette, CASTRO, Daniela (org.). *Laura Lima on_off*. Rio de Janeiro, Cobogó, 2014.

BENNETT, Roy. Elementos básico da música. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

BISHOP, Claire. Delegated Performance: outsourcing authenticity. In: *October*, Cambridge, Primavera 2012

BOISSIER, Jean-Louis. *A imagem-relação*. In: MACIEL, Kátia (org). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

CASTRO, Daniela. Repertório. In: LAGNADO, Lisette, CASTRO, Daniela (org.). *Laura Lima on_off*. Rio de Janeiro, Cobogó, 2014.

CICERO, Antonio. Poesia e filosofia. In: *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COCCHIARALLE, Fernando. To Age. In: *Chapter Arts Centre Folder – Cardiff*, Wales. UK.2004/2005.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

COMPARATO, Doc. Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

COSTA, Luiz Cláudio da. O registro na arte contemporânea: inscrições de visibilidades, discursos e temporalidades como séries da obra. In: COSTA, Luiz Cláudio da (org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa – FAPERJ, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Conversações (1972-1990)*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. A imagem-movimento: Cinema I. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009.

_____. A imagem-tempo: Cinema II. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2. Vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 2012

_____. “Percepto, Afeto e Conceito” In: *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro: 34, 2010.

DOCTORS, Márcio. *(Fleshimage) ou Carnimagem*, 2012. Disponível em: http://www.evaklabin.org.br/respiracao_detalhes.aspx?sec=5&id=481 (acesso em: 12/08/14)

DUBOIS, Philippe. Cinema, Video, Godard. São Paulo: Cosac Naify, 2004

DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. In: MACIEL, Katia. *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ELEEY, Peter. If you couldn't see me: the drawings of Trisha Brown. In: LEPECKI, André. *Dance*. London: Whitechapel Gallery, 2012.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. Sala Preta, Brasil, v. 8, p. 235-246, nov. 2008. ISSN 2238-3867. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355>. Acesso em: 01 Mar. 2015.

_____. Programa performativo: o corpo em experiência. Revista do Lume. Núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais. Unicamp. N. 04. Dez. 2013. Disponível em: <http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276/256>. Acesso em 02 Dec. 2014.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2010.

FRANKO, Mark. Writing Dancing. In: *Dance as text*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

HOWARD, David. Teoria e prática do roteiro: um guia para escritores de cinema e televisão. São Paulo: Globo, 2002, 3a. ed.

KIEFER, Bruno. Elementos da linguagem musical. Porto Alegre: Movimento, 1979

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LAGNADO, Lisette. Laura Lima, on_off. In: LAGNADO, Lisette, CASTRO, Daniela (org.). *Laura Lima on_off*. Rio de Janeiro, Cobogó, 2014.

LEFEBVRE, Henri. *Rhythmanalysis: space, time and everyday life*. Londres: Continuum, 2004.

LEPECKI, André. Coreo-política e coreo-polícia. *Ilha Revista de Antropologia*, [S.l.], v. 13, n. 1,2, p. 041-060, jan. 2013. ISSN 2175-8034. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>>. Acesso em: 01 Mar. 2015.

1.1.1 _____ . 9 variações sobre coisas e performance. *Urdimento*. Brasil. Vol. 2, n. 19, p. 93-99, nov/2012. ISSN: 1414-5731. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3194>>. Acesso em 01 Mar. 2015.

_____. *Choreography as Apparatus of Capture*. *TDR: The Drama Review*, Volume 51, Number 2 (T 194), Summer 2007, p. 119-123. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/journals/tdr/summary/v051/51.2lepecki.html>>. Acesso em 01. Mar. 2015.

LIMA, Laura. *Eu nunca ensaio*. In: *Arte & Ensaio*, n.21. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais /Escola de Belas Artes, UFRJ, dezembro de 2010.

_____. *partitura* de Laura Lima para SEg uN DO, 2012, livro editado pela própria artista.

_____. *Cinema Shadow ABOUT*, 2012, documento digital.

_____. Em entrevista com Geraldo Mosquera. In: PEDROSA, Adriano, DUARTE, Luisa (orgs.) *ABC Arte Brasileira Contemporânea*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Artistas de Cinema*. 06 de junho de 2013. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Katia Maciel.

_____. *Não é uma cachaça? Tudo isso é uma grande cachaça: entrevista*. 2014. Rio de Janeiro: Laura Lima on_off. Entrevista concedida a Lisette Lagnado e Daniela Castro.

LOUPPE, Laurence. *Imperfections in the Paper*. In: *Traces of dance: Drawing and Notations of Choreographers*. Paris: Dis Voir, 1994.

MACIEL, Katia; FLORES, Livia. *Instruções para filmes*. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2013

MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Pré-cinemas e Pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997.

- MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: The MIT Press, 2001
- MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- MELIM, Regina. Performances Impressas. *Poiésis*, n. 21-22, p. 25-30, jul.-dez. 2013. Disponível em: < <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis21-22/dossie1-02-melim.pdf>>. Acesso em 01. Mar. 2015.
- MONTECCHI, Fabrizio. Em busca e uma identidade: reflexões sobre o Teatro de Sombras contemporâneo. In: *Móin – Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 8, v.9, 2012.
- NANCY, Jean-Luc. Resistência da poesia. Lisboa: Vendaval, 2005, p.9.
- PARENTE, André. *Forma cinema: variações e rupturas*. In: MACIEL, Kátia (org). *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.
- _____. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papirus, 1994.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012
- REZENDE, Renato; MACIEL, Katia. *Poesia e videoarte*. Rio de Janeiro: Circuito / FUNARTE, 2013
- RUSH, Michael. *Novas Mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes: 2006.
- SALIS, Fernando. Cinema (ao) vivo: a imagem-performance. In: MACIEL, Kátia. *Transcineas*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2009.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SENRA, Stella. Artur Barrio: fricções entre arte e registro. In: COSTA, Luiz Cláudio da (org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa – FAPERJ, 2009.
- SHAW, Jeffrey. *A nova arte midiática e a renovação do imaginário cinematográfico*. In: MACIEL, Kátia (org). *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Referências audiovisuais e iconográficas

CINEMA SHADOW. Direção Laura Lima. Rio de Janeiro: 2012. Arquivo eletrônico em AVCHD Content (100 horas), son., colorido. Audio original em português.

Websites consultados

<http://www.cultura.rj.gov.br/riooccupationlondon/#page-1> (acessado em 12/08/2014)

<http://www.evaklabin.org.br/default.aspx> (acessado em 14/08/2014)

<http://projeto respiracao.blogspot.com.br/> (acessado em 14/08/2014).

<http://www.youtube.com/watch?v=VUfwg0bz-Yo> (acesso em 23/01/2015)

Referência de imagens

Imagem 1: LIMA, Laura. Marra (H=c/M=c), 2012. Disponível em:

http://media.digitalphotogallery.com/ucxyjvherbml/images/a200b20a-a43c-11e1-a998-fefd616b8533/marra_by_laura_lima_the_spiral_and_the_square_chapter_iii_grmlna_tkm_201201_website_image_jyxe_wuxga.jpg?20120522220519 (acessado em 20/08/14)

Imagem 2: LIMA, Laura. Novos Costumes, 2006. Disponível em:

http://bombmagazine.org/system/rich/rich_files/rich_files/000/057/562/original/Lima1_body.jpg (acessado em 20/08/14)

Imagem 3: LIMA, Laura. Monte de irônicos – palhaço de buzina reta, 2007. Disponível em:

https://c2.staticflickr.com/4/3168/3038250911_5774dde228_z.jpg (acessado em 20/08/14)

Imagem 4: LIMA, Laura. Bar restaurante, 2013. Disponível em:

<http://magazin.artline.org/images/limabar.jpg> (acessado em 20/08/14)

Imagem 5: LIMA, Laura. Sequências Cinema Shadow Unspecified: dia 2. In: LIMA, L. *Cinema Shadow ABOUT*, 2012, documento digital, p.9.

Imagem 6: LIMA, Laura. Footnotes, 2012. Disponível em: http://dasartes.com/2012/wp-content/uploads/2012/08/Laura-Lima_Notas-de-Rodap%C3%A9_2012-bx-660x466.jpg (acessado em 20/08/14)

Imagem 7: LIMA, Laura. Sequências Cinema Shadow/Segundo, dia 2. In: LIMA, L. *Cinema Shadow ABOUT*, 2012, documento digital, p.15.

Imagem 8: LIMA, Laura. Sequências Cinema Shadow/Segundo, dia 4. In: LIMA, L. *Cinema Shadow ABOUT*, 2012, documento digital, p.17.

Imagem 9: LIMA, Laura. Sequências Cinema Shadow/Segundo, dia 18. In: LIMA, L. *Cinema Shadow ABOUT*, 2012, documento digital, p.31.

Imagem 10: SEHGAL, Tino. Essas Associações, 2014. Disponível em: http://s2.glbimg.com/_sdXP8D30f3nSn68k5VzyoiW030=/smart/e.glbimg.com/og/ed/f/original/2014/04/09/cv343_gente_nas_artes_15.jpg (acessado em 20/08/14)

Imagem 11: LIMA, Laura. Baixo (H=c/M=c), 2010. Disponível em: <http://premiopipa.com/wp-content/uploads/2010/06/baixo-foto-sergio-araujo.png> (acessado em 20/08/14)

Imagem 12: LIMA, Laura. Galinhas de gala, 2004. Disponível em: <http://premiopipa.com/wp-content/uploads/2010/06/galinhas-de-gala-foto-cadu-doliveira.png> (acessado em 20/08/14)

Imagem 13: *Printscreen* da página 14 da partitura; referente ao dia 1 de filmagem.

Imagem 14: *Printscreen* da página 15 da partitura; referente ao dia 1 de filmagem.

Imagem 15: *Printscreen* da página 16 da partitura; referente ao dia 1 de filmagem.

Imagem 16: *Printscreen* da página 17 da partitura; referente ao dia 1 de filmagem.

Imagem 17: *Printscreen* da página 18 da partitura; referente ao dia 1 de filmagem.

Imagem 18: *Printscreen* de sequência do filme Cinema Shadow/Segundo (dia 26, 12/12)

Imagem 19: *Printscreen* de sequência do filme Cinema Shadow/Segundo (dia 27, 13/12)

Imagem 20: *Printscreen* de sequência do filme Cinema Shadow/Segundo (dia 4, 16/11)

Imagem 21: *Printscreen* de sequências do filme Cinema Shadow/Segundo (dia 12, 25/11)

Imagem 22: *Printscreen* de sequências do filme Cinema Shadow/Segundo (dia 12, 25/11)

Imagem 23: *Printscreen* de sequências do filme Cinema Shadow/Segundo (dia 12, 25/11)

Imagem 24: *Printscreen* da página 72 da partitura; referente ao dia 12 de filmagem.

Imagem 25: *Printscreen* da página 71 da partitura; referente ao dia 12 de filmagem.

Imagem 26: *Printscreen* da página 4 da partitura

Imagem 27: *Printscreen* de sequência do filme Cinema Shadow/Segundo (dia 17, 01/12)

Imagem 28: *Printscreen* da página 102 da partitura; referente ao dia 17 de filmagem.

Imagem 29: *Printscreen* da página 103 da partitura; referente ao dia 17 de filmagem.

Imagem 30: *Printscreen* da página 101 da partitura; referente à pós-filmagem do dia 17.

ANEXO 1

Transcrição da Entrevista com Laura Lima

Local: Rua Tavares Bastos, n 25, Catete, RJ

Data: 03/02/2015

Débora: Eu queria começar te perguntando a questão da nomenclatura. Porque apesar dos seus trabalhos anteriores não serem o foco da minha pesquisa, é impossível não falar da questão da performance, de você falar que não faz performance. Tem uma questão que me interessa que é a questão da ‘performance delegada’. E eu já vi uma entrevista sua falando que você não concorda muito com o uso desse termo no seu trabalho.

Laura: Engraçado, eu achei que você ia só falar do Cinema Shadow, mas tudo bem. Com a relação à coisa da ‘performance delegada’, o que eu acho que houve quando surgiu o desenvolvimento desse termo foi - principalmente pela Claire Bishop – ela estava discutindo ali, principalmente questões éticas com relação a isso. Eu acho que ela como uma mulher inteligente, não fechou nem abriu, mas pegou nesse ponto nevrálgico da questão ética. Eu não concordo em ficar replicando isso, e ficar dizendo: *sim eu faço performance delegada*, porque eu acho que o termo só serve para levantar um problema. Ele não serve para você passar a usar de uma forma simplificada o enunciado. Porque eu já acho um problema muito serio agente adaptar o trabalho da gente de imediato usando enunciados, índices – pra isso eu também vou dizer sobre a performance.

Quando eu começo a trabalhar com a ‘performance’, do jeito que as pessoas pensam que é, e que eu não penso que é, eu nem usava essa palavra, eu não entendia a coisa como tal. Então as pessoas diziam: *ah, sua performance*, e eu já entedia que eu era abduzida a um estado de classificação que as pessoas necessitam (que não é só na arte né? de forma geral), eu começo a dizer: *opa! Eu não trabalho com esse tipo de coisa, não me cai bem esse vestido!* E então eu comecei a pensar melhor, porque você começa a ver de fora para dentro né: *não, as nomenclaturas precisam ser pensadas*. E eu já tinha um exercício com a filosofia, sobre o sentido, então comecei a achar que eu precisava antes de tudo negar. Olha, a primeira coisa mais imediata: é urgente negar. Eu posso admitir que na história da arte existe o tangenciamento, mas eu preciso negar, que tratar aquele individuo como matéria, que não sou eu, e já uma serie de outras coisas, sem me interessar pela experiência. Olhando os meus colegas de outras décadas, que trabalhavam com uma outra questão, que estavam inseridos em um outro contexto político, eu não poderia assimilar aquilo de uma forma tão...

Débora: Leviana? Eu diria até leviana...

Laura: É, pode ser leviana, e pode ser também, num nível de carência afetiva tal, que *eu preciso pertencer a um grupo*. Eu não preciso pertencer a um grupo. O trabalho ele é, digamos, vamos

chama-lo de um fenômeno que quando passa a existir, através de um intrincamento de coisas, que você sabe assim, que você localiza, você sabe algumas bossas, eu to fazendo arte né, eu não estou encerrada lá num manicômio e as pessoas dizem então *estou encerrada porque estou louca*, não, *estou fazendo arte*, me dão o mínimo de prescrições aonde o que eu estou fazendo é isso aí, então...vamos seguir em frente. Então nesse sentido eu acho que mais ou menos respondo a sua pergunta, não é?

Débora: Sim. Você falou que achou que eu ia falar só de Cinema Shadow, mas é que o meu trabalho acabou passando por varias disciplinas, varias nomenclaturas, para tentar enxergar como que você determina o movimento desse filme. E aí tem outro termo que eu acho um pouco mais abrangente, não sei se isso é problemático ou não, que é o ‘programa performativo’ da Eleonora Fabião. Que ela entende programa como um motor de experimentação, é um enunciado que vai nortear um movimento uma ação, uma experiência, e ela não trata muito, não especifica a questão do *meu corpo*, corpo do terceiro, qual a matéria que você vai usar. A questão é basicamente você propor um movimento e tem essa questão do texto e da experiência em si. E isso é uma coisa que me instiga muito no Cinema Shadow, de tentar entender como que você determina as ações antes (interrupção da criança)

Débora: Mas essa questão da pré-determinação do movimento, eu queria que você falasse um pouco mais: porque determinar um movimento que você sabe que você nunca vai determinar de maneira completa?

Laura: Uau, você foi para um bando de coisas, primeiro que você falou da Leonora Fabião, que eu não conheço bem o projeto dela. Até me dá curiosidade em saber, porque fala de um programa. Ela não quer – olha que eu posso estar errada – que a responsabilidade seja nem na experiência, nem na presença do próprio corpo do artista, nem no outro, etc...

Débora: É... Uma criação no todo né, tem o escrito, a proposta, a experiência, e aí assim, a experiência pode ser pra terceiros, para o próprio artista, ela passa por vários exemplos para chegar nessa ideia de programa. Se você quiser eu posso até te passar, tem um artigo em que ela...

Laura: Eu já ouvi falar nela, mas não sei se já ouvi falar desse ‘programa’.

Débora: Ela parte do texto do Deleuze, do corpo-sem-orgãos, por isso que ela fala de programa.

Laura: Ok, faz sentido, entendi. Tá, é porque assim, se você coloca isso, e pede para eu responder a partir disso, eu fico um pouco desconfortável.

Débora: Não, mas você pode responder da maneira que você quiser, pode responder por si própria.

Laura: É porque eu não posso fazer nenhuma referência em relação a isso, e você já pulou para Cinema Shadow. Talvez precisasse de você de novo fazer a pergunta, vou pegar mais café. Eu fiquei pensando o que é a Leonora, e o que é o ‘programa’, e eu me lembrei inclusive até dos View-points, você já ouviu falar disso?

Débora: Não.

Laura: Me pergunte de novo. O que é que você quer saber.

Débora: Eu quero saber, especificamente no Cinema Shadow, que é o meu objeto, tem essa preocupação por determinar o movimento por meio da partitura. Só que ao mesmo tempo você determina de uma maneira que não é muito objetiva, que não é muito cristalizada, você faz umas propostas, que elas são sempre abertas né, sempre tem um espaço para o imprevisível. E aí, eu queria que você falasse um pouco como que você chegou a isso, e porque determinar um movimento que você sabe que você não está determinando 100%?

Laura: Bom, antes de tudo pensar o Cinema Shadow em um primeiro momento foi pensar uma partitura que pudesse se adaptar a qualquer tempo. Eu ainda nem sabia, não tinha experiência com cinema, que eu decidiria por gravar, por apertar o rec. A princípio a imagem seria tal em abundância, acontecendo naquele momento exato, de existência, e quando eu falo naquele momento exato eu não to só falando daquilo, *ai, daquela estrutura*, não to falando no momento que existe, com todas as coisas que estão acontecendo, com uma época, e uma época determina uma série de coisas. Então se você tem uma partitura para uma época, para um filme poder ser refeito, assim como uma peça de teatro - você pode pegar um Shakespeare e fazer de novo um Shakespeare em 2060, com a peça ali, adaptá-la – então tinha muito isso, dessa partitura passando por aí, como fazer um cinema num tempo real e que fosse nesse estado de transmissão. Então eu não poderia, de forma alguma, se eu já projeto isso de antemão, fazer uma partitura fechada. Porque eu já trabalho com o imprevisto daquilo que virá. Primeiro que eu já trabalho com o imprevisto do símbolo, eu já acho que as ideias têm vida e tempo para viver, elas nascem e morrem. E digamos, se eu tiver uma ideia dentro da minha partitura, ela talvez não faça sentido a um determinado tempo. Por exemplo, se você pegar, abre um livro do Hieronymus Bosch, com todo aquele paganismo, e depois aquele estupro do puritanismo a posteriori, você já não tem mais, mesmo os estudiosos do Hieronymus Bosch, eles cavucam as ferramentas para entender aquelas imagens, o que aquilo significa. Então eu não poderia nunca terminar arrogantemente que eu seria a profeta do futuro numa partitura. Então eu fiz uma partitura aberta para o tempo. Eu fiz uma partitura que também pudesse ser aberta para os acidentes reais, da tarefa real de filmá-la, de acordo com as propostas que nós colocamos naquele momento. Bom, por exemplo, uma delas, que é a mais de Hércules: do primeiro dia ao trigésimo terceiro dia, de terça a domingo, mesmo, porque esse era o tempo que nós tínhamos para fazer, parecia o ‘se vira nos trinta’, porque pouco dinheiro, agente adaptou sim a partitura para isso, mas antes houve todo um exercício de criar, eu tive a ideia etc, mas houve todo o exercício de criar determinados pontos que fossem detonadores

de outros, entender coisas, isso foi um exercício que eu fiz muito com o Manoel Aragão durante um mês e meio, dois meses aqui em casa. Ele vinha duas três vezes por semana, sentávamos e eu, claro, queria muito fazer, porque imagina o mínimo absolutamente delicioso em adrenalina que você se propõe a fazer isso, e dá um apavoramento de você saber que você vai orquestrar não sei quantos dias, não sei quantas pessoas, nem se o seu corpo vai permitir, então eu precisava de uma pessoa que eu já tinha visto trabalhar como esses detonadores, como esses dispositivos detonadores numa peça para trabalhar comigo, para me ajudar a compor isso. Ou seja, quando eu tivesse em uma falência física, mental, ele ia segurar a onda, entendeu.

Então nós falamos muito sobre as coisas, e ele se adaptando às minhas ideias, porque ele já tinha conhecido, já tinha vivenciado em Londres um pouco do primeiro projeto. Na época foi de 15 horas, três dias, 3, 4 e depois 8 horas - então ele já tinha entendido mais ou menos, eu já tinha feito a ponte com o projeto dele, que era o Day by night, que ele faz uma peça aonde ele escolhe elementos dentro daquela festa, é uma festa, que você fica olhando e você pode entrar na festa em determinado momento, as pessoas bebem, e ele dá a direção aos personagens sem que os outros saibam o que é, sem o ensaio. Isso é uma característica muito parecida com coisas que eu já fiz. Então encontrei uma pessoa fazendo, no mundo dele, na pesquisa dele, por coincidência, projeto dele, nós nos encontramos e eu falei *esse cara pode me ajudar*. Porque eu tava morrendo de medo de enfrentar fisicamente essa proposta. Imagina, de hoje para amanhã mais três horas, de amanhã pra depois mais três horas, de filme com sentido. Porque mesmo que agente não fale de uma narrativa linear, óbvia, didática, ou até que responda a um beabá do entendimento de qualquer história, você sabe que está projetando uma coisa que, o sentido vai se conectando, à medida que você vai fazendo aquilo. Você tem que estar muito atento. E eu lembro que na primeira semana eu colapsava. Chegava em casa assim e falava: *oi oi meu filho*, e aí pensava: *gente, alguém fez janta?* Porque como eu tava fora o dia inteiro, enquanto alguém trazia a janta eu dormia. Era uma coisa impressionante. Tanto que depois me perguntaram: e aí, você faz de novo esse projeto? E eu falo: não, Deus me livre! Por causa do esforço físico que foi. Mas não sei se eu retorno, qual foi a sua pergunta. Eu to falando assim, dizendo coisa...

Débora: É que era assim, a questão de determinar o movimento, que você sabe que não está determinando 100%.

Laura: E o que eu fiz: eu estabeleci que a partitura, ela já existia nesses encontros, ela começou a ser escrita, eu tinha 33 dias, com vários dias em branco, e isso é necessário, porque você está fazendo algo que você pode admitir que exista abundância. Abundância de informações e coisas que podem fazer/criar aquela história. E depois você registra. Então eu fui fazendo layers de partituras, eu fui publicando, eu queria ter publicado uma a cada semana, mas era impossível fisicamente. Agente começou a fazer, eu e Emanuel e depois eu continuei fazendo as outras, nós ainda temos um projeto de retornar a isso e fazer comentários póstumos. Porque existe isso, agente foi fazendo por camadas: agente publicou a primeira, depois agente publicou a segunda sobre a primeira, então você vê os primeiros comentários, as mudanças dos dias, os rabiscos e tal,

e existiam também os próprios, digamos, gráficos que dizem sem dizer. Depois que acontecem uma série de coisas, ali naquele dia, e aí você tem no dia seguinte quatro quadrados, três xis, uma bola aqui, você projetar que aquilo significa alguma coisa, e pode ser que essa seja a informação daquele dia. E no futuro, que ler e tiver que fazer isso, ela vai interpretar dessa maneira, a principio eu tinha dito que não ia gravar, é uma perversidade minha assim, *não gravar*, o cinema ficava vazio por horas, mas ele acontecia, eu disse: eu não vou gravar. Mas eu tinha um time enorme de pessoas me olhando, ganhando pouco, muito pouco, né? E elas falavam assim: Laura, pensa bem, não é uma informação que se agrega a partitura, sobre o tempo? E aí eu: não sei. Aí eu fiquei naquele não sei, não sei, não sei, até admitir que aquilo realmente poderia ser uma pesquisa de época, e aí dependendo do inteligente do futuro, da figura que resolver fazer, ela pode dizer: pesquisei sim as imagens do primeiro, originalmente, ou me ative só na partitura. Então ela poderia conjugar como interprete no futuro esse tipo de coisa.

Débora: Quero te perguntar um pouco sobre algumas questões que você falou. Uma delas é que a partitura que eu tive acesso, se eu não me engano, é a quarta versão, em que já tem pós-filmagem...

Laura: Nem terminou, você sabe, né?

Débora: Pois é, tem algumas páginas em branco. Nos primeiros dias principalmente, tem todo um retrabalho de descrever o que de fato aconteceu, porque tem lá: aí vai ter uma festa e depois agente vai pro quarto verde... E aí na verdade o que aconteceu foi que só ficou no quarto, por exemplo, ou a festa durou só meia hora, e o resto do dia foi diferente...

Laura: Escrito mal e parcamente, rapidinho, porque é como se fosse um rascunho para retornar e fazer comentários mais detalhados. Você já pegou uma coisa em rascunho.

Débora: Mas você fez alguma reedição depois, não?

Laura: Eu não sei do que você tá falando, mas eu já mexi isso, mas eu não mexi muito mais depois porque eu realmente gostaria, eu me propus a sentar e escrever com o Emanuel depois, porque eu queria publicar. Porque o projeto para o arquivo foi o seguinte: eu fiz um arquivo que a principio tem cinco cópias e duas provas de artista, pra que isso possa ser, por um determinado tempo, realmente alguém possa comprar isso, porque foi feito com um budget terrível, assim, a primeira cópia vendida com porcentagem para essas pessoas que trabalharam, e no futuro quando as pessoas adquirirem, os museus – isso é muito mais coisa de museu, não é? – isso poder ser sim liberado a um determinado quantidade de tempo, liberado para o público. Então é assim: é um sistema que nós criamos. E eu só estou comentando isso, porque - que eu criei né, na verdade, e disse para as pessoas que eu achava que isso era melhor porque eu entendia que para o ensino das artes plásticas, que isso realmente não era filme para entrar em distribuição, porque eu não ia editar esse negócio de jeito nenhum, esse negócio tem um processo de edição que é o

deslocamento do espaço, que agente pode falar sobre isso. É, então, eu disse ao Emanuel que a única coisa que não entraria nesse jogo pra que outros filmes inclusive sejam viáveis, se eles não tiverem financiamento, é que a partitura seja publicada. Que qualquer pessoa tenha acesso. Então essa partitura faz com que qualquer um possa ter acesso ao invés de você deixar isso como se fosse uma coisa de iniciado dentro do museu, num acervo. Ninguém vai ter acesso à partitura do segundo, *como assim, é preciso pedir, é preciso não sei o que*, não. Isso entra numa publicação então já existe uma conversa com um editor... Porque não da para parar, eu já tenho outras ideias de filme, já fiz um terceiro. Que é o ‘Vertriptical’, que acabei de fazer, agora em novembro.

Débora: Ele se relaciona com o Cinema Shadow de alguma forma?

Laura: É Cinema Shadow. Se você parar para pensar é: ‘Unspecified’, ‘Segundo’, e ‘Vertriptical’. O próximo provavelmente vai ser ‘Unforth’. To brincando.

Débora: Mas a partitura é diferente, né? Eu só vi fotos do primeiro.

Laura: A partitura é um problema no terceiro, porque ela já muda bastante. Ela certamente vai ser adaptada depois. E é feita com a Andrea Capela, que é uma outra pessoa, não é o Emanuel. O Emanuel tá no segundo. Mas o segundo realmente é, pra quem vai estudar, ele tem um força que tem muito dos três. Ele fala um pouco dos três que já existem. O segundo não é editável. Porque ele não é editável. Bom, a não ser que uma criatura um dia queira pegar e edite um filme, e faça várias versões... Mas isso ainda não foi pensado e nem é pensado por mim. Que que o segundo é: um filme linear de três horas num câmara continua a cada dia, mas a edição, digamos, o *finalcut* dele, não é o do computador, o *finalcut* dele é o deslocamento no espaço. Então é sala-jardim-copa-cozinha-quarto-sala renascença – volta à sala inglesa, *num sei o que, num sei o que...* e aí sim se faz a história. A edição é assim.

Então agente agora vai lançar em Buenos Aires, dia 19, o ‘filme-arquivo’, porque agora assume-se que existe o arquivo.

Débora: Era isso que eu queria te perguntar. Se você tinha pretensão de expor apenas o vídeo como uma sessão de...

Laura: Depois que eu admiti que ele era gravado, por uma consciência quase como uma ética de um filme, porque o cinema é uma coisa que eu não tinha experienciado antes, que é uma coisa feita coletivamente. Então assim, quando houve essa decisão, que eu acho que foi uma decisão por legitimidade política e não só estética, porque se fosse só estética, seria: não gravar. E aí seria uma coisa minha, de ditadora. Eu poderia acionar esse negócio, para as pessoas entenderem, mas eu achei interessante entender o arquivo como uma pesquisa de tempo. Porque tem muito mais, não é só partitura que se perde, ou só esse volume do banquete, você tem muito mais: você tem um gesto, as roupas, você tem a tentativa de fazer... Então eu entendi que existia uma escrita

paralela. Então essa aceitação fez com que eu gravasse. Existe o Cinema Shadow Arquivo, que é uma outra coisa. Então ele pode atingir a sua bizarrice, da mesma forma como o outro já sendo feito por *streaming*. Agente vai fazer uma *world première* com toda a coisa Cannes, tapete vermelho, eu pedi. Bebida, fotografia, seja lá o que for, essas *misè-en-scenes* engraçadas que existem em lançamento de filme. Já avisei o pessoal de Buenos Aires – ainda mais Buenos Aires, o cinema argentino é demais... – na verdade eu sou uma cara de pau de colocar o meu filme lá, risos, porque eu acho que eles são muito bons, mas o que eles tão curtindo é isso, porque sabem que é uma outra coisa. Nós vamos lançar num teatro, num cinema, e o primeiro dia vai ter essa *misè-en-scene* toda, teremos uma charla, eu e Manu, e a diretora do museu de arte moderna, que tá lançando o filme, etc. e a aí vai o primeiro dia de três horas, e aí segundo dia, terceiro dia... E tem um ‘cardzinho’ que vai ser dado ao público, porque o lançamento é paralelo a uma exposição que estou fazendo no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires. Então eu inauguro agora, dia 19 a exposição, e no dia 17 de março eu faço o lançamento do filme, a *world première*. Eu nunca mostrei o arquivo, então...

Débora: Ele é só seu né, só você pode assistir por enquanto...

Laura: Por enquanto é, eu Andrea, e quem se meteu no negócio...Na verdade quem é que assiste né, porque...

Débora: Mas você já reassistiu?

Laura: Não, efetivamente não. Eu vi tudo eu estava lá. Só tem uma hora que eu não vi porque no dia que eu combinei previamente com o Emanuel que aquele dia eu teria que sair as quatro e não as cinco, porque era formatura do meu filho. Isso eu não faltaria. Nesse dia, claro depois eu vi – depois teve uns dias que ele não foi – todos os dias eu estava lá. Então eu vi tudo e sei tudo que aconteceu... Mas eu não vi a coisa filmada toda, eu não vi cada segundo, mas vi muito, posso te dizer, 80%.

Débora: Eu queria te perguntar como foi esse dia-a-dia, porque eu imagino você meio como uma diretora-produtora, sabe programa ao vivo de TV? Que tem que ficar: *entra num sei que, cadê num sei que lá*, eu imagino você um pouco assim, uma equipe enorme, ocupando aquela casa que já é toda ocupada por si só, e mudando as coisas de lugar... Eu queria saber um pouco como foi o por trás das câmeras, mais curiosidade...

Laura: Tinha mais ou menos um gráfico, às vezes agente antecipava coisas, ou então tinha que adiar, porque se tivesse alguém relacionado que não pudesse ir naquela data, agente tinha que reconfigurar. Fora os acidentes que aconteceram. Tinha um dia que agente tava na sala de jantar e tinha que descer ao porão. Eu já tinha programado com o cara do som, que quando a câmera descesse ao porão, acho que é mais ou menos isso, ele faria som de porcos gritando, uma coisa assim. Agente não conseguiu descer porque, sem querer naquele dia o sinal estava um pouco

ruim, e os dias que os sinais da internet – era feito por internet né – tava ruim, agente resolvia, agente já testava um pouco antes, e às vezes agente *plugava* o cabo, o ethernet, agente trabalhava com a câmera aquele dia, porque sabia que tinha que projetar na caixa, senão ia ficar sabendo que aquele dia o sinal tava um pouco oscilante. Então naquele dia agente usou o cabo né, e aí a pessoa veio fez num sei o que, e aí quando a Thai ia descer a escada, que era como uma adegasquisitíssima, ela fez assim: olhou pra trás, parou um pouco, e aí ficou flutuando com a câmera, fez assim, e aí quando agente se deu conta, todo o cabo estava enrolado na mesa. Então teria uma alternativa: ou ela voltava, alguma coisa acontecia e ela ia desvirando, mas a coisa tava de tal jeito que eu simplesmente decidia, eu comecei a nomear, e era uma delícia os nomes que iam aparecendo no exercício: os momentos sequela. *Puxa aquela lente ali, puxa num sei o que, e então aquela câmera agora, você vai entrar num branco total de uma luz. Andrea, traz as gelatinas.* Então agente começou a entrar num estado de sonho estranho que era descer um porão com porcos gritando, então passou a ser outra coisa. Passou a ser uma câmera mais parada com toda uma coisa de luz acontecendo. Isso eu to falando dos acidentes que aconteceram, que fizeram com que eu mudasse pelo menos três dias a posteriori do que eu tinha programado. Então no dia seguinte àquilo, eu tive que cortar, digamos, faltava 15 minutos para acabar aquele dia, então nos ficamos com aquela sensação de sonho, daquelas como se de repente a pessoa, alguém, dormiu, quem isso não interessa nesse momento, alguém dormiu, ou porque que passa simplesmente a ter um jogo de luz sem parar, que alias muito cinema de uma certa época, num experiência com 16mm ou 8mm, no começo do século passado, e aí no dia seguinte: corta. Acabou? Acabou.

Agora no dia seguinte, eu não posso continuar com o que eu tinha armado da descida... Então eu já tenho que avisar, naquele dia mesmo: *onde vai ser, Laura?* Então eu já tenho que naquele dia decidir toda a programação e mudar a partitura na minha cabeça. E depois fazer anotações, os acidentes. Então eu comecei no dia seguinte, eu fui para o quarto – isso era na sala – e a câmera começou lá fora, desfocada num verde muito parecido com aquelas gelatinas. Então ela levou uma hora em *zoom*, onde ela teve que calcular todas as mexidas do... como chama aquilo? Sou péssima de nomenclaturas... Aí ela teve de fazer: de tantos em tantos minutos calculados ela ia focando, para o troço vir e aí de repente agente já sabia onde agente tava, e aí sim lembra a pessoa que dorme. Então aí nos entendemos que antes, era um sonho, que hoje agente... Então existe uma coisa que não precisa ser didática, nem faz tanto sentido no total, mas existia todo um cuidado de conexão o tempo todo, sutil, dada, como construir um poema, você sabe exatamente onde posicionar as estrofes, então agente trabalhava com isso, o tempo todo. Imagina, uma hora o filme, puxa que prazer, que privilégio, você ter um *zoom* de uma hora vindo lá de fora da paisagem, até entrar no quarto, e aí começa a cena. Você tem que ficar no cinema esperando aquele absurdo durante uma hora. É um deleite, para mim é um deleite, se eu fosse um espectador.

Débora: Sim, mas é engraçado, *videoarte* no cinema, é muita coisa meio difícil de lidar, né.

Laura: As pessoas estão domesticadas. Há uma outra coisa, não quero nem saber. Isso é uma coisa pra... Eu não to... Nenhum trabalho meu, que eu faço, é pra, como diz em inglês: *to please anyone*. O trabalho tem uma coisa: ele é um fenômeno em si mesmo, ele precisa acontecer daquela maneira, eu não to dizendo que eu vou chegar a um ponto de eu ser tão hermética porque é impossível se eu estou dizendo que estou fazendo arte. Senão eu saia daqui. Já fiz isso uma vez, quando eu fui administradora de um organismo, que as pessoas me perguntavam: *Isso é um trabalho de arte? - Não isso é um organismo que eu organizo*.

Eu já falava dessas linhas limites de cognição e de sentido.

Débora: Falando um pouco dessas pessoas que participaram, como é que foi? Porque nos seus outros trabalhos, o que eu pude ver, é que você escolhe pessoas aleatórias: *esse trabalho é para ser feito por uma mulher*, não são pessoas conhecidas, eu não sei muito bem qual a relação que você estabelece com elas. Mas pelo que eu pude perceber do Cinema Shadow, são pessoas que você conhecia, são pessoas que são conhecidas de alguma forma, então você chama, por exemplo, o André Parente para participar, são pessoas que são meio que personagens de alguma forma na cena artística, pelo menos no Rio. Aí eu queria saber como é que era essa relação, porque eu imagino que isso é uma relação muito diferente da que você estabelece nos seus trabalhos ‘normalmente’.

Laura: Ah, claro. Sim, você tem um ser vivo que entra com uma definição específica: *eu quero um pensador de cinema nessa peça*. Eu elejo esse pensador de cinema: André Parente. Então ele é um personagem que está ali naquela peça. Ele vai falar sobre isso. Ele vai dizer que teve uma tempestade e ele vai se lembrar do Turner, e ninguém tá ali para ficar falando sobre cinema didaticamente, porque nós não somos guias de museu, entendeu. Você tá ali, você é a presença como tal, de uma figura, um personagem que está ali. Uns são atores, outros não, não sabem muito bem o que vão fazer, e eles estão jogados naquela situação de festa. Agente tinha nesse primeiro dia um lugar, porque não podia beber nesse lugar, porque é um museu, uma cozinha, eles iam lá e se refastelavam. Estávamos realmente entrando num estado ébrio, né. E agente tava justamente também decidindo coisas ali. E o primeiro dia ainda foi bastante kamikaze porque tava eu e Manu, e teve um momento que ele falou: *fica*. E eles ficaram. Aí eu entrei, eu olhei, e falei: *sai*. E aí o menino desplugou o coisa, era o primeiro dia do operador de som, quer dizer, ele já tinha treinado e tal, mas acho que ele estava nervoso, então ele tirou o som, e entrou o som da minha voz. E o pessoal no filme que tava ali na Eva Klabin e lá não sei aonde, onde ele estava sendo projetado, tinha coisas, acidentes: uma perna que aparece, quantas vezes as pessoas que eram convidadas dormiam... porque imagina: dentro de um museu, até a câmera chegar lá, quando você chegava lá, o Ronald, que era para estar desenhando estava roncando, e isso tudo, você tinha um pedaço do desenho aparecendo, você não precisava acordar e dizer: *volte a desenhá-lo!* Não é nada disso, você tinha uma vida, as coisas elas tavam ali como matéria acontecendo, é igual a você querer botar um gelo: não adianta, se tiver calor ele vai derreter.

Débora: Mas nos seus outros trabalhos isso é um pouco diferente, né?

Laura: Sim, é porque eu não faço parceria, no sentido de criação. Entendeu, eu dou uma instrução, eu digo para a pessoa que ela é matéria do trabalho e que eu não estou interessada na experiência dela a despeito de que ela realmente tenha, porque ela é um ser humano, e por isso que ela é uma ‘pessoa-carne’, porque isso já é um paradoxo que o trabalho contém: chamar de ‘pessoa-carne’, porque a pessoa tem uma experiência, mas eu não estou interessada, nesse momento, eu não estou fazendo para ela, de jeito nenhum. *Esqueci seu nome daqui a três dias. Você é matéria*, então é um trato que se faz pra que aquela obra como um fenômeno de existência, exista mesmo naquele momento. Então essa pessoa não vai poder sacar um cigarro e fumar um cigarro no meio da minha obra.

Débora: No Cinema Shadow já tinha essa liberdade.

Laura: Era uma outra coisa.

Débora: As pessoas já existiam mais como pessoas, não só como matéria, né?

Laura: Sim, as coisas elas eram dadas como *start*, eu não podia controlar a coisa toda. Mas mesmo o outro negócio que parece que é totalmente controlado, não é. Porque primeiro eu não ensaio, aí vamos supor, eu já vou fazer pela enésima vez o ‘puxador-paisagem’, certamente aquela pessoa... fora que, como são vários que fazem, cada um vai ser de um jeito, então eu tenho uma partitura inicial, aquilo se mantém, e claro, determinadas pessoas são mais fortes, mais violentas, mais não sei o que, agora uma coisa é dita: eu não to interessada numa experiência de exaustão. Deixa esse problema para outro artista. Eu não to interessada. Eu sei que você tem a consciência, por isso o paradoxo da pessoa sendo matéria, você sabe o que você tem que fazer, é uma ‘tarefa’ a cumprir. Então você não cumpre com drama de cansaço etc, porque já é outra coisa, sabe? E não vai ensaiar, porque não vai ser um controle de representação.

É, uma vez já aconteceu, acho que já contei essa história algumas vezes.

Débora: Na arte-ensaio você fala que um cara puxou um cigarro.

Laura: E eu juro para você, a despeito de que eu ache que ele é um babaca, querendo tirar proveito de uma oportunidade para si mesmo, e burro, porque não entendeu nada, eu na verdade olhei para aquilo e não fiquei com raiva dele não, eu achei que a obra começava comigo, entendeu? Eu pensei assim, essa obra tá falando comigo, o que essa obra me diz? E é isso que importa.

Débora: No Cinema Shadow, por exemplo, você falando dessa questão de que *essa pessoa não vai poder hoje...* Eles recebiam a partitura com antecedência? Eles já sabiam antes de chegar lá o que eles deveriam fazer? Existia uma...

Laura: Mais ou menos...

Débora: Por mais que não seja ensaiado, existia um tempo de preparação anterior, então eles podiam ali ler o texto, ver o que ia acontecer? Como era?

Laura: Primeiro que poucas das vezes teve um texto que poderia ser decorado ou lido. Mas geralmente as pessoas que eram colocadas para fazer isso não eram atores. Então a maionese já desandava de cara nesse aspecto. Mas por exemplo, agente tinha uma coisa, que era o seguinte, os mensageiros, eu chamava de *deliver e delivery*, mas nem existe isso em inglês, né? Tem o Mensageiro (Messenger), e o pacote, então, por exemplo, agente já sabia que precisava de alguém, geralmente as pessoas falavam línguas diferentes. Então eu e Manu, para o dia tal precisávamos de uma pessoa que falasse a língua tal, tem uma pessoa que eu conheço que fala francês que é uma atriz muito boa, Bianca, então ela vem dia tal. Então eu vou dizer para ela, eu vou ligar para ela, e vou dizer: Ó Bianca, agente tá fazendo um filme, não tem cachê porque o orçamento é baixíssimo, você vai chegar e você vai conversar com a dona da casa, vai falar em francês, ok? Ela vai puxar assunto, vocês vão se conhecer, e vão tocar em algum assunto... A um determinado momento, você vai ter um sinal onde você vai pegar uma mala, onde você vai colocar todos os pacotes que existem nessa mala, vai se despedir dela e vai embora. Basicamente isso. Agente não dizia sobre *como* ou *o que*, ou, teve dias que a Zaba, que era essa pessoa que recebia, ela até poderia conhecer de vista essa pessoa que vinha, ou ela mesma poderia indicar qual seria o dia da pessoa que fala espanhol. No dia que foi o cara em espanhol eu já tinha programado uma conversa de acordo com uma pintura. Existia uma pintura na Eva Klabin, que existia uma luva, e eu e o Manu, agente ficou discutindo se era uma luva ou se era um coelho, então agente se lembrou de uma situação do Wittgenstein, que ele diz isso: é um coelho ou é uma luva? Era uma coisa assim. Agora já me foge a memória. Mas tem a imagem disso no filme, e tal. Então essas questões, exatamente o que agente estava trabalhando de simbolismo ali naquele filme o tempo todo. Então eu pedi para um outro artista, que é um filósofo, fazer um texto específico, e esse cara, por acaso decorou esse texto. Então assim, foram raros os momentos, que teve realmente um texto decorado. Mas no dia por exemplo da moça que falava francês, esse era espanhol – e eles eram muito espaçados, quando aconteciam, mas eles eram elos, que faziam um certo sentido estranho dentro daquela casa com tantas vivências. Então esse dia, ela senta e ela fica meio assim, e de repente ela se dá conta, a própria moça se dá conta, de que tem uma pessoa dormindo na sala. Aí ela fala assim: tem uma pessoa dormindo aqui - ela não sabia. Aí a Zaba diz: é eu cuido dessa pessoa, ela desde que chegou aqui ela dorme e ela não acorda. Então eram as coisas que tinham a ver que você não entregava, e a pessoa lidava com aquilo. Teve uma vez que veio uma crítica e escritora de arte, a Daniela Castro, e ela veio, ela não conhecia a Zaba. Ela chegou por uma sala, encontrou a Bruna que fazia as vestimentas, a Zaba estava na sala, elas se

encontraram pela primeira vez e já era filmagem: *Oi, tudo bem? Você prefere que eu fale português ou inglês? – Eu prefiro que seja inglês.* E aí elas começam uma conversa, e essas conversas já são orientadas, porque ninguém tá ali para dizer assim: pois é, né?! Estamos aqui numa casa, num sei o que, como se fosse show da Xuxa - apresentando enredo – de jeito nenhum. São pessoas inteligentes, já entenderam que elas são parte de um contexto com uma poética que tem uma relação, uma coisa intrínseca que vai se dando ali a cada dia. Então a Zaba começa a falar de uma determinada coisa, começa a falar até do próprio inglês, porque que ela fala inglês, e a outra também responde, elas entram numa questão x lá de um caderno, talvez uma coisa mais de astrologia, não sei, alguma coisa elas tocaram que tinha um cunho assim, que eu não me lembro... E nisso eu e Emanuel, agente tá o tempo todo vendo *timing*, câmera, agente já tinha preparado toda a equipe, pra entender essa linguagem, e agente não pode dizer que seja um ensaio, porque é impossível que seja, não tem como prever o que vão ser esses 33 dias, né? Então eu às vezes usava, agente sempre almoçava junto, a uma da tarde. Agente começava as duas, então o pessoal chegava a uma da tarde, meio dia e meia e já ia comendo, então eu brincava e falava assim: e aí gente, o que que nós vamos fazer hoje?! Aí todo mundo: ai, Laura, pelo amor de Deus... Claro que eu já sabia algumas coisas, que já estavam amarradas na minha cabeça, por isso que eu chegava aqui e desmaiava, porque eu tinha que desmaiar, descansar e já levantar e já...

Débora: Começar a pensar no dia seguinte...

Laura: É, exatamente.

Débora: Mais algumas coisas que eu quero te perguntar. Não só no Cinema Shadow, mas nos seus outros trabalhos, você usa esse nome: ‘partitura’. Por que ‘partitura’? Porque você não faz nada que se relacione com música. Poderia se chamar ‘notação’, ‘instrução’, vários outros nomes...

Laura: Eu já usei ‘notação’ para outros nomes. A partitura entrou um pouco nessa coisa da interpretação. Partiu de uma conversa que uma vez eu tive com, eu até fui lembrar nesses dias disso, ainda bem, porque eu acharia um problema ético, quando você é influenciado num conversa por um dado e depois você esquece daquilo. O meu companheiro é artista também, e ele conta a história dele, que ele tinha anos de desenho que ele tinha feito, e ele entrou no táxi e perdeu tudo. Então a partir daí o trabalho dele começa a acontecer, quando ele começa a descrever os desenhos que tinha a partir de uma partitura. Então esse uso da palavra ‘partitura’ numa conversa de duas pessoas que sempre estão discutindo arte, foi a próxima palavra a ser usada a partir disso, como uma influência do que ele fez com o trabalho dele, e eu falei assim: a partitura serve também para o que eu quero agora, uma vez que, diferente das instruções de outro tempo, onde tenho, que vou dar lá para o museu, o museu vai ter as instruções, eles tem que expor a obra de tal maneira, etc As instruções não são só para pessoas, são para o museu também, ou para o colecionador etc, para eles entenderem. A partitura tem uma coisa mais solta. Você

pode sobrepor coisas numa partitura que ela seja simples, numa interpretação de um, digamos de um maestro. Então eu entendi e falei assim: a partitura, ela cabe muito bem agora, mais como uma coisa simplesmente de direção. Eu posso começar a renomear todas as coisas. Por exemplo, eu passei a chamar as coisas, as pessoas geralmente falam assim: *sabe aquela cena?*, aí eu geralmente falo assim: sabe aquele momento? Então comecei a trocar...

Débora: criar um novo vocabulário de cinema...

Laura: Ainda assim, como é um trabalho coletivo, e as pessoas, mesmo elas, não se acostumaram tanto com esse linguajar, às vezes eu falo assim: sabe aquele momento? – Que momento, Laura? – Aquela cena. Aí se liga àquele momento... Aí começa um vocabulário interno.

Débora: Sobre essa questão do cinema, foi sua primeira experiência com cinema, né? O Cinema Shadow, o Unspecified.

Laura: Sim, ‘inespecificado’.

Débora: Como é que foi essa relação de escrever um roteiro (porque ainda tem um quê de roteiro de cinema, né)? Você tem que falar o *counter* de horas, onde vai ser filmado...

Laura: Não, você não sabe... A primeira ideia ela é a seguinte: eu fui chamada para fazer a Bienal de Lyon, e foi aí que eu pensei pela primeira vez. A curadora falou assim: Laura, eu quero que você faça um trabalho assim, daqueles, e num sei que e tal. Eu falei assim: *Ah, é? Me aguarde.* Aí eu cheguei pra ela com um projeto. O projeto era definitivamente impossível na época, inclusive tecnologicamente. Eu fui visitar Lyon, Lyon é patrimônio universal [interrupções da criança] Eu fui a Lyon e descobri que a cidade, ela começa ali na Idade Média no porto, depois tem a Renascença, e aí ela vai crescendo, ela vai mudando a arquitetura, por isso que ela é patrimônio da humanidade, então essa questão desse deslocamento pelo tempo, era uma coisa para mim, quando eu visitei, foi um negócio que eu falei: *isso é algo extremamente especial*, então eu fiquei com vontade de fazer um filme, um filme ao vivo durante todos os meses, acho que eram três meses de Bienal. Uma pessoa que tem uma ideia dessas, chuta e às vezes nem sabe o que vai fazer... ela tem que se virar, se virar mesmo, né? Aí eu fiz a proposta: olha, eu quero fazer um filme que agente vá aproveitar essas tecnologias de agora de transmissão (eu nem sabia quanto custava), e então durante toda a Bienal eu vou fazer um filme de x meses, durante o tempo que durar a Bienal. Eles fizeram um calculo, e o calculo era de milhões, porque só dava para fazer por satélite. *Laura, isso é impossível.* Então aí, ela falou: *o projeto é lindo, que tal você adaptar para uma outra circunstancia?* Então adaptei para uma outra circunstancia que ficou mais parecido com o projeto de Londres, que seria dentro de um lugar, muitas coisas acontecem e isso é transmitido direto para o cinema. As pessoas nunca tem acesso ao lugar de filmagem, nunca, jamais. Isso é uma prerrogativa do Cinema Shadow. Por quê? Primeiro porque eu não estou fazendo *performance* agradando o público, para ver como é o set de filmagem, sabe? Só

falta subir o cafezinho, não dá. Isso não é um programa de auditório. Então tem um projeto sendo feito, e justamente a sombra, que na verdade é a emissão de luz, é que as pessoas vão ver. Então é por isso que se chama Cinema Shadow, por causa dessa sombra que na verdade é luz. Cinema só é luz. Então eu pensei essa hipótese, ainda assim ficou caro na época, eles não peitaram fazer...

Débora: isso tem o que, uns 10 anos?

Laura: Não, foi em 2011. A primeira vez que eu pensei no Cinema Shadow foi em dezembro de 2010. Eu estava fazendo uma exposição no Rio, grande, ao mesmo tempo eu tava pensando nesse projeto, e eu formatei ele em janeiro de 2011. O primeiro é do início de 2012.

Eu passei o ano inteiro obcecada, *como fazer, como fazer, como fazer, como fazer...* Descobri de uma forma interna, que você pode fazer, hoje em dia eu falei assim *eu não vou dizer isso para as pessoas, porque...* isso é uma babaquice. Mas eu acho que a vida do seu dia-a-dia, ela te dá detalhes de coisas que entram já no seu processo de imaginação do seu trabalho. Eu namorava por *skype*, tinha uma vida por *skype*, tinha uma vida de amor, construída, real, por sombras. Então assim, a primeira vez que eu pensei no Cinema Shadow, essa provavelmente tenha sido a minha fonte de inspiração. Quer dizer, é real você amar uma emissão de luz. Então o Cinema é esse tipo de amor, porque o cinema é fabuloso, é uma coisa que mesmo quando eu não fazia *esse* cinema, o cinema já era algo que ficava na minha cabeça o tempo todo. Eu para descansar, sabe o que que eu faço muito, se eu to muito acelerada, acabei de vir de um projeto, para descansar, eu deito na cama, abro meu computador e vejo oito filmes seguidos, babando... É o único jeito, porque a cabeça está acelerada, mas o corpo não consegue se mover... Aí sim eu começo a entrar num... Então essas coisas estão no corpo, estão na vida, você às vezes vê uma coisa, o outro te fala uma palavra, e assim você vai compondo essa coisa na cabeça. Mas a primeira vez foi isso, foi em Lyon, com esse patrimônio da humanidade que é essa coisa...

Débora: estendido no tempo...

Laura: Eu queria justamente fazer com que fosse acontecendo uma saga real, que as pessoas fossem à Bienal numa sala de cinema, eu disse que eu nem queria que fosse dentro dos lugares, que eu queria que fosse dentro de um cinema em Lyon, e eu já comecei com essa coisa radical dès daquela época.

Débora: de que tinha que ser no cinema

Laura: É que é o seguinte, eu tenho um trabalho que eu faço umas vestimentas, são os costumes, e quando eu expus pela primeira vez, eu entendi que eu só podia com aqueles estranhos ornamentos criar uma película anterior, que fizesse com que ao invés de eles ficarem expostos como *showroom*, que as pessoas entrassem em algum lugar que elas reconhecessem. Então eu fiz toda a ambiência de loja. As pessoas conhecem uma loja no cotidiano hoje em dia. Elas entram

no lugar, elas vêm sofás, vem um atendente, vêm coisas penduradas, etc, elas se sentem confortáveis, como se fossem iniciados. *Peraí, eu não to entendendo: posso pegar? Posso vestir?* Aí, isso era de propósito. Então também com o Cinema Shadow, eu não queria que esses filmes fossem construídos salas de cinema dentro de museus. Porque o seguinte: ele pode mostrar no museu, contanto que seja um auditório já construído no museu, um lugar que já tenha comportamento de mostrar cinema.

Débora: É, porque são comportamentos diferentes.

Laura: Porque senão você constrói uma instalação, *uma instalação de um filme de 100 horas*, aí é uma outra coisa. Era preciso essa coisa do lugar, sempre importante, e assim estamos fazendo desde então. Tanto que a própria Eva Klabin, quando teve todo um problema como o patrocinador, eu disse assim: *Ah nos vamos fazer aqui... - Mas, Laura, nós temos a sala de cinema*, ela fez festival de cinema francês... era pequenininha, mas... Aí eu deixei que projetasse na sala em cima, aumentei um pouquinho a tela... Mas eles tiveram que me convencer que já teve coisa de cinema francês ali, e de outros num sei que, além do concertos que eles faziam. Quer dizer, eu não estava forçando uma barra, então assim, isso é importante, e por quê? Porque você tem que levar pessoas do cotidiano dela a uma coisa que ela pense que vai entender e ela encontra um fenômeno que ela não vai entender. Que ela não entende de imediato. E aí sim, você faz com a melhor coisa que existe mesmo, que alguém pode dizer que é uma demagogia, mas não é, o espectador é sim inteligente. Porque o problema é que alguns artistas acham de antemão que o espectador é um burro. E aí eles começam a criar, pontuações didáticas para agradar o espectador, e não é. E não é, você não tem. Acho então que se o artista faz isso, ele é um carente afetivo. Não se pode ter essa carência afetiva.

Débora: Acho que tem mais uma coisa que quero te perguntar, que é mais sobre a questão da narrativa. Porque a ideia da linguagem com que você escreve a partitura é uma linguagem muito específica, tem umas coisas assim, quase de poesia ali.

Laura: Ah, tem que ter

Débora: A maneira como você escreve a partitura, ela é muito poética, de uma maneira muito específica... Mas ao mesmo tempo ela tá contando uma história que não é linear, que não é uma ficção, que não é teatro, mas tem uma coisa ali de um drama ali para uma cena, uma narrativa para o cinema, digamos assim. Eu queria que você falasse mais de como foi criar essa narrativa que não tem personagem, não um personagem do cinema clássico

Laura: Que você pode acompanhar, né

Débora: Que tem um nome, não tem um perfil...

Laura: Olha, isso é uma coisa necessária para o Cinema Shadow porque precisa ser completado com essa 'sistemática', não sei bem se essa é a palavra, mas por essa existência de imagens, no sentido linear, porque (problema no áudio)...de projeção, de construção... Mas assim, na literatura você tem isso, você tem isso de diversas maneiras, não só na questão poética, por exemplo, se você pega um Sebald, que é um escritor, ele faz assim: ele escreve e ele completa com uma foto o que ele está escrevendo, então assim, já existe, digamos que existem influências de outras coisas que tão aí, que o tempo todo você acessa, você não inventa a roda de jeito nenhum. Já no meu caso eu precisava assim porque eu não poderia fechar uma coisa que eu não sei, eu acho até, eu gosto inclusive que essa estrutura dê uma abertura para uma interpretação ou dê uma abertura para o fracasso, o que é maravilhoso. Eu gosto muito da ideia de fracasso no trabalho. Quando eu fui administradora do *RhR*, o fracasso era evidente, não se falava de nada, você não tinha objetivo, nem função específica. Você não falava de nada. Você tomava capsulas vazias - isso não vai dar onda. Você jantava mudo, você olhava para os outros e você não usava sintaxe oral, você começa a abrir para outras coisas. Então a ideia de fracasso é muito boa, mas aquilo leva aonde? Não leva a lugar nenhum: não sou mais a administradora do *RhR* e sento ali, o outro senta ali a sua maneira e etc e tal, e eles simplesmente, pode ser que tenha desaparecido da Terra. Entendeu, a sua história, então essa ideia de fracasso é uma coisa muito boa, por isso se você se lançar em 33 dias de risco... porque fracassar é possível agora. Eu não to dizendo que todo projeto é um fracasso, mas se você permitir que aquele momento, sabe? Teve um dia que simplesmente a menina cansou e largou a câmera. Pela primeira vez ela largou a câmera e fiquei assim... Ela ao invés de pegar cuidando da câmera, porque ela foi muito caprichosa, ela deixou a câmera, eu e Manu agente se olhou... Sabe? Alguma coisa aconteceu, são coisas que agente não esperava... Então em cada pequeno gesto-partícula tem uma potência de fracasso, que é maravilhosa. Então você o tempo todo fica...

Débora: É, e a ideia de uma narrativa fechada, ela vai contra a abertura para o fracasso, né?

Laura: Pois é, exatamente. Então nós estamos falando de um filme que será que alguém vai conseguir ver? É uma tarefa tão de Hércules, então, por exemplo, agora em Buenos Aires eu escolhi duas obras para aparecer: Cinema Shadow arquivo de 100 horas, feito, que é isso, haja um cidadão de cu de ferro, cdf, pra sentar e ver todo dia as três horas. Vai ter um *card*, e essa pessoa vai poder fazer a coisa do capítulo que ela viu, ela não pode guardar o *card* para vida toda, afinal de contas vai ficar para a vida toda. *Ah, não hoje eu já vi, então vou ver amanhã.* E ela guarda esse card se quiser.

E o outro trabalho é o Mágico nu, que justamente é isso, é um lugar de caos de tanta coisa, e têm tantas coisas escondidas, livros específicos que o espectador também não da conta... Então os dois trabalhos dialogam de alguma maneira, essa impossibilidade de entender, de entender onde estão as bordas, de realmente perceber, que eu acho que é isso que está numa obra de arte. É isso que eu te falei aqui, eu falei do Hieronymus Bosch aqui, mas se você pega o Malevich, você entender o Malevich numa determinada época que não é a dele hoje, tem um *gap* de existência,

entendeu? Então assim, o que é exatamente entender? Isso é uma pergunta... São trabalhos que lidam com isso, por isso que eu falei nesse sentido também, de que há um fracasso existencial, você não da conta, as pessoas ficam querendo dizer, e afirmar plenamente, *não vamos afirmar plenamente*... Por isso que quando o cara fuma, é a obra que olha pra mim, que fala comigo, não é o babaca que tá doido para aparecer... Que se dane...