



Universidade Federal do Rio de Janeiro
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
Programa de pós-graduação

**CONTEMPLAR E ASSISTIR:
DIFERENCIAÇÕES E ENCONTROS**

por

FREDERICO DALTON DE MORAES

Rio de Janeiro, 2010

Universidade Federal do Rio de Janeiro
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Programa de pós-graduação

**CONTEMPLAR E ASSISTIR:
DIFERENCIAÇÕES E ENCONTROS**

por

FREDERICO DALTON DE MORAES

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientador: Professor Doutor André de Souza Parente.

Rio de Janeiro, 2010

M827 Moraes, Frederico Dalton de

Contemplar e assistir: diferenciações e encontros / Frederico Dalton de Moraes. - Rio de Janeiro, 2010
x, 116 f

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2010.

Orientador: André de Souza Parente

1. Contemplação. 2. Arte e Tecnologia. 3. Arte – Estudo e ensino. 4. Comunicação - Teses. I. Dalton, Frederico. II, Parente, André de Souza. III. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. IV. Título.

CDD 306.47

FOLHA DE APROVAÇÃO

CONTEMPLAR E ASSISTIR: DIFERENCIAÇÕES E ENCONTROS

por

Frederico Dalton de Moraes

Dissertação submetida ao corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro / UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 5 de março de 2010.

ORIENTADOR:

Prof. Dr. André de Souza Parente

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Antonio Fatorelli

Prof^a. Dr^a. Cecília Cotrim

Suplentes:

Prof^a. Dr^a. Victa de Carvalho

Prof^a Dr^a. Regina de Paula

Esta dissertação é dedicada a
Renate Wundsam por sua amizade
incondicional

e a Nan Hoover,
minha professora na
Kunstakademie Düsseldorf e
artista de vídeos e performances
plenas de contemplação.
(*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a meu orientador, Prof. André Parente, por me inspirar com seu brilhantismo e ao Prof. Antonio Fatorelli pelos inesquecíveis seminários onde reencontrei o prazer de ser estudante.

Sou grato também aos meus mestres na Pós-graduação da ECO, Prof^a Ivana Bentes, Prof. Denilson Lopes, Prof^a Fernanda Bruno, Prof^a Ieda Tucherman e Prof^a Kátia Maciel por sua competência e amabilidade.

Obrigado à minha bem-informada colega Patrícia Rebello da Silva, sempre paciente com meus pedidos de informação.

Minha gratidão vai também para Prof^a. Cecília Cotrim pela participação na banca e para as examinadoras suplentes, Prof^a Regina de Paula e Prof^a Victa de Carvalho, pela presteza com que atenderam a minha solicitação. Obrigado a Lílian Amaral pela autorização para reproduzir seu texto no anexo desta dissertação.

Finalmente, muito obrigado à Biblioteca Popular de Botafogo - Machado de Assis, com especial consideração à funcionária Rosane. Grande parte desta dissertação foi escrita na sala de estudos daquela bela casa.

MORAES, Frederico Dalton de. Contemplar e assistir: diferenciações e encontros. Orientador: Prof. Dr. André de Souza Parente. Rio de Janeiro, UFRJ/Escola de Comunicação. 2010.

RESUMO

Diferenciação entre a contemplação e o assistir como ponto de partida para a análise de um olhar contemporâneo que combina as duas formas de ver, se configurando como um contemplar-assistir. Este olhar, que resulta da intensa utilização de dispositivos como o vídeo e o computador, é mobilizado na recepção de obras onde o contemplar e o assistir podem ser empregados simultaneamente, tais como: *TV Buda*, de Nam June Paik, *Five dedicated to Ozu*, de Abbas Kiarostami, *La Mer*, de Ange Leccia, e *Koyaanisqatsi* e *Powaqqatsi*, ambos de Godfrey Reggio. Estabelecimento de diferenciadores como “choque”, “expectativa”, “olhar delegado” e “dispositivo externo”, agrupados em dois campos: “flutuação” e “delegação”. A relação do contemplar-assistir com o *slow-motion* e o *tableau vivant*. Pequeno levantamento de ideias que apontariam para uma incompatibilidade entre a contemplação e a modernidade. A defesa do olhar demorado como valorização da experiência visual direta e possibilidade de convivência mais criativa das pessoas com suas cidades. O contemplar-assistir como base para propostas no campo da arte-educação. Palavras-chave: espetatorialidade, contemplação, arte e tecnologia, cultura contemporânea, arte-educação.

MORAES, Frederico Dalton de. Contemplar e assistir: diferenciações e encontros.
Orientador: Prof. Dr. André de Souza Parente. Rio de Janeiro, UFRJ/Escola de
Comunicação. 2010.

ABSTRACT

Differentiation between contemplating and watching as a starting point for the analysis of a contemporary gaze which combines both ways of seeing, thus constituting itself as contemplate-watching. This gaze results from the intense utilization of apparatuses like video and computers and is mobilized by the reception of works where contemplating and watching can be employed simultaneously, such as *TV Buddha*, by Nam June Paik, *Five dedicated to Ozu*, by Abbas Kiarostami, *La Mer*, by Ange Leccia, and *Koyaanisqatsi* and *Powaqqatsi*, both by Godfrey Reggio. Establishing of differentiators like shock, anticipation, delegated gaze and external apparatus, classified into two groups, namely fluctuation and delegation. Relationship between contemplate-watching, slow-motion and *tableaux vivants*. Small inventory of ideas that could possibly indicate incompatibility between contemplation and modernity. Defense of the lengthy gaze as valorization of direct visual experience and opportunity for creative relationship between people and their towns. Contemplate-watching as a basis for proposals in the field of art education. Keywords: spectatorship, contemplation, media art, contemporary culture, art education.

SUMÁRIO

1 - CAPÍTULO I - DIFERENCIAÇÕES E ENCONTROS.....	1
1.1 - Introdução.....	1
1.2 - Etimologia e primeiras excursões.....	4
1.3 - Contemplação como elogio do mundo.....	6
1.4 - Sobre diferenciações.....	8
1.5 - Campos sem muros: flutuação e delegação.....	10
1.5.1 - Subcampos da flutuação: choque.....	13
1.5.2 - Expectativa.....	15
1.5.3 - Prospecção.....	18
1.5.4 - Ver-pensar e ver-seguir.....	19
1.5.5 - Subcampos da delegação: o dispositivo externo....	24
1.5.6 - O olhar delegado.....	26
1.6 - Convergência digital e o contemplar-assistir.....	30
1.7 - Relações e encontros.....	33
2 - CAPÍTULO II – ANÁLISES DE OBRAS DE ARTE.....	37
2.1 - Introdução.....	37
2.2 - Análises de obras de arte: TV Buda.....	38
2.3 - La mer.....	47
2.4 - Five dedicated to Ozu.....	51
2.5 - 24-hour psycho	55
2.6 - Koyaanisqatsi e Powaqqatsi.....	63
2.7 - Contemplação, <i>tableaux vivants</i> e o olhar prospector	73
3 - CAPÍTULO III – O DENEGRIR DA CONTEMPLAÇÃO.....	78
3.1 - Introdução.....	78
3.2 - Distância.....	85
3.3 - Interatividade.....	88
3.4 - Crise do sujeito, crise do objeto.....	90
3.5 - Racionalismo, reconstrução, revolução.....	92
3.6 - Horror.....	94
3.7 - Pós-humanismo.....	95
4 - CAPÍTULO IV- CONTEMPLAÇÃO E EDUCAÇÃO PARA A ARTE.....	97
4.1 - Introdução.....	97
4.2 - Defesa do contemplar-assistir.....	98
4.3 - O contemplar-assistir numa oficina de arte e tecnologia.....	101
5 – CONCLUSÃO.....	107
6 – REFERÊNCIAS.....	110

7 – ANEXO..... 113

CAPÍTULO I – DIFERENCIAÇÕES E ENCONTROS

1.1 - Introdução

“Diferenciações” é uma presença inquietante no subtítulo desta dissertação. O termo insinua sobre a necessidade de uma ressalva, um asterisco esclarecedor ou ainda um novo subtítulo depois de “encontros”, que, mesmo aparecendo em segundo lugar, o ofusca e apequena em sua sombra, pois denotaria algo mais atual e relevante. É como se diferenciar equivalesse a propor delimitações rígidas, a busca pelo que afasta e separa e por discordâncias permanentes, algo em total desacordo com a situação cultural de hoje, onde, segundo Philippe Dubois, “foi-se o tempo das ‘especificidades’ e das demarcações categóricas. É o momento do contrabando, da visão transversal e do pensamento oblíquo” (DUBOIS, 2004, p.177).

O motivo para que a palavra permaneça onde está é simples: é preciso perceber diferenças para se chegar a encontros. É a identificação de oposições que valorizará a busca por afinidades. Insistir na permanência deste termo é homenagear os pontos de partida. Ele é quase um gancho numa narrativa, um suporte imóvel onde se amarrarão as pontas das fitas que se misturarão no vento.

No entendimento comum, o ato de contemplar é aquele empregado na fruição de imagens paradas¹ (quadros numa exposição, uma montanha), enquanto o assistir se

¹ Ou numa linguagem mais técnica, como em AUMONT, “imagem não temporalizada, sem dimensão temporal intrínseca”. Aliás, sobre a diferenciação entre imagens paradas e em movimento, o mesmo autor nos lembra que “qualquer representação, mesmo imóvel, lida, com efeito, com o tempo, e de diversas maneiras.” Aumont

aplica à recepção de imagens em movimento (filmes, vídeos). Entretanto, minha pesquisa não teria surgido sem o prazer que me proporcionam certos trabalhos de arte que levam à simultaneidade das duas formas de ver. Estas obras, dentre as quais algumas serão estudadas aqui, me fazem identificar entre contemplar e assistir uma diferença de grau e não de natureza, um espécie de modulação, um parentesco muito próximo. Mesmo na observação do mundo físico não são raras as situações onde imobilidade e movimento combinam-se numa fruição híbrida, semelhante à experimentada nas obras de arte que descreverei. Por exemplo, o limite entre o mar e a terra sendo constantemente tocado por pequenas ondas, o fluxo interminável de carros vistos à distância, através de uma janela que lhes tira o som, a paisagem desfilando entre as cortinas do ônibus-leito, cada vez mais imutável à medida que desviamos o olhar para o horizonte. Contudo, o olhar que será estudado aqui se destina antes ao mundo das imagens e representações do que àquilo que se chama de “o Real”.

O cruzamento entre o contemplar e o assistir que detecto em inúmeros trabalhos de arte é sintoma de que o olhar contemporâneo é essencialmente misto, impregnado de “cinematicidade” (Dubois) ², não sendo possível ao indivíduo familiarizado com o vídeo, o cinema e o computador uma contemplação não contaminada pelos mecanismos de atenção exigidos por estes dispositivos. Defino este olhar como um contemplar-assistir. Meu pressuposto é que, embora esta dissertação se apresente em última instância como uma descrição, valorização e resgate da contemplação, será sempre da única forma de contemplação disponível hoje que estarei falando: uma contemplação que, como em sua manifestação convencional, isto é, vivenciada sempre na duração e

especifica três destas maneiras: o tempo “espectatorial”, o tempo da representação, aquele que transcorre na obra, e o tempo “criatorial”, o da produção da obra. Cf. *O olho iluminado*, p. 79.

Além disso, é importantíssima a afirmação de Dubois de que “As imagens não são coisas inertes.” Cf. DUBOIS, 2003, catálogo da exposição *Movimentos improváveis*, p. 5.

² “Foi (o cinema) que deu movimento às imagens, que nos impregnou dessa ‘cinematicidade do visível’ – que hoje nos parece natural, embora tenha sido elaborada aos poucos –, de maneira que desde então só podemos pensar o mundo (tanto o mundo do real concreto quanto o das artes visuais) através desse imaginário da imagem movimento.” DUBOIS, 2003, catálogo da exposição *Movimentos improváveis*, p. 5.

flutuando entre o grandioso e o ínfimo, será, todavia, realizada contemporaneamente por olhos moldados por telas eletrônicas.

No primeiro capítulo, intitulado *Diferenciações e encontros*, identificarei diferenças (ou diferenciadores) entre contemplar e assistir e as agruparei em dois campos maiores, que chamarei de flutuação e delegação. É importante ressaltar que penso estes campos como terrenos “sem cercas”, onde interpenetrações e diálogos serão sempre possíveis.

O capítulo seguinte se ocupará da análise de obras que exemplificam o contemplar-assistir. Refiro-me aqui a três grupos de produções:

- 1) filmes e vídeos onde o fluxo narrativo transmite a sensação de se desenvolver lentamente ao longo de “acontecimentos mínimos”, como *Five dedicated do Ozu* (2003), de Abbas Kiarostami e *La mer* (2001), de Ange Leccia;
- 2) filmes baseados na alteração do tempo fílmico com a utilização de câmera lenta ou acelerada, como *Koyaanisqatsi* (1983) e *Powaqqatsi* (1988), ambos dirigidos por Godfrey Reggio;
- 3) obras que se constituem como situação “intermediática”³. Nesta dissertação, interessam-se principalmente as interseções entre vídeo e escultura, sejam as que ocorrem em videoesculturas⁴, como *TV Buddha*, de Nam June Paik

³ “intermedial”, em inglês. O termo é emprestado de Thomas Y. Levin. Cf. LEVIN, 2008, p. 462.

Outra situação intermediática importantíssima no campo de interesse deste trabalho, mas que, por razões de espaço não poderá ser estudada é aquela envolvendo o vídeo e a fotografia. Nesta categoria, há que se destacar os trabalhos de David Claerbout, dentre os quais especialmente *Sections of a happy moment* (2007), onde 180 fotos-planos de chineses jogando bola numa área interna de um conjunto de edifícios se sucedem lentamente durante aproximadamente 26 minutos. No Brasil, Antonio Fatorelli, com sua série intitulada *Reversos*, anima antigas fotografias de uma instituição para pacientes mentais, por meio de alterações quase imperceptíveis em elementos da imagem.

⁴ A diferenciação entre videoesculturas e videoinstalações pode ser difícil e muitas obras corresponderiam simultaneamente às duas categorias. Porém, no âmbito desta monografia deve-se considerar uma videoescultura aquela peça onde os elementos que integram sua estrutura física relacionam-se mais entre si mesmos, como partes de um mesmo objeto, do que com o espaço da galeria. Em outras palavras, os elementos constituintes destas obras não “se espalham” pelo chão da área de exibição, como normalmente acontece com videoinstalações. Exemplos “clássicos” de

(1932-2006), ou naquelas que incorporam a tridimensionalidade dos *tableaux vivants*, como na obra do artista irlandês James Coleman intitulada *Lapsus Exposure* (1992-94).

O terceiro capítulo, que intitulei *O denegrir da contemplação*, se propõe a uma curta viagem por autores e situações que levariam a contemporaneidade a considerar todo olhar duradouro, seja ele a contemplação da era pré-industrial ou mesmo o contemplar-assistir, incompatível com as circunstâncias dos “tempos modernos”.

Finalmente, a partir de minha convicção de que a contemplação pode atuar como catalisador da sensibilidade para a arte e caminho para revalorização da experiência visual feita na observação da cidade, o último capítulo, *Contemplação e educação para a arte*, é uma reflexão sobre como aproveitar as ideias desenvolvidas nas seções anteriores para a formulação de oficinas de arte voltadas para a vivência e aplicação do contemplar-assistir.

1.2 – Etimologia e primeiras excursões

No corpo do verbo latino *contemplari* (olhar com atenção, observar) há um *templum*, que na antiguidade latina designava um espaço demarcado para o exercício de adivinhações. Este *templum* poderia se referir a um espaço físico, um pedaço de terra onde templos de verdade viriam a ser construídos ou mesmo a uma área circunscrita no ar onde determinados movimentos dos pássaros poderiam ser interpretados por videntes. Contemplar significava originalmente, então, demarcar e observar este espaço pleno de mensagens escondidas. *Contemplatio* é também a tradução latina para Θεωρία (teoria), o penetrante olhar grego, que segundo Hans-George Gadamer, não era tão distanciado e espectral como o significado moderno do termo pode sugerir. Para ele, este olhar continha um momento de ‘comunhão sacra’ que ia muito além de uma mera contemplação.⁵ Porém, como já foi dito, a motivação principal para meu estudo não é o componente místico do termo nem tampouco sua estreita ligação com práticas

videoesculturas são *TV Buddha* (Paik), *Nude descending a staircase* (Shigeko Kubota) e *TV-Begräbnis* (Wolf Vostell).

⁵ JAY, 2004, p. 31.

religiosas. O que me interessa na contemplação é, antes de tudo, sua aplicação na aparência do mundo e sua existência como exercício no tempo e no pensamento.

Outro componente da contemplação, que no contexto místico-religioso poderia gerar situações conflituosas, mas que para mim se afirma como aspecto indispensável é o prazer. Só se contempla o que provoca prazer. O olhar dos curiosos e dos peritos criminais que inspecionam uma cena chocante, como o corpo do suicida caído do alto de um prédio ou os destroços de um acidente automobilístico, não se configura como contemplação. O exercício do foto-jornalismo não é contemplativo nem tampouco o seria o olhar carregado de erotismo. A contemplação não é favorecida por imagens tipicamente impressionistas ou expressionistas; não busca captar o fugidio (a contemplação faz o fugidio demorar-se), nem a imagem da angústia (a contemplação aspira antes ao encantamento que à compaixão). Identifica-se com Cézanne, interessado na procura por uma estrutura primordial e por sínteses subjacentes ao eterno, e não quer interpretar o mundo como os profetas, pois acredita que viver harmonicamente com o que nos cerca dispensa a busca por grandes revelações. Aliás, ainda que uma das acepções de “contemplar” esteja associada ao místico, este tipo de olhar, para mim, é indiferente a transfigurações. A contemplação é a vivência de um processo, enquanto que transfigurações pressupõem resultados. O grandioso pode ser encontrado no mínimo, numa experiência de *déjà vu* durante a mais banal atividade do cotidiano. Os acidentes, as ocorrências de grande ou mesmo de pequeno impacto provocam um súbito lapso em quem as contempla. É como se, no instante do choque, um fusível se queimasse e “desse um branco” no observador. Circuitos-fechados (como a *TV Buda*, de Nam June Paik) são bons para a contemplação; curtos-circuitos, não! O contemplar não pode coexistir com fluxos de adrenalina (o assistir pode). Só bastante tempo após os choques é que os contemplativos se refazem. Preferem, então, observar mais os próprios observadores do que a cena que eles observam; interessam-se mais pela movimentação da massa humana em torno do afogado do que pelo supostamente bizarro na respiração boca-a-boca aplicada pelo salva-vidas. O beijo no asfalto rodriguiano, súbito e dramático, é mais para ser vivido por seus protagonistas e assistido pelos passantes do que para ser contemplado.

Voltando ao dicionário, “contemplação” continua a me inspirar enquanto percorro as várias acepções disponíveis para o termo: contemplar como um olhar atento,

amoroso; ver ou admirar com o pensamento; dar como prêmio; refletir, meditar, ou ainda, no idioma inglês, contemplar como *to think carefully about and accept the possibility of something happening*. Contemplar como antecipar? Além disso, há em português um significado que acredito ser recente, porém já legitimado pelo uso (por exemplo, na frase “Além do plantio de mudas, o projeto contempla outras ações”, e que, embora ainda não listado no Aurélio, me parece conveniente por significar “incluir”. O contemplar-assistir é um olhar inclusivo.

A etimologia de “assistir” parece não deixar dúvidas: trata-se um estado de permanente alerta, daí o fato de que a expectativa está mais presente nele que no contemplar. Do latim *assistere* (posicionar-se, colocar-se de pé) à sua variante no francês *assister* (estar ao lado, ajudar, dar assistência) a ação de assistir pressupõe estar atento ao que acontece, numa situação tensa que antecipa eventuais pedidos dos vigiados e perigos que exigem uma reação eficiente e imediata. Analisando os significados do assistir no idioma inglês encontramos *watch*, proveniente do inglês antigo *wæccan* “manter guarda, estar acordado, alerta. Como substantivo, *wæcce* foi registrado por volta de 1300 significando uma “pessoa ou grupo patrulhando oficialmente uma cidade (especialmente à noite) para manter a ordem. Interessante também observar o significado do substantivo *watch* como relógio.

1.3 - Contemplação como elogio do mundo

Minha contemplação é um elogio das aparências do mundo, como fonte de conhecimento e prazer. Não aspiro a grandes revelações nem permanências. O que era subterrâneo ou misterioso, suscitando medos ancestrais, evocando os aposentos do Minotauro, do monge, do mágico, emergiu à superfície do chão e à luz do sol. O labirinto é aqui, na tessitura do ir e vir das cidades, no circular dos trens, dos bens e da banalidade. Mesmo estando encarnadas nas coisas, as essências tendem a escapar a toda forma de escrutínio e me soam como mito. O que vejo são superfícies, o que ouço são toques no ar, o que toco são objetos. Perceber é perceber limites, anteparos, rebatedores. A consciência é um campo de força entre a fisicalidade do mundo e meu corpo, como a rede de vôlei suspensa entre os jogadores. Não só a pintura abstrata e o impressionismo,

mas também a realidade visível reportam-se à opacidade⁶. O destino final do olhar que atravessa a taça de cristal é a pele da mão que a segura.

A contemplação, como a que será estudada aqui, não se separa do desejo sensual pelo mundo. Ao valorizar aparência e opacidade, ela concede que ver já basta para conhecer. Com a ajuda da imaginação, ela pode até ser capaz de desmontar ou despir o que vê, mas não está interessada num mundo verdadeiro por trás das aparências. O elevado e o mundano se reconfiguram e nutrem mutuamente em nossa prática como observadores do Real.

A contemplação que escolho para comparar e compor com o assistir, uma contemplação “contemplações”, já que existem tantas formas de contemplar quanto contempladores, é uma situação não-empírica e criativa. Apóia-se na visão humana, que por sua vez se dá a partir da capacidade dos objetos, até os mais pobres, de refletirem luz. Os cristais, por mais nobres que sejam, são inúteis como superfícies refletoras, são inválidos para esta mediunidade laica que persigo. Nada se compara a uma simples parede branca para produzir o milagre de quicar imagens de um projetor em direção às retinas da plateia.

Este preâmbulo é para falar de uma contemplação a ser praticada diante de obras de arte há muito destituídas de seu valor de culto (Benjamin), ou por entre os objetos da casa, tornados invisíveis pelo cotidiano. É uma contemplação irrigada por desejos típicos de sobreviventes num mundo fragmentado⁷, num ambiente midiático que nos seduz com corpos clicáveis, mas intocáveis, numa bela cidade, porém com grades instaladas diante da paisagem. Neste contexto, teríamos todos nos transformado em *voyeurs* e isto seria uma de minhas discordâncias com aqueles que afirmam que contemplação é coisa do passado.

⁶ “(...) a pintura impressionista e, mais tarde, a pintura abstrata radicalizam e levam às últimas consequências a estética da opacidade, enquanto os panoramas são dispositivos aperfeiçoados da estética da transparência, uma vez que seu objetivo primordial é trazer o espectador para dentro da imagem, transportando o no espaço e no tempo.” PARENTE, 2009, in *Transcinemas*, p. 257.

⁷ “Na chamada “pós-história”, por exemplo, na arte da Transvanguarda, a cultura parece ter se partido em fragmentos citáveis aleatoriamente; como uma pilha de peças de um mosaico, que remontado de forma aparentemente desordenada, junta cacos do passado, presente e futuro.” THOMAS, 1997, p. 196.

Essa “forma-contemplação”, adaptando o termo “forma-cinema”⁸ (André Parente), é tingida por cores locais, pelo Rio de Janeiro da tensão entre a paisagem aprisionada e a exposição da seminudez nas praias, das favelas que nos observam dos altos dos morros e das câmeras de vigilância “videntes-visíveis” que nos monitoram do alto dos postes. Somos contempladores com olhos calejados (a conjuntiva é a pele do olho) pela desigualdade brasileira cruzando as paisagens.

1.4 - Sobre diferenciações

Em *A Imagem-Movimento*⁹, Deleuze concorda com os fenomenologistas que entre a “percepção natural” e a “percepção cinematográfica” haveria uma diferença de natureza. Seria, então, também de natureza a diferença entre o contemplar e o assistir? Tendo a pensar que não, que é de grau esta diferença. Os dois representam uma atividade de contínua atualização de imagens, se dão no presente, porém livres de urgências no sentido metafísico segundo Bergson¹⁰ e, pelo menos nos filmes que analisaremos, permutam constantemente suas formas de funcionamento. Porém, a contemplação, em sua única versão possível hoje, o contemplar-assistir, ao suspender as diferenças entre os elementos que a compõem, transfere o debate sobre o tipo de diferença entre eles para a gaveta dos problemas irrelevantes. Como forma de olhar sempre adaptável a novas tecnologias de imagem, antes de se interrogar sobre sua diferença em relação a outras manifestações da visão, a contemplação prefere se colocar como dona de uma natureza própria.

Mais interessante que a polêmica sobre o tipo de diferença entre o contemplar e o assistir é a identificação de suas peculiaridades. Esta primeira parte da dissertação é

⁸ Cf. PARENTE, 2009, A Forma-cinema: Variações e Rupturas, in *Transcineas*, p. 23. O termo “forma-cinema” implica localizações e relações específicas, porém variáveis e é usado com o objetivo de demonstrar que a experiência do cinema pode se manifestar em diversos tipos de ambientes e suportes. Sua origem está em Foucault, que fala de uma “forma-homem” (que substitui a categoria totalizante “Homem”), como relativo a um campo de forças específico originado no século XIX. DELEUZE (1992, p. 125).

⁹ DELEUZE, 1985, p. 11.

¹⁰ Isto é, “esforçando-se para desembaraçar-se das condições da ação útil e para assumir-se como pura energia criadora.” BERGSON, 2006, p. 9

uma busca por divergências que se conciliarão no final. Porém, mesmo aí estamos diante de novas contradições.

A primeira questão que se coloca envolve a congruência de se pretender realizar demarcações numa era caracterizada por convergências. O clichê mais empregado para definir a pós-modernidade é aquele do desaparecimento de contornos claramente definidos entre categorias. Em *A Voyage on the North Sea*, Rosalind Krauss comenta a influência do pós-estruturalismo de Foucault e Derrida no embaralhar das categorias específicas¹¹.

Não apenas na área dos estudos culturais, com sua interdisciplinaridade característica, encontraríamos um ambiente pouco interessado no exercício de diferenciações. Também nos círculos científicos, pelo menos no campo da física teórica, tende-se atualmente a buscar a eliminação de barreiras entre os saberes.

Exibido em 2003 pela rede americana PBS, a série *O universo elegante*¹² apresenta ao grande público a Teoria das Cordas que, segundo seus defensores, se colocaria como uma “teoria de tudo”, finalmente capaz de realizar o sonho de Einstein de chegar a uma fórmula geral para explicar todas as leis do universo. Ao conciliar as (até então) incompatíveis Lei da Gravidade e a Mecânica Quântica, a Teoria das Cordas alcançaria a tão sonhada meta da Unificação, absolutamente indispensável, pois se o universo é um só, abrigando tanto planetas (melhor explicados pela Lei da Gravidade) como átomos (idem pela Mecânica Quântica), deveria ele também ser explicado por uma única lei.

O clima contemporâneo, que favorece mais a interpenetração entre categorias do que sua separação, encontra seu aspecto mais consagrador na ecologia, a disciplina *mãe* que nos esclarece que, apesar das diferenças de nacionalidade ou condição social, habitamos todos um único planeta, onde dependemos uns dos outros.

¹¹ “(...) what deconstruction was engaged in dismantling was the idea of the proper, both in sense of the self-identical – as in “vision is what is proper to the visual arts”- and in the sense of the clean and pure (...)” KRAUSS, *A voyage on the North Sea*, 1999, p. 32.

¹² A série de três episódios foi lançada no Brasil em 2009, em dois DVDs, pela editora Duetto, São Paulo, com título *Fronteiras da física – O universo elegante*.

Todavia, uma situação oposta à tendência contemporânea a operações globalizantes se manifestaria, por exemplo, nas políticas públicas de “respeito às diferenças”, onde grupos sociais específicos obtêm cada vez mais legitimidade e visibilidade: os sem-teto, os quilombola, os *gays*, as mulheres, entre muitos outros. O conceito de massa, que iguala as pessoas num único bloco plenamente manipulável, é substituído pelo de multidão, que reconhece individualidades e confere uma possibilidade de voz aos participantes de uma rede humana cada vez mais densa. A palavra do momento neste caso é a desajeitada “empoderamento”, adaptação do inglês *empowerment*.

Neste contexto, então, o exercício de diferenciar não resultaria tão inoportuno quanto se poderia supor. Principalmente se, ao invés de pretendermos identificar entidades fechadas e rígidas, partirmos para o estabelecimento de campos diferenciados, porém sem muros, o que vai permitir o diálogo com os terrenos ao redor.

1.5 - Campos sem muros: flutuação e delegação

E, mais uma vez, é Rosalind Krauss a quem recorro na busca de um embasamento teórico, agora para estabelecer aspectos diferenciadores: seu entendimento do que deve se definir como um “meio artístico” (*medium*, em inglês) é que serve de modelo para as diferenciações propostas nesta dissertação.

Trata-se aqui da definição que a autora fornece para o conceito de meio artístico como algo agregador, um conjunto de camadas de convenções¹³ ou “rede de essências” que, apesar de sua configuração plural e dialógica com outros sistemas de significação,

¹³ Que, aliás, existem para serem reinventadas, como sugere a autora em *Reinventing the medium*: “The medium in question here is not any of the traditional media – painting, sculpture, drawing, architecture – that include photography. So the reinvention in question does not imply the restoration of any of those earlier forms of support that the “age of mechanical reproduction” had rendered thoroughly dysfunctional through their own assimilation to the commodity form. Rather, it concerns the idea of a medium as such, a medium as a set of conventions derived from (but not identical with) the material conditions of a given technical support, conventions out of which to develop a form of expressiveness that can be both projective and mnemonic.” (KRAUSS, 1999, p. 4)

mantém sua singularidade¹⁴. É esta noção de agregação de camadas que será adaptada nesta dissertação para pensar o assistir e contemplar como corpos em diálogo, porém diferenciáveis, e suas diferenças, não como afastamento, mas como sobreposições.

Ao longo de minha reflexão, pude identificar seis diferenciadores principais entre o contemplar e o assistir. São eles: o choque, a expectativa, a prospecção, o ver-pensar, o olhar delegado e o dispositivo externo. Eles serão descritos em detalhe ao longo deste trabalho. Em determinado momento de meu estudo, considerei útil agrupar os diferenciadores em dois campos gerais. É como se este agrupamento me proporcionasse uma visão panorâmica dos terrenos específicos para melhor observar tanto suas regiões mais típicas quanto aquelas áreas que se misturam com o redor. Cheguei a apenas dois grupos principais: flutuação e delegação. O quadro abaixo organiza os diferenciadores nos dois campos mencionados:

CAMPO GERAL	DIFERENCIADOR
Flutuação	1) Choque 2) Expectativa 3) Prospecção 4) Ver-pensar
Delegação	1) O dispositivo externo 2) O olhar delegado

O campo flutuação se constitui a partir do reconhecimento de que a atenção é um instrumento cognitivo de grande elasticidade. Em *Suspensions of perception*, Jonathan Crary descreve a atenção como inseparável da distração, do devaneio e até mesmo da desatenção. Sendo o contemplar e o assistir duas manifestações da atenção, analisá-las a

¹⁴ Assim como o constante surgimento de entidades hifenizadas (*docudrama*, *bioepic*, *infomercial*) não descaracteriza completamente os “sujeitos” localizados antes e depois dos “hífens”, obras que podem ser ao mesmo tempo assistidas e contempladas podem valorizar o estudo das características específicas destas duas formas de olhar.

partir de sua maleabilidade (a capacidade de se adaptarem a acontecimentos específicos e serem disparadas e solicitadas por eles) fornece um interessante ângulo para diferenciações.

O campo delegação abriga dois importantes diferenciadores entre o contemplar o assistir: o dispositivo externo e o olhar delegado. O que estes campos afirmam é que a contemplação será mais próxima de uma contemplação supostamente “autêntica” quando menos o percurso do olhar for estabelecido “de fora”, isto é organizado por uma máquina ótica¹⁵, instruído por um discurso visual genérico (a forma-cinema, a visita guiada do museu) ou delegado a outros, por exemplo, ao personagem do filme através de cujo olhar o espectador vê e ao vigilante do shopping, que escaneia um ambiente segundo procedimentos técnicos pré-determinados¹⁶. Podem-se escolher as obras a serem expostas no museu e até tentar “educar” o olhar dos visitantes. Mas acredito que, se existir uma “essência” da contemplação, tanto mais nos aproximaremos dela quando mais o olhar puder vagabundear sem comandos.

No entanto, como não vivemos em tempos de pureza e, mais importante, sendo o foco desta pesquisa o olhar sobre produções no campo da arte e tecnologia, é preciso reforçar que todo filme, vídeo ou fotografia instaura um olhar delegado. Qualquer filme, por mais “contemplativo” que seja, pelo simples fato de ter sido construído por dispositivos, nunca proporcionará aquela contemplação típica dos românticos diante de um majestoso vale. Um filme é sempre o olhar do outro, o enquadramento dado por outros, segundo procedimentos técnicos inventados em distantes laboratórios e fábricas. Assim, mesmo que nos dispuséssemos a fazer filmes 100% contemplativos, o olhar delegado embutido nas câmeras e no discurso cinematográfico não nos permitiria isto.

1.5.1 – Subcampos da Flutuação: choque

¹⁵ Algumas pessoas poderiam argumentar que, por exemplo, um binóculo poderia auxiliar na contemplação de uma paisagem. Meu argumento é que a contemplação é incompatível com qualquer tipo de enquadramento pré-definido pelos visores de aparelhos óticos.

¹⁶ É incontestável que o vigilante pode ter momentos de “contemplação” durante o exercício de seu trabalho. A suspensão faz parte da atenção. Mas esta ocorrência será classificada como incompetência por seus superiores. Não é o fato de que o olhar do vigilante é duradouro, que o habilita a ser chamado de contemplativo.

Do campo *flutuação* o primeiro diferenciador a ser analisado é o choque. Inspirado pelo “efeito de choque” provocado pelo cinema, como descrito em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Benjamin, defendo que a contemplação se diferencia do assistir por constituir-se como uma experiência onde *não existe choque*. O sobressalto diante do novo e da mudança brusca de imagens e a possibilidade de mais um novo impacto se seguir ao que já ocorreu não existem na experiência contemplativa. Se o que se contempla é um quadro, seus elementos estarão todos ali, apresentados como um conjunto que também oferece a possibilidade de ser analisado¹⁷ em etapas, que pode ser percorrido com prazer intelectual ou sensual, sua superfície se desenrolando num tempo que o crítico e pensador francês Jacques Aumont chama de “ocular”, isto é, “de modo irregular, fazendo um trajeto sem simetrias.”¹⁸

Em *A obra de arte*, Benjamin fornece uma diferenciação objetiva entre contemplar e assistir a partir da contínua mudança das imagens nos filmes:

Compare-se a tela em que se projeta o filme com a tela em que se encontra o quadro. Na primeira, a imagem se move, mas na segunda, não. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mal o espectador percebe uma imagem, ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo de real.¹⁹

Neste caso, o que diferencia as duas formas de recepção é um fluxo que não se pode deter, um encadeamento de imagens que convoca a atenção total do espectador. Aliás, é esta mesma concentração que ajudará a plateia de um filme, segundo Benjamin a sobreviver ao próprio efeito de choque provocado pela mudança entre os planos que, como sabemos, podem variar abruptamente de generosos planos gerais (*extreme long shots*) para dramáticos *close-ups*, de enquadramentos no nível dos atores a acrobáticos

¹⁷ Ao mesmo tempo em que o olho rastreia a imagem, “a percepção na periferia da retina, que não para de funcionar, traz, como complemento da percepção afinada, detalhes para a zona foveal, uma ‘impressão’ de conjunto, que também se demonstrou, de modo abundante, desempenhar um papel na percepção, na estruturação e na rememoração da imagem. AUMONT, 2004, p. 85.

¹⁸ Ibid, p. 75

¹⁹ BENJAMIN, 1994, p. 192.

mergulhos de grua, de contraplanos ajustados a diálogos a tomadas feitas de helicópteros, trens, capôs de automóveis e até “naves espaciais”.

A variabilidade dos pontos-de-vista no cinema é realmente extrema. Aumont relata sobre as dificuldades das plateias de 1900-1905 em absorverem as “grandes cabeças” e define o *close* (hoje!) como “eminentemente perturbador”²⁰. Mesmo assim, seria aqui oportuno perguntarmos que cinema é este que, ainda em 1936, ano da apresentação de *A obra de arte*, ainda provocaria choques no espectador²¹. O auge do “cinema de atrações” já teria ficado para trás e as experiências de Eisenstein com sua montagem visceral e seu teatro *Agit-Prop*, que pretendia sacudir os espectadores e assim apressar as mudanças sociais, certamente não chegavam às grandes plateias do filmes comerciais. O cinema amplamente visto e que Benjamin na verdade elogia como um suporte a ser utilizado para transformar a sociedade, já havia amadurecido sofisticados recursos de edição na busca de um “cinema da transparência”. Por exemplo, 1936 é o ano de *Tempos modernos* de Chaplin. O próprio Benjamin cita *Opinião pública* (1923) e *Em busca do ouro* (1925) como dois filmes sofisticados o bastante para tornar incongruente uma certa crítica (Abel Gance) que ainda vinculava o cinema a valores de culto.

Poderíamos, quem sabe, concluir que o “choque” Benjaminiano sinaliza para a solidariedade do autor para com o espectador-consumidor assaltado por um capitalismo que avança aos trancos e barrancos entre duas guerras mundiais, um “sujeito de massa”, que para Aumont é “atormentado por um ser-de-espectador anônimo e coletivo. Aliás, ele vive perigosamente, já que exposto aos choques emocionais causados pelo cinema e pelo trem.”²². Além disso, há todo um conjunto de mudanças bruscas, impostas pela

²⁰ AUMONT, 2004, p. 72.

²¹ Sobre a familiaridade do público contemporâneo com o discurso cinematográfico diz Aumont: “Todos hoje possuem este saber, que pode parecer muito trivial; porém, nem sempre foi assim, uma vez que os espectadores dos primeiros filmes com ponto de vista variável costumavam protestar contra a violência, visual e intelectual, que esta variabilidade representava.” AUMONT, 1993, p. 169.

²² AUMONT, 2004, p. 54. O autor se refere à analogia entre a situação do espectador no cinema e o passageiro numa viagem de trem. Os dois vivenciam choques que poderiam gerar neuroses. A citação começa assim: O sujeito do cinema e o sujeito da estrada de ferro □ Freud e Benjamin estão de acordo sobre isso □ é um “sujeito de massa”, atormentado por um ser-de-espectador anônimo e coletivo.”

modernidade e que Benjamin esforçou-se para digerir, principalmente pelo fato de um dos principais desdobramentos destas mudanças ter sido o fascismo, o qual seu texto, em última instância, pretende combater.

Setenta anos depois da publicação de *A obra de arte*, seria interessante analisar a sensibilidade dos espectadores de hoje para eventuais experiências de choque. Inicialmente temos que considerar a sofisticação discursiva a que chegaram as técnicas de montagem do “cinema da transparência” e a capacidade dos espectadores contemporâneos em “relevar a edição” ao assistirem a um filme. Independentemente de qual cinema Benjamin estivesse falando, o fato é que o efeito de choque que o espectador experimenta nos acolchoados *Cinemarks* é apenas aquele criado propositalmente por recursos de narrativa e de edição. A “montagem invisível”, hegemônica no cinema comercial, é capaz de praticamente eliminar a possibilidade de se perceberem saltos na mudança entre planos.

Os filmes de Godfrey Reggio, *Koyaanisqatsi* e *Powaqqatsi*, a serem analisados nesta dissertação, são tentativas contemporâneas de reintroduzir o choque na recepção do cinema. Todavia, não podemos esquecer que este choque não é a reação de espectadores ainda em formação, como no cinema dos primeiros tempos, porém está inserido no objetivo de Reggio de incitar a plateia a uma conscientização ecológica. Importante observar que, mesmo contendo choques (nestes dois filmes, algumas mudanças de planos podem causar fortes sensações físicas²³ no espectador mais concentrado), os dois filmes proporcionam ricas durações de olhar, sendo por isso citados nesta dissertação como exemplos de obras que levam ao contemplar-assistir. Em suas cenas altamente aceleradas, a impossibilidade de acompanhamento de detalhes “desliga”²⁴ um tipo de atenção típica do assistir e convoca então o olhar suspenso da contemplação.

²³ A importância do “efeito de choque” benjaminiano, como afirma Mark B N Hansen, está em apresentar a experiência estética como situação corpórea: um investimento renovado do corpo como algo que converte uma forma geral de enquadramento em uma experiência singular e rica. No original: “a renewed investment of the body as a kind of *converter* of the general form of framing into a rich, singular experience.” HANSEN, 2004, p. 3.

²⁴ Comentando Souriau, Aumont fala de dois dos diversos níveis que intervêm na estrutura do universo fílmico: o filmofônico, que diz respeito à própria projeção, é objetivo e cronometrável, enquanto é subjetivo no plano espectral. “É possível que

1.5.2 - Expectativa (*anticipation*²⁵, em inglês)

A contemplação é uma recepção com baixo nível de expectativa.

Para o estabelecimento de diferenças entre o assistir e o contemplar, há um componente da percepção humana que pode funcionar como parâmetro oportuno e eficiente: a expectativa ou antecipação. Segundo Bergson, a expectativa é um dos elementos constitutivos da percepção, já que “(...) *any sensation, no matter how seemingly elemental, is always a compounding of memory, desire, will, anticipation, and immediate experience*” (CRARY, 2001, p. 27).

Como atuaria este componente de expectativa no assistir e no contemplar? O assistir necessita de um encadeamento de imagens e dados narrativos, que inspiram uma certa gama de conclusões lógicas a partir do que já foi mostrado. Tanto o chamado espaço extracampo, quanto determinadas deduções no encadeamento da narrativa são configurados a partir de uma informação prévia. Situações engraçadas, o suspense e mesmo o mais totalmente inesperado desfecho só funcionam a partir de um determinado nível de expectativa instalado no espectador. Os eventos antecipados na imaginação poderão até mesmo ser frustrados pelas escolhas do roteirista. Porém, sem a expectativa, o fluxo narrativo perderia um valioso suporte. Sendo assim, mais do que fazer parte de todo tipo de percepção, a expectativa é fundamental para a recepção de obras a serem assistidas. Os filmes que mais prenderão a atenção do espectador serão sempre aqueles capazes de intensificar a expectativa. Eles jogam bem com a penetrabilidade entre o campo e o fora de campo: o primeiro, espaço da ficção; o segundo, da imaginação: “o fora de campo como lugar do potencial, do virtual, mas também do desaparecimento e do esvaecimento: lugar do futuro e do passado, bem antes de ser o do presente” (AUMONT, 2004, p. 40).

existam fenômenos de “desligamento” entre os dois níveis. Se, por exemplo, os dados da tela passam por fenômenos de aceleração rápidos, é possível que alguns espectadores não sigam o ritmo da aceleração e “desliguem”. AUMONT, 1994, p. 235.

²⁵ A presença aqui do equivalente em inglês remete à análise de Mark B N Hansen sobre a importância da expectativa (*anticipation*) na recepção da obra *24-hour psycho*. Este *insight* de Hansen foi fundamental na elaboração desta dissertação.

Na análise de *24-hour psycho* (1993) do artista escocês Douglas Gordon, onde o filme de Hitchcock é exibido a 2 quadros por segundo em vez dos usuais 24, Mark B N Hansen revela que a expectativa é uma dos elementos intrínsecos da obra. A videoinstalação, que estende para a duração de 24 horas (o tempo diegético da estória) a projeção do filme, é descrita em *New philosophy for new media* como uma “misteriosa experiência de expectativa estendida que é acompanhada por um esclarecedor *insight* sobre a relatividade temporal.”²⁶ O autor percebe a obra como geradora de uma expectativa tão forte, a ponto de se tornar insuportável:

*Since the image changes only once every twelve seconds, the viewer finds her attention intensely concentrated on anticipating this moment of change; moreover, as the viewer becomes more and more caught up in the halted progression of the narrative, this process of anticipation becomes ever more affectively charged, to the point of becoming practically unbearable.*²⁷

Como obra a ser instalada no tradicional espaço do museu ou galeria de arte, *24-hour psycho* se aproxima da categoria dos trabalhos a serem contemplados²⁸. Porém, o alto grau de expectativa que esta peça desperta no espectador faz como que predominem em sua recepção características do assistir.

As acepções do verbo contemplar²⁹ que o colocam com antecipar o futuro (fazer suposições sobre, imaginar o futuro³⁰, *to have in view as a future event: to contemplate buying a new car*³¹) parecem apontar mais para as formas híbridas do contemplar-assistir do que para um contemplar “puro”. Segundo minha definição, a contemplação

²⁶ O trecho original em inglês é o seguinte: “The effect of this radically decelerated and decontextualized presentation of Hitchcock’s most familiar film is an eerie experience of protracted anticipation accompanied by a sobering insight into temporal relativity.” HANSEN, pp. 242-243.

²⁷ *Ibid*, pp. 244-245.

²⁸ A lentidão de seu ritmo pode mesmo aproximar a obra de uma sequência de quadros e levou Dubois a descobrir nas imagens “detalhes ínfimos que nunca se havia visto, ao menos jamais vistos assim, em um filme que acreditávamos conhecer de cor.” DUBOIS, 2003, catálogo de exposição *Movimentos improváveis*, p. 9.

²⁹ Ver seção desta dissertação intitulada *Entreato etimológico e outras excursões* na página 27.

³⁰ Cf. Dicionário Houaiss

³¹ Cf. *Random House Webster's Unabridged Dictionary*

seria, diferentemente do assistir, uma percepção com baixo nível de expectativa. Mas o dicionário alerta que pode sim haver algum componente de expectativa na contemplação. De fato, é impossível negar que algumas cenas “contemplativas” dentro de um filme de ficção contêm algum nível de expectativa. Um bom exemplo seria *2001- Uma odisséia no espaço* (1969), de Stanley Kubrick, que apesar de seu ritmo lento, tem longos planos que convidam ao divagar visual e ao mesmo tempo estabelecem uma atmosfera de suspense, principalmente a partir da cena onde os cientistas encontram o misterioso objeto geométrico na Lua.

Como forma de percepção com baixo nível de expectativa, a contemplação serve principalmente para “prospectar” os elementos que já se apresentam configurados diante do espectador. Ela prescinde de imagens por vir e de um desfecho a ser atingido pela narrativa. Ele é uma experiência do presente no presente.

Quem contempla mergulha numa espécie de presente contínuo. Ignora o passado das coisas, a história que as tornou o que são agora, neste instante. Ignora também o futuro; não projeta, não cria expectativas, não concebe planos para influir sobre o que elas são neste momento.³²

1.5.3 - Prospecção

O assistir pressupõe um fluxo que não permite a generosa perambulação ao olhar. O olhar contemplativo, por outro lado, é aquele que realiza uma prospecção randômica do que vê. A metáfora da prospecção vem da geologia e arqueologia, da busca por minérios e por navios naufragados. Aqui o olhar entra e sai do “sítio” de interesse, pode submergir e emergir, pausar e retomar sua atuação, e explorar o que vê em todas as direções. Ao campo visual pertencem meandros e o olhar é convidado a penetrá-los. A palavra alemã *Versenkung*³³ é um outro conceito que me inspira a conceituar este sub-campo chamado prospecção.

³² CARONE, Modesto: apresentação de *Contemplação/O fogueira*, de Kafka, 1999, orelha.

³³ Traduzida em *A Obra de Arte* como recolhimento, o palavra significa em sua utilização usual, submersão ou afundamento.

Se o assistir é comumente associado ao acompanhamento de um fluxo irresistível e, em alguns casos, hipnótico, de cuja continuidade depende o significado da experiência que se pretende ter diante da TV ou na sala de cinema, poderíamos relacionar a contemplação a um processo onde o espectador estaria executando um olhar descontínuo, que atua em etapas não mensuráveis, submetidas às pequenas ou grandes surpresas proporcionadas pelo “sítio” prospectado. Se na imersão do cinema o espectador se entrega a um auto-esquecimento, seria coerente definir a contemplação como um olhar alerta e consciente de si próprio. Estar imerso, esquecido, absorto e ser levado pelo fluxo cinemático poderia ser contraposto a estar atento, tateando com o olhar o que se vê, escolhendo as próprias portas de entradas para o campo a ser contemplado. Contrariamente ao que geralmente se pensa, o contemplar se faz por um olhar ativo³⁴ que constrói sua própria trajetória perceptiva: um olhar corpóreo que atualiza criativamente a memória dos espaços, texturas e formas já vivenciados. Neste caso, o ato de ver se constitui efetivamente como a realização da nossa capacidade de “transpacialização”³⁵, de perceber espaços-tempo produzidos por nossas afecções. Este ver corpóreo implica numa consciência de si, do próprio corpo e da fisicalidade do mundo. A contemplação explora ao máximo a vigência de um olhar sinestésico, que integra plenamente os cinco sentidos.

A relação entre corpo e visão tem retornado com força, após os escritos de Merleau-Ponty nos anos sessenta, em vários textos contemporâneos, enfraquecendo o “ocularcentrismo” convencional. Por exemplo, em Marie José Mondzain: “*D’une certaine façon, il n’y pas de regard sans geste*”³⁶. Para Hansen, que se baseia num sofisticado time de pensadores e cientistas (entre eles Ruyer e Varela), a visão é sempre uma ação sinestésica da qual participam também relações internas entre músculos, ossos e nervos. Incluem-se nesta revalorização do corpo todo um conjunto de textos sobre arte interativa.³⁷

³⁴ Do ponto de vista da Gestalt, todo olhar é ativo, já que é parte de um trabalho constante de interação com o mundo. Cf. MERLEAU-PONTY, Maurice, O cinema e a nova psicologia in *A experiência do cinema*.

³⁵ Cf. HANSEN, op. cit.

³⁶ MONDZAIN, 2007, p. 202.

³⁷ Cf. Textos de Kátia Maciel e André Parente em *Transcinemas*.

Quando Barthes nos diz “o fotograma nos dá o dentro do fragmento (...)”³⁸, é este olhar prospectivo, tátil, caminhante, contemplativo no sentido em que é descrito aqui, que está sendo mobilizado, que permite que a imagem seja adentrada e cada fragmento observado separadamente, como na experiência que se tem ao caminharmos num parque de esculturas.

1.5.4 - Ver-pensar e ver-seguir

A experiência da contemplação apresenta-se como um “ver-pensar”, enquanto o assistir se configura como um “ver-seguir”. O primeiro é onde se oferece amplo espaço à imaginação, onde associações podem ser tecidas e desfeitas a partir do que se vê. O segundo é um estado prático e voltado para o exterior. Na comparação entre eles, poderíamos aplicar os mesmos diferenciadores propostos anteriormente para demarcar o contemplar e o assistir. O primeiro diferenciador, a flutuação, informa sobre a maneira como a atenção se manifesta nos dois modos de ver, como ela reage a dois fluxos diferentes de acontecimentos: um mais frouxo, permitindo devaneios e com duração indeterminada, o outro amarrado por uma narrativa ou acontecimento. O segundo diferenciador, a delegação, sugere que o ver-seguir é o acompanhamento de um fluxo ao longo de um caminho delimitado pelo inventor da estória ou pelo acontecimento que se assiste, enquanto que, no ver-pensar, o olho pode vagar ao gosto de quem contempla.

É importante fazer aqui um pequeno desvio para esclarecer que este vagar não necessariamente implica uma liberdade total. Como ressalta Jacques Aumont em *O olho interminável*, o enquadramento, comum tanto ao cinema quanto à pintura, estabelece limites bem precisos ao olhar, por maiores que sejam as telas de projeção ou mais longos os planos cinematográficos. Além disso, os elementos que constituem as imagens podem estabelecer uma sequência de pontos de fixação, que variam de acordo com as preferências e *background* cultural de quem as observa, mas que também podem seguir uma ordem programada. Por exemplo, num quadro como *A Ceia em Emaús* (1601, National Gallery, Londres), de Caravaggio, é quase certo que o olhar do espectador se fixará primeiro no bochechudo rosto (sem barba!) de Jesus Cristo, depois no gesto elegante de sua mão abençoando o pão, depois no rosto indiferente do

³⁸ BARTHES, *O Fotograma in O óbvio e o obtuso*, p. 59.

estalajadeiro e então no perfil do homem de braços abertos, provavelmente São Pedro. Na fração de segundo seguinte, o olhar prosseguirá para a mão espalmada do Santo no extremo direito da tela, para depois cruzá-la longitudinalmente até chegar ao quarto homem, de costas, o discípulo Cléofas. O triângulo retângulo formado pelas cabeças das quatro personagens certamente determina um percurso para o olhar.³⁹ Na verdade, há toda uma linha de ensino de arte que se baseia na identificação destas figuras geométricas estruturando as imagens para nelas assentar os trilhos do percurso “certo” do olhar. Sendo assim, poderíamos concluir que somente a contemplação do mundo físico, a contemplação natural, proporcionaria um ver-pensar realmente irrestrito, já que, ainda que percebamos nosso redor por meio de uma sequência de recortes, estes nunca terão a margem reta e radical do enquadramento pictórico.

Continuando a aplicação dos diferenciadores entre o ver-pensar e o ver-seguir, acredito que o diferenciador “choque” também ajude a esclarecer que o ver-pensar não implica em emoções impactantes (já foi lembrado que não me ocuparei dos êxtases místicos nesta pesquisa), diferentemente do ver-assistir, principalmente quando este é mobilizado por filmes construídos para provocar emoções fortes no espectador⁴⁰.

Para além das diferenças, seria oportuno mencionar os paradoxos e encontros entre o ver-pensar o ver-seguir. Por exemplo, a expectativa, esta ação de antecipar intelectualmente possíveis situações e desfechos, apesar de funcionar por meio da mobilização da imaginação e do raciocínio, não me parece pertencer ao campo do ver-pensar. Coloco-a mais próxima do ver-seguir para indicar que estamos falando aqui de uma imaginação aplicada a um conjunto bem específico de disparadores de possibilidades: o enredo do filme. Além da expectativa, a ilusão de movimento proporcionada, segundo Aumont, pela combinação do efeito-phi, pós-retiniano, e da persistência da retina (muito mais pelo primeiro que pela última, na opinião daquele autor), apesar de ser proporcionada por uma capacidade cerebral, é mobilizada exclusivamente no “ver-assistir”, cuja aplicação seria obviamente dispensável na

³⁹ “O que quer que se olhe, especialmente uma imagem, o olho não divaga: seu percurso responde sempre à construção informada de um conjunto significativo.” AUMONT, 2004, p. 87.

⁴⁰ Jacques Aumont defende que a famosa experiência do “efeito Kulechov”, “muitas vezes interpretada exclusivamente no sentido de uma demonstração dos poderes linguísticos, sintagmáticos, do cinema – foi também a primeira oportunidade de perceber a possibilidade de dirigir, por um trabalho adequado do material fílmico, as reações do espectador.” AUMONT, 1994, p. 229.

apreciação de imagens paradas. Dessa forma, poderíamos dizer que o ver-pensar, apesar do nome, está menos filiado a uma racionalidade que o ver-seguir. É preciso reforçar que este “pensar” atrás do hífen não é exclusivamente um raciocinar no sentido estrito da execução de cálculos mentais e de ponderações. Ele é também o espaço ilimitado da fantasia, do desejo e da criatividade.⁴¹

1.5.4.1 – O ver-pensar, o ver-seguir e o pensamento

Como funcionaria o pensamento durante o ver-pensar e o ver-assistir? Poderíamos dizer que raciocinamos ao mesmo tempo em que assistimos a um filme? Defendo que não. O ver-seguir equivale a uma suspensão do pensamento. O conceito de distração, normalmente associado à ida ao cinema, indica que há realmente uma suspensão do raciocínio, ou pelo menos um desejo nesta direção. Durante o filme, o espectador pode antecipar ações, tirar conclusões, e até pensar “junto” com os personagens. Tudo isso indica um certo nível de encadeamento lógico. Porém, o fluxo narrativo geralmente não permite elaborações demoradas “fora” do filme. Para Jean Epstein, “a imagem animada, ao contrário (do livro), forma ela própria uma representação já semipronta e que se dirige à emotividade do espectador quase sem precisar da mediação do raciocínio.”⁴²

A distração proporcionada pelo cinema é, usando o termo de Etienne Souriau (apud AUMONT), um conjunto de “fatos espectatoriais”, que acontecem num plano diferente do mundo objetivo real. “O plano espectatorial é, para Etienne Souriau, aquele em que se realiza, em ato mental específico, a inteligência do universo fílmico (a “diegese”, segundo os dados ‘da tela’)” (AUMONT, 1994, p. 234).

⁴¹ De uma maneira geral, há um forte elemento de meditação na contemplação. Algumas enciclopédias chegam a colocá-las como sinônimos. Mas a contemplação exclusivamente como meditação, isto é, como um pensamento não inspirado por imagens externas, por imagens não artísticas realmente foge ao âmbito desta dissertação.

⁴² EPSTEIN, Jean. O filme contra o livro *in A experiência do cinema*, p. 293

Esta intelecção do universo fílmico – ou de qualquer outro evento cujo fluxo exija alta concentração do espectador – não dá espaço a outro tipo de raciocínio paralelo. Podemos fazer associações, ter *flashes* de memórias, mas a diegese exige o envolvimento total da personalidade psíquica do espectador. Numa outra abordagem, podemos concordar com Aumont que a experiência do cinema é, antes de tudo visual, realizada por uma espécie de olho autônomo que não pensa, principalmente vê. Este olho, que o autor chama de “variável” por ter sido modelado na vivência com uma longa série de aparelhos visuais, é que viabiliza “uma imediatidade total e mágica da comunicação visual com o mundo”. Ao comentar o dispositivo cinematográfico que funde o projetor, a câmera e o olho num olhar amalgamado, ele defende que “(...) o cinema é uma aspiração do olhar pela tela. Não apenas do olhar, é claro (reconhecemos o papel da narrativa na captação imaginária do espectador), mas, em primeiro lugar e sempre, do olhar” (AUMONT, 2004, p.63).

Uma “observação imediata” estaria também, segundo Alfred Döblin, editor das sessenta fotografias de August Sander publicadas em 1929, na base do olhar do fotógrafo alemão sobre seus tipos humanos. Segundo Benjamin, “Esta observação foi por certo isenta de preconceito, mas ao mesmo tempo *terna* no sentido de Goethe.”⁴³

Este “olho visual” é o mesmo da identificação imediata com a imagem do espelho. A abordagem psicanalítica da situação do espectador do cinema, também serviria para confirmar este estado “subintelectual” do ver-seguir. Autores trabalhando nesta linha, principalmente Christian Metz e Jean-Louis Baudry, igualam a tela do cinema a um espelho e os espectadores a bebês deslumbrados pela própria imagem refletida nele. Se, psicanaliticamente falando, esta “fase do espelho”, que segundo Lacan, situa-se entre os seis e dezoito meses de idade, colabora na formação da identidade da criança, produzindo um corpo autônomo e um sujeito autoreferenciado, ao ser aplicada à situação do espectador, o que temos é um receptor imobilizado, hipnotizado e num estado de torpor que indica regressão e carência. Como acontece a qualquer pessoa no enlevo do deslumbramento, o senso crítico e o juízo ficam suspensos. Na identificação com o que acontece na tela do cinema, o sujeito retira-se do mundo, embarcando num narcisismo que exclui o diálogo.

⁴³ BENJAMIN: *Pequena história da fotografia*, p. 103. A frase de Goethe que vem logo a seguir no texto de Benjamin é: “Existe uma terna empiria que se identifica intimamente com o objeto e com isso transforma-se em teoria.”

O ver-pensar (a contemplação), no entanto, por mais que permita devaneios, é uma oportunidade real de intercâmbio consciente com a obra. A teoria da Gestalt nos lembra que tanto o ver-pensar como o ver-seguir, enfim, qualquer forma de ver, se constitui de olhares que constantemente organizam, complementam e criam. Mas somente o ver-pensar, por sua independência dos encadeamentos vinculados a uma conclusão, permite não apenas a organização do acontecimento visual, como também sua desorganização, sua desarrumação e se quisermos, sua posterior reorganização.

1.5.5 - Subcampos da delegação: o dispositivo externo

Defino a contemplação no seu sentido mais convencional, principalmente aquela associada à fruição em repouso de paisagens, pinturas, esculturas e pessoas, como um olhar que atua sem a mediação de dispositivos externos ao espectador (aparelhos óticos). Trata-se aqui do olho nu diante do que se dá a ver. A inspeção de um parque, ainda que longa e minuciosa, feita através de um binóculo, não é contemplação. Isto também se aplica à observação de estrelas através de um telescópio ou ao uso de um *peephole* pelo *voyeur*. Porém, mesmo o olhar “sem extensões”, para usar um termo de McLuhan, não é totalmente ingênuo. O adjetivo “externo” no termo indica que, apesar de nu, este olhar está submetido a um ordenamento condicionado culturalmente.

Um dispositivo é um regime, para começar, e não um equipamento; um regime de fazer ver e fazer dizer, que distribui o visível e o invisível, fazendo nascer ou desaparecer o objeto que não existiria fora desta luz; assim, não devemos buscar sujeitos e objetos, mas regimes de constituição de sujeitos e objetos. (Ieda Tucherman)⁴⁴

Mesmo assim, um olhar não mediado por “equipamentos” sempre será mais apto a realizar uma prospecção flutuante e pessoal sobre o que vê. Posso afirmar, então, que equipamentos são manifestações de uma delegação, um conjunto de procedimentos

⁴⁴ http://www.artes.ucp.pt/artes_digitais/index.php/quem-somos/helder-dias/204-dispositivo

dados ao olhar que delimitam nitidamente um tipo de percepção onde a contemplação não entra. Porém, o desdobramento mais interessante desta reflexão acontece quando se considera que, no olhar contemporâneo, dispositivos externos estão como que internalizados no observador.

O que é o olhar do fotógrafo que percorre a cidade em busca de imagens? Talvez possa ser chamada de contemplação sua prospecção dos lugares e eventos que elege para registrar. Mas, se seu olhar nu já não é totalmente isento de influências culturais, o fato de tratar-se de um fotógrafo lhe soma ainda mais ingredientes, sendo o movimento de seus olhos praticamente um fotografar sem câmera. A primeira fase de seu trabalho pode ser então descrita como um contemplar-assistir e a imagem que surge no visor da câmera como a concessão entre um desejo e um método.

E com relação ao olhar dos não-fotógrafos? O que dizer sobre a impregnação do olhar do observador médio pelos dispositivos da imagem? Apesar de menos marcante, ela certamente ocorre, e antes de tudo pelo fato do computador estar perfeitamente integrado ao cotidiano da maioria das pessoas. Apesar da complexidade de manifestações da atenção no mundo de hoje, poderíamos chegar a conclusões razoavelmente coerentes a partir da análise dos dispositivos em torno dos quais o observador relaciona-se com o mundo. É claro que o computador é o principal deles, não só como “máquina”, mas como parte de um sistema, ele é o principal *hub* de transferência de imagens.

É a hegemonia de imagens digitalizadas que define as maneiras contemporâneas de observar. E curiosamente, esta situação se dá num ambiente de desconfiança sobre a veracidade do que se vê, num contexto que destitui o sistema olho/mente de sua capacidade de julgar o que é real ou falso. Poder-se-ia optar por uma nova fé perceptiva⁴⁵, já que, por exemplo, imagens fotográficas analógicas sempre puderam ser manipuladas, falsificadas e a experiência visual diante de uma imagem analógica é basicamente a mesma daquela que temos diante de uma imagem digital.

Mas o que interessa nesta pesquisa é o fato de o indivíduo contemporâneo ser mais influenciado pela duração do que pela veracidade da imagem. É a aceleração das imagens digitais, a convivência com sua simultaneidade e o acesso cada vez mais barato

⁴⁵ RÖTZER, 1997, p. 25.

à sua produção o que está construindo o novo sujeito, um observador no sentido do *observer* de Jonathan Crary, que não só assiste como também obedece e que está inserido num “sistema de convenções e limitações”, como diz o autor. Para os jovens que cresceram num universo de jogos eletrônicos, a edição em ritmo alucinante de filmes como *A múmia* (dir. Stephen Sommers, 1999) e *Speed Racer* (dir. irmãos Wachowski, 2008) é absolutamente “assistível”. Para o observador mais velho, a mera abundância de recursos visuais à sua disposição (câmeras em celulares, simultaneidade de janelas em telas de computador e variedade de canais de televisão) exige um certo esforço.

Na medida em que as imagens nas telas de nosso cotidiano sintetizam a presença dos dispositivos externos cada vez mais sofisticados empregados em sua fabricação, o componente “contemplar” no olhar contemporâneo vai se desmobilizando na mesma proporção.

1.5.6 - O olhar delegado

O diferenciador “olhar delegado” reforça meu argumento de que a contemplação convencional sempre tenderá para uma experiência essencialmente individual e percorrerá um campo visual ou uma imagem da maneira a mais imprevisível possível, isto é, antes de tudo, segundo os interesses e inclinações pessoais do observador. Em contraste, o assistir de filmes, vídeos, ou qualquer imagem em movimento realizado através de um dispositivo externo (ver seção anterior), envolve a conformação a um modo de ver delegado pelo diretor, artista ou construtor do aparelho ótico. Há no verbo *delegar* os sentidos de incumbir alguém com uma tarefa, e, principalmente, de ungir esta pessoa com o mesmo poder que seu superior. Nos filmes, o aspecto de outorgar uma tarefa, intrínseco ao olhar delegado, sublima o lado prático do assistir: a teleologia narrativa estruturando e justificando os finais, ou em outras palavras, é como se o diretor nos dissesse: “eu lhe concedo o olhar sobre esta coisa chamada cinema para que você seja capaz de percorrer este filme até o final e que a experiência como um todo lhe faça sentido.” Com relação ao aspecto de autoridade embutida em todo dispositivo, trata-se mesmo de uma situação praticamente “congênita”, isto é, um dispositivo é

aquilo que nos submete o olhar a uma certa estrutura, ordem, organização⁴⁶. Mas ainda que não se pretenda encontrar em todo dispositivo um instrumento de poder, temos a opção de pensar no olhar delegado meramente como um trabalho de organização visual segundo as normas de outrem.

O olhar delegado é, nos filmes de ficção, aquele olhar dos personagens que “veem com os nossos olhos”⁴⁷ e, nas salas de controle de vigilância e guaritas nas entradas de condomínios, o olhar dos guardas de segurança. É ele também, este “caminho definido”, que, segundo Benjamin, os observadores das fotos de Atget pressentem que devem seguir como melhor forma de se aproximarem daquelas imagens. Aliás, é justamente este direcionamento do olhar, tornado ainda mais explícito pelo uso de legendas, que impede que a “contemplação livre” seja a melhor forma de recepção para aquelas fotos⁴⁸. Ambientes imersivos que proporcionam uma entrada na imagem⁴⁹ e obras multimídias baseadas na interatividade com o espectador também executam este olhar delegado, apesar do aparente respeito aos desejos do “interator”, isto é, o visitante que interfere no funcionamento da obra.

Nos ambientes em que se visa produzir um efeito de imersão, a câmera subjetiva costuma ser um dos recursos mais utilizados, pois é a maneira mais poderosa de fazer com que o espectador se sinta “dentro” do filme, incorporando um olhar já presente e previsto na imagem, o olhar de um

⁴⁶ Todavia, é interessante observar como, em *A obra de arte*, Benjamin defende que a câmera de cinema (um dispositivo, como a máquinas que alienam as massas de operários nas fábricas) pode ser a oportunidade para um ator mostrar seu “próprio triunfo”: “Ser aprovado nela significa para o ator conservar sua dignidade humana diante do aparelho.” BENJAMIN: *A obra de arte*, p. 179.

Cf. também “Uma das funções sociais mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho”. Ibid. p. 189.

⁴⁷ BALÁZS, Béla, *O homem visível*, 1923, *A experiência do cinema*, p. 85.

Cf. ainda AUMONT, 1993, p. 126: “O homem no filme, por delegação, é portador do olhar do espectador.”

⁴⁸ BENJAMIN, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, pp. 174-175. Benjamin admira Atget profundamente, como artista e como homem, sua modernidade se caracterizando justamente por ter retirado a aura das coisas: “Atget foi um ator que retirou a máscara, descontente com sua profissão e tentou, igualmente, desmascarar a realidade.” Cf. *Pequena História da Fotografia*, p. 100.

⁴⁹ PARENTE: “A entrada na imagem nos permite separar o moderno do contemporâneo”, cf. *O Golpe do Corte de Solon Ribeiro*, in *Transcineamas*, p. 256.

personagem virtual ou potencial que ele próprio, o interator, assume ao penetrar no sistema.⁵⁰

A partir disto, é interessante lembrar como a videoescultura *TV Buddha*, a ser estudada mais detalhadamente no segundo capítulo, se constitui como ponto de cruzamento entre o olhar delegado e o dispositivo externo, sintetizados na obra pela câmera em circuito fechado, e a contemplação, sugerida como a subversão de um sistema de vigilância em um instrumento de (auto) contemplação.

Outro exemplo que coloca interessantes questões sobre a delegação do olhar é o dispositivo chamado *Visorama*, um sistema de realidade virtual criado por André Parente e desenvolvido em parceria com o especialista em computação gráfica Luiz Velho. O objetivo do projeto, que combina sofisticados *hardware* e *software* especialmente desenvolvidos é proporcionar uma interação imersiva e natural com panoramas virtuais.

Penso que a experiência do público do século XIX diante dos panoramas tenha sido algo muito pouco semelhante ao que entendo como contemplação. Mesmo que, por razões plenamente compreensíveis, eu nunca tenha tido a oportunidade de ver um panorama, sabe-se que eles eram apresentados como eventos extraordinários que atraíam multidões. Sendo assim, o caráter contemplativo do panorama, na minha opinião, ficaria diminuído por duas razões: um panorama, por mais que, devido ao seu próprio gigantismo, proporcionasse liberdade de movimento ao olhar sobre sua superfície, é tecnicamente uma delegação. E por dois motivos principais. Primeiro, ao espectador eram designados pontos específicos para a observação: por exemplo, uma plataforma suspensa erguendo o visitante sobre a imensa pintura. Além disso, como atração paga, também se deveria estabelecer um tempo determinado para a fruição da imagem. Em segundo lugar, anteriormente ao imenso trabalho de confecção da pintura, era feita a escolha do tema e do ponto de vista precisos para sua apresentação que supostamente pudessem agradar ao maior número de pessoas. No cerne da realização do panorama há, portanto, escolhas fundamentais feitas por terceiros. Contrariamente a isto, classifico a contemplação como a possibilidade máxima de escolhas individuais.

⁵⁰ MACHADO, Arlindo, *Regimes de Imersão e Modos de Agenciamento*, in *Transcinemas*.

Aqui poder-se-ia argumentar que mesmo uma pintura num museu ou, aliás, qualquer imagem feita *por uma outra pessoa*, representaria uma delegação ao nosso olhar. Poder-se-ia, além disso, afirmar que mesmo o visitante do museu tem condições espaciais e temporais estritamente determinadas por outros para a fruição da obra. Isto é em certa medida verdadeiro. Há que se considerar, todavia, cada condição espectral específica: aquela que mais se aproximará da contemplação será sempre a que permitir ao visitante encontrar, cada um, seu *punctum* no que vê.

Mas o que definitivamente elimina para mim a suposição de que os panoramas eram essencialmente contempláveis é o fato de serem “atrações”. Como atrações, os panoramas, da mesma forma que “pinturas-sensação” como a *Monalisa* ou o teto da Capela Sistina, despertam no visitante uma expectativa tão grande que, ao invés de levar à contemplação, o encontro com estas atrações equivale a um alívio, uma inspeção e uma sensação de conquista semelhante à dos montanhistas ao fincarem uma bandeira no cume que lograram vencer. Um outro tipo de reação em casos assim pode ser também o hipnótico deslumbramento (quando não o estresse por causa das longas filas), bem diferente do “devaneio lúcido” que atribuo à contemplação. Um dos pressupostos deste meu estudo é que a contemplação, para ser chamada assim, deve conter o “teor” mais baixo possível de expectativa. Espetáculos de massa, como os panoramas, pelo simples fato de necessitarem recuperar os altos investimentos alocados em sua fabricação, necessitam provocar o máximo de curiosidade no público.

Respeitando-se as devidas diferenças – antes de tudo, deve-se assinalar que o *Visorama* é um aparelho para utilização individual e não para ser vivenciado coletivamente, como o panorama –, os dois compartilham de importantes aspectos de delegação e de curiosidade que me levariam a concluir que as condições de espectralidade proporcionadas pelo *Visorama* não devem ser classificadas como contemplação, apesar de textos de imprensa sobre o mecanismo expressarem justamente o contrário⁵¹. Tanto no panorama quanto no *Visorama*, a curiosidade é estimulada

⁵¹ “Imagine-se no Pão de Açúcar, rodeado pelas belezas naturais do Rio de Janeiro. À sua frente, uma espécie de binóculo está direcionada para a paisagem da capital carioca. Ao observar pelo aparato, porém, uma surpresa: a imagem visualizada não é a da cidade contemporânea, mas cenas de um Rio de Janeiro do início do século XX. Mais do que meramente *contemplar* a paisagem, o observador também pode interagir com ela, girando o binóculo para ver outros pontos da cidade e se aproximando de detalhes da vista, por meio de uma ferramenta de zoom.” (o grifo é meu).

Cf. http://www.faperj.br/boletim_interna.phtml?obj_id=2685

principalmente pelo fato de a imagem estar impedida ao espectador até o momento em que lhe for permitido o acesso por meio de um ingresso, no primeiro, ou da disponibilidade de uso do aparelho, no segundo. Se no panorama esta interdição vem do fato dele ser uma atração paga, no *Visorama* a curiosidade é aumentada por ele ter que ser usado pelos espectadores um a um. Como só pode ser experimentado individualmente, produzem-se filas de espectadores interessados, o que faz crescer ainda mais a expectativa por seu uso. Há ainda dois outros pontos que colaboram neste sentido: primeiro, o caráter de *peep hole* do aparelho ou sua configuração em binóculo, normalmente associada ao olhar do *voyeur* e, finalmente, o próprio corpo do aparelho, sua altura e *design* algo semelhante a uma figura humana.

Tendo o espectador chegado às lentes do aparelho, o tipo de recepção experimentado por ele não é nem o assistir nem o contemplar. Antes, o *Visorama* mobiliza o que chamo de *olhar de estudo* sobre a imagem. Isto poderia talvez ficar mais claro se considerarmos que, pelo menos nas versões mais divulgadas do aparelho, o *Visorama* proporciona a comparação entre uma vista atual e sua configuração em diversos momentos no passado. Esta comparação entre imagens é característica fundamental do que chamo de olhar de estudo, um olhar que checa diferenças, inspeciona sinais de mudança, confere alterações. A princípio, a experiência proporcionada pela comparação entre a imagem atual e as antigas, numa lógica de sequenciamento imediatamente buscada pelo usuário do *Visorama*, permite aproximações entre a espetatorialidade deste aparelho e o assistir: é como se um filme se apresentasse inteiro por meio de apenas uns poucos fotogramas. Mesmo assim, se desconsiderarmos aquele contemplar-assistir automaticamente trazido pelo espectador contemporâneo, defendendo que o tipo de recepção mobilizada pelo *Visorama*, antes de apresentar-se como contemplação ou assistir, é essencialmente um amoroso e sensível olhar de estudo.

1.6 – A convergência digital e o contemplar-assistir

Ou ainda: "Imagine um telescópio através do qual se pode *contemplar* determinado ponto do Rio como ele era há um século." (o grifo é meu). Jornal O Globo, 26 de abril de 1997, Segundo Caderno. Cf. <http://www.visgrafimpa.br/visorama/WEBingles/arquivo/oglobo.html>

Um meio frio – palavra falada, manuscrito ou TV – dá muito mais margem ao ouvinte ou usuário do que um meio quente. Se um meio é de alta definição, sua participação é baixa. Se um meio é de baixa definição, sua participação é alta. Talvez seja por isso que os amantes sussurrem tanto.⁵²

Ler *Understanding Media* quase cinquenta anos depois de sua publicação é como embarcar num destes brinquedos de parques de diversões semelhantes a um barco/pêndulo que balança num ângulo de inclinação crescente. Às vezes, os conceitos de Mc Luhan adaptam-se como uma luva à contemporaneidade (a ideia de TV como processo, como facilitadora da cinestesia); às vezes, parecem apenas ilustrar uma época que passou, por exemplo, a própria divisão dos meios entre frios e quentes como clara alusão ao mundo polarizado da Guerra Fria. Fundamental é que suas ideias ainda me são inspiradoras.

A divisão *mcluhaniana* entre quente e frio para os meios de comunicação foi profundamente abalada pela entrada da convergência digital. Por exemplo, no momento em que escrevo, chegam ao mercado brasileiro os primeiros celulares com TV. Mesmo antes disso, graças à tecnologia da transmissão digital, já se tornara possível assistir televisão pelo computador. A convergência dos meios dificulta qualquer tentativa de rotulá-los em categorias opostas. Muitas salas de cinema de hoje exibem filmes como imagem e áudio digitais. O computador certamente seria classificado por McLuhan como o mais gelado dos meios, já que é, por excelência, um total vazio a ser completado. Mas ironicamente ele serve de suporte para meios quentes (rádio, fotografia) e frios (telefone, televisão). McLuhan explica que “um meio quente é aquele que prolonga um único de nossos sentidos e ‘em alta definição’”.

Se ele já considerava a TV um meio frio por seu caráter tátil, multisensorial e processual, que dizer do computador? O que dizer da banalização do *high definition* em aparelhos de TV e *camcorders* que ficam cada vez mais baratos, e em câmeras fotográficas que também filmam neste formato? A alta definição teria “esquentado” todos estes meios? Como conciliar o caráter processual de um meio, o que seria

⁵² MCLUHAN, 2007, p. 358.

indicador, segundo McLuhan, de sua “frieza” com o aspecto “quente” da alta definição (ainda segundo o mesmo autor) embutida como item de fábrica na maioria dos aparelhos audiovisuais de hoje? Seria a alta definição da tela de TV a mesma a que se referia McLuhan usando o cinema como parâmetro? Que outros elementos do cinema teriam contribuído para que McLuhan considerasse sua imagem como sendo de alta definição? A sala escura? A imobilidade do espectador? O cinema como dispositivo (Baudry)?

A convergência digital impõe uma reforma tão avassaladora em qualquer classificação, como a realizada por McLuhan, que não causaria muita estranheza uma postura como a do filósofo alemão Friedrich Kittler, que descreve nossa condição como “pós-mediática”, onde a especificidade de um meio (e mesmo a percepção humana) não faria mais a menor diferença, já que em todos eles circularia a mesma grade de algoritmos, sendo irrelevante se ela se materializa como fotografia impressa, imagem na tela de computador ou como base para *morphings* em 3D. É uma convergência que vai além do agrupamento de recursos técnicos em aparelhos. Trata-se aqui de um ambiente cultural que proporciona a aproximação inusitada de pensadores de tempos totalmente diferentes como McLuhan e Mark B N Hansen. É interessante notar como o conceito de processo aproxima o pensamento dos dois autores. A imagem digital, para Mark B N Hansen, implica num processamento corporal da informação, assim como a imagem da TV, para McLuhan, é um “mosaico a ser completado pelo espectador”. Para o primeiro, a convergência digital, diferentemente do que pensa Kittler, teria reabilitado o corpo, que agora seria responsável por filtrar as informações digitais, dando-lhes estrutura e significado. Esta noção aproxima-se surpreendentemente do mosaico de McLuhan. Além disso, tanto Hansen como McLuhan convocam o espectador sinestésico, a percepção visual sendo colocada no mesmo nível de importância que a tátil. Portanto, a convergência aqui não é só de meios que se juntam no presente, mas de ideias que se identificam na contemporaneidade.

De que maneira a convergência digital influi na formas de ver, de olhar, de assistir e contemplar? Certamente na direção de mútuas contaminações. A tela do computador faz convergir diferentes formas de recepção audiovisual. Pode-se ter uma imagem aberta no *Photoshop*, uma fotografia na qual se contempla o *punctum* por um tempo mais demorado, ao mesmo tempo em que se ouve uma música recém-baixada da

Internet e um vídeo no *Youtube*. Na verdade, a atenção necessariamente terá que priorizar um desses objetos: a atenção é sempre seletiva (ou subtrativa, como defende Bergson). Mas o espectador aprecia o envolvimento simultâneo com diferentes mídias.

Porém, mais do que contaminações entre várias formas de atenção, poderia se falar aqui de mistura de durações: a condição contemporânea sendo uma simultaneidade de experiências e a busca por uma onipresença. A atenção é subtrativa, mas a “duração” é expansiva e, por não dizer, “transcendental”. A simultaneidade espectral proporcionada pelo computador⁵³ é a transcendência possível, acessível em nível de massa (ou de “multidão”, se preferirem), a qualquer um. É ela que estrutura as novas formas de ver do observador contemporâneo. Um contemplar “puro” não é mais viável, já que as imagens aparentemente mais simples resultam de processos cada vez mais complexos. Elas são meras passagens num sistema de informações cujos centros temos dificuldade em localizar. Tampouco o assistir concentrado dos filmes está imune a impregnações de outras formas de ver. Esta atenção é cada vez mais moldável a inúmeras outras formas de apresentação de imagens em movimento, o espetáculo tendo se tornado portátil e modular.

1.7 - Relações e encontros

Encerrando este primeiro capítulo, avançarei da busca de contrastes para a afirmação de relações. Inspirando-me em Aumont, que define seu livro *O olho interminável* como um estudo de “uma relação possível entre o cinema e pintura”, meu foco será transferido do campo das individuações para o do intercâmbio. Da mesma maneira como o autor discorre sobre as especificidades dos dois meios, tentei até agora identificar as particularidades do contemplar e do assistir para melhor poder observar

⁵³ Interessante notar que esta simultaneidade de imagens não é nova e, como lembra Jacques Aumont em *A Estética do Filme*, já aparece em Tati: “(...)”, em *Tempo de diversão* (1967), onde muitas vezes várias cenas justapostas e como que “enquadradas” se desenrolam simultaneamente dentro de uma mesma imagem.” AUMONT, 1995, p. 20.

Porém, o computador nos proporciona uma experiência diferente, já que ao usá-lo estamos fora do tempo pré-estabelecido do filme e, por isso, temos certa autonomia para controlar a simultaneamente dos estímulos audiovisuais.

como elas se cruzam e se enriquecem mutuamente. Deste momento em diante, continuarei trabalhando sobre os encontros, num encaminhamento plenamente coerente com o que acontece nas telas e nos olhares de hoje. Pois, como o capítulo anterior demonstrou e o seguinte aprofundará, o olhar contemporâneo é efetivamente uma reunião.

Enquanto meu trabalho busca o que diferencia, por exemplo, ao afirmar que a contemplação é uma experiência sem choque, Aumont quer identificar o que aproxima, o que é compartilhado entre o cinema e a pintura. Mais que semelhanças entre quadros e filmes, o autor identifica entre eles um parentesco. Ele expõe as diferenças, é claro. Por exemplo, a pintura apenas representa o tempo, enquanto o cinema é o tempo em estado puro e dispõe de movimentos de câmera; o cinema tem meios mais diretos de provocar emoções, enquanto a pintura visualiza melhor o plástico⁵⁴. Mas certamente a ênfase do autor são os pontos em comum entre o fílmico e o pictórico, dentre os quais, enumero abaixo os mais importantes.

1) O efeito de realidade, gerador da identificação entre espectador e imagem, por mais inverossímeis que sejam as narrativas.

2) O quadro, que centraliza a representação, assinala distâncias (entre a câmera e o assunto, por exemplo) e ficcionaliza o real. É preciso, aliás, deixar claro que a prioridade do livro não é o cinema experimental ou de vanguarda e que a pintura sobre a qual ele se debruça é predominantemente figurativa. Enfim, cinema e pintura ambos como representações do mundo, “como arte do real, arte das imagens”, experimentadas dentro de uma “geometria espectral”.

3) O extracampo, que a pintura compartilha com o cinema, principalmente se pensarmos em Degas com seus cortes em enquadramentos fotográficos. Aliás, a noção que o autor faz questão de enfatizar é que qualquer enquadramento se define tanto pelo que mostra quanto pelo que oculta.

⁵⁴ “Só um cinema não narrativo, uma cinematização da pintura pode ter por categorias formais de valores puramente plásticos tais como a pintura os conhece.” AUMONT, 2004, p.172.

4) A cena (o cênico ou a *mise en scène*), que existe tanto dentro do quadro fílmico como do pictórico e é apresentada, tanto num como no outro, a partir de determinados pontos de vista.

5) Luz e cor. Estes pontos representam uma situação mais complexa⁵⁵ que os descritos até agora. Luz: não só a luz “técnica”, necessária para que tanto um filme quanto um quadro sejam produzidos e vistos, como sua manifestação dentro da imagem. Para o autor, ela tem as funções simbólica, dramática e atmosférica. Se falamos de luz, estamos também falando de cor, incluindo-se aí os tons de cinza dos filmes P&B. Na pintura e no cinema ela atua numa dimensão sensual e produz três efeitos, segundo o autor: simbólico, fisiológico e psicológico.

6) O fato de cinema e pintura serem artes do tempo e do espaço⁵⁶.

A que tipo de reflexão me levam as estratégias deste livro? Como podem elas me auxiliar na busca de cruzamentos entre o contemplar e o assistir? Em primeiro lugar, por validarem meu trabalho de diferenciação como base para a descoberta de relações. Contemplar e assistir podem até ser considerados mais semelhantes que desiguais, principalmente em face das transformações no olhar do sujeito contemporâneo. Porém a insistência no específico sempre será gratificante se o objetivo final for a conciliação. Em segundo lugar, ao elaborar sobre a existência de um parentesco entre a pintura e o cinema, fica implícito um parentesco também na recepção dos dois meios, o que apoiaria minha posição de que a diferença entre eles é realmente de grau e não de natureza. Dessa forma, o livro confirma que o hibridismo entre percepções é possível. Neste ponto, o “olho variável”, descrito por Aumont como a capacidade de nossa percepção visual moldar-se às exigências dos inúmeros dispositivos surgidos a partir do século XIX, é o que habilita o olhar do observador moderno a, ajustando-se ao ritmo do computador e à espacilidade das videoinstalações, ampliar-se para um contemplar-assistir.

⁵⁵ No caso da luz, por estar excessivamente ligada às origens fotográficas do filme e, quanto à cor, por necessitar do suporte de uma “expressão” para funcionar.

⁵⁶ Dizer do espaço que ele é visto, não é, com efeito, senão uma enorme facilidade de linguagem: o espaço não é um percepto, como são o movimento ou a luz, ele não é visto diretamente e sim construído, a partir de percepções visuais, como também cinésicas e táteis. AUMONT, 2004, p. 142.

Ainda que a simultaneidade destas percepções não seja claramente explicitada no livro, pode-se percebê-la nas constantes alusões a “cineastas-pintores”, como Ozu e Antonioni. Porém, o momento no texto de Aumont onde seu cruzamento é mais nítido ocorre quanto Lumière é analisado, a partir de uma afirmação de Godard, como o último pintor impressionista. É precisamente na descrição que Aumont dá para a recepção convocada pelas famosas “vistas” da empresa Lumière, que se encontram os primeiros exemplos de obras a serem contempladas e assistidas simultaneamente. Aquilo que, segundo Aumont, faz de Lumière um pintor ⁵⁷ é, para mim o que nos filmes convoca à contemplação, principalmente hoje, que se desfez o impacto inicial meramente causado pela impressão de realidade. Confirmando isto, Aumont fornece uma interessantíssima comparação entre Lumière e Edison. O genial inventor americano é descrito por Aumont como um artista do *peep hole*, um *voyeur*, com seus “atores” se exibindo sobre um fundo negro e assim concentrando rigidamente a área do olhar do espectador no espaço de suas performances. Por outro lado, nas vistas Lumière:

o olho passeia, se perde e se dissolve, em suma, se exerce em um campo. Tudo concorre para isso: a profundidade desse campo (...), os efeitos de textura, a ilimitação do espaço e, de modo mais geral a reprodução eficaz de todas as invariantes da percepção.

As vistas de Lumière se apresentam como um primeiro encontro entre a contemplação confortável dos quadros num museu e a remodelação do olhar exigida por um dispositivo de imagem em movimento.

Um outro encontro fundamental para minha pesquisa é a situação muito peculiar de Roland Barthes como espectador de cinema. Diferentemente de Benjamin, que demarca claramente a espectadorialidade fílmica, Barthes suspende a diferenciação convencional entre contemplar e assistir ao valorizar a apreciação do fotograma na experiência do cinema. É na contemplação das fotografias de filmes, tanto aqueles “stills” de propaganda que desapareceram dos saguões de entrada dos cinemas de hoje, como das fotos nas páginas do *Cahier du Cinema*, que ele se realiza como espectador de cinema, já que é o fotograma que sinaliza para Barthes novas dimensões do “fílmico” ⁵⁸.

⁵⁷ Por exemplo, o efeito de realidade, o quadro, e o fato de que simplesmente não havia cinema antes de Lumière.

⁵⁸ Ver BARTHES. *O fotograma*.

É o fílmico, ou “este terceiro sentido, inarticulável, que nem a fotografia nem a pintura figurativa podem assumir porque falta-lhes o horizonte diegético”, que instala uma poética na experiência do cinema.

O “terceiro sentido” barthesiano é também a inauguração de uma “terceira via” espectral, que indica a viabilidade de um contemplar e assistir simultâneos. Ele revisa as diferenças tradicionais entre as duas formas de recepção, esclarecendo que o dado mais característico de uma poderia ser encontrado na outra.⁵⁹ Lido a partir da vivência de obras que ocupam categorias híbridas como videoesculturas e aquelas do “cinema de exposição”, o texto de Barthes é profético por privilegiar uma espectralidade intermediária, que se consolidaria 30 anos depois da publicação do seu texto.

CAPÍTULO II – ANÁLISES DE OBRAS DE ARTE

Os únicos planos longos em que, talvez, o olhar seja autorizado a errar sem fim advêm em filmes de outro tipo, o que chamamos de cinema experimental: em todo caso, estes vêm de outra estética, posterior, na qual não se trata mais de alimentar o olhar, e sim de derrotá-lo, confundi-lo.⁶⁰

⁵⁹ Aliás, se o assistir não nos revelaria o “fílmico”, seria válido perguntar se uma imagem em movimento poderia conter um “punctum”.

⁶⁰ AUMONT, 2004, p. 66.

2.1 – Introdução

Em *O olho iluminado*, Aumont defende que, apesar de todos os projetos em contrário, os planos longos não dão conta de fazer coincidir o tempo vivido, aquele das durações no mundo real, com o tempo fílmico, o tempo dentro do filme. Apesar das boas intenções (de Bazin, por exemplo) que definem o plano-sequência como correspondendo à ação do próprio olho humano na diegese, a liberdade que os planos longos oferecem ao olhar não passaria de uma ilusão, já que eles resultam de uma encenação e obedecem a um enquadramento bem demarcado. Além disso, este enquadramento é parte de todo um direcionamento do olhar executado a partir da lógica interna do filme. Somente o cinema experimental, que funcionaria a partir de uma outra lógica, por exemplo, pretendendo “confundir” o olhar, proporcionaria a ele *um errar sem fim*.

Não acho que obras que discutirei abaixo pretendem confundir o olhar. Talvez Aumont, ao fazer esta colocação, tivesse em mente experimentos radicais do cinema estruturalista, trabalhos de Stan Brakhage ou *Box*, de James Coleman. Mas certamente elas foram geradas dentro do espírito de buscar experiências espectatoriais inovadoras, que em minha opinião proporcionam ao olhar algo muito próximo de um “errar sem fim”. Obviamente, ao se apropriarem de dispositivos tecnológicos (novos, no caso de Paik, ou consagrados, como em *Five dedicated to Ozu*), e, como em toda representação, estas obras submetem o olhar a limites precisos, a delegações. No balanço final, o que resulta é uma recepção mista, aquilo que defino como contemplar-assistir.

2.2 - TV Buda

Como importante oportunidade de cruzamento entre o assistir e contemplar, *TV Buda* na verdade mereceria a totalidade do espaço desta dissertação para o estudo de sua história e recepção. Por isso, aproveitarei o máximo do espaço possível para deixar registrada uma pesquisa sobre a obra.

O ciclo de obras intituladas *TV Buda* (ou *TV Buddha*, no título original em inglês) ou as que utilizam o mesmo procedimento inaugurado pela peça de 1974 é

construído a partir do recurso do vídeo em circuito-fechado. Entre as obras deste ciclo podemos listar:

TV Buddha, 1974 (na coleção do Museu Stedelijk, Amsterdã)

TV Buddha Nº X (integrante da instalação Whitney-Buddha-Complex), 1974-82

TV Buddha, 1976 (com estátua de Buda de madeira)

TV Buddha re-incarnated, ainda chamado de *Technobuddha*, 1994 (com monitor e teclado de computador)

TV Buddha (mostrada no List Visual Center do MIT em 2007)

O procedimento é de fácil descrição e, apesar do dispositivo do vídeo em circuito-fechado ter sido bastante utilizado pelos artistas nos primeiros anos da videoarte, o uso que Paik faz do recurso vai numa outra direção, como atesta o crítico David Joselit na revista *Art in America*:

The use of closed-circuit video technology was widespread among the earliest practitioners of video art, including Frank Gillette, Ira Schneider, Joan Jonas, Peter Campus, Vito Acconci, Bruce Nauman and Dan Graham. Paik, too, explored its possibilities, though in a manner less engaged with surveillance than many of his colleagues. (David Joselit: Planet Paik – Nam June Paik’s Works in Art in America, junho de 2000)

Colocada diante de um aparelho de televisão ou monitor de vídeo, acima da qual se posicionou uma câmera, uma estátua de Buda parece assistir a si mesma na tela.

Tomando emprestado um conceito proposto por Anne-Marie Duguet, o que se vê *encenado* nesta instalação propõe inúmeros campos de reflexão, alguns dos quais listarei abaixo.

2.2.1- TV Buda como esquema

Em primeiro lugar, *TV Buda* se configura como um esquema que pode ser remontado (re-encenado) a partir de módulos bem definidos (“um” Buda, uma câmera, um monitor). Esta estratégia substitui a aura da obra de arte única por uma atitude que privilegia o processo, o conceito e a dissolução dos limites entre arte e vida. A obra é

um *ready-made* vivo, onde o objeto duchampiano é animado com a energia das performances do Fluxus.

No entanto, ainda que percorra um caminho aberto por Duchamp (entre outros) que, por princípio, valoriza o conceito em detrimento de um sublime a ser contemplado, *TV Buda* reabilita a contemplação. E isto é feito de duas formas: ao constituir-se como um circuito que exemplifica um olhar longo, duracional e concentrado, e devido ao caráter escultural da peça, o que exige uma percepção processual, construída no espaço-tempo. Estas formas específicas de olhar, tanto aquele intrínseco ao funcionamento da obra (o Buda se contemplando), como o necessário para a recepção da obra (o espectador circulando em torno da obra e perscrutando seu potencial), reafirmam, revigoram e ampliam a contemplação. Trata-se, porém, de uma contemplação contaminada por formas de assistir, o meio vídeo sendo “o vetor de transmissão” de uma espectralidade formada pela televisão, o cinema e a *perspectiva artificialis*.

2.2.2 - Suspensão de dualismos

Instaura-se na obra a co-existência de opostos. Categorias como contemplar/assistir, sujeito/objeto, público/privado, materialismo/idealismo, *Res Cogitans/Res Extensa*, real/virtual, poder/resistência/, presente/passado etc. podem ser visualizadas ali como em estado de diálogo, síntese ou suspensão. Aliás, como processo de atualização contínua de tempos diferentes, a obra parece encenar o próprio processo bergsoniano de “percepção refletida” que para o filósofo seria

um circuito, onde todos os elementos, inclusive o próprio objeto percebido, mantêm-se em estado de tensão mútua como num circuito elétrico, de sorte que nenhum estímulo partido do objeto é capaz de deter sua marcha nas profundezas do espírito.⁶¹

2.2.3 – O vídeo como espelho

Ao mesmo tempo em que *TV Buda* mobiliza os recursos do vídeo em circuito-fechado, a obra parece comentar a utilização deste suporte como espelho. O Buda diante

⁶¹ BERGSON, 2006, p. 118.

do espelho eletrônico parece testar os limites de sua própria individualidade, revisando-a em relação a parâmetros culturais específicos (ocidente/oriente).

O vídeo como espelho é procedimento rico e historicamente consolidado, principalmente na obra de Vito Aconcci. Um exemplo mais contemporâneo deste recurso encontra-se no trabalho de Rosângela Rennó intitulado *Espelho Diário* (2001), onde a artista se propõe a vivenciar experiências de outras mulheres que também se chamam Rosângela. No entanto, esta obra não utiliza o recurso do circuito-fechado, porém um “espelhamento” entre duas imagens projetadas.

2.2.4 - Narcisismo

TV Buda pode também estimular a discussão sobre o potencial narcisista da utilização do dispositivo vídeo como espelho. No livro *Videokunst in Deutschland, 1963-1982*⁶², seu organizador, o teórico e curador Wulf Herzogenrath, chama atenção para a ligação entre videoarte e narcisismo, que segundo ele, continua uma trajetória cujos antecedentes podem ser encontrados já no tema do duplo (*Doppel-gänger Motiven*) do romantismo alemão de Jean Paul Richter, com seu romance *Die Flegeljahre* (*A adolescência*) e em E.T.A. Hoffman, com uma série de pequenas histórias intituladas *Die Serapionsbrüder* (*A Irmandade Serapion*).⁶³

⁶² Cf. HERZOGENRATH, 1983, p. 20.

⁶³ Em *A obra de arte* encontramos um trecho que acrescentaria a esta discussão sobre o narcisismo, a idéia de alienação. Citando Pirandello, que fala do sentimento de alienação do ator de cinema diante da câmera e, conseqüentemente, de sua própria imagem final projetada, Benjamin associa esta sensação ao estranhamento do homem diante de sua imagem no espelho, como já apresentado por Jean-Paul Richter e o romantismo alemão. “Hoje, esta imagem especular se torna destacável e transportável. Transportável para onde? Para um lugar em que ela possa ser vista pela massa.” p.180. Neste ponto, como em inúmeros outros, o texto de Benjamin é profético. Ele antecipa a leitura psicanalítica dos anos 70 que liga a imagem da tela do cinema à “fase do espelho” experimentada pela criança.

Sobre o conceito de duplo, é interessante assinalar que, em *Conversações*, Deleuze afirma esta era uma noção constante em Foucault, que “era obcecado pelo duplo, inclusive na alteridade própria ao duplo”, que para aquele autor significava “repetição, duplicatura, retorno do mesmo, rompimento, imperceptível diferença, duplicação e fatal dilaceração.” Cf. DELEUZE, 1992, pp. 106-107.

Situando o narcisismo especificamente no contexto do pós-modernismo, no qual a obra de Paik se insere plenamente, o crítico cultural Joaquim Ferreira do Santos comenta que “o individualismo atual nasceu com o modernismo, mas o seu exagero narcisista é um acréscimo pós-moderno” (SANTOS, 1980, p.18).

Em TV Buda, a suspensão do narcisismo está na utilização de uma imagem quase divina, impessoal e muito acima do peso ideal. Há, além disso, a ironia de se colocar diante do “espelho” um ser que, em princípio, deveria servir para motivar o desapego das coisas terrenas e da vaidade.

2.2.5 - Ironia e ambiguidade

O aspecto da obra onde a ironia pós-moderna se manifesta de forma mais clara está na própria utilização da estátua do Buda, objeto banalizado como souvenir típico do turismo de massa. Paik aparentemente não se incomoda com a possibilidade de ser acusado de estar utilizando o Buda apenas por suas características exteriores, já que seu significado místico-cultural foi esvaziado por sua exagerada comercialização. Em seu artigo sobre a retrospectiva *The worlds of Nam June Paik* (Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque, 2000), a crítica Joan Kee chama atenção para esta questão. Apesar de justificar a ambiguidade da obra com o interesse mais amplo do artista em suspender a diferença entre categorias, ela reconhece que a utilização do Buda pode ser considerada “problemática”.

On the one hand, the historical and religious significance of the Buddha figure make it an apt metaphor for contemplation, a reflection of the desire to look both away from and into the self. The counterargument against the appropriateness of this metaphor is the over-commercialization of the Buddha in neo-chinoiserie, in New Age religion and in other resurgent forms of orientalism.⁶⁴

2.2.6 - Relação não-hierárquica

Ainda no mesmo texto, Joan Kee escreve que *TV Buda* solapa (*undermines*) a hierarquia entre a imagem televisada e o espectador: “no longer is the audience fair

⁶⁴ Joan Kee in revista *Afterimage*, maio de 2000.

game for the generators of televised images; instead, Paik puts the audience and the image on equal footing.”

Em *TV Buda*, o dispositivo do circuito fechado (que pode também incluir o espectador mais curioso na imagem mostrada na tela) estabelece um campo único (*a single field*), como descrito por Jonathan Crary em *Techniques of the observer*, em oposição á separação entre exterior e interior realizada pela câmara escura no modelo clássico de percepção. É nesse campo único e aberto que um mecanismo tipicamente usado para o exercício do poder e manutenção da ordem, a câmara de vídeo, é exposto e re-trabalhado criativamente.

Segundo Giorgio Agamben, “o dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre em uma relação de poder” (AGAMBEN, 2005). Porém o que é visível em *TV Buda* é a realização da utopia de uma TV individual, que transgride e transcende a espectralidade convencional da “telinha” e se coloca a serviço do autoconhecimento e da tolerância em relação a todas as formas de ser e ver.

2.2.7- Ecologia e contemplação em Paik

Uma discussão aprofundada do termo “ecologia mediática” (*media ecology*), como empregado por Mark Hansen em seu livro *New philosophy for new media*, foge ao escopo desta pesquisa. Contudo, acho interessante a conotação específica que o termo tem em relação à obra de Paik, isto é, como definidor de uma rede de relacionamentos entre diversas formas de ver, entre equipamentos e imagens, onde até mesmo a suposta glorificação da técnica da televisão, identificável em seus trabalhos monumentais, a opulência no número de monitores usados por ele em, por exemplo, seus *video walls* e o frenético cintilar das imagens mostradas resultam como participando de um sistema ecologicamente correto, equilibrado e reciclável.

Over and over again, Paik invokes a “second nature”, an image world derived but clearly distinct from the domain of broadcast TV. (...) The science of ecology does not isolate single organisms or even environments, but rather

studies their systematic interrelationships. (David Joselit: Planet Paik – Nam June Paik’s Works in Art in America).

Tendo introduzido algumas das questões sobre as quais *TV Buda* me inspira a pensar, gostaria agora de me demorar especificamente em dois pontos que considero os mais importantes dentre os citados acima: contemplação e ecologia.

2.2.7.1 - TV Buda e a contemplação

Como já foi dito, o modo de ver mobilizado por *TV Buda* é uma contemplação contaminada por modos de assistir. *TV Buda* metaforiza e/ou encena um olhar do tipo contemplativo, apesar de utilizar equipamentos (TV, câmera) destinados ao que se chamaria assistir. E nisto reside um dos saltos da obra: apropriar-se de algo feito para ser assistido (a imagem na tela da TV) e instalá-lo numa situação contemplativa.

Entre contemplar e assistir poderia se usar como parâmetro para diferenciação a concepção de que se contempla algo imóvel ou que se movimenta lentamente, enquanto o assistir se aplica a acompanhar aquilo que se movimenta de forma mais rápida, deslocando-se ao longo de uma trajetória qualquer, seja esta inserida num espaço físico ou numa narrativa. Poderíamos, então, associar o assistir a um deslocamento linear ao longo de uma sequência de eventos, enquanto o contemplar executa um percurso circular em torno do que se contempla. Esculturas (até mesmo os “não-sublimes” “ready-mades” duchampianos) seriam contempladas, enquanto vídeos, assistidos.

Todavia, obras esculturais, que incorporam a exibição de vídeo em sua estrutura, as assim chamadas videoesculturas, realizam uma suspensão desta dicotomia. Os anos 80 marcaram o apogeu deste tipo de produção. Era uma época em que os aparelhos de TV, cúbicos e robustos, diferente dos *flat screens* de hoje, ofereciam-se como blocos a serem esculpidos e inspiravam os artistas a inseri-los em configurações esculturais integrando as imagens em fluxo mostradas em suas telas. Dentre os inúmeros catálogos e livros que documentam esta fase, utilizo-me da publicação em alemão *Video-Skulptur: retrospektive und aktuell 1963-1989*, de Wulf Herzogenrath e Edith Decker (orgs.) como principal inventário da categoria. Ali, além da introdução histórica onde não podem faltar exemplos da obra de Paik e de Wolf Vostell, estão registrados trabalhos

significativos como os de Marie Jo Lafontaine (p. ex., *Les larmes d'acier*, 1886/1986), Thierry Kuntzel, Fabrizio Plessi, Jeffrey Shaw e da americana Nan Hoover (1931-2008).

Nestas peças, ao mesmo tempo em que a obra se oferece como um todo a ser percebido tridimensionalmente, está em curso uma sequência de imagens ou uma ação nas telas dos monitores embutidos em sua estrutura. O espectador é então convocado a uma vivência que articula o contemplar e o assistir. A percepção da obra deve por isso transcorrer em tempos múltiplos, ditados não apenas pela duração do que se vê na tela como pelo necessário passeio em torno da materialidade da instalação.

No que se refere especificamente à *TV Buda*, esta síntese entre contemplar e assistir, favorecida pelas videoesculturas, ganha uma dimensão nova. O motivo é simples: a imagem na tela, como os elementos que constituem a obra (a câmera, a TV, a imagem do Buda, o pedestal) também está parada.

Ainda que a imagem de vídeo seja construída pelo rastreamento estonteantemente veloz que acontece no tubo de raios catódicos (não conheço versões de *TV Buda* que utilizem TVs de LCD ou de plasma), o que poderia levar um espectador mais meticuloso a afirmar que, sim, há movimento, mesmo na imagem imóvel na tela do monitor, o principal movimento assistido pela estátua do Buda não é algo vivenciado pelo olho nu. A imagem está “tecnicamente” parada. Com isso, Paik subverte a tradicional aparência de um evento a ser assistido. A TV, a qual assistimos cotidianamente, fígados por sua interminável sequência de apelos sonoros, passa a exhibir uma única imagem, a ser contemplada em seu imutável silêncio.

Poderíamos dizer então que *TV Buda* “fala” de um movimento virtual, possível de ocorrer apenas na imaginação de quem contempla algo que lhe é muito interessante. Este movimento mental, porém intrinsecamente produzido pelo corpo como um todo, é, em linhas gerais, o que Mark Hansen, partindo do filósofo Raymond Ruyer, chama de síntese transpacial: “*an absolute experience of itself that is not accessible to an observer and not constitutable as a scientific object*” (HANSEN, op. cit., p. 83).

O contexto em que Ruyer é citado por Mark B N Hansen refere-se especificamente à discussão sobre a criação de significado no ambiente cibernético, o que, segundo Ruyer

só pode ser realizado por um ser humano (máquinas, enfim, não são criadoras de significado e, sim, apenas transmissoras) com o emprego de seu corpo e suas afecções. É, enfim, da soma de nossas afecções e de um espaço definido muito mais por nossa capacidade de visualizar⁶⁵ a partir de nossa existência corpórea que se instaura esta “transpacialidade”.

Embora esta peça de Paik abrigue o encontro do contemplar e do assistir, prevalece em *TV Buda* a contemplação. O que a obra parece fundamentalmente tornar visível é um olhar duradouro, e, em se tratando do olhar sobre-humano do Buda, eterno. A obra encena um olhar que se estende indefinidamente no tempo, eventos a serem assistidos geralmente têm uma duração definida. Na verdade, aqui a duração do olhar do Buda é finita também: ele estará se contemplando apenas enquanto os equipamentos estiverem ligados. Mas isto é irrelevante ao significado do trabalho.

Há na contemplação, enfim, a fabricação de uma duração única, pessoal e intransferível. Esta duração, que pode se estender horizontalmente no tempo cronológico e se adensar verticalmente no espaço psíquico, é definida por nossas afecções. Criamos o tempo a partir de nossos interesses. Segundo Francisco Varela (apud HANSEN), o tempo é um processo de estruturação endógeno e o fluxo temporal está ligado biologicamente com a afecção. Varela defende o conceito de “mente estendida”, um potencial de ver-estar-sentir que extrapola limites mensuráveis empiricamente. A contemplação, o olhar que melhor possibilita a construção de um tempo pessoal (um “infinito pessoal”), é, acredito eu, a situação ideal para que esta “mente estendida” exercite seu potencial.

2.2.7.2 - Ecologia em Paik

Para finalizar este segmento da dissertação onde tento me aprofundar sobre as questões de olhar inspiradas pela *TV Buda*, volto-me para um tópico que, apesar de não envolver diretamente o assunto principal da dissertação, coloca-se como aspecto fundamental para a aproximação com a obra de Paik como um todo.

⁶⁵ Aliás, visualizar é um dos significados de contemplar.

Numa maneira recorrente ao longo sua carreira, o procedimento de reconfigurar uma obra a partir dos mesmos módulos foi repetido em inúmeros trabalhos. Desde a primeira *TV Buddha*, de 1974, onde foi usada uma estátua antiga, comprada pelo artista com a intenção de tê-la como um investimento, até a *TV Buddha re-incarnated* (ou *Technobuddha*, como também é chamada) que utiliza um monitor de computador, o artista variou inúmeras vezes os arranjos formais para a obra. Por exemplo, instalou a TV num monte de terra, fazendo-a assemelhar-se ao “olho” de uma pequena montanha (*TV Buddha n° X*) e mudou o tipo de estátua utilizada (de pedra, madeira etc.).

O esquema *TV Buda* se expandiu com *TV Rodin*, 1975, *Le penseur*, onde a estátua do Buda foi substituída por uma do Pensador de Rodin e com a elaboração de uma instalação, *Triangle I* (1976) que integrava *TV Rodin* e o *Video Buddha* de 1976.

Com este procedimento, Paik parece querer nos dizer que, mais importante do que a especificidade do tipo de estátua a ser usada ou do mecanismo de captação/exibição é a maneira como as partes da instalação estão articuladas ou seu “inter-relacionamento sistêmico”, como disse David Joselit. Isto nos remete também a uma das definições de dispositivo fornecidas por Giorgio Agamben: “uma rede que se estabelece entre as partes de um conjunto heterogêneo” (AGAMBEN, 2005).

Heterogeneidade e poder são dois campos conceituais que se deixam facilmente articular no ciclo *TV Buddha* e na obra de Paik de uma maneira geral. A atitude ecológica em Paik consistiria numa mediação entre estes dois campos. De forma prática, no pensamento de Paik, esta mediação é obtida por meio de vários recursos:

- 1) a defesa e o exercício de uma TV pessoal e particular, que não só produz um conteúdo original como recicla os programas de TV;
- 2) a re-exibição dos vídeos em videoesculturas diferentes;
- 3) a valorização de aparelhos de TV antigos (*vintage*), como na série de esculturas *Family of robot* e em várias outras videoesculturas;
- 4) a convivência harmônica e produtiva entre *low-tech* e *high-tech*, entre natureza e tecnologia e entre eletrônica e artesanaria numa enorme quantidade de obras, entre as quais podemos citar: *Robot K-456* (1964), *Video fish* (1975) e *My Faust (technology)*, 1989-91;

- 5) o caráter modular das peças, o que pressupõe racionalização e flexibilidade na escolha, transporte e armazenamento das partes de videoesculturas e instalações em geral;
- 6) no caso específico de *TV Buda*, a utilização do vídeo em circuito-fechado como paradigma não-autoritário ou anti-hierárquico.

Acho interessante refletir sobre heterogeneidade e poder como dois conceitos inseparáveis. Diferenças são geralmente categorizadas como uma forma de facilitar o exercício de poder. A ecologia, como praticada em Paik, é mediadora entre diferenças e fomentadora da criatividade.

2.3 - *La mer*

Inúmeros filmes e vídeos, exibidos principalmente no que se convencionou chamar de circuito de arte, colocam em ação uma percepção híbrida entre o assistir o contemplar. O primeiro caso a ser analisado é o vídeo *La mer* do artista francês Ange Leccia (n. 1952), apresentado em 2003 na exposição *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea* (Centro Cultural Banco do Brasil, Rio) com a curadoria de Philippe Dubois.

Em *La mer* o que se vê é o movimento incessante das ondas do mar projetadas na parede da galeria escurecida. O que torna a imagem destas ondas inusitada é que elas não foram filmadas a partir da praia, onde habitualmente teria se instalado uma câmera montada sobre um tripé e voltada para a linha do horizonte. Neste caso, ao espectador seria oferecida a habitual horizontalidade do oceano, que se estenderia como uma superfície de água desde a areia sob os pés do *cameraman* até a linha dividindo céu e mar. Na original proposta do artista, as ondas de *La mer* foram filmadas a partir de um ponto no ar, em perspectiva aérea, com a câmera instalada num helicóptero absolutamente estático durante um longo período. Com isso, verifica-se o achatamento da perspectiva e um estranho redirecionamento do fluxo das ondas, já que na projeção, elas não se encaminham nem se afastam do horizonte, mas se sucedem verticalmente, arrebatando na base da parede-tela e espalhando-se em direção ao alto. Configura-se assim uma dinâmica formal que Phillippe Dubois, o curador da exposição, descreve

como “montanha de movimentos ascendentes e descendentes diante dos quais nos perdemos em contemplação.”

Mas a contemplação diante desta obra não pode ser a mesma que se experimenta na frente de uma pintura ou escultura. É uma contemplação mediada por dispositivos externos (o vídeo, a sala escura, o estratagema do giro de 90° na câmera, o “sistema da arte” onde o vídeo é exposto), o que, segundo os argumentos que defendo nesta dissertação, afastaria *La mer* da contemplação propriamente dita. Como projeção, ou como “cinema de exposição”, é uma contemplação mediada pela forma-cinema que a remodela como contemplar-assistir. Certamente há baixíssimos níveis de choque e de expectativa. Mas o olhar do espectador está delegado pelo artista e sua impressionante escolha do lugar para a câmara. Na verdade este é um trabalho sobre uma decisão extremamente pessoal por um determinado ponto de vista. E este ponto de vista é assinado pelo artista. *La Mer* pode ser definido como a vivência de um ponto de vista do outro.

Onde mais poderíamos localizar a propriedade da obra em mobilizar e experiência do contemplar-assistir? Em que aspecto da substância visual, daquilo que se dá a ver na imagem? Acredito que principalmente na dinâmica entre o estático e o móvel, na convivência eficiente entre o imprevisível das formas líquidas e a certeza dos limites da praia, no caos da arrebentação encerrado nos limites seguros de olhar delegado da câmera, no entrelaçamento do líquido e do sólido, do que borbulha e do que absorve, do efêmero (a espuma) e do permanente (a praia). Temos, por um lado, um flagrante de momentos e, por outro, o monitoramento da constante mescla de duas substâncias visuais diferentes, o que sublinha simultaneamente o tempo (o movimento das ondas) e o espaço (o escuro chão de areia). A poderosa camada de água, que escala a areia/tela como organismo em permanente devir, ora desmorona de volta ao oceano quando sua consistência é mais pesada, ora é absorvida, quando rarefeita em mera efervescência, pela porosidade da praia. É aí que sólido é líquido se confundem, da mesma maneira que o contemplar e o assistir.

A visualização do movimento é uma constante no trabalho de Ange Leccia e é este interesse recorrente que inspirou Dubois a abrir a entrevista que conduziu com ele, reproduzida no catálogo da exposição, afirmando que “o mundo como tal, a própria

matéria e a consciência de todo sujeito percipiente são apenas, por natureza, puro movimento.⁶⁶”

Sim, tudo é movimento. Até o corpo mais inerte é formado por átomos em movimento⁶⁷. Mesmo os monumentos mais antigos, contemplados diante do pano de fundo dos muitos zeros das durações cósmicas, não vivem mais do que alguns instantes. Porém, o pulsar das moléculas no recôndito da matéria não é acessível ao olho no cotidiano: estes sinais incontestáveis de nossa transitoriedade não são fenomenológicos⁶⁸. Para nos convenceremos de que não somos eternos necessitamos de *mementi mori* e de sinais físicos de decadência e fim (as rugas num rosto, o ferrugem no casco dos navios, os cemitérios). Vivenciamos estes sinais como matéria em mutação, como qualquer outro objeto colorido, rebatedor da luz que transmigra de suporte em suporte. Tudo é movimento, mas como duramos junto com o mundo, percebemos este como estático. Nossa sincronia com os movimentos íntimos das outras matérias nos leva a perceber como parado o mundo ao nosso redor.

Portanto, não é só movimento que está exposto (ia dizer “representado”, mas recuei) em *La mer*, e sim a convivência entre apostas diferentes. Prefere-se a solidez do mundo, o prazer da matéria, a fé numa convivência perene com o sólido e o material, na coerção significativa entre espírito e matéria? Que então se contemple *La mer*! Que se privilegie o vagabundar dos olhos sobre a areia, com sua fama de firme, materialmente moldável aos corpos que a comprimem e à terraplanagem das ondas que a alisam quase até tornar-se espelho ou placa de metal. Prefere-se acreditar no contrário, que o mundo é um sonho, um palco, uma ilusão, a fonte de sensações enganadoras, de instabilidade e caos? Que tudo não passa de um conjunto de miragens mancomunadas cotidianamente com uma burocracia que acaba nos entregando esta sensação de real? Que então se assista *La*

⁶⁶ DUBOIS, catálogo exposição *Movimentos improváveis*, 1993, p. 44.

⁶⁷ Cientistas da Universidade de Delft, Holanda, deram um passo adicional e conseguiram “filmar” o movimento coletivo de átomos de ouro sobre uma superfície. A base de seu novo equipamento é um microscópio do tipo HREM (*High Resolution Electron Microscope*: microscópio eletrônico de alta resolução). Como em todas as pesquisas desse tipo - e o que explica o nascimento do novo campo dos nano-microscópios - os cientistas referem-se ao seu sistema de imagem como um “microscópio eletrônico modificado”. <http://www.inovacaotecnologica.com.br/noticias/noticia.php?artigo=010165070309>

⁶⁸ Daí talvez a necessidade do *mementi mori* de todos os tipos, como aqueles consagrados pela pintura holandesa do século XVII.

mer! Então, que se acompanhem as ondas, seu absurdo dar-se a ver e ao mesmo tempo a desaparecer, com seu dramático despregar-se do mar geral, aspirando a transformarem-se em algo individualizado (uma onda, a onda), mas, como que constatando a impossibilidade disso, sucumbem à porosidade da praia ou retornam ao anonimato da massa oceânica.

Pode-se acompanhar o deslocamento de uma onda específica a caminho de sua desintegração ou contemplar a superfície de areia, imaginando sua maleabilidade refrescante e a fricção entre seus incontáveis grãos. Pode-se perseguir o limite definido de um destes “glaciares” de espuma, permitindo que o olhar seja arrastado por seu emergir, acompanhar seu recuo para a base da tela e, ao mesmo tempo, perambular por qualquer região do quadro. Enfim, diante de *La mer* podemos ver-pensar e ver-seguir sem que nada da energia da obra seja desperdiçada; pelo contrário, esta convivência de olhares é justamente sua força. Pode-se assistir, contemplar, pensar, divagar, sonhar e acordar e *La mer* e o mar estarão sempre ali, em toda sua potência de significados e ambiguidades.

Há, apesar dessa abertura para que o espectador decida como observar a obra, uma força de distração, algo que não permite que o espectador demore-se numa forma específica de recepção, seja ela o assistir ou o contemplar; há um constante emergir e reconfigurar-se de áreas e linhas, que praticamente forçam o visitante a variar seus procedimentos de observação. Contemplar-assistir acaba sendo a forma mais eficiente de apreciar a obra, já que este regime visual é flexível e se adapta à contínua emergência de espaços e tempos. Este “assistir distraído” ou “contemplar dirigido” remete inicialmente ao que Jonathan Crary chama de “ambivalência essencial da atenção”, ressaltando o fato de que a atenção concentrada necessariamente inclui momentos de desatenção e devaneio. Em segundo lugar, faz também pensar no que o mesmo autor, em *Suspensions of perception*, descreve como o tipo de atenção que se visualiza em obras de Cézanne, como a pintura analisada detalhadamente no último capítulo do livro [*Pinheiros e rochedos, (Pines and rocks, Fontainable)*, c.1897, MOMA, Nova Iorque]. Esta obra é reveladora de uma síntese perceptiva, reflexo de todo um conjunto de transformações sensoriais absorvidas e produzidas pelo observador da época.

Not only does Cezanne disclose the dissolutions that are inherent in the most rapt form of attention, but he heralds the same dynamization of perception

*occurring in many different domains around the year 1900, including the introduction of new techniques of vision. What he powerfully describes is not a logic of contemplative distance, of perceptual autonomy, but rather an account of a nervous system interfacing with a continually transforming external environment. (...) His work is one of numerous contemporary conceptualizations of reality as dynamic aggregate of sensations. For both Cézanne and for the emerging industries of the spectacle, a stable punctual model of perception is no longer effective or useful.*⁶⁹

Assim como a procura por uma “presença” das coisas do mundo acabava revelando a Cézanne “o caráter misto e ‘quebrado’ de uma percepção totalmente absorpta”⁷⁰, *La mer* se constitui como ambiente sensorial abrigoando múltiplas combinações de olhar.

2.4- *Five dedicated to Ozu* (2003)

Five dedicated do Ozu teve sua estréia mundial no Festival de Cannes de 2004. Foi então adquirido pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA). Ainda que tenha sido exibido no Festival como projeção de sala de cinema durante a retrospectiva que reuniu toda a obra cinemática do artista iraniano, foi apresentado no MoMA, naquele mesmo ano, como vídeo-instalação, isto é, em projeção contínua num espaço convencionalmente destinado a obras a serem contempladas.

O filme é composto de cinco episódios, ou segmentos, com a duração de aproximadamente 16 minutos cada, que podem ser assim descritos: 1) um corroído toquinho de madeira, trazido pelo mar é jogado a esmo pela arrebentação; 2) Pessoas caminhando ao longo da praia. Os mais velhos param, olham o mar e vão embora; 3) Formas embaçadas numa praia no inverno. Uma matilha de cães. Uma história de amor entre dois deles; 4) Um grupo de barulhentos patos atravessa o quadro, primeiro numa direção e depois na direção oposta; 5) um pequeno lago à noite. Rãs improvisam um concerto. Uma tempestade, e depois, o nascer do sol.

⁶⁹ CRARY, 2001, p. 344.

⁷⁰ Ibid, p. 328.

Ao serem exibidos no MoMA, cada um dos cinco segmentos do filme ocupava “salas” separadas da área da exposição. As projeções eram contínuas e sincronizadas. Nesta configuração, o áudio das cinco peças se misturava sutilmente.⁷¹

Ao assumir a forma de “cinema de exposição”, *Five* subverte qualquer rigidez de categorias como filme, quadro, instalação, cinema e museu. A obra é capaz de adaptar-se a diversos suportes, sua potência poética, sempre se atualizando em função desses ambientes novos e de situações esportoriais diferentes, permanece acesa. O sistema perceptivo do espectador que vê a obra projetada numa galeria funciona diferentemente daquele de alguém que assiste ao filme numa sala de cinema, ou mesmo numa sala de aula. Mas há uma substância sensível que migra de um suporte a outro e é plenamente transmitida ao espectador. A obra se dá numa situação-cinema que, segundo a professora e artista visual Kátia Maciel, se constrói pela espacialização da projeção num ambiente predeterminado, no qual o espectador é pensado como parte ativa do processo.⁷²

No caso dos episódios de *Five*, a interação com espectador, não importando se a obra é exibida em sala de cinema ou como vídeo-instalação, ocorre principalmente pela capacidade que têm de mobilizar a imaginação. Do contemplar-assistir que o filme mobiliza, a contemplação é nutrida principalmente por esta habilidade do filme em produzir pensamentos. O ritmo do filme pretende reproduzir um tempo natural, sem pressa nem interferência do diretor. Este ritmo não comprimido pelos mecanismos narrativos do cinema convencional, juntamente com os amplos espaços entre os poucos elementos de cena proporcionam um contemplar-assistir-pensar. Este trio perceptivo nos faz completar, ou melhor, suplementar mentalmente o que vemos e mobiliza uma poderosa rede imaginária de acontecimentos. Não há choques e a experiência que se acumula minuto a minuto colabora para desarmar expectativas. Mesmo no primeiro episódio, *Wood*, onde a câmera faz um desprezioso *travelling* para perseguir ou manter no quadro primeiro um depois dois pedaços de madeira, a centralidade dos objetos não consegue prender o olhar por muito tempo: ele pode vagar relaxadamente por onde quiser. O que é proposto parece ser muito mais um centramento subjetivo

⁷¹ <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/23>

⁷² MACIEL, 2009, in *Transcinemas* p. 17.

(Arnheim)⁷³ do que aquele determinado pelo comando narrativo dos personagens. Os planos sempre fixos parecem indicar que o diretor pretende reduzir ao máximo o aspecto delegado de seu olhar. Nesta hora o assistir se retrai. Não há o mecanismo do campo/contracampo, que transfere subjetividade ao olhar de personagens; não há variações de ângulos e movimentos de câmera capazes de reforçar o descentramento, a desterritorialização do sujeito. A relação entre a ausência de decentramento em nível do dispositivo e a abertura para decentramento no nível do espectador é o que permite que *Five dedicated to Ozu* seja simultaneamente assistido e contemplado.

Contempla-se *Five* por ele ativar o aspecto espacial do cinema, identificando-se com o projeto de Jacques Aumont em *O olho interminável* de considerar o fílmico também como arte do espaço, que é necessário para que o acontecimento (a narrativa) se desenvolva. É ali que se tece “a rede imaginária, e imaginariamente espacializada, onde se acumulam os elementos sucessivos da narrativa”. Ainda nas palavras de Aumont, “todo espaço é, ao menos virtualmente, marcado pela narrativa”⁷⁴. E de que narrativa, acontecimento e espaço estamos falando em *Five*? De que tempo de encadeamentos de acontecimentos, de que sucessão? Neste filme, estamos falando de extensões largas, de um tempo-espaço que aspira à amplitude, favorecendo o exercício da transpacialização, a capacidade de nossas afecções fabricarem espaços mentais. É uma amplitude que fomenta a criatividade implícita na “zona de indeterminação” aprendida em Bergson. É uma amplitude que nos ajuda a entender que “o espaço não é visto *diretamente*, e sim *construído*, a partir de percepções visuais, como também sinestésicas e táteis.”⁷⁵

O tempo cinematográfico de *Five* é metáfora da própria construção do olhar, este trabalho de intensidades variadas (aceleradíssimas nos instantes de perigo e preguiçosas

⁷³ Já encontramos Arnheim, seu livro sobre os poderes do centro, sua postulação de que o espaço visual é centrado no sujeito. Seria a fantasia mais simples: o espaço se define por estar em torno de nós, que o centralizamos perpetuamente. AUMONT, 2004, p. 147.

⁷⁴ Ibid. p. 141.

⁷⁵ Ibid. p. 142.

nos flertes), errático e que constantemente atravessa a fronteira entre a praticidade e o devaneio, o empírico e o não-empírico, o lógico e o extático.

Poderia se associar *Five* a uma revelação do grandioso nas pequenas coisas, no banal, no cotidiano. Pergunto-me então, a partir da experiência de contemplar-assistir este filme, se este grandioso se revelaria instantaneamente ou apenas ao longo de um olhar que se constrói no tempo, a partir da contemplação. Sim, o filme parece dizer que o grandioso precisa de tempo, o sublime precisa da contemplação, mesmo que seja esta contemplação híbrida que defendo aqui, esta contemplação sem aspirações de pureza, apenas dependente de uma duração, tão impura quanto qualquer percepção.

Já se sabe (aprendeu-se com Bergson) que a percepção pura é um mito: ela resulta de articulação entre memória, afeto, desejo... Identificar o êxtase místico e a explosão do orgasmo como portas de entrada para a intuição (consciência imediata) e o sublime seria sobrevalorizar a capacidade de o instante fornecer revelações. As supostas revelações do instante podem enganar. Reconheço que os *insights* (místicos ou não) e as ideias luminosas ocorrem numa fração de segundo. Mas não seriam estes estalos a coroação de um longo processo anterior e interior?

Acredito que uma definição mais apropriada para o sublime deveria privilegiar a experiência do prazer continuado. O arrebatamento está para a paixão, assim como a relação com o sublime está para o amor. A paixão, assim como o *click* das obsoletas câmeras reflex monobjetivas, onde o espelho obstrui a objetiva para que a luz chegue ao negativo, são momentos que celebram o foco de nosso interesse, mas também instantes de cegueira. *Five* parece defender que o sublime, antes de tudo, valorize a olhar duradouro, a mediação entre o enlevo e razão, entre o planejamento e o acaso. É a duração o que permite a ocorrência de acasos. Na entrevista que acompanha o DVD de *Five*, Kiarostami relata a importância do acaso na “narrativa” do filme. De uma certa forma, a imprevisível imaginação dos espectadores acaba fazendo parte desta oficina de acasos.

A duração é também o que transforma superfícies em campos, ou melhor, o que favorece a constante transfiguração de campo em superfícies e vice-versa. Ao concordar com a fórmula de Valery “o mais profundo é a pele”, Deleuze define a filosofia como “dermatologia geral, ou arte das superfícies” (DELEUZE, 1992, p.109). *Five* é um

estudo sobre a mutabilidade de superfícies e profundidades, sua capacidade de enganar as leis da *perspectiva artificialis*. No filme, algumas coisas parecem estar próximas e ao mesmo tempo distantes, oscilam continuamente entre uma existência de figura e de fundo, como acontece em *Pinheiros e rochas*, de Cézanne, segundo Crary. As superfícies do mar, do lago, da praia e do *deck* onde se caminha junto ao oceano são oferecidas como paisagens (uma superfície pressupõe uma inscrição, um campo pressupõe uma paisagem; uma superfície pressupõe um toque, um campo, um caminhar). Como ressalta Denilson Lopes, existe todo “um pensamento feito por paisagens”⁷⁶ e o pensamento será tão mais vasto quanto mais sugestivas forem as paisagens que o constroem. E eu acrescentaria: mesmo que estas sugestões venham de vazios, hiatos, ou intervalos.

Encerro ainda refletindo sobre superfícies. O terceiro episódio de *Five*, onde se contempla um grupo de cães numa praia, é um filme sobre a profundidade das superfícies. Com sua vivência de pintor, Kiarostami sabe do potencial das superfícies. Toda superfície é permeável à contemplação. Quanto mais se limita a profundidade de campo, mais o “ver-pensar” da contemplação se afirma como capaz de penetrá-lo.

2.5. *24-hour psycho*

Ao expandir o filme de Hitchcock para a duração de 24 horas, Douglas Gordon desconstrói qualquer idealização a respeito da fruição de obras de arte, normalmente presencial e totalizante. Outros artistas atuam na mesma faixa de interesse de Gordon, mas *24-hour psycho* destaca-se entre as muitas criações em vídeo que retrabalham o cinema. A crítica Liz Kotz o situa como “um dos mais representativos dos trabalhos de arte que empregam a tecnologia do vídeo para dissecar filmes clássicos.”⁷⁷

Como muitos trabalhos da vanguarda que aspirava a uma arte semelhante à vida e propostas do chamado cinema expandido, esta obra não pode ser assistida em sua totalidade. A respeitosa contemplação, que deseja o conhecimento máximo da obra,

⁷⁶ LOPES, *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*, p. 134.

⁷⁷ KOTZ, Liz, Videoprojeção: o espaço entre telas in *Cinema sim: narrativas e projeções*, p. 55.

torna-se dispensável aqui. Ela sai de cena e entra uma espectadorialidade que inclui sua própria virtualidade, isto é, perceber a obra é percebê-la apenas em partes. O espectador médio de *24-hour psycho* poderá inserir sua experiência com a obra no enorme conjunto de atividades de seu agitado cotidiano, sem que nada seja perdido. Ele só precisa entender seu funcionamento, seu truque, sua “sacada”. Ele nem precisa estar diante da tela para “saber” que a obra continua acontecendo mesmo depois de se ter saído do museu. Combinada com as mais prosaicas necessidades diárias, a obra continuará existindo perfeitamente na cabeça de quem a viu mesmo por um curto tempo.

Assim como *TV Buda*, esta obra também estrutura-se sobre um esquema bastante simples. Como experiência receptiva, a mera compreensão deste esquema, mais do que uma longa e solene imersão da obra, já basta para o próprio Gordon:

*I'm fascinated by the fact that as a human being you can coexist on various levels simultaneously. So if someone was in a gallery and caught ten minutes of 24-Hour Psycho, later, when they were out shopping they might remember that it was still happening.*⁷⁸

A questão aqui é a da impossibilidade de um conhecimento total da obra: a solução para isso residindo no contentar-se com sua virtualidade. Afinal, quem conseguirá permanecer atento durante 24 horas contemplando-assistindo *24-hour psycho*? Da mesma maneira, quem conseguirá assistir ao poeta e artista performático John Giorno dormindo por 5 horas em *Sleep* (1963) ou ainda às oito horas e cinco minutos de fachada do Empire State Building em *Empire* (1964), ambos de Andy Warhol? Como foi dito, faz parte da “natureza” desta obra ser conhecida apenas por meio de seus fragmentos. Numa cultura de excesso de informações, são apenas trechos o que ainda temos tempo de ler: *clips*, *excerpts*, *teasers*, *trailers*, *abstracts*, *tweets*, *SMSs*. A propósito, a videoinstalação de Gordon não é diferente da maior parte do cinema de exposição, obras que são sempre assistidas de forma parcial, principalmente aquelas integrantes de grandes exposições.

A exposição de cinema apresenta trechos de obras. Trata-se, antes de tudo, de um despedaçamento dos filmes, de um trabalho de detalhamento, de uma fragmentação dos filmes. É um empreendimento singular, pois uma

⁷⁸ Douglas Gordon apud HANSEN, op. cit., p. 245.

exposição de detalhes de quadros é algo inimaginável. Em outras palavras, o cinema exposto é despojado de sua estrutura ficcional completa. O caráter narrativo de um filme não é exposto. Não ser exposto é apenas um detalhe dramático. Pode-se expor o dramático, não o narrativo. A intensidade pode ser exposta, mas não o estiramento.⁷⁹

Tecnicamente, *24-hour psycho* é um *slow-motion* entre aspas. A passagem de um quadro a outro é claramente perceptível, é escalonada e se dá em delicados espasmos; não flui como nas cenas de câmera lenta originalmente filmadas em *high-speed photography*, como nos filmes de Godfrey Reggio. É uma câmera lenta aplicada *a posteriori*, feita de quadros congelados um a um, revelando um artista íntimo com o aparelho de videocassete e pertencente a uma geração cuja percepção do mundo foi moldada pelos recursos do *play/pause/rewind/fast forward*. Como diz Hansen, esta geração vive uma relação diferente com o cinema. Para eles, a câmera lenta e o *freeze* da imagem funcionam menos como técnicas analíticas (tal como tinham sido para uma geração mais velha de estudiosos do cinema) do que como objetos de desejo⁸⁰. E é o próprio Gordon que é citado: “*with the arrival of the VCR, we lived a different film culture, a replay culture, and a slow-motion take on things*”.⁸¹

Além da diferença de método para atingir o *slow-motion* entre *24-hour psycho* e os dois filmes de Reggio (*a priori* e *a posteriori*, respectivamente) a serem comentados abaixo, o fato de que o primeiro é uma obra de exposição, uma videoinstalação, e de que os segundos foram concebidos como filmes “de cinema” coloca uma demarcação fundamental: a maneira como o corpo do espectador participa da recepção das obras.

Na filosofia que Hansen elabora para os chamados novos meios, o corpo tem importância central. É ele que fornece estrutura, *frame*, à imagem digital. É o corpo que filtra informações (não imagens, como em Bergson), em si mesmas amorfas, para criar imagens digitais. Na verdade, o autor define imagens digitais como processos que só se realizam por meio do corpo, aliás, um corpo proprioceptivo e afetivo, um corpo-cérebro (*body-brain*), operando com uma “mente corpórea” (Varela), cujo motor é a afecção. É

⁷⁹ PAINI, Dominique, Reflexões sobre o “cinema exposto” in *Cinema sim: narrativas e projeções*, p. 27.

⁸⁰ HANSEN, op. cit., p. 242.

⁸¹ Ibid, p. 242.

nesta exigência de uma re-funcionalização do corpo para a convivência com as imagens digitais e os novos meios que se encontra, para Hansen, o próprio caráter de novidade desses “novos meios”.

O capítulo de *New philosophy for new media* onde é feita a análise da instalação de Douglas Gordon abre com uma discussão sobre o tempo maquínico⁸² (*machine time*), o tempo do digital, o tempo da transferência instantânea de dados, do *e-mail*, “o tempo que elimina espaço, onde partida e chegada ocorrem no mesmo momento em tempo-real”.⁸³ Este tempo escapa à percepção humana, é mais rápido que os três décimos de segundo do presente vivível. É o tempo intenso da máquina, oposto ao tempo extenso do homem. Apesar desta diferença, Hansen defende que os novos meios são capazes de funcionar como mediadores entre este tempo maquínico e o homem como ser corpóreo. Ele toma como exemplo, além da obra de Gordon, trabalhos de Bill Viola onde o artista filma em *high-speed*, converte o material para vídeo e o projeta em velocidade normal em trabalhos instalativos. Este híbrido de cinema e vídeo expõe as afecções do espectador a variações sutis que escapam à percepção natural, tal como ocorre no tempo maquínico. O projeto do artista seria, então, tornar visíveis estes processos que estruturam a imagem digital, transformando-a em experiência no nível do humano. Os trabalhos de Viola citados no capítulo expõem os afetos a uma dramática mobilização e conseqüentemente intensificam o fluxo de consciência. Na concepção de Hansen, baseando-se em Varela, o tempo é produto das afecções (corpóreas) e o próprio fundamento da consciência. Daí resulta que vivenciar estes trabalhos de Viola é vivenciar a expansão do presente, do agora, e transcender para fora do tempo. Viola afirma que “*emotions are outside time*”⁸⁴ Estaria assim estabelecida a ponte entre os tempos intenso e extenso.

Voltando ao trabalho de Gordon, poderíamos dizer que ênfase da análise de Hansen recai sobre como o corpo-cérebro cria um espaço-tempo, como ele antecipa e

⁸² É importante aqui não confundir “tempo maquínico” com “visão maquínica”, que diferentemente de Friedrich Kittler, não existe para Hansen. A visão, para este último, passa pelo ser humano corpóreo. Um olhar controlado e realizado apenas por máquinas não seria capaz de gerar significados.

⁸³ Ibid, p. 235.

⁸⁴ Ibid, p. XXVI.

transcende a si mesmo por meio da afecção, como ele media o interstício entre as imagens. A imagem-tempo, que, para Hansen, em Deleuze é “coisa mental”, podendo apenas ser pensada, em *24-hour psycho* é apresentada como coisa corporal, como um intervalo sensorio-motor; o que em Deleuze seria experiência intelectual, em Gordon, passa pelo corpo e suas afecções.

*Contrasted with Deleuze's conception, Gordon's deployment of these strategies relocalizes the time-image from a purely mental space, as it were, within or between the formal linkages of a film, to an embodied negotiation with the interstice of between-two-images that necessarily takes place in the body-brain of each viewer-participant.*⁸⁵

Porém aquela relação específica entre o corpo e a instalação de Gordon, que em Hansen é abordada apenas *en passant*, mas que me parece mais interessante, refere-se ao fato de que *24-hour psycho* é também um corpo, um objeto no espaço físico, topográfico, no mundo concreto frequentado pelo “espectador-participador”. Este corpo é mais um entre os inúmeros corpos de coisas com as quais o espectador conviverá após sair do museu. A lembrança que o espectador guardará de *24-hour psycho* talvez não será muito diferente da memória de outros objetos, a maioria deles não-artísticos: um vestido atraente numa vitrine, o vinho bom ou ruim que se bebeu na noite anterior, uma placa de trânsito perfurada por balas no Aterro do Flamengo. Como obra de arte sem a pretensão de ser recebida completamente⁸⁶, *24-hour psycho* participa de um mundo de incontáveis faces em busca de um sentido, um mundo de superfícies amplas, mas pouco espessas, num arranjo onde o velho conteúdo e a nova forma ajeitam-se em pequenos solavancos.

Como corpo plasticamente simples (é uma tela suspensa do teto com projeções dos dois lados), ele se apresenta fácil de ser circundado pelo espectador. Isto proporciona aquela recepção sem choques e a sensação de domínio sobre o que se vê, típicas da contemplação. Quanto ao seu aspecto formal, nenhuma expectativa é provocada. O único elemento fixo que integra esta instalação é o redor escurecido, o

⁸⁵ Ibid, p. 246. As estratégias em questão aqui são as alterações do tempo fílmico ou outras interferências na percepção “natural” de vídeos e filmes.

⁸⁶ “no perception of the whole film is possible”, HANSEN, op. cit., p. 244.

ambiente da própria galeria. Por estes motivos, este trabalho de vídeo já seria um convite à contemplação. Considerem-se também as enormes possibilidades de prospecção das imagens naqueles trechos do filme com poucos movimentos significativos, como planos gerais sobre ambientes ou paisagens (o famoso plano geral do *Bates Hotel*). Nestes momentos, o olhar poderá flutuar livremente para dentro e fora dos meandros do quadro.

Mas o assistir também se impõe. A expectativa inserida na imagem, ou mais precisamente, no intervalo da imagem é o que mais contribui com qualidades do assistir. *24-hour psycho* é, portanto, para ser assistido-contemplado. A expectativa (*anticipation*) é característica do assistir e, na videoinstalação de Gordon, ela é potencializada ao máximo. As curtas, porém, permanentes interrupções no fluxo da imagens que, na verdade, estão a serviço do desenrolar de uma narrativa acabam instalando uma situação emocionalmente carregada. Para Hansen, o envolvimento emocional do espectador com uma narrativa que é constantemente retida e que assim adensa cada vez mais as expectativas pode se tornar praticamente insuportável. O que estão atuando são forças afetivas que expandem e produzem tempo, que aumentam a “espessura do agora”, para usar o termo de Husserl (apud HANSEN). É também de Husserl os termos protensão e retenção, com os quais Hansen trabalha para afirmar que “*affectivity is inseparable from the protentional dimension of time consciousness: unlike retention, protention intends the new prior to an impression or perceptual present*”.⁸⁷

Finalizando este análise de *24-hour psycho*, proponho uma reflexão sobre dois paradoxos que o trabalho coloca. O primeiro tem a ver com o teor de criatividade que expectativa embutida na obra permite ao espectador. O segundo refere-se o papel do visível em sua recepção.

A partir do que Hansen chama de “dimensão criativa do entre-duas-imagens”, como visualizada, por exemplo, na mudança escalonada das imagens de *24-hour psycho*, considera-se o intervalo como chance de entrada do novo. Na verdade, é fascinante a ideia de lapso como chave para variação do presente⁸⁸, desbloqueio de

⁸⁷ Ibid, pp. 252-253.

⁸⁸ “O Intervalo, o presente variável, tornou-se o salto qualitativo que a atinge a potência máxima do instante.” DELEUZE, 1985, p. 53.

atitudes calcificadas, superação do cérebro como centro de controle, como o diretor de nossa interação com o mundo, em direção à fantasia, à suspensão e ao enlevo. Esta noção de corte como oportunidade criativa percorre um caminho a partir de Bergson e se expande em Deleuze. O intervalo marcaria uma interrupção entre ação e reação. Se neste intervalo encontra-se o corpo, entendido como centro de indeterminação, temos aí a possibilidade de uma ação criativa. Refiro-me aqui obviamente ao corpo humano, segundo Bergson, uma imagem privilegiada entre outras imagens. A criatividade é um traço do humano que constitui a arte e se irradia por meio dela. No entanto, em se tratando de *24-hour psycho*, qual o espaço, a modulação possível para a imaginação a partir de seus intervalos? O que o espectador pode antecipar como imagem seguinte à que está vendo, se não outra muito parecida com ela? Apesar de momentaneamente individualizado, cada fragmento do filme de Hitchcock que se detém por alguns instantes ainda faz parte de um todo narrativo, de um sentido que se reafirma continuamente. Qual a latitude à nossa disposição para imaginarmos o *frame* seguinte?

Novamente apoiando-se em Varela e seu tratamento neurocientífico da protensão⁸⁹ husserliana, Hansen destaca a capacidade do corpo-cérebro transcender a si mesmo a partir das afecções. Isto me parece indiscutível, mas há na atividade de assistir um permanente vínculo com o que se assiste, que pode ser mais ou menos folgado dependendo dos cumes e vales narrativos da ação, algo que pode nos levar a transcender, porém em parte, numa “viagem” muito curta e sempre referenciada ao aqui e agora da ação assistida. Não acredito que se possa realmente ir muito longe criativamente *enquanto* se segue algo. Se para Hansen as afecções mobilizadas por *24-hour psycho* o levam a isso seria mais pela desaceleração do tempo fílmico, que encaminha o espectador para a contemplação, do que a possibilidade efetiva de se criar novos encadeamentos para as imagens. Para mim, o grande mérito de *24-hour psycho*, mais do que estimular a imaginação é expor a relatividade do tempo, proporcionar um

⁸⁹ Husserl chamou de protensividade (ou protensão) “a pré-lembração produtiva em sentido próprio”, ou seja, o estado de expectativa que prepara a reprodução da lembrança.” (apud ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003). Retenção é o processo onde uma fase do ato perceptivo é retido na nossa consciência. Ele é a apresentação daquilo que não está mais diante de nós e é portanto distinto da experiência imediata.

assistir impregnado de contemplação e desnaturalizar o olhar sobre o cinema. Ao oferecer ao espectador o tempo tornado visível, o trabalho provoca-o a rever hábitos e ritmos adquiridos no cotidiano.

Qual o segundo paradoxo que *24-hour psycho* lança no ar? Que é uma obra visual que relativiza até mesmo a importância do olhar. Ela funciona a partir de um esquema conceitual tão simples que praticamente prescinde de ser visto. Pergunto-me se mesmo o autor a teria assistido em sua extensão total. Parece ser obra de uma “pós-visualidade”, uma época onde já teríamos acumulado imagens suficientes que apenas esperam para serem utilizadas como *found footage*. Descrever a obra é quase mostrá-la. O filme utilizado é conhecidíssimo. A música incidental de seu clímax está sendo usada como *ringtones* em telefones celulares. Por outro lado, o trabalho de Gordon enche quase completamente de contemplação o espaço do assistir. Ele parece dizer que filmes “apenas” assistidos na verdade não são realmente vistos: que o tempo desperdiçado no acompanhamento das histórias dos filmes poderia ser muito melhor aproveitado como vivência do tempo em si. Na verdade, o trabalho nos lembra o tempo todo que o espectador-participador é capaz de produzir e fabricar seu próprio tempo. Aliás, como afirma Varela (apud HANSEN), nós, seres humanos, não somos seres simplesmente *no* tempo, mas feitos *de* tempo.⁹⁰ A violência que *24-hour psycho* realmente retrata nada tem a ver com assassinatos de hóspedes de um soturno hotel por um psicopata que se traveste como sua própria mãe. Na verdade, a obra fala do crime que cometemos ao ignorarmos nossa capacidade de ser tempo.

2.6 - *Koyaanisqatsi* e *Powaqqatsi*

De que forma os documentários *Koyaanisqatsi* e *Powaqqatsi*, de Godfrey Reggio, podem contribuir para a discussão sobre as interpenetrações entre o assistir e contemplar?

⁹⁰ “We (humans) are beings not simply in time but of time.” HANSEN, op. cit., p. 250.

Num dos momentos de “calma” entre os rapidíssimos movimentos de máquinas e pessoas que se transformaram na marca registrada de *Koyaanisqatsi*, vemos uma sequência dedicada a documentar a imponência de arranha-céus e outras vigorosas construções. Agrupadas no DVD do filme no capítulo “Concreto, vidro, destruídos”, são mostrados prédios altíssimos e outros nem tanto: *travellings* por conjuntos de arranha-céus, uma visão panorâmica de Manhattan, edifícios alinhados junto à faixa litorânea, um amontoado de fachadas impessoais em formato de grade e *curtain walls* refletindo o céu. Nestas cenas aparentemente tranquilas o que é visto em *fast motion* são ora as nuvens ao redor das construções, ora as sombras delas projetadas sobre os edifícios, ou ainda as sombras de outros prédios a deslizar sobre fachadas. A ênfase nas nuvens e em suas sombras sugere desmaterialização (desconstrução?), ao mesmo tempo em que é ressaltada a frieza e impenetrabilidade destas superfícies refletoras. Até aqui a música é lenta e solene, com um quê de contraponto *bachiano*. Chega-se ao clímax no final da sequência: um soturno conjunto residencial é implodido. Seguem-se várias outras implosões de prédios e pontes. Nesse ponto a música também abandona sua contenção e ecoa o impacto das imagens de destruição.

Os edifícios do conjunto residencial implodido têm onze andares, incluindo o térreo. Pude contá-los durante a passagem normal do filme, isto é, não foi necessário apertar a tecla *pause* do DVD. E aqui ousarei a pergunta que tem menos a intenção de antecipar conclusões que fundar metáforas: seriam filmes a serem contemplado-assisstidos aqueles que nos permitem contar os andares dos prédios que neles aparecem?

Pode-se afirmar com certeza que durante sua exibição nos cinemas no longínquo ano de 1982 muitos espectadores também puderam contar andares de prédios na sequência descrita acima, os planos são longos o suficiente para permitir isto. Na época de seu lançamento, os aparelhos de VHS não estavam tão disseminados assim, a ponto de possibilitar aos espectadores o adiamento de um exame mais detalhado da imagem. Eles teriam que ser percebidas *in loco*.

Em *Koyannistasi*, andares de prédios se dão a serem contados, isto é, as imagens, mesmo alternando-se num tempo fílmico (o tempo do assistir) podem ser contempladas. Mesmo aquelas que mostram movimentos aceleradíssimos não fornecem

pontos hegemônicos para fixação do olhar. O principal motivo para isso é a ausência de um centro para a maioria das imagens do filme.

2.6.1- Acentralidade

Não há personagens individualizados no filme. Há multidões e pessoas. É diferente. O drama das pessoas que aparecem no filme não nos é dado por meio de um desenrolar psicológico individualizado, como nos filmes de ficção mais convencionais. Mesmo os rostos destacados por *close-ups* parecem-me inseparáveis do ambiente, são um detalhe talvez um pouco modificado de um *pattern* geral, um esquema, uma configuração. É que se trata aqui de um filme ecológico e ecologia é uma rede não hierarquizada. As pessoas podem estar destacadas, mas não são centrais, no sentido dramático do termo. Vagam pela cidade tal como pode vagar o olhar do espectador sobre eles e sobre seu redor.

Personagens (e especificamente seus *rostos*) são como ímãs, “fixações”, para usar o termo de Jacques Aumont, são “buracos negros” para a atenção⁹¹, núcleos de informações infinitamente mais relevantes que o que está em torno: o cenário, a arquitetura, o extracampo. Personagens num filme de ficção são como desenhos feitos com tochas numa noite bem escura. Não liberam a atenção para um percorrer. Em outros filmes, nos que classifico pelo improvisado adjetivo “lento” (e *Koyaanisqatsi*, mesmo com suas acelerações é, neste sentido, um filme lento), o olho e a atenção estão liberados para “contar andares”, remetendo a um tipo de atenção não fixada em pontos como aqueles determinados por personagens.

Muitas das imagens deste filme não têm um centro. No modernismo, o centro, como condição *sine qua non* da *perspectiva artificialis*, era visto como limitação a ser superada. Qual o centro de uma grade de ruas fotografada de um avião, qual o centro de uma multidão? Qual o centro nas pinturas abstratas de Mondrian, Kandinsky e Pollock? Qual o centro de uma situação fractal? Não se poderia definir o contemplar como uma superação constante do que Arnheim chama de *centramento subjetivo*? Muitas imagens

⁹¹ Isso vale também para legendas de filmes, que subtraem uma considerável quantidade de atenção.

de *Koyaaniskatsi* escapam ao trabalho de centralização constante da percepção. Elas parecem propor uma percepção desorganizada (desnaturalizada?).

A propósito disto, a centralidade de um sujeito unificado e dono de uma atenção coerciva e doadora de sentido não está mais totalmente garantida desde que Bergson designou o homem com “centro de indeterminação dentro de um universo acentrado” e Lacan definiu o eu não como o centro do sujeito, mas como um “bricabraque de identificações”

Longe de ser o local de uma síntese do conhecimento do sujeito por si mesmo, o eu se definiria mais por sua função de conhecimento errôneo: pelo jogo permanente da identificação, o eu está desde o início destinado ao imaginário, ao engodo.⁹²

Como condição propícia ao exercício da criatividade, a indeterminação, heterogeneidade e aleatoriedade são características do olhar contemplativo, com seus percursos caóticos e a intensidade flutuante que pratica sobre o que vê.

Apesar do sucesso do filme em seu lançamento e da atualidade de seu tema, potencializada enormemente pela unanimidade atual em torno das questões ecológicas⁹³, seu diretor não goza de reputação de “grande artista visual”, no mesmo patamar de um Bill Viola. Uma leitura rápida sobre a biografia de Godfrey Reggio, seu background religioso e seu engajamento social, levam a concluir que, mais que o experimento formal, o que interessava a Reggio ao fazer este filme era a “mensagem”, o alerta que deve ser passado sobre o desequilíbrio na relação do homem com a natureza.

Qual a contribuição em termos artísticos do filme? *Slow-* e *fast-motion* são procedimentos utilizados pela vanguarda desde *Entr'act* de René Clair (1924) para superar esquemas perceptivos estabelecidos e acredito que Reggio não teria chegado a seu filme sem as influências da videoarte de Paik, da aceleração dos filmes de Stan Brackage e do cinema estrutural. A contribuição pessoal de Reggio foi construir um filme para o circuito comercial inteiramente baseado no procedimento de alteração do

⁹² AUMONT, 1994, p. 252.

⁹³ No exato instante em que esta frase é escrita realiza-se em Copenhaga a Conferência da ONU sobre mudanças climáticas.

tempo filmico e, além disso, adaptar a música de vanguarda da época (Phillip Glass) para inovar na mobilização da atenção do espectador de uma maneira que, poderia se dizer, atualiza no cinema comercial, em plenos anos 80, o efeito-choque benjaminiano.

2.6.2- Música

A música de Philip Glass para *Koyaanisatsi* é fundamental para instalar o espectador num esquema perceptivo diferente daquele estimulado por trilhas sonoras convencionais. Ela subverte esquemas conhecidos onde efeitos sonoros acentuam ou antecipam dramaticamente situações e ganchos narrativos. Em *Koyaanisatsi*, ela pode ser “desnaturalizadora” da percepção, no sentido de se apresentar num ritmo acelerado em cenas de câmera lenta ou como um arranjo tranquilo para imagens em alta velocidade. Desta forma, a música colabora para uma liberação (ou confusão) da atenção que favorece o aparecimento de formas flutuantes de recepção, como o contemplar-assistir. Onde estaria a origem desta “confusão”? Talvez no estimulante contraste entre o minimalismo da música e a alta dramaticidade da “mensagem a ser transmitida pelo filme? A própria música, apesar de seu suposto minimalismo, contém momentos de grande dramaticidade. A propósito, o minimalismo da música não é o minimalismo das artes visuais, onde, por exemplo, objetos de Sol LeWitt e Robert Morris são feitos de um “cerebralismo” inviável no plano imaterial da música. Onde estaria a fonte desta percepção desnaturalizada? Provavelmente no fato de que não há o predomínio de uma narrativa psicológica que, nos filmes convencionais, deve ser suplementada linearmente pela música. Na obra em questão, o espaço da estória, a cena, é e invadida por música e não por canções. Canções podem ser maravilhosas, mas também estabelecem centros de atenção e, como dissemos, este filme ecológico dispensa centros. A música se espalha como campos sobrepostos aos campos das cenas, novamente criando as condições para uma percepção que se apóia antes de tudo em si mesma.

2.6.3 - Desmanche do presente

Assim como o sujeito idealiza um centro para si, idealiza também um presente, o vivido agora, esta evanescente figura que alguns cientistas dizem durar três décimos de

segundo⁹⁴. Como operações de desmanche, movimentos em câmera lenta e acelerada “espalham”, “implodem”, “diluem” este presente possível.

Os caminhos que partem da vanguarda cinematográfica dos anos 20 e desembocam obliquamente em *Koyaanisqatsi* informam também os experimentos de Bill Viola e seus trabalhos baseados na alteração da velocidade de imagem. Um exemplo importante é a série intitulada *Passion*, onde se incluem trabalhos como *Quintet of the Astonished* (2000), analisado por Hansen. Filmado em *high-speed* e projetado em velocidade normal, este filme, que mostra cinco pessoas (atores, neste caso) externalizando uma momento de grande dramaticidade, “satura” a imagem com um conteúdo afetivo (aqui o termo relaciona-se à “afecção” de Bergson) que seria imperceptível em condições normais.⁹⁵

*In his recent aesthetic experimentation with radical temporal acceleration and deceleration, Viola has deployed cinema and video technology to enlarge the now (...). (His) aesthetic experimentation with new media intensifies the now by literally overloading it with stimuli (units of information) that are properly imperceptible (i.e. imperceptible to natural perception)*⁹⁶.

*Viola's work can thus be said to enlarge the now precisely by putting perception into the service of affection, or in other words, by opening perception to the very principle of its own self-perpetuation, to its own radical imperceptible - affectivity.*⁹⁷

2.6.4 - Processos e resultados (câmera lenta e *time-slice photography*)

Em *Koyaanisqatsi*, um rodado de ondas do mar em *slow-motion* se apresenta pastoso e como escultura em processo de fabricação. A câmera lenta introduz hesitação onde havia entrega. Em *Powaggatsi*, o mar no crepúsculo é uma sopa dourada em ebulição. Nos dois filmes, as multidões em câmera lenta parecem testar a densidade do ar, tornado pesado, grosso, e adensando-se mais e mais à medida que se caminha dentro dele. O chão parece perder a rigidez e, a cada passo dos transeuntes, reage com

⁹⁴ Cf. HANSEN, op. cit., p. 235.

⁹⁵ Ibid, p. 262.

⁹⁶ Ibid, p. 260.

⁹⁷ Ibid, p. 267.

um impulso para cima. A câmera lenta aglutina os caminhantes numa única massa gelatinosa e em constante mudança. Contrariamente ao efeito de *time-slice*, criado pelo artista francês Emmanuel Carlier e a ser estudo mais adiante, a câmera lenta mostra processos. O *time-slice* serve principalmente para exibir um resultado. Na câmera lenta, os gestos se tornam mais solenes, cerimoniais; o comer se transforma em saborear; o falar, em balbuciar. No aplauso, as mãos parecem penetrar mais fundo uma na outra. Os cortes se transformam em passagens. Tanto a câmera lenta quanto o *time-slice* expõem uma imagem-movimento não natural, isto é, impossível no nosso mundo gravitacional.

2.6.5 - O slow-motion em qualquer filme

A questão que eu me colocaria aqui é se os resultados intencionados e obtidos por Bill Viola seriam encontrados também nos filmes de Reggio. Minha resposta é afirmativa. Penso que o *slow-motion* “em si”, independente do filme ou vídeo em que aparece, realiza sempre o trabalho de expandir o agora. O que pode potencializar ou enfraquecer esta expansão seriam aspectos ligados às afecções próprias ao espectador e objetivos do filme em que estão inseridos, por exemplo, se a intenção do realizador é expandir capacidades perceptivas por meio de propostas artísticas mais ousadas ou impactar a plateia por meio de recursos fílmicos já largamente experimentados. No nível individual, afecção e percepção são inseparáveis, e a intensidade em que se articulam para acelerar esta expansão do agora realizada pelo *slow-motion* é múltipla e incomensurável.

Acredito que alterações no tempo fílmico instalem em qualquer filme condições básicas do contemplar-assistir, até mesmo naqueles menos experimentais e ainda que por um tempo muito curto, aí incluindo-se as cenas de explosões numa comédia puramente comercial como *Operação Trovão (Tropic Thunder, 2008)*. Obviamente as câmeras lentas em filmes como *Salve-se quem puder (a vida)*, de Godard são imensamente mais ambiciosas e estimulantes para a reflexão, a ponto levar Dubois a afirmar:

Mais do que mostrar a “emoção operando” (isto é para a televisão) elas funcionam como momentos de pesquisa e interrogação sobre a imagem, os

gestos e os corpos representados, sobre o que resta de acontecimento no olhar que podemos lançar para as coisas.⁹⁸

Porém, como dispositivo, a câmera lenta instaura uma forma de ver da qual não se pode escapar. Filmada em *slow-motion*, uma explosão banal, deixa de ser interrupção das conexões com o mundo, um lapso na percepção, para desenvolver-se como cena que inclui o espectador e que “marca o efeito do gozo na pulsão escópica” (Dubois). A câmera lenta facilita o contemplar-assistir seja em que filme for, cabendo ao espectador ampliar a recepção do que vê para caminhos como os propostos por Godard ou limitar-se a acompanhar a mudança no ritmo de absorção do filme. Entre estes dois extremos existem uma infinidades de combinações válidas e igualmente interessantes.

Falando da câmera de cinema em geral, com seus inúmeros recursos entre os quais se inclui o *Zeitlupe*, Benjamin defende que “ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional.”⁹⁹

2.6.6 - *Slow-motion*, choque, expectativa

O que significa o *slow-motion* no cinema? Para que serve a câmera lenta na cena da luta final entre Neo e o agente Smith em *Matrix Revolutions*? De que maneira a câmera lenta relaciona-se ao olhar contemplativo, ou, melhor, ao olhar do contemplar-assistir? Se acreditarmos que alterações no tempo fílmico são efetivamente facilitadores de uma recepção híbrida, que articularia a apreensão simultânea do móvel e do imóvel, haveria diferenças entre a câmera acelerada, a câmera lenta e o efeito de *time-slice photography* nesta articulação? Como a câmera acelerada participaria desta hibridização do olhar?

⁹⁸ DUBOIS, 2004, p. 209.

⁹⁹ BENJAMIN. *A obra de arte*, p. 189. O mesmo relato sobre a capacidade de a fotografia revelar os inconscientes ótico e pulsional encontra-se também em *Pequena história da fotografia*, p.94.

Minha premissa é clara: o *slow-motion* modifica o assistir “puro”, acrescenta um ingrediente de contemplação e, dessa forma, facilita, proporciona e instaura um contemplar-assistir na recepção. Se para mim a contemplação é incompatível com o choque, a câmera lenta fornece esse “amortecedor” para que a contemplação seja convocada. A câmera lenta desloca o choque do plano do sensível para o plano do analisável. Se temos as condições de meditar sobre o choque, é porque talvez então este já não “dói” mais. O *slow-motion* pode situar-se entre choques terríveis, mas sempre será uma suspensão, um torpor. Numa luta, ele é inserido como um detalhamento dos golpes. Numa explosão, ele dá formato, organiza e torna sólido e visível (a bola de fogo, o cogumelo nuclear) o que seria apenas percebido como onda de calor, estrondo e horror. A câmera lenta é contemplativa ao transformar em escultura o que era impacto sobre o ar. Ela enfatiza o tátil e permite que a imaginação sinestésica visualize o lado oculto da bola de fogo da explosão. Como diz Dubois, ela remete a “questões flutuantes”¹⁰⁰ sobre o limite das coisas: o que é mobilidade? O que é imobilidade? Ao tender para a câmera lenta, a imagem já é fotografia? Ao atrasar as respostas, a câmera lenta nos lembra que as perguntas podem ser mais fascinantes que as respostas, os processos mais ricos que as conclusões.

Defendo que na contemplação a expectativa deve estar reduzida ao mínimo. É isto o que se experimenta durante o *slow-motion*. A câmera lenta é a expansão de si mesma, autossuficiente e autorreferente, e seu propósito único é explicar-se como funcionamento, analisando-se continuamente. “Então é isso o que há nas imagens. Eis porque as imagens acabam sempre nos escapando.”¹⁰¹ A câmera lenta pode até anteceder um desfecho esperado com ansiedade pelo espectador do filme, mas em sua duração, ela é um desvio para uma outra direção, um salto introspectivo. Este caráter introspectivo da câmera lenta é talvez o principal indicativo de sua proximidade com a contemplação. “Desacelerar também como operação de pensamento: não se deixar levar, resistir, esvaziar, ruminar, ver *como se vê*.”¹⁰²

¹⁰⁰ DUBOIS, catálogo da exposição *Movimentos improváveis*, 2003, p. 10.

¹⁰¹ *Ibid*, p. 211.

¹⁰² *Ibid*, p. 210.

2. 6. 7 - *Slow-motion* como delegação

O caráter composto da recepção da câmera lenta, aquilo que proporciona o contemplar-assistir, explica-se pela presença de uma “delegação” em todo efeito de alteração do tempo fílmico. A contemplação é um olhar não dirigível, incontrolável, não delegável a um personagem, não mediado por um dispositivo externo, seja ele a edição de um filme ou a curadoria de uma exposição. A contemplação se diferenciaria do assistir por não ser delegável.

Mas o *slow-motion*, assim como todos os mecanismos de alteração do tempo fílmico implica sempre numa rígida delegação. Num filme, o momento a ser alterado é sempre uma escolha do diretor. É ele quem decide sobre que fragmento da ação será colocada a lupa¹⁰³ que desacelera o tempo. Na televisão (Dubois diferencia claramente a câmera lenta do filme, da TV e das vanguardas cinematográficas dos anos 20), a escolha recai sobre um consenso geralmente óbvio: por exemplo, o *playback* como tira-teima de um pênalti não marcado. As filmagens em *high-speed photography* ou em *time-lapse photography* seguem parâmetros técnicos bem específicos. A clareza do resultado depende da iluminação, do posicionamento e de especificações da câmera e, no caso de *Powaqqatsi*, de uma articulação sofisticada e precisa entre o analógico e o digital. O caráter de “visão delegada”, presente nas imagens em câmera lenta, confirma o fato de que a contemplação proporcionada por elas está hibridizada por características do assistir.

2.6.8 - *Bullet-time* e tridimensionalidade

Assim como a câmera lenta, o efeito de *bullet-time*, aquele que possibilita o circundar de uma bala de revólver imobilizada no ar durante sua trajetória, popularizado pelo filme *Matrix* e utilizado em vários comerciais de TV, filmes e até na abertura da novela da Rede Globo *Sete Pecados* (2007), também serve de ponto de partida para se pensar sobre interpenetrações entre o contemplar e o assistir. O *bullet-time* ou o efeito que o originou, o *time-slice*, pode ser descrito resumidamente como a possibilidade de se circundar um objeto imobilizado no ar, tal como faríamos ao examinar

¹⁰³ Em alemão, *Lupe* é lupa e câmera lenta, *Zeitlupe*, uma lupa do tempo, sobre o tempo, temporal.

cuidadosamente uma escultura ao caminhar-mos em torno dela. Aliás, *timesculpture* é um outro termo para designar o mesmo recurso técnico.¹⁰⁴ No efeito em questão, a experiência não necessariamente é de lentidão, nem a de um olhar vagaroso (a contemplação é sempre associada a uma certa calma, repouso, recolhimento). O circundar do objeto transformado em “escultura” pode ser até mesmo rápido, como que ressaltando que a “essência” do efeito, seu sucesso e eficácia, está mais no circundar em si, do que na quantidade de informação que pode ser obtida. O efeito é antes de tudo o elogio da própria sofisticação técnica. Em comparação a sua aplicação em *Matrix*, na abertura de *Sete Pecados*, o circundar dos objetos pode até ser considerado lento.

O compromisso principal da *time-slice photography* é a tridimensionalidade. Normalmente associa-se a tridimensionalidade, por causa da experiência que temos diante de esculturas, à contemplação. No entanto, aqui trata-se de uma tridimensionalidade a ser contemplada-assistida, já que é veiculada por meio de um dispositivo altamente preciso e está inserida no fluxo geral de um filme. Como a câmera lenta, ele também é um hiato no curso do assistir, uma virada para o analítico, uma “desdramatização” do afeto (Dubois). Diferentemente do *slow-motion* e do *fast-motion*, o que se vê nas imagens em *time-slice* é uma circularidade fechada, um laço, um *looping*. É como se nele predominasse uma verticalidade, um giro em torno do próprio eixo vertical, em oposição ao fluxo da câmera lenta que parece transcorrer sempre horizontalmente, paralela ao curso na narrativa, este também horizontal. Nosso hábito de leitura textos (as linhas da escrita) no eixo horizontal e a horizontalidade das telas de cinema e dos televisores no formato 16:9 favorecem a que a maioria das imagens em câmera lenta sejam experimentadas também como um descolamento horizontal. Além disso, as imagens em câmera lenta são filmadas a partir de um ponto de vista que lhe confere uma frontalidade ideal, um ângulo de visão ótimo, onde teremos acesso privilegiado aos detalhes secretos a serem revelados sobre a evolução do movimento. Obviamente, o *time-slice* também é tomado a partir de um determinado ponto de vista. Porém, ao substituir o ponto de vista exclusivo de apenas uma câmera diante do objeto, como no caso do *slow-* e do *fast-motion*, por um círculo de câmeras em torno do objeto, estaremos transferindo a destinação deste do ponto de vista ideal para a própria

¹⁰⁴ Ver o anúncio de 2008 para a Toshiba (*Timesculpture*) no Youtube (http://www.youtube.com/watch?v=19ixsGj_9_s)

tridimensionalidade. Girando diante do espectador, o objeto parece dizer “eu sou meu próprio ponto de vista corporificado”.

A câmera lenta mostra as transfigurações como processo, o *time-slice* as mostra como resultado. Exemplo disso são as gotas d’água suspensas no *splash* solidificado e tri-dimensional em *Temps morts* (1995)¹⁰⁵ de Emmanuel Carlier, que assim como *La mer*, de Ange Leccia, fazia parte da exposição *Movimentos improváveis*. O *time-slice* apresenta um “aqui-está”, a câmera lenta, um “assim-me-faço”.

2.7- Contemplação, *tableaux vivants* e o olhar prospector

Trabalhos de James Coleman como *I.N.I.T.A.L.S* (1994) e obras na categoria de fotografia posada (*staged photography*) me levam a refletir sobre “quadros vivos” como eventos a serem contemplados-assistidos. Apesar de sua pretensa imobilidade, um *tableau vivant* é, *par excellence*, um objeto-evento a ser contemplado e assistido simultaneamente. Contempla-se o “tableau”, assiste-se ao “vivant”. Contempla-se o que ele pretende nos apresentar como fixo, imutável e imóvel: corpos, o figurino, sempre o mesmo durante toda a extensão da cena. Assiste-se aos movimentos aprisionados, retidos: o sobe-e-desce mínimo dos peitos dos atores, sua respiração; acompanha-se o escorrer de suor pelos corpos, impregnando as roupas, ou o inevitável mover de frestas como bocas e olhos, por onde saem indicações de que as pessoas que vemos diante de nós estão realmente vivas.

Infiltra-se na percepção dos espectadores uma boa dose de expectativa, típica do assistir e das narrativas: instala-se a ansiedade de que a pose em algum momento desabe, de que um braço erguido afrouxe alguns centímetros ou ceda completamente, de que um inseto aterrisse sobre a testa de algum dos atores. Mais taxativamente que tudo, antecipa-se o momento em que a pose terá um fim. Afinal, como algo *vivant*, este quadro está fadado a acabar em algum momento, cada segundo de sua existência sendo uma antecipação de seu fim.

¹⁰⁵ Para Philippe Dubois, o trabalho pergunta “Como se pode estar ao mesmo tempo em movimento e na imobilidade?” Cf. Catálogo da exposição *Movimentos improváveis*.

Obviamente, esta expectativa quando ao “desabamento” do *tableau vivant* não é experimentada pelos espectadores diante de fotografias encenadas. Ali, a perenidade das poses está garantida. Ela é mais intensa na experiência dos *tableaux vivants* apresentados ao vivo, hoje em dia infelizmente vistos apenas em sua forma reduzida, apresentada por atores-estátua em busca de alguns trocados dos passantes. Porém, mesmo em filmes que incorporam o *tableau vivant*, ainda que sejamos poupados de eventuais acidentes, permanece o caráter de assistir na possibilidade mesma de uma imagem em movimento ser o testemunho irrefutável dos sinais de vida dos atores.

O que significa o retorno do espírito do *tableau vivant* na fotografia contemporânea, nesta vertente chamada de “fotografia encenada” (*staged photography*, em inglês; *inszenierte Fotografie*, em alemão) cujos momentos iniciais encontram-se no pictorialismo de Reijlander? O que o *tableau vivant*, atualizado nos trabalhos de Jeff Wall, Sandy Skoglund, James Coleman, Cindy Sherman, Gregory Crewdson e Bernard Faucon, entre muitos outros, podem nos dizer a respeito do observador contemporâneo? O que a apresentação de slides de fotografia encenada pode nos dizer sobre o assistir e o contemplar?

O *tableau vivant* fotografado ou filmado é um gesto altamente irônico – e talvez por isso tenha retornado com força no pós-modernismo – ao apontar para a falsidade de toda suposta objetividade fotográfica e de qualquer imparcialidade ideológica dos mecanismos de registro de imagem e movimento. Eles parecem nos dizer, em primeiro lugar, que qualquer fotografia é encenada, mesmo aqueles instantâneos mais reveladores de um “momento decisivo” (Cartier Bresson) seriam simplesmente a consequência de toda uma preparação cênica, que incluiria o dispositivo, a escolha do lugar e a atitude do fotógrafo que, neste caso, submete-se metodologicamente ao acaso. O enquadramento fotográfico funcionaria então como uma “boca de cena” pré-fabricada e perspectivada com a qual recortamos o mundo ideologicamente.

Tableaux vivants parecem indicar o desaparecimento de toda e qualquer recepção mono específica, no sentido de que o olhar do observador contemporâneo é essencialmente múltiplo, não mais separando o contemplar (ligado tradicionalmente às imagens paradas) do assistir (idem para imagens em movimento). Ao cruzar tempos espectatoriais diferentes, os *tableaux vivants* (sejam eles os das fotografias ou aqueles

experimentados ao vivo) convocam uma simultaneidade de percepções muito semelhantes à vivida na contemporaneidade: a ativação do olhar tátil pela cultura altamente erotizada, a tensão entre o próximo e o distante dos corpos facilmente visíveis, mas cada mais interditados, a simultaneidade de estímulos multisensoriais das interfaces computacionais da arte interativa e dos eventos multimídia. O *tableau vivant* sinaliza que nosso olhar contém misturas de dispositivos: olhamos filmando, vemos fotografando, relembramos editando imagens, chegamos perto nos afastando, vivemos antecipando, contemplamos assistindo e assistimos contemplando.

Parecer antiga, fora de moda e de lugar, é a “jogada esperta” do *tableau vivant*, a subversão pós-moderna da velha harmonia entre forma e conteúdo: uma forma *out* (o *tableau vivant*) num conteúdo *in* (o sistema da arte contemporânea). O *tableau vivant* na fotografia “desnaturaliza” as relações entre observador e observado. A imagem se coloca como uma charada fácil, familiar e superficial, como nos trabalhos de Pierre *et* Gilles. No pós-modernismo, era de incertezas e desvios, os *tableaux vivants* problematizam as artimanhas publicitárias com imagens e os truques dos simulacros. Se o pensamento platônico define uma pintura (naturalista) como uma representação da representação, a terceira via de um original, então os *tableaux vivants* poderiam ser considerados cópias em quarto grau, isto é, representações de representações de representações, sendo que as coisas representadas nesta quarta via não teriam mais nenhum compromisso com verdades.

Tableaux vivants concentram relações ambíguas entre proximidade e distância. Eles dizem que os corpos estão ali, próximos, instalados no mesmo espaço do espectador e, ao mesmo tempo, distantes, em sua imobilidade. A tridimensionalidade dos corpos inspira ao toque, porém, invadir fisicamente o espaço entre eles destruiria o conjunto. A familiaridade do espectador com o próprio corpo incita-o a querer prospectar hapticamente o que vê. O *tableau vivant* contém vãos e espaços de diferentes tamanhos entre os atores. Estas frestas altamente energizadas convidam o espectador a penetrá-las. Mas o espectador terá que contentar-se com fazer isto apenas virtualmente. Fotografias encenadas problematizam a entrada do espectador na obra de arte.

Ao comentar a “estética da transparência”, que pretendia trazer o espectador para “dentro da imagem”, André Parente explica que este recurso específico não dá

conta de eliminar a distância entre a obra e seu espectador. Tanto na estética da transparência quanto na da opacidade, onde o espectador é confrontado com impenetráveis pinceladas, ele será mantido à distância, “separado da ficção do artista”. A arte contemporânea interativa, segundo ele, abre mão de sua autonomia e depende de ser construída pela relação com o espectador, que agora terá que encontrar seu lugar nesta troca. Os *tableaux vivants*, ainda que estimulem a imaginação a uma entrada virtual na imagem, por causa do desejo provocado pelas frestas entre os atores, são, diferentemente do projeto da interatividade, o lugar de uma incompatibilidade, uma denúncia sobre as limitações da relação entre espectador e a obra. No âmbito do *tableau vivant* a única relação bem sucedida é aquela entre o assistir e o contemplar.

Ao comentar a re-encenação do quadro “A Ronda Noturna”, de Rembrandt, numa cena de *Passion* (1982), de Godard, Thomas Y. Levin observa que esta interpretação do quadro como espaço diegético, isto é como ação inserida na ação do filme, permite que o *tableau vivant* possa ser atravessado não apenas pela câmera como pelo olhar dos próprios personagens¹⁰⁶ do quadro vivo. Além disso,

*Godard's photographic/cinematic recasting of the tableau vivant imposes on the familiar subject matter an hors cadre which the canvas never had, and offers the spectator, by means of camera movement, previously 'unavailable' points of view from within the assembled mass.*¹⁰⁷

O que se configura na experiência tanto do espectador que vê a cena do filme quanto dos atores que posaram para o *tableau vivant*, é um olhar de prospecção atravessando o fluxo “assistível” do filme.

A pós-modernidade recuperou o *tableau vivant* de forma vigorosa.¹⁰⁸ James Coleman apropriou-se desta categoria historicamente estabelecida e a utilizou de forma

¹⁰⁶ LEVIN, op. cit., in, *Art and the Moving Image*, pp. 461-462.

¹⁰⁷ Ibid, p. 461.

¹⁰⁸ Para Antonio Fatorelli, “Esta atual retomada de procedimentos comuns ao logo do século XIX, momento de industrialização incipiente e anterior à emergência dos movimentos modernistas na fotografia, endereçam um questionamento e esboçam uma tentativa de superação dos aspectos restritivos da agenda defendida pela vertente purista, além de colocar em perspectiva toda a produção de matrizes seriais, eletrônicas e digitais, deflagradoras de outras modalidades de interação entre o

inovadora em várias obras audiovisuais. Não só a existência de recepções combinadas está problematizada na obra do artista. Mas, a partir da exploração do tátil, é o próprio “ocularcentrismo” que ocupa o centro das questões levantadas por ele.

CAPÍTULO III – O DENEGRIR DA CONTEMPLAÇÃO

3.1 - Introdução

Se na primeira parte deste escrito, tratei de identificar e cruzar características do assistir e contemplar, a parte que agora se inicia abordará a “reputação” do olhar contemplativo no momento contemporâneo. Como preparação ao capítulo final, que valorizará a contemplação como reafirmação da importância do olhar na interação direta com o mundo e como elemento fundamental na educação para a arte, este segundo capítulo tentará compreender porque o olhar duradouro e prospectivo da contemplação estaria deslocado no mundo de hoje, onde normalmente é associado a uma atitude nostálgica e alienada. A inspiração principal para este capítulo é *Downcast eyes*, de Martin Jay, com seu provocante subtítulo *The denigration of vision in twentieth-century French thought*. Apesar de não haver no livro endereçamentos diretos à contemplação, esta certamente participa do conjunto de atitudes colocadas em questão no pensamento francês estudado pelo autor. Na verdade, os trechos de Jay onde a contemplação é citada, ela aparece simplesmente como uma variação mais duradoura do olhar, porém totalmente comprometida com todos os arcabouços ideológicos da visão.

Esta dissertação não se aprofundará no exame das posturas listadas no livro. Interesse-me pelo projeto de Jay como um todo por sua inserção numa ampla gama de pesquisas que se voltam para o dilema contemporâneo envolvendo o real, o virtual e o visual. O capítulo identificará o estranhamento do visual e da contemplação em autores

como Benjamin e Foucault e listará fatores, como a crise do sujeito, distância e horror, que contribuem para o sentimento contemporâneo de inadequação em relação à contemplação.

3.1.1 - Percurso por alguns autores

É notável que o termo “contemplação” ocorra em *A obra de arte na era sua reprodutibilidade técnica* não menos do que sete vezes. A contemplação aparece como algo desalojado pela modernidade e que sucumbe na crise que se instaura com as mudanças históricas, o advento das técnicas de reprodução para a arte e o desaparecimento do artesanato, enfim, com o fim da vigência da aura. O contemplar seria insuficiente para dar conta das novas imagens reproduzidas aos milhares, numa visualidade anônima e sem face. Ao comentar as fotografias de Atget, exibidas já dentro do regime de “valor de exposição”, onde a familiaridade com o significado da imagem já não é imediatamente proporcionada por uma tradição, Benjamin constata que a contemplação livre¹⁰⁹ é ineficiente para sua plena compreensão: “com Atget, as fotos se transformam em autos no processo da história. Nisto está sua significação política latente. Estas fotos orientam a recepção num sentido predeterminado. A contemplação livre não lhes é adequada”¹¹⁰.

Para o apreciador de hoje, estas fotos, todavia, podem sim funcionar como um irresistível convite à contemplação, o próprio vazio das ruas agora “edulcoradas” por décadas de percepção de Paris como a cidade do turismo *par excellence*, favorecendo que se considerem “belas” as imagens de Atget. Mas o que interessava para Benjamin neste momento de seu texto é criticar a relação dirigida entre o espectador e a obra, onde a perda do valor de culto, e conseqüentemente de autonomia, faz convergir para as artes uma energia impregnada pelas regras do consumo de massa. As novas condições estéticas trazidas pela fotografia exigem, para Benjamin, uma refuncionalização da arte.

¹⁰⁹ “livre” foi a tradução fixada por Sergio Paulo Rouanet para o alemão *freischwebend*, cujo significado literal seria “que paira livremente”, “que está suspensa livremente”.

¹¹⁰ BENJAMIN, op. cit.

Porém, de qualquer forma, esta não incluiria a contemplação como praticada no passado, onde prevaleciam as regras da “bela aparência”¹¹¹.

A vida moderna parece não oferecer nem mesmo as condições mínimas necessárias para que o espectador que optasse por contemplar Atget, o fizesse de forma satisfatória. A agitação da modernidade e as inquietações sociais parecem ser muito melhor interpretadas por meio dos gestos do Dadaísmo. Haveria, segundo Benjamin, no corpo das pinturas de Arp um dinamismo ou velocidade que não deixariam tempo à contemplação: “impossível, diante de um quadro de Arp (...), consagrar algum tempo ao recolhimento ou à avaliação, como diante de um quadro de Derain (...) (Idem. p. 191).

Porém, ainda que em alguns instantes possa ser possível discernir em Benjamin uma certa nostalgia pelo desaparecimento da contemplação¹¹², seu texto acaba consagrando o cinema como a arte verdadeiramente sintonizada com seu tempo, que por meio de seus “efeitos de choque” melhor prepara o homem moderno para compreender e transformar a sociedade. O cinema e seu assistir distraído acabam prevalecendo como a experiência mais adequada para lidar com a sensibilidade nervosa do homem moderno.

A constatação, em vários textos, do “divórcio” entre modernidade e contemplação geralmente é acompanhada de uma abordagem que se poderia chamar de degradante. A contemplação é geralmente associada a uma atitude passiva (“*passive and contemplative reception*”¹¹³) ou improdutiva (“*antes especulativo do que vital*”¹¹⁴). A própria ciência moderna, exemplificada por Kepler, “*was a far more active and interventionist enterprise than the contemplation of the ancients*”¹¹⁵. Mesmo no contexto da Igreja, a validade da vida monástica, voltada para um mundo de oração e

¹¹¹ Ibid, p. 181.

¹¹² “Ao recolhimento, que se transformou, na fase da degenerescência da burguesia, numa escola de comportamento antissocial, opõe-se a distração, como variedade de comportamento social” BENJAMIN, 1994, p. 191.

¹¹³ COLEMAN, catálogo *Projected Images: 1972-1994*, p. 51.

¹¹⁴ BERGSON, 2006, p. 249.

¹¹⁵ JAY, op. cit., p. 63.

ascese, é questionada por certas correntes mais “modernas” que defendem um enfrentamento ativo das questões sociais.¹¹⁶

Nietzsche também estava consciente do deslocamento sofrido pelo olhar da contemplação no ambiente da modernidade, que acabou se configurando, segundo Jonathan Crary, como uma “crise de assimilação”.¹¹⁷

Martin Jay, ao comentar o conceito de genealogia em Foucault, explica que, para aquele autor, este termo “reverte o olhar distanciado e *contemplativo* da análise histórica”¹¹⁸. Para Deleuze, “A filosofia não é comunicativa, assim como não é *contemplativa* nem reflexiva: ela é, por natureza, criadora ou mesmo revolucionária, uma vez eu não para de criar novos conceitos” (DELEUZE, 1994, p.170. Os grifos são meus).

Em Guy Debord, a contemplação seria característica da sociedade de espetáculo, onde prevaleceria uma espécie de anestesia gerada pela veneração do consumo: “*Equally characteristic was the triumph of contemplation over action, the society of the spectacle being precisely the place where the commodity contemplates itself in a world which it has created.*” (JAY, op. cit. p. 428)

A solução proposta por Debord e seu movimento *Situacionista* seria a substituição do espetáculo pelo festival, este sim uma solução participativa, a única experiência cultural capaz de sacudir o homem de sua alienação capitalista.

*Situationists doggedly held out hope for a utopian reversal of the current order in which the participatory Festival would supplant the contemplative Spectacle, and a new and healthier subject would emerge.*¹¹⁹

Associar o ser contemplativo a um mundo ultrapassado, a uma postura socialmente acomodada e a uma absoluta passividade é falar dos “contempladores”

¹¹⁶ Em *Contemplation in a world of action*, Thomas Merton, New York: Doubleday & Co., 1971, o autor tenta conciliar estas duas atitudes conflitantes.

¹¹⁷ “Like Benjamin, Nietzsche here undermines any possibility of a contemplative beholder and poses an anti-aesthetic distraction as a central feature of modernism.” CRARY, 1990, p. 23.

¹¹⁸ JAY, op. cit., p. 409.

¹¹⁹ *Ibid*, p. 416.

como indivíduos vencidos pelos mecanismos de disciplina e dominação do “sistema”. Ler em Martin Jay sobre a desconfiança de filósofos franceses do século 20, como Foucault, Barthes, Lyotard e Sartre, em relação à visualidade é passar a entender o olhar como exercício de poder. O que é tratado em *Downcast eyes* não é apenas a visão como um dos cinco sentidos, mas o que se convencionou chamar ocularcentrismo, a supervalorização do visual como fonte de conhecimento, também combatido por Hansen, que pretende reabilitar o corpo como agente de significações.

Pela posição central de Foucault no pensamento contemporâneo, dedicarei os próximos parágrafos a refletir sobre alguns pontos levantados por Jay em torno da crítica do autor de *Vigiar e punir* à hegemonia da visão, ao “império do olhar”.

Entendo que permeando toda a objeção de Foucault à supervalorização da visão está uma crítica à instrumentalização do olhar como agente de disciplina e controle. Martin Jay faz um profundo estudo da trajetória intelectual de Foucault, desde sua aproximação inicial com a fenomenologia, passando pelo rompimento com as ideias de Merleau-Ponty até a radical descrença na possibilidade de haver um sentido encarnado no corpo do mundo esperando para ser desvelado. Em seus inícios, ainda simpático à fenomenologia, como numa introdução ao livro de Binswanger (*Le revê et l'existence*), Foucault critica a psicanálise por privilegiar a linguagem em detrimento da visão nas descrições de experiências inconscientes. Ainda numa afirmação dos métodos da fenomenologia, Foucault vai mais longe e reivindica que esta visão a ser incorporada na psicanálise leve em consideração “a experiência espacial vivida que emerge do entrelaçamento do corpo com o mundo”¹²⁰. Mas ele logo iria dispensar as premissas fenomenológicas de seus primeiros trabalhos, colocar em questão o parentesco entre imagem e texto e aproximar-se da corrente estruturalista oriunda dos escritos de Sausurre.

É preciso ter em mente, como fica bem claro no texto de Jay, que Foucault é um pensador apaixonado por questões visuais. Jay cita um autor (John Rajchman) que define a centralidade do visual no trabalho de Foucault como um verdadeira “arte de ver”¹²¹. Com a ajuda de muitas referências, Jay dá convincentes exemplos do fascínio

¹²⁰ Ibid, p. 386.

¹²¹ Ibid, p. 385.

de Foucault por questões visuais. Ele cita, por exemplo, Michel de Certeau, que fala do “estilo ótico” da escrita de Foucault. De minha parte, considero Foucault um verdadeiro mestre da contemplação e basta que se leia sua sensível e detalhada fruição de *As Meninas*, de Velásquez, na abertura de *As Palavras e as coisas*, para nos convenceremos disto. A questão central da resistência de Foucault estaria no ceticismo com relação à existência de um olhar “inocente” e no fato da visão ser usada como instrumento para produzir indivíduos dóceis e disciplinados (“*the disciplinary power of the gaze*”¹²²).

O estudo sobre o aparelho panóptico de Jeremy Bentham (1791), um dispositivo de vigilância a ser utilizado numa prisão modelo e discutido amplamente em *Vigiar e Punir* (1975), serve para desmascarar o Iluminismo e situar as origens da “sociedade de vigilância”. O *modus operandi* do panóptico, baseado num olhar não recíproco, onde o disciplinador vê sem ser visto e que pressupõe que a presença constante do agente de vigilância seja introjetada pelos objetos de seu olhar vai ser estendido por Foucault a todo um conjunto de procedimentos autoritários que acabam por colocar por terra o mito do puramente racional. O Iluminismo se caracterizaria por ter elevado sua noção ocularcêntrica de Razão ao nível de verdade universal, sendo o olhar o seu mais eficaz mecanismo para imposição desta fé.

Contribuem também, segundo Jay, para a resistência de Foucault em relação à hegemonia da visão, as ideias de filósofos da ciência como Gaston Bachelard e Georges Canguilhem, e escritores como Bataille, Blanchot e Raymond Roussel. Os primeiros denunciavam uma história da ciência que se fazia por meio de conceitos puramente mentais, o que relativiza a importância dos “dados dos sentidos”. Para eles, se a história da ciência é feita por construções conceituais, sem nenhuma real verificação dos sentidos, então o valor do olhar é questionável. Aliás, toda imparcialidade do ver é suspeita, “Pois o que vemos é mediado pela construção cultural da nossa percepção aparentemente natural.”¹²³

No segundo grupo, Roussel praticava a total descrença num mundo doador de sentido, impossível de se ler ou mesmo de ser contemplado. Para ele, segundo Foucault “as imagens do mundo se apresentam numa luminosidade tão intensa que repele o

¹²² Ibid, p. 413.

¹²³ Ibid, p. 389.

olhar”.¹²⁴ Estes escritores também insistiam em “rupturas, descontinuidades e dispersões e na importância do erro na história do conhecimento.”¹²⁵

Num outro campo, a crítica de Foucault à hegemonia da visão volta-se para todo um conjunto de procedimentos médicos baseados na observação visual. No caso do tratamento da loucura, o doente existe como algo a ser visto, porém não ouvido. A loucura era algo a ser observado atrás de grades, sem que seu significado fosse procurado.

Como Martin Jay deixa claro, Foucault não se propõe a indicar alternativas para o “sadismo voyeurista” da cultura moderna. Apesar de sua atitude indiretamente motivar a busca concreta por novos modos ver, Foucault assume que se não interessava por soluções e sim pela origem dos problemas.¹²⁶ Ele tampouco indica métodos ou procedimentos para a valorização dos outros sentidos, como a audição e tato, como caminhos para a libertação do indivíduo da função normativa do olhar. Jay cita novamente De Certeau para indicar como sua extrema preocupação em identificar as causas do problema ofuscou a possibilidade de soluções.

*Foucault may have focused so insistently on the dangers of panopticism that he remained blind to the other interests of everyday life that subvert its power. For all his professed interest in resistance, Foucault may have too hastily absorbed all power relations into one hegemonic ocular apparatus.*¹²⁷

No que se refere às intenções desta dissertação, considero que uma forma eficaz de resistência é a educação para a arte a partir de uma contemplação revigorada, que se propõe múltipla e pessoal. Uma contemplação que identifique, valorize e expanda as

¹²⁴ Ibid, p. 398.

¹²⁵ Ibid, p. 388. Interessante observar como a atração foucaultiana pela descontinuidade impregna a pesquisa de Jonathan Crary em *Techniques of the observer*: “It should not be necessary to point out there are no such things as continuities and discontinuities in history, only in historical explanation.” (p. 7)

¹²⁶ Ibid, p. 416 . Ele é citado por Martin Jay dizendo “I am not looking for an alternative... What I want to do is not the history of solutions, and that's the reason why I don't accept the word alternative. I would like to do the genealogy of problems, of *problématiques*. My point is not that everything is bad, but that everything is dangerous”.

¹²⁷ Ibid, p. 415.

soluções encontradas no cotidiano para subversão dos poderes dos olhares vigilantes e padronizadores.

3.2 - Distância

Um dos mitos da modernidade é o da eliminação de distâncias. Meios de transportes e de comunicações tornaram-se cada vez mais rápidos. A Internet praticamente eliminou o tempo e o espaço entre o envio e o recebimento de mensagens. Por meio dela, remotamente, realizam-se operações médicas e vigiam-se casas e pessoas em qualquer parte do mundo. Telefones celulares permitem que filhos sejam permanentemente monitorados pelos pais. Empresas e instituições gabam-se de oferecer “canais diretos de comunicação com o público.” Além disso, convergência entre meios é também uma forma de eliminação de distância, assim como a derrubada de fronteiras entre categorias.

E a contemplação, como é recebida neste cenário? Benjamin descreveu precisamente a combinação entre repouso e distância na constituição deste aqui-e-agora inconfundível que premia o mundo visível com uma aura. Mas o famoso trecho também relata a paixão da modernidade por tornar tudo mais próximo.

Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho. Mas fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto à superação do caráter único das coisas, em cada situação, através de sua reprodução. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução.¹²⁸

De fato, não há contemplação sem um certo afastamento, mesmo que esta distância seja imaterial, do âmbito do desejo ou da imaginação. Por isso, pode-se contemplar até coisas próximas: o galho descrito por Benjamin, por exemplo. Há belíssimos exemplos, na literatura e na arte, de olhares contemplativos que se estendem sobre uma vastidão formada apenas de desejo: Fräulein, de pé, percorrendo com o olhar

¹²⁸ BENJAMIN, *Pequena história da fotografia*, 1994, p. 101.

a orelha do jovem Carlos, sentado irresistivelmente próximo a ela em *Lição de amor* (1975), de Eduardo Escorel (sobre conto de Mário de Andrade); o jovem Severino olhando fascinado as partes do corpo da patroa, D. Severina, que dão título a *Uns Braços*, de Machado de Assis. Num contexto menos explicitamente erotizado, o enigmático vaso em *Pai e filha* (Ozu, 1949) é oferecido à contemplação dos espectadores numa distância não muito ampla, definida pelos limites da própria casa. Para Benjamin, “a aura é definida como a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”¹²⁹.

A distância, seja ela de que dimensão for, é o que permite o vagar, as flutuações e a indeterminação a quem contempla. É ela que fabrica *close-ups* não empíricos na cena que nossos olhos escaneiam. É ela que transforma detalhes em planos gerais.

Pensemos mais sobre a distância: ela é constituinte da própria visão e pode alcançar “mais longe” que o tato, o olfato ou a audição. Martin Jay relata como esta capacidade de cobrir distâncias e de fornecer simultaneamente um conjunto de informações estariam na origem da própria filosofia: o pré-socrático Anaxágoras elogia a contemplação do céu como o melhor meio de autorealização para o homem. Em *Downcast eyes* é citado um artigo de Hans Jonas (intitulado *The nobility of sight*) onde se lê que o privilégio dado pelos gregos à visão estaria no cerne de três atitudes fundamentais da filosofia:

(1) a noção destemporalizada de realidade a partir da idealização do presente causada pela simultaneidade de informações que a visão proporciona (à qual Rudolph Arnheim acrescentaria a consciência dos gregos sobre permanência e mudança),

(2) a distinção entre sujeito e objeto associada à crença na apreensão neutra do segundo pelo primeiro (objetividade) e

(3) a ideia de infinito, originada da capacidade dos olhos atravessarem espaços imensos.¹³⁰

¹²⁹ BENJAMIN, *A Obra de arte*, 1994, p. 170.

¹³⁰ JAY, op. cit., p. 25.

Mas, mesmo com toda a importância cultural e existencial da distância, a modernidade não gosta dela. Talvez porque ela propicie dúvidas, exija escolhas e planejamento: para onde ir? Como percorrer esta área? Que escrever nesta “imensa” folha de papel A4 em branco?

Para complicar ainda mais sua situação, distâncias também são associadas ao exercício de um poder impassível, inatingível, antidemocrático: o adulto, uma pessoa alta; Brasília, distante; o juiz, sentado num nível mais elevado. A crítica de Foucault ao oclularcentrismo fala de um olhar poderoso porque distante, não dialógico, situado num plano não compartilhado com o objeto da visão. Lembremos também que a distância é elemento indispensável no funcionamento da *perspectiva artificialis*, o inimigo nº 1 na lista negra da arte do fim da moldura. Ela produz um espaço “cenográfico” (Francastel), a ser observado de fora, estático e monocular, onde as relações entre seus elementos são meticulosamente fixadas.

Na bela metáfora do mágico (melhor tradução seria “curandeiro”) e do cirurgião, Benjamin compara o primeiro ao pintor e o segundo ao cinegrafista. Diferentemente do cirurgião, o curandeiro respeita a distância até o interior do corpo de seu “paciente”, da mesma forma que o pintor respeita aquela que existe entre si e a paisagem. O observador contemporâneo, com suas visões impregnadas de mídias, prefere a visão “penetrante” proporcionada pela câmera:

Assim, a descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto de realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com aparelhos, no âmago da realidade.¹³¹

Mas se, como vimos, não só de longas distâncias se faz a contemplação, talvez as dificuldades da modernidade em aceitá-la venha do fato de que, numa era de celebridades instantâneas, o desejo só pelo desejo, que se contenta “apenas” com a fórmula “ver é ter” já não faça mais sentido. Um desejo que não compra, que não

¹³¹ BENJAMIN, *A obra de arte*, p. 182.

consome, e que dispensa até mesmo a tecnologia é socialmente insustentável. A contemplação não participa do sistema econômico.

Para um projeto de resgatar a contemplação, a distância que nela está implicada interessa enormemente por se apresentar como oportunidade criativa, seja para reverter esquemas não dialógicos ou simplesmente para produzir pensamentos que fertilizem em diversas direções. Se o desejo de superar distâncias já foi realizado pelo digital, restar-nos-ia agora repensar o próprio significado de longe e perto e procurar com nossos olhares-câmera a “aura do próximo”. Afinal, como nos lembra Benjamin, esta “figura singular” não depende de medidas físicas objetivas para se manifestar. Além disso, se o principal “problema” da contemplação é estar associada a um mundo obsoleto, aproveitemos criativamente as misturas entre *high-* e *low-tech* servidas pela contemporaneidade. Se o que nos sobrou são apenas imagens de um mundo tornado intangível e imperscrutável, que se busquem alternativas para contemplá-las, seja por meio de interferências sobre sua superfície, seja pausando-as, acelerando-as, reagrupando-as, transferindo-as de suporte, alterando-as ou relativizando seu tempo e coerência internas.

3.3 – Interatividade

Junto com a eliminação de distâncias, a interatividade é um dos principais mitos do momento atual. Aliás, a primeira é condição e causa da segunda. Programas de televisão solicitam constantemente nossos “votos”. Há caixas de comentários em *home pages* de jornais, ícones “fale conosco” e uma infinidade de *sites* de relacionamento convocando nossa participação. Neste cenário, o significado do que é ativo ou passivo depende de usarmos estes meios como uma real oportunidade de interferência na sociedade ou mero alinhamento com estratégias de *marketing* e de controle.

A modernidade ou é interativa ou não é. E a arte contemporânea segue o mesmo ideal. A contemplação, sempre citada como o oposto do interagir, é considerada pobre porque centrada “apenas” no visual, conduzida por um corpo imóvel e limitado em suas potencialidades. Em *Victa* de Carvalho encontramos: “ao circular num espaço predeterminado, em vez de assumir uma atitude contemplativa, o espectador estabelece

relações com a obra, estimuladas por diversos elementos perceptivos” (CARVALHO, 2006, p.88).¹³²

Se existisse na arte de hoje um ranking oficial de importância para os objetos artísticos, aqueles destinados a serem simplesmente contemplados com certeza ocupariam as últimas posições, correndo o risco de rebaixamento para a divisão do artesanato. Leia-se, por exemplo, o elogio de Philippe Dubois para algumas obras de Paik, que mesmo sendo *one-channel videos*, se configuram para o autor francês como instalações por irem

(...) além da imagem, invocando também a multiplicidade, a velocidade, o espaço-tempo saturado, móvel e flutuante, além de se impor como uma presença, um estado, mais que como um objeto de contemplação.¹³³

Raymond Bellour, em *De um outro cinema* cita trecho de uma entrevista com Doug Aitken, onde o artista afirma que “gosta de distinguir e trabalha a diferença entre o voyeur e o participante ativo.” (BELLOUR)¹³⁴ De fato, a partir dos anos 60, a arte espacializa-se em instalações e *happenings*, rompe as molduras que a cerceavam física e ideologicamente, elimina distâncias entre obra e público, inaugurando “uma arte da experiência mais do que da contemplação, do fenômeno mais do que da essência, da presença mais do que da representação”¹³⁵ (DUBOIS).

A importância da interatividade na vida de hoje e a presença avassaladora de ambientes imersivos em exposições de arte contemporânea certamente contribuem para a percepção de que trabalhos a serem contemplados pertencem a uma fase superada da arte. Porém, em grande medida, esta busca pela interatividade é um mito, ou pelo menos, pode-se considerar a interação como uma interação delegada, funcionando dentro de parâmetros bastante precisos. Apesar de estimular uma espécie de diálogo

¹³² CARVALHO, Victa: Dispositivos em evidência: a imagem como experiência em ambientes imersivos in *Limiares da imagem* p. 88.

¹³³ MACHADO, Arlindo, na apresentação para *Cinema, vídeo, Godard*, de Philippe Dubois, p. 14.

¹³⁴ BELLOUR, De um outro cinema in *Transcineas*, p. 99.

¹³⁵ DUBOIS, Sobre o “efeito cinema” nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo in *Transcineas*. p. 87.

entre espectador e a obra, sistemas interativo-imersivos¹³⁶ funcionam baseados num programa que não é capaz de esconder sua limitação aos espectadores interessados numa interatividade realmente criativa.

3.4 - Crise do sujeito, crise do objeto

Como vivos na parte dedicada à distância, para Hans Jonas (apud JAY), o olhar grego, ao atravessar o espaço entre dois corpos transforma-os em sujeito e objeto. Este olhar (Θεωρία, teoria), traduzido pelos latinos como *contemplatio*, é então parte de um triângulo de forças que não se sustentará quando um (que dizer então de dois?) de seus elementos se desprender. Entre um sujeito em crise e um objeto em crise não pode haver contemplação.

Ao retirar de cena o escritor e substituí-lo pelo *scriptor*¹³⁷, Barthes quer apresentar o texto como obra¹³⁸ em processo, cujo(s) sentido(s) será(ão) efetivamente dados(s) pelo leitor, este sim, o verdadeiro criador, destino e razão-de-ser do texto. Porém, mesmo tentando revitalizar a leitura como relação criativa, percebe-se entre as linhas de *A Morte do autor*, que a discussão se dá numa encruzilhada da cultura, num momento de crise onde o *status* de sujeitos e objetos consagrados (o autor, a pessoa humana, o humanista, o texto, o livro, a criação) passa a ser não somente questionado, mas é totalmente removido de seu pedestal. Apesar de ser uma tentativa de fazer justiça ao leitor, este é descrito por Barthes como “um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito.” O gesto de Barthes ecoa o projeto revolucionário altamente

¹³⁶ No que diz respeito especificamente aos ambientes imersivos, muitas outras questões podem ser levantadas. Uma delas, colocada por Arlindo Machado, se refere ao fato de a eficácia de muitos ambientes imersivos dependerem do uso intenso e exclusivo da câmera subjetiva. Esta interatividade, ao mesmo tempo em que ajuda a trazer o espectador para dentro da imagem, faz com que toda a diegese da obra transcorra 'numa espécie de "miopia"', não nos proporciona a estimulante variedade das múltiplas posições de câmera do cinema. Ver MACHADO, Arlindo, Regimes de imersão e modos de agenciamento *in Transcineas*, p. 80.

¹³⁷ BARTHES, A morte do autor *in O rumor da língua*, 1987.

¹³⁸ A sintonia com o conceito de “obra aberta” de Umberto Eco é evidente.

pessoal do pintor russo Kasimir Malevich de cinquenta anos antes:

A verdadeira revolução não é a substituição de uma concepção de mundo decadente por um a nova concepção: é um mundo destituído de objetos, noções, passado e futuro, uma transformação radical em que o objeto e o sujeito são igualmente reduzidos ao “grau zero”.¹³⁹

A *Morte do autor* é de 1968, ano-símbolo da contracultura, primeiro grande terremoto cultural depois do Holocausto, *big bang* que originou ideias sem a quais esta dissertação não se sustentaria. Para Deleuze, “68 pôs a nu todas as relações de poder, em toda parte onde se exerciam, isto é, em toda parte” (DELEUZE, 1992, p.131).

As dificuldades para a contemplação do contexto contemporâneo estão associadas a este campo amplo e múltiplo chamado crise do sujeito/crise do objeto. Como já nos lembrou Rosalind Krauss¹⁴⁰, a partir do pós-estruturalismo, a existência de um observador unificado, dono de um ego individual e coerente é peremptoriamente colocada em questão. Também o mundo, o aparentemente confiável suporte das coisas, não é pleno de sentido, como para os fenomenologistas. Ele é opaco e inacessível como para Foucault. Instala-se também assim uma crise do objeto, muito bem exemplificada na arte de contemporânea que substitui obras por procedimentos, objetos por ações, e definitivamente rompe a ligação entre imagem e palavra, significante e significado, realizando o que Martin Jay chama de “desnarrativação do ocular”. Neste contexto, a ideia de uma comunicação plena se coloca como utopia. O sujeito se remodela. Em vez de expandir-se, gruda a *gadgets* cada vez mais poderosos e convoca “avatares” para agir e falar por ele.

Os atuais ambientes tecnológicos de imersão e de agenciamento estão promovendo a ocorrência de um fenômeno novo, que podemos definir como uma hipérbole do sujeito, espécie de narcisismo radical e auto-referenciado, em que a única identificação possível é a do sujeito com ele mesmo.¹⁴¹

¹³⁹ ARGAN, pp. 324-325.

¹⁴⁰ Ver Capítulo 1 desta dissertação.

¹⁴¹ MACHADO, Arlindo: Regimes de imersão e modos de agenciamento in *Transcinemas*, p. 71.

Como falar de contemplação para um sujeito que eu definira como parado para manutenção num *pit stop* para humanos? Como convencê-lo que, contraposto ao milagre da realidade virtual e do celular com TV, existe uma realidade de substâncias pedindo para serem admiradas, tocadas, cheiradas, vestidas, filmadas? Talvez devamos falar a ele de Lygia Clark e assistirmos juntos *Memória do corpo*, um impressionante registro de uma das sessões terapêuticas da genial artista. Como explicar para este sujeito que até a luz e as projeções de imagens podem falar poeticamente de materialidade? Como convencê-lo que o mundo real pode ser pelo menos tão interessante quanto o mundo mediatizado? Como vivenciar em conjunto uma cronologia material, onde objetos precisam de espaço-tempo para cumprir seu destino?

3.5 - Racionalismo, Reconstrução, Revolução

Após as guerras mundiais, ao mesmo tempo em que se vivencia a total descrença na humanidade emerge também a vontade de reconstruí-la. Aliás, é preciso reconstruir o mundo físico, as cidades. Pede-se uma nova arquitetura, um urbanismo, uma urbanidade. Para reconduzir o mundo ao equilíbrio é feito um novo apelo à razão. Le Corbusier, a Bauhaus, o Construtivismo soviético, o Neoplasticismo holandês, Alvar Alto e Frank Lloyd Wright representam propostas de um racionalismo modernizado para reorganizar o mundo e reconduzir o homem a algum tipo de civilização coerente e sensata.

Viver civilizadamente significa viver racionalmente, colocando e resolvendo cada questão em termos dialéticos. A racionalidade deve enquadrar as grandes e pequenas ações da vida, a casa em que se mora, a mobília e os utensílios que se empregam, a roupa que se veste.¹⁴²

Qual o lugar neste mundo-canteiro-de-obras para a contemplação? Ela, que se poderia associar aos êxtases do Simbolismo e as inspirações do Romantismo. O primeiro nunca forneceria voluntários com a frieza analítica e o engajamento necessário à reconstrução. O segundo faria germinar paixões e arrebatamentos como aqueles dos quais apenas começamos a nos recuperar. Os esforços de reconstrução envolvem a otimização de meios de produção em larga escala, a valorização do proletariado, a

¹⁴² ARGAN, op. cit., p. 270.

organização social. A contemplação, ao contrário, é um *play ground* para a individualidade, um luxo pessoal, o ócio. Ela é de difícil classificação, amorfa, por assim dizer, incompatível com os ângulos retos do funcionalismo, adapta-se ao olhar individual de quem a pratica, não é reproduzível com uma cadeira de Ludwig Mies van der Rohe ou um bule de Marianne Brandt.

Com a revolução russa, a chegada dos bolcheviques¹⁴³ ao poder e da vanguarda ao *mainstream* da arte oficial, o olhar contemplativo cede definitivamente seu lugar àquele que “pesquisa”. Contemplação e revolução só rimam no léxico e contemplar não é pesquisar. A contemplação, a princípio, envolve a fruição prazerosa do que se vê, que é aceito como finalizado e bom. O que se contempla não necessita ser transformado, muito menos revolucionado. Os possíveis encadeamentos a partir da imagem que se observa realizam-se no plano mental, onde também podem se realizar os desejos estimulados pela coisa contemplada. Toda pesquisa é delegada por um objetivo final, mas os movimentos da contemplação são circulares; ela é um fim em si mesma, uma caminhar peripatético, uma filosofia. A discrepância entre delegação e contemplação é um *leitmotif* nesta dissertação. A prospecção do olhar na contemplação não necessariamente levará a achados na mesma forma que a prospecção geológica. Além disto, a pesquisa da imagem na arte acabou levando à renúncia a qualquer tipo de imagem, ao abstracionismo total, uma nova iconoclastia que nega não só a imagem, mas a própria experiência visual, que é acusada de servir como suporte de ideologias opressoras e de submissão ao mundo do consumo.

*That visual experience would become a major battlefield in the service of revolution was inevitable, because of the strong link between any critique of fetishism, Marxist or otherwise, and that of idolatry. Insofar as commodities were the visible appearances of social progress whose roots in human production were forgotten or repressed, they were like the idols worshipped in lieu of the invisible God.*¹⁴⁴

A contemplação se exerce sobre imagens, sejam elas mentais ou representações sobre um meio físico qualquer. Se as urgências do pós-guerra e as paixões da revolução faziam-nos suspeitar de toda imagem que não fosse útil e engajada, elas sempre

¹⁴³ Em “O Existencialismo é um Humanismo” Sartre relata que os comunistas atacam sua filosofia por confundirem-na com uma filosofia burguesa e contemplativa, já que “a contemplação é um luxo”.

¹⁴⁴ JAY, op. cit., p. 419.

estiveram ativas e estão de volta na era digital, agora re-configuradas, híbridas, moduláveis, desmaterializadas, desreferenciadas, porém capazes de proporcionar afecções como sempre o fizeram. Resgatar a contemplação é abraçar e beijar sem preconceitos a imagem seja ela o que for.

3.6 – Horror

Como contemplar depois de Auschwitz?

A relação entre imagens de horror e o olhar tem uma longa história. Mas esta nunca foi especialmente imprevisível. Os animais agonizantes nas paredes das cavernas eram parte de um ritual tenso ou manifestação de angústia diante de uma necessidade básica a ser atendida. As cenas do inferno e de martírios de santos na arte medieval integravam uma didática mais do susto que do deslumbramento. Há uma infinita coleção de horripilantes cenas da Bíblia materializadas em pinturas¹⁴⁵, para não falarmos das *Crucificações* propriamente ditas. Um quadro de Giambattista Tiepolo na Gemäldegalerie de Berlin, *Martírio de Santa Ágata* (cerca de 1760), mostra a Santa, lívida e extática após lhe terem sido amputados os seios, os quais são “oferecidos” ao espectador numa pequena bandeja circular. *A jangada do Medusa* (1819, Géricault, Louvre) reencena um episódio real, onde naufragos abandonados durante doze dias ao largo da costa senegalesa tiveram que recorrer ao canibalismo para sobreviver. Com o advento da fotografia, circulam as imagens de guerras:

O processo de chapas úmidas tornou possível, pela primeira vez, o registro fotográfico dos horrores da guerra _ atividades onde se destacaram Roger Fenton, na Criméia, e Mathew Brady e Alexander Gardner, na Guerra de Secessão dos Estados Unidos.¹⁴⁶

Mas nada se compara às imagens de Auschwitz. Elas não só dividiram a cultura entre um antes e um depois, como foram o golpe de misericórdia na contemplação. Se o

¹⁴⁵ Por exemplo, *O Massacre dos Inocentes* (Cornelis van Haalem, 1590, Rijksmuseum, Amsterdam), *Davi com a cabeça de Golias* (Caravaggio, 1607 ou 1609/10, Galeria Borguese, Roma) e *O Triunfo da Morte* (Pieter Bruegel, o Velho, cerca de 1562, Museu do Prado, Madrid).

¹⁴⁶Cf. Michael Busselle, *Tudo Sobre Fotografia*, São Paulo, Editora Pioneira, 1979, p. 35.

ácido humor Dadaísta ainda produzia objetos, uma segunda guerra aniquilou definitivamente a pertinência de toda representação, toda harmonia entre som e imagem, toda fé perceptiva. *Grosso modo*, pelo menos até o movimento *Pop*, o que a arte oferecia eram manchas iguais às que se “veem” de olhos fechados. Na verdade, eram elas ainda o resultado dos estímulos de luz e calor de bombas alemãs e dos aliados sobre a pele da pálpebra.

Até que ponto a descrença de Raymond Roussel na significação do mundo e mesmo a mera impossibilidade de manter os olhos abertos para vê-lo também não resultara do apocalipse local produzido pelos clarões das bombas da Primeira Guerra? Até que ponto as imagens dos mortos nos campos de concentração Nazistas não continuaram abalando as relações entre gerações de filósofos e as representações?

Imagens de horror não propiciam a contemplação, elas produzem uma onda de choque que não se desfaz, uma onda que não “arrebenta”, uma atenção fixa demais para permitir a flutuação da contemplação. Após Auschwitz, seria inviável contemplar não só as imagens de horror, como também um mundo que produz imagens de horror. Um mundo em escombros, como aquele que resultou de duas guerras mundiais, não é para ser contemplado e, sim, reconstruído. Não é para ser contemplado e sim curado. Depois de reconstruído e curado, o mundo é observado com um olhar clínico, o olhar do engenheiro checando sua obra, um olhar que, mais que apreciar, pretende conferir.

3.7 - Pós-humanismo

A incongruência de um olhar contemplativo no mundo de hoje é parte de uma problemática maior que pode ser chamada de “pós-humanismo”, exemplificado por Mark B N Hansen na filosofia do alemão Friedrich Kittler. A condição pós-humana, ou pós-mediática, para Kittler, implica que a convergência de todos os meios sob o regime do digital significaria na verdade o fim deles. Com a convergência digital, Kittler avalia que a percepção humana – na verdade até mesmo os seres humanos – seria algo que está se tornando obsoleto. Também para Dubois, “com a imagem informática, pode-se dizer que é o próprio ‘Real’ (o referente originário), que se torna maquínico, pois é gerado por computador”.¹⁴⁷ Neste contexto, “assistimos na verdade ao desaparecimento de todo

¹⁴⁷ DUBOIS, Cinema, vídeo, Godard, p. 47.

Sujeito e de todo Objeto: não há mais relação intensiva, só nos resta o extensivo; não há mais Comunhão, só nos resta a Comunicação.”¹⁴⁸

Em Martin Jay, o pós-humanismo, com base em Foucault, é definido como a opacidade mútua entre palavra e imagem (e entre mundo e significado), um contexto onde já se teria desmascarado a “falácia antropocêntrica que envolve a defesa de um sujeito unificado”¹⁴⁹. Contemplar realmente parece supor a existência de um sujeito unificado, interessado num mundo coerente onde lhe aguardam significados e revelações, um mundo que o presenteará com agradáveis descobertas no transcorrer do olhar. Mas o observador de hoje não é o homem do *Salón* da Academia Francesa, nem o *flanêur*, nem o adorador de religiões pré-mediáticas. Uma contemplação como a destes personagens seria inviável hoje. O único contemplar possível na “economia visual” (Jay) do mundo moderno é aquele híbrido com o assistir, já que somos sujeitos mediatizados, que fazemos filmes ao olhar, que medimos o interesse das coisas por sua “fotogenia”, que somos constantemente atores nas telas dos monitores de vigilância. O observador mediatizado é esse que se pergunta, como Florian Rötzer¹⁵⁰:

Are you already photographing when you look through the view-finder without releasing the shutter? When you have a mental image of the frame and distance without ever taking up the camera, is that already a photograph? Are your eyes taking photographs? Does our memory store photographs? What is an image?

Identifico-me com Hansen, que recusa a existência de uma visão produzida por máquinas e afirma que só o ser humano, dotado de uma mente corpórea e de um corpo-

¹⁴⁸ Ibid, p. 47.

¹⁴⁹ JAY, op. cit., p. 408.

Em *Techniques of the observer*, Cray alerta que: “it may even be necessary to consider the observer as a distribution of events located in many different places. There never was or will be a a self-present beholder to whom a world is transparently evident. Instead there are more or less powerful arrangements of forces out of which the capacities of an observer are possible. CRARY, 1990, p. 6.

Para Foucault, segundo Deleuze, “Não há sujeito, mais uma produção de subjetividade: a subjetividade deve ser produzida, quando chega o momento, justamente porque não há sujeito.” Cf. Deleuze, Gilles. *Conversações*. São Paulo, Ed. 34, 1992, p. 141.

¹⁵⁰ RÖTZER, op. cit., p. 24.

filtro para as imagens do mundo, é capaz de produzir significados. Por essa razão, o chamando pós-humanismo resulta para mim como mais um dos mitos a serem testados pela contemplação como “modo de subjetivação”.

CAPÍTULO IV – CONTEMPLAÇÃO E EDUCAÇÃO PARA A ARTE

Aprender olhando, aprender a olhar: é o tema, também gombrichiano, da ‘descoberta do visual por meio da arte’, da similitude entre ver e compreender. O tema do conhecimento pelas aparências, que é o tema do século XIX, e o do cinema. (AUMONT)¹⁵¹

“Não se sabe mais filmar, não se sabe mais olhar”, se queixa o artista de 1985. Todo o empreendimento de Godard, há dez anos ao menos, é, portanto, também um novo aprendizado do olhar: como, pouco a pouco, olhar melhor, para em seguida deixar ver. (AUMONT)¹⁵²

For Foucault, seeing was “an art of trying to see what is unthought in our seeing, and to open as yet unseen ways of seeing.” (JAY)¹⁵³

4.1 - Introdução

Esta dissertação se encerra com uma defesa não-nostálgica da forma-contemplação que é possível hoje. Colocarei a contemplação como ação positiva, possibilidade de interação criativa com o mundo visível. No observador contemporâneo, cujo olhar está impregnado por dispositivos como o computador e o vídeo, a contemplação se apresenta reinventada, renovada e ampliada para um contemplar-

¹⁵¹ AUMONT, 2004, p. 51.

¹⁵² *ibid.* p. 230.

¹⁵³ *apud* JAY, *op. cit.*, p. 414.

assistir.¹⁵⁴ A partir deste seu novo *status*, acredito que a contemplação poderá contribuir para re-situar o observador no mundo, revigorando sua relação com as coisas visíveis e sensibilizando-o para criar e/ou apreciar trabalhos de arte que materializem este novo olhar.

4.2 - Defesa do contemplar-assistir

A história da arte é também a história de movimentos nostálgicos, inconformados com as alterações impostas a formas consolidadas de ver e de viver. Exemplos bem conhecidos, como a irmandade Pré-Rafaelita e os Nazarenos aspiravam a recuperar para suas obras a pureza e o mistério perdidos ao longo da vigência de um barroco caótico, um classicismo cerebral e um academicismo formalista e laico. Na Inglaterra, John Ruskin advogava um retorno do Gótico e William Morris, com seu movimento *Arts and crafts*, defendia a preservação de procedimentos do artesanato, impiedosamente despejados pela Revolução Industrial.

Minha defesa da contemplação corre o risco de ser encaixada em “uma literatura saudosista, empenhada em resgatar, de modo por vezes messiânico, a estabilidade e a confiabilidade associadas, pelo menos do ponto de vista das narrativas, ao cenário anterior.”¹⁵⁵ Porém, faço questão de assinalar mais uma vez que o olhar que proponho é “feito” de todo tipo de tecnologia contemporânea de imagem e se diversificará sempre a partir das novas influências trazidas por dispositivos a serem lançados no mercado audiovisual. É, portanto, uma contemplação cujos modos de funcionar se remodelarão constantemente. Os elementos de sua estrutura que não se alteram, suplementando e dialogando constantemente com a tecnologia, são aqueles descritos na primeira parte desta dissertação, como os baixos níveis de expectativa, a flutuação e ausência de choques.

Talvez, para o cidadão comum, as viagens sejam ainda o último refúgio da contemplação. Mas nem mesmo nestas ocasiões haja situações propícias a ela, já que o

¹⁵⁴ Esta sensibilidade visual nova é bem diferente daquela do pintor andarilho pré-industrialização e dos espectadores de suas paisagens. Aumont afirma que, com o advento da modernidade industrial representada pelo trem, esta recepção “ecológica” foi substituída por outra, a dos espectadores de cinema, “estranhos e enfermos”. AUMONT, 2004, p. 54.

¹⁵⁵ FATORELLI, op. cit., Entre o analógico e o digital in *Limiares da imagem*, 2006, p. 25.

olhar dos turistas é geralmente delegado por guias, programado com base no curto tempo disponível e voltado mais para conferir monumentos e vistas do que para observá-los no típico e flutuante vagar da contemplação.

Mas insisto que a contemplação, ou melhor, sua única forma possível hoje, o contemplar-assistir, é sim plenamente viável e gratificante. Como experiência no espaço-tempo, ela aponta para novas dimensões do existir. Se nas viagens, o “ver-as-vistas” consegue ser revigorante apesar de estar submetido ao aperto dos prazos determinados e aos inevitáveis mal-entendidos com um ambiente novo, em nossa própria cidade, em ambientes familiares, ela reativa o intercâmbio com a negligenciada aparência do cotidiano.

Para além da intensa experiência visual, a contemplação mobiliza corporalmente o observador, estimulando-o a vivenciar seus outros quatro sentidos e as relações entre eles. Por que não tentar inserir a duração da contemplação na agitação contemporânea, seja como um corte que nos retira para um ponto de vista mais silencioso ou como um olhar sobre o próprio nervosismo das cidades, como fez Godfrey Reggio? Por que não inventar intervalos com nossa marca atual e tentar um observar mais carinhoso ao longo de paisagens e rostos conhecidos? Por que não sair para observar o que se passa nas esquinas da vizinhança e nas praças perto de nossas ruas (retomar as praças!)? Isto certamente ampliará o repertório de olhares de que já dispõem os sofisticados observadores de hoje, equipados como uma destreza visual nunca antes conhecida.

4.2.1 – Atividade e passividade

Início esta defesa da contemplação voltando-me para desmontar o que chamo de falácia da passividade. Citado por Jonathan Crary em *Suspensions of perception*, o neurologista britânico Charles Scott Sherrington propôs, entre os anos 1895 e 1900, um modelo de sujeito humano que “efetivamente declarava que a percepção e ação física são inseparáveis, que as duas não existem autonomamente”.¹⁵⁶

Sherrington's work, like Bergson's disclosed a human perceiver for whom there could never be a pure or autonomous vision □ vision did not exist apart from either volitional or instinctive movement, and clearly even a state of inhibition seemingly characterized by immobility (such as the rapt attentiveness

¹⁵⁶ CRARY, 2001, p. 348.

*of an artist like Cézanne) was maintained through a complex pattern of motor activity.*¹⁵⁷

A partir daí, como rotular como imobilidade a situação de um “contemplador” ou mesmo de um espectador na sala de cinema? O ato de ver não é apenas uma ação do olho, ela envolve o cérebro e toda uma série de conexões entre todos os sentidos, músculos, nervos e ossos. Imobilizar o corpo e permanecer imóvel como espectador é uma ação decorrente de inúmeras outras, além de resultado de uma decisão consciente. Na percepção do filme ou de uma pintura, isto é, no acompanhamento de uma narrativa (Aumont nos lembra que mesmo objetos parados “insinuam e disparam uma narrativa”), sistemas cognitivos integrados numa rede corporal, são constantemente mobilizados a antecipar acontecimentos e reagir organicamente a eles.

A fenomenologia e a Gestalt introduzem um sujeito que vê sendo visto, em constante atividade de formar configurações no mundo.

Não só a suposta passividade do espectador no cinema é discutível. A televisão, muito antes do surgimento dos “menus interativos” dos serviços a cabo ou via satélite, era entendida por McLuhan como possuindo uma forma aberta em mosaico que contaria com a participação e o envolvimento em profundidade de quem a assiste. Para ele, “a TV é, acima de tudo uma extensão do sentido do tato, que envolve a máxima inter-relação de todos os sentidos.”¹⁵⁸

Ao considerar a TV como extensão do sentido do tato, McLuhan reabilita a mão como metáfora do caráter processual da imagem da TV e de toda uma série de transformações que este meio pode provocar na sociedade. A interatividade, segundo o escritor canadense, sempre fez parte da televisão, seja no nível da imagem técnica ou no da comunicação.

Passividade e atividade estariam em contradição mesmo no núcleo da palavra grega Θεωρία (teoria). Como foi visto no primeiro capítulo, modernamente a palavra acabou por adquirir um significado oposto a “ação” e “prática”. Porém, o termo grego Θεωρία originalmente significava ver, vigiar, prestar atenção. Os latinos relacionaram

¹⁵⁷ *ibid*, p. 351.

¹⁵⁸ McLuhan, *op. cit.* p. 375.

Θεωρία a *contemplatio*, dando a ela aquele significado associado à religião e à vida “contemplativa” isto é, desassociada de uma ação prática no mundo. Porém, para Platão, Θεωρία vai além de uma contemplação das essências. É “um contato *direto* com o verdadeiro real (com as Formas eternas).”

Os místicos consideraram a contemplação como o grau supremo da atividade espiritual. Para eles, com efeito, a contemplação não é necessariamente inatividade, mas exercício. Levando um pouco estas formas ao paradoxo, poder-se-ia dizer que, enquanto a teoria moderna é pensamento ativo, a ação antiga e tradicional é ação contemplativa.¹⁵⁹

O contemplar-assistir pede que se reavaliem constantemente conceitos como passividade e atividade. Este tipo de olhar, quando lançado com carinho sobre cidades, pessoas e obras de arte, pode apreender delas estímulos que parecem inúteis para a maioria das pessoas, mas que na verdade são visionários.

4.2.2 – *Mareando e Inútil paisagem*

Somente um olhar permeado pelo contemplar-assistir, uma profunda identificação e longa convivência física com a cidade em que vive, o Rio de Janeiro, teriam levado a artista carioca Kátia Maciel a criar obras como *Mareando* (2007) e *Inútil paisagem* (2005). No primeiro, a própria artista, mostrada de costas, sentada e imóvel, olha o mar. Diante dela, as ondas se movimentam com ritmo e plasticidade totalmente alteradas, quase em caos, em extremo contraste com a postura calma da observadora. Em *Inútil Paisagem*, a partir da manipulação de 150 fotos, vê-se um extenso *travelling* ao longo das grades que cercam fachadas de prédios de Ipanema. Em seguida, o mesmo deslocar de câmera é repetido, só que desta vez as grades foram retiradas digitalmente, recuperando assim para os prédios o contato direto com a rua e, para os observadores, o contato direto com superfícies antes bloqueadas ao olhar. Os dois vídeos combinam criativamente um forte interesse por dispositivos do assistir e um desejo de tornar visíveis os pensamentos mais soltos, desejos sem delegação, só acessíveis no descompromisso da contemplação. Enquanto *Mareando* manifesta o ver-pensar como gerador de ações reais (a interferência no fluxo das ondas), *Inútil*

¹⁵⁹ FERRATER MORA, J., Dicionário de Filosofia, Tomo I, p. 565, São Paulo: Ed. Loyola, 2000.

Paisagem, parafraseando a bela canção de mesmo nome de Tom Jobim e Aloísio de Oliveira, parece perguntar de que vale a beleza da cidade se não podemos admirá-la. A obra, então, transpassa, à sua maneira, os limites impostos pela tensão urbana à contemplação.

4.3 - O contemplar-assistir numa oficina de arte e tecnologia

O primeiro capítulo de *Cinema, vídeo, Godard* se encerra em tom melancólico. Os dispositivos na arte teriam chegado a um nível tão alto de sofisticação a ponto de gerar uma “hipertrofia do ver e do tocar, por parte de um sistema de representação tecnológica que carece cruelmente de ambos, por ter dado as costas ao Real.”¹⁶⁰ Certamente este real com r maiúsculo é o mesmo que aos poucos vai sendo substituído por uma nova *Tlön* de Jorge Luiz Borges, um mundo de coisas e não-coisas que constantemente fundem seus contornos e no qual, segundo Luiz Alberto Oliveira¹⁶¹, não há mais unicidade de referente nem a permanência do olhar”. Ler os franceses Dubois e Aumont e o brasileiro Oliveira é constatar o desaparecimento de um intercâmbio integral e coerente com o que nos cerca, e principalmente a radical transformação deste próprio entorno. Se para Dubois o olhar está morto (“não há mais olhar, não há mais ato constitutivo de um sujeito em relação ao mundo, não há mais magia ou milagre a se esperar do encontro e de seus acasos”), para Aumont “ele se imobilizou, se desmobilizou.”

O olho, aliás, só é um instrumento atual por sua capacidade de ler imagens esquemáticas, sintetizadas, hipersignificantes, e de lê-las rápido, sobre o risco de morte – como nos jogos de vídeo e outras simulações.¹⁶² (o grifo é do autor)

Conquanto se possa considerar que o pessimismo de Dubois e Aumont é determinado por sua experiência com o saturado ambiente cultural europeu, o que pode levar um observador médio brasileiro a identificar um certo exagero em suas

¹⁶⁰ DUBOIS, *Cinema, vídeo, Godard*, p. 66.

¹⁶¹ OLIVEIRA, Luiz Alberto, *Homo Lumines in Limiares da Imagem*, FATORELLI, 2006.

¹⁶² AUMONT, 2004, p. 77.

afirmações, é fato que mesmo no Brasil, o acesso cada vez mais fácil a dispositivos de imagem e ao computador também altera radicalmente as formas de ver. Quando falo que o contemplar-assistir teria se tornado a única forma de contemplação disponível ao espectador contemporâneo, estou falando de um observador brasileiro médio, usuário de computador e de *gadgets* digitais, e não necessariamente de um artista visual ou alguém especialmente íntimo com arte e tecnologia. Além disso, num enfoque de natureza mais social, podemos lembrar que fatores como a crescente violência nas grandes e pequenas cidades, o baixo nível educacional e a dificuldade de deslocamento nos centros urbanos colaboram para um estranhamento cada vez maior entre as pessoas e seu meio-ambiente visual.

É esta situação facilmente percebível num contexto próximo que me motiva a pensar alternativas para as limitações do olhar. Acredito que para isso ajudariam oficinas de arte, tanto como espaços de reflexão sobre o olhar contemporâneo (ou seu desaparecimento), quanto para aproveitar o potencial do assistir-contemplar na formulação de propostas artísticas.

Com relação ao seu conteúdo, antes de tudo, uma oficina de arte com este propósito teria que se voltar para experiências com simultaneidades, colagens e combinações entre suportes, tecnologias e materiais diferentes. Seria proposto que se olhe o mundo primeiramente com a postura analítica de quem ouve um concerto tentando identificar cada instrumento, percebendo sua singularidade. Então, modos inéditos de combinação entre os fragmentos vistos seriam tentados a partir das inclinações pessoais. Baseando-se na modularidade do digital, a oficina de arte seria um espaço para se praticarem novos encaixes, originais ou não, para além do belo convencional, do eficiente e útil, favorecendo o aparecimento do estranho que intrigue e apaixone. Mas do que um “desvelar” da realidade, a oficina é um primeiro “revirar de solo”, de onde surgirão novas substâncias perceptivas, encontros brutos, cacos e casos a serem reanimados. Ela deve contribuir para uma desnaturalização do olhar, para experiências não convencionais de tempo, espaço, velocidade e sentidos, que valorizem experiências de devaneio e de remontagem de sentidos. Também se poderão experimentar conexões entre o cinema e pintura, explorando seus pontos comuns a partir das reflexões de Aumont em *O olho interminável*, livro que contribuiu

decisivamente para esta dissertação. Nas oficinas, se testaria a “variabilidade” do olho por meio das propostas artísticas e depoimentos dos participantes.

Uma oficina de arte como esta incluiria a seguintes proposições, que se manifestariam como exercícios práticos:

- 1) Ver arte, contemporânea ou não. A arte exige um olhar sem preconceitos e ao mesmo tempo treinado, que só pode ser adquirido com a prática. Visita a museus. Leitura de livros de arte. Dar-se tempo para vivenciar ambientes imersivos e tecnológicos. Estimular a fala sobre o que se vê. Praticar a visibilidade como mensagem.
- 2) Contemplar. A contemplação é múltipla e varia como variam as pessoas; não é uma idealização, não é totalmente concentrada, não é meditação nem terapia. Deve-se lembrar que houve ou há uma contemplação convencional, mas que hoje ela está contaminada com características do assistir. Contemplar hoje em dia não se propõe a nenhum trabalho de purificação nem necessariamente ao encontro com o divino. Pelo contrário, contemplar é valorizar impurezas e atravessamentos. O contemplar deve ser um corte na rotina, um olhar demorado num dia-a-dia sem tempo, uma experiência com a presença do próprio corpo, do corpo do outro e do corpo da cidade. O contemplar que proponho é um revitalizar da relação com o ambiente urbano. É um refazer dos caminhos que nossos olhos percorrem cotidianamente. É um trabalho de reintroduzir distâncias: a extensão da rua, o tamanho das praças, o chão medido em “pés”. Reintroduzir distâncias é estimular a imaginação.
- 3) Ver e fazer arte e tecnologia. Visitar exposições. Passear e viajar em grupo. Organizar apresentações teóricas sobre artistas dos novos meios para os participantes das oficinas. Exercícios de sensibilização para o *high-tech* por meio de experimentos *low-tech*: reutilização de aparelhos audiovisuais obsoletos; experimentos com luz elétrica e solar; exercícios sobre transparências (tubos plásticos, folhas de celofane); testes com diversas superfícies rebatedoras, inclusive espelhos; edição de vídeos simultaneamente à gravação; colagens com aparelhos elétricos e eletrônicos,

colagens com efeitos eletrônicos e mecânicos; encenações de sombras chinesas, *tableaux vivants*; experiências de vídeo como espelho. Aproveitamento de recursos *high-tech* disponíveis: Decine-FUNARTE e N-Imagem (ECO-UFRJ).

- 4) Relatar. Elaborar sobre o que foi contemplado, visto, pensado, lido, contemplado-assistido. Relatar como confrontação entre o racional e o poético, entre imagem e fala; como experiência de generosidade. Relata-se, no caso da oficina de arte, em primeiro lugar para os outros participantes, que identificarão afinidades e diferenças. Relatar faz alusão às ancestrais rodas de conversa e narrativas em torno de fogueiras. A fala direta recuperaria a presença do interlocutor, resgatando-a da virtualidade dos *chats* pelo computador. Relatar é propor-se a narrativas lineares ou não, transmitir informações jornalística ou poeticamente, onde nem sempre os significados são intuídos, isto é, decodificados no primeiro instante, mas incorporados processualmente.
- 5) Recombinar. Orientando esta área de exercícios está o princípio da colagem, no sentido de se aproveitar conjuntos de significantes/significados (fotos ou pedaços de fotos, recortes, *ready-mades*, sons *sampleados* etc.) já prontos e recombina-los. Aqui também é onde se mobiliza ao máximo a imaginação nos participantes, sua capacidade de contaminar o olhar da contemplação com a expectativa típica do assistir. Serão recriados os significados de coisas conhecidas; som e imagem se chocarão até coexistirem de maneira original. Testar a afirmação de Dubois de que “só há invenção na arte quando se arrisca a colocar em xeque clivagens aparentemente estabelecidas (do tipo: ‘fotografia = imobilidade, cinema = movimento’).”¹⁶³ Ou ainda, experimentar a proposição de André Parente de levar as pessoas a romperem com esquemas sensório-motores:

Sim, já estamos tão habituados a andar e a passar por lugares que não vemos mais. Não paramos de carregar essas imagens petrificadas, esses muros internos; com isso, a gente deixa de ver o real enquanto novo. É preciso que um dia os nossos esquemas psicológicos

¹⁶³ DUBOIS, Catálogo da exposição *Movimentos improváveis*, p. 9.

se fragilizem para que a gente possa ver o real como se a gente tivesse vendo pela primeira vez.¹⁶⁴

- 6) Decidir. Tomar decisões tem se configurado como um dos atributos do observador na era da imagem digital. Segundo a abordagem de Mark B N Hansen, o caráter processual desta imagem e a interatividade implícita em muitos de seus dispositivos exigem escolhas. De qualquer forma, decidir e escolher fazem parte de qualquer trabalho criativo. A oficina deve proporcionar este treino, a experiência da síntese entre delírio e método. De que forma caminhar, o que ver, contemplar, fotografar? Em que partes da cidade? Por que? Que rumo tomarão as imagens (físicas ou mentais) durante e depois da contemplação? Qual sua *destinação* (Dubois)? Como serão exibidas e em que região do circuito da arte?
- 7) Expor. Mostrar o próprio trabalho de arte e, além disso, esforçar-se para racionalizar sobre ele. Expor o trabalho, falar sobre a obra e estimular os colegas a fazerem o mesmo. Testar capacidades de ver e de falar. Verbalizar sobre o trabalho como chance de desenvolvimento para o próprio artista. Racionalizar até onde for possível: trabalhos muito “explicáveis” despertarão uma certa desconfiança sobre sua real potência poética. Aliás, por falar em “potência”, é a exposição do trabalho que faz germinar sua potência.

Você não pode sequer afirmar a existência de uma obra anterior à relação com o espectador, nem mesmo pode falar de um espectador antes do encontro, já que ambos surgem daí.¹⁶⁵

- 8) Análise e revisão constante dos pontos 1 a 7 desta relação. Descobrir o que pode ser redirecionado e aprofundado.

Um dos profissionais que já vem realizando oficinas nesta direção é a artista e professora paulista Lílian Amaral, doutora pela Escola de Comunicação e Artes da USP e curadora da Casa da Memória/Museu a Céu Aberto da cidade de Paranapiacaba, São

¹⁶⁴ André Parente em entrevista. Cf. <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v16n2/a02v16n2.pdf>

¹⁶⁵ André Parente em entrevista: *ibid.*

Paulo, onde tive a oportunidade de dar um curso para artistas locais em dezembro de 2007 no âmbito do projeto Rede Nacional Funarte de Artes Visuais. Reproduzo em anexo o relato dos participantes de uma oficina conduzida pela Prof^a Lílian para sensibilização por meio de um olhar que considero muito próximo da contemplação numa aplicação contemporânea. Achei importante incluir o projeto de uma outra pesquisadora nesta dissertação como prova de que a defesa da contemplação não é apenas minha, havendo uma sincronicidade com inúmeros outros artistas, o que certamente confirma que a busca por novas durações do olhar é um dado cultural contemporâneo.

5 – CONCLUSÃO

As grandes vistas e os planos gerais cinematográficos, por sua ambição de abrangência, estarão sempre sujeitos à zombaria dos detalhes. Quando se revelam os segredos escondidos nos recortes menores, a visão geral, ao invés de conclusiva, fica reduzida a mera introdução. Ao levantar um grande número de questões, como fiz nesta dissertação, pago o alto preço de não ter dedicado a muitas delas o merecido aprofundamento. Por outro lado, prefiro crer que esta variedade de assuntos foi necessária para que minha argumentação de alguma forma se sustentasse.

Paradoxalmente, mesmo que uma ampla gama de assuntos tenha sido abordada, muitos pontos importantes ficaram de fora, principalmente questões de historicidade e outras sobre diferentes formas de contemplação. Faltou também o aprofundamento acerca do sujeito como indivíduo, já que associo a contemplação a uma escolha

estritamente individual. Que indivíduo é este? Como ele se transforma ao longo da história? Como se manifesta em outras culturas, por exemplo, nas orientais? Ele até mesmo... existe? Outra ausência diz respeito à análise das diferenças (se houver) entre a percepção do mundo físico e das representações. Aliás, qual o papel das representações numa contemporaneidade onde, segundo André Parente, cada vez mais a arte afasta-se do caráter estético para tornar-se comportamental, abandonando o valor de exposição para privilegiar o da experiência vivida? Quais as chances para a contemplação neste novo ambiente? Concluindo esta lista de faltas, numa perspectiva de apenas algumas semanas após a conclusão deste trabalho, a pouca atenção a um determinado autor torna-se cada vez mais evidente: Barthes. Por sua contribuição a muitos dos assuntos levantados aqui, ele teria merecido uma presença mais ampla nesta dissertação. De qualquer forma, estas ausências e lacunas me servem de estímulo para continuar as pesquisas lançadas neste primeiro texto.

Se escolhi o caminho da diferenciação entre o contemplar e o assistir foi para tornar consistente o encontro entre os dois. Gosto de compará-los a parentes que se reencontram após um longo afastamento. Esta dissertação pretendeu ser o local desta reconciliação. Como acontece depois que fazem as pazes, a conversa entre eles certamente converge para uma atualização das afinidades e divergências, anteriormente dadas como certas, mas que acabam sendo revistas. Também são feitos pequenos inventários das vivências ao longo da separação. Buscam-se novas afinidades e descrevem-se as soluções encontradas por cada um, dentro das suas capacidades individuais, para dar conta das inesperadas exigências e oportunidades da vida. Como sempre, em encontros assim, serão feitos convites e planos, se buscará consolidar a reaproximação por meio de parcerias ou novos encontros e se tentará achar uma aplicação prática para a intensa energia produzida pelo renascimento da relação.

Nesta dissertação, a reconciliação entre o contemplar e o assistir seguiu um roteiro semelhante àquele do reencontro entre irmãos afastados e resultou numa nova forma de olhar, o contemplar-assistir, plenamente integrado com nosso momento, não apenas influenciado por seus dispositivos de imagem, mais realmente constituído por eles. Sem saudosismos, tentei valorizar o olhar discreto e poderoso da contemplação em sua manifestação atual. O contemplar-assistir é prova da existência de um potencial que não apenas sobrevive na sociedade da informação e do controle, como se alia a seus

dispositivos para se reconectar com o mundo. Se no ambiente da arte e tecnologia o que predomina atualmente é um instigante jogo sobre ambiguidades que exige a suspensão da descrença sobre o visível, no lado de fora das galerias há uma torrencial corrente de energias a serem exploradas. Se a riqueza da arte dos novos meios vem da mestiçagem entre formas, usos e conteúdos desterritorializados, a cidade ainda nos oferece ambientes vestidos de interessantes particularidades. Toda cidade é um cruzamento de diversidades (e, principalmente no Brasil, de mestiçagens). Mas poderíamos pensar que, com a globalização e a massificação crescentes, o que nos restará em pouco tempo serão recortes fractais, cada fragmento da cidade sempre repetindo um esquema maior, numa monotonia de bairros padronizados que nos levaria a querer viajar apenas para países cada vez mais distantes. No entanto, acredito que o amor dos habitantes por suas cidades as ajudará a conter este avanço. A contemplação poderá contribuir para que encontremos, na trama das cidades aparentemente iguais, laços feitos por gestos ainda típicos. Quanto mais os artistas se deixarem embalar pela vibração das ruas, pelo ondular das incríveis diferenças entre rostos, roupas, siluetas e fachadas, mais sua arte saberá superar o deslumbramento pela tecnologia como fornecedora de efeitos especiais para usá-la com instrumento sutil na produção de grandes e pequenas surpresas.

Finalmente, esta dissertação tentou ser a aplicação de algumas das incontáveis ideias e informações novas proporcionadas a mim por estes dois anos de curso de mestrado.

6 - REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?* Ilha de Santa Catarina: MIMEO, 2005
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. *A estética do filme*. São Paulo: Papyrus, 1995.
- _____. *A Imagem*. São Paulo: Papyrus, 1993.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- _____. *O Óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- _____. *O Rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri Bergson. *Matéria e memória*. São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- CRARY, Jonathan. *Suspensions of perception*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- _____. *Techniques of the observer*. Cambridge: MIT Press 1990.
- DECKER, Edith. *Paik, Vídeo*. Colônia: DuMont, 1988.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema: a imagem movimento*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- _____. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FATORELLI, Antonio e BRUNO, Fernanda (orgs.). *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

HANHARDT, John G. *The worlds of Nam June Paik*. Nova Iorque: Guggenheim Museum Publications.

HANSEN, Mark B. *New philosophy for new media*. Cambridge: MIT Press, 2004.

HERZOGENRATH, Wulf (org.) *Videokunst in Deutschland 1963-1983*. Stuttgart: Editora Gerd Hatje, 1983.

HERZOGENRATH, Wulf e DECKER, Edith (Orgs.). *Video-skulptur: retrospektiv und aktuell*. Colônia: DuMont Buchverlag, 1989.

JAY, Martin. *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century French philosophy*. Berkeley: University of California Press, 2003.

KAFKA, Franz. *Contemplação / O fogueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KRAUSS, Rosalind. *A voyage on the North Sea - art in the age of the post-medium condition*. New York: Thames & Hudson, 1999.

_____. *Reinventing the medium*, in *Critical Inquiry*, Winter 1999, Vol. 25, No 2. Chicago, The University of Chicago, 1999 (Foi utilizada versão em pdf obtida na Internet).

LEVIN, Thomas Y. *You never know the whole story: Ute Friederike Jürss and the aesthetics of the heterochronic image*, in LEIGHTON, Tanya. *Art and the moving image: a critical reader*. London. Tate Publishing, 2008.

LOPES, Denilson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Editora UnB, 2007.

MACIEL, Kátia (Org.). *Cinema sim - narrativas e projeções*. São Paulo. Itaú Cultural, 2008.

_____. *Transcinemas*. Rio de Janeiro. Contra-capas, 2009.

MONDZAIN, Marie José. *Homo spectator*. Paris: Bayard Edition, 2007.

McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2007.

RÖTZER, Florian. *Photography after photography: memory and representation in the digital age*. Amsterdam: G+B Arts, 1997.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O Cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Contemplar e assistir: diferenciações e encontros

THOMAS, Karin. *DuMont's kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. Colônia: DuMont Buchverlag, 1997.

Catálogos:

Movimentos improváveis: o efeito-cinema na arte contemporânea. Curadoria de Philippe Dubois. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2003.

James Coleman, *Projected Images: 1972-1994*. New York: Dia Center for the Arts, 1995.

Vídeo:

“Fronteiras da física – O universo elegante”. Três episódios em dois DVDs, São Paulo: Editora Duetto, 2009.

7- ANEXO

Workshop Lilian Amaral

PAISAGEM REVELADA: a observação e o caminhar como prática estética.

Na cultura contemporânea nossos sentidos estão sempre tentando se defender contra a inundação de estímulos e ruídos de toda ordem, tanto visuais, sonoros quanto intelectuais.

O Workshop “Paisagem Revelada: A Observação e o Caminhar como Prática Estética – Parte I, ministrado por Lilian Amaral, artista visual e curadora da Casa da Memória teve entre seus objetivos estimular a imaginação e a percepção acerca do lugar e do ambiente, levando o participante a fazer observações e conexões entre seu corpo e o espaço ao seu redor. Por meio das práticas imaginativas sugeridas durante o workshop, pode-se encontrar uma nova possibilidade, esperança, surpresa e/ou encantamento que inspire, ensine e também sugira uma nova maneira de habitar ou experienciar o mundo.

Proposta: Perscrutar as paisagens interiores a partir de estímulos sensoriais que articulam percepção e memória. Estimular a percepção crítica e criativa acerca da paisagem urbana cotidiana para a qual lançamos olhares indiferentes, sem percebermos que é desta ambiência (ou falta de horizontes) que resultam certas características da experiência contemporânea (sentido de isolamento na multidão, perda da subjetividade, transitoriedade e superficialidade).

Considerando que vivemos na era do espetáculo e da superexposição, propõe-se uma ação contrária, uma desaceleração na experiência simples de contemplação da paisagem.

Tendo como pano de fundo a Vila de Paranapiacaba, pretende-se que as ações/intervenções realizadas no processo em curso possam revelar também paisagens ocultadas pela aceleração imposta na contemporaneidade e desvelar aspectos da história local ao lado de sua atualidade, trazendo para o plano perceptível as constantes transformações urbanas e seus desdobramentos na vida cotidiana.

1. Descrição

2. Metodologia

Atividade desenvolvida

- Soundscape – tour . Coleta / Deslocamento individual pelo entorno ao ar livre por 10 minutos, focado na captação de paisagens sonoras. Estímulo à percepção, a estados de atenção, seleção.

- Síntese – Descrição individual das paisagens sonoras, aberta à participação e colaboração do grupo. Identificação das diversas camadas sonoras e sensoriais – objetivas e subjetivas, as associações suscitadas, nomeando a experiência por meio da síntese – verbo – que ative, indique a ação, o posicionamento de cada sujeito participante.

A Percepção e o Caminhar como Prática Estética

SOUNSCAPE / TOUR

Circuito ativado – Agentes da Memória

Som ganha importância no lugar, como se a vila fosse um amplificador, o som reverbera.

Pedro:

Silêncio. Passos, sons de moçada conversando na praça, som de pássaros e som de rádio de uma casa, som de pássaros dando referência de sons locais, torneiras abertas, máquinas de lavar, vozes de crianças, rádio, passos de crianças em silêncio, casa com rádio baixinho, algumas movimentações de carro que tampa tudo [não conseguiu ouvir o som das árvores].

Verbo: “Conviver”.

Gabriel:

Várias camadas; seus próprios passos, vento, cachorro e criança, carro encobrindo, crianças de skate batendo no chão, conversas, gritos, rádio bem alto – música evangélica, silêncio. Houve momentos de silêncio absoluto, entrecortados.

A palavra que sintetiza é “misturado”. Verbo: “Misturar”.

Wilson:

Silêncio. Pássaros, música, pessoas conversando, galinha, passarinhos. Telefone tocando, crianças, barulho de máquina. “Eu gosto de silêncio e de barulhos de máquinas”.

Verbo: “Pensar”.

Ameya:

Levantei da cadeira, respirando. Sons de vozes conversando. Sons descendo a escada. Tênis resvalando. Som oco do assoalho na sala de troféu. Cumprimento de outra pessoa. Som de machado. Vibração aguda de som de máquina. Grupo de alunos, som Dexter. Sons coreanos – conversa. Estalar da própria mandíbula.

Verbo: “Viver”/”Vivendo”.

Doel:

Desliguei o cérebro. Hinos evangélicos. Ouvi um sabiá. Passos da cachorrinha seguindo-o. Crianças discutindo. Latidos de outros cães. Escutando o vento e a neblina. Alarme do castelo. Ouvi uma locomotiva diesel na estrada. Mas, antes, desligar dos outros sons.

Verbo: “Desligar”.

Cida:

Som de rádio. Em volta do clube, pássaros cantando. O vento forte balançando as árvores. Silêncio, em casa. Barulho da máquina passando na ferrovia. Trabalhadores arrumando a cerca do fundo. Crianças brincando no parquinho. E barulho da turma chegando. Verbo: “Experimentar”.

Rosana

Ouvi pessoas andando. Vozes de um grupo de pessoas. Ferramenta do jardineiro. Cantar dos pássaros, antes mesmo de sair, lá fora, mais evidente. Barulho do vento nas árvores. Rádio. Latir dos cachorros, ouvindo os próprios passos e o respirar. Quando houve

conversa, quebrou o ambiente – barulho humano, no retorno ao salão.

Verbo: “Andar”.

Ever:

Passos na escada de madeira. Pássaros. Rodas de skate no cimento. Serra elétrica cortando madeira.

Verbo: “Escutar”.

Renata:

Barulho de pássaros, do vento. Pessoas conversando, dando risada. Rádio. Latidos de cachorros.

Verbo: “Unir” (diversidades).

Lisa:

Ouvi os passos, na escada. Salão do Clube Lira: acústica. Ao passar na janela, som de pássaro e vento, interferindo na percepção. Enxadinha do trabalhador. Fundo: crianças, cachorro. Intervenção de carro.

Som de frente: pássaro. Fundo, sempre, o tempo todo.

Verbo: “Captar”.

Felipe:

Começou lá fora, escutando passos no paralelepípedo. Passos na terra. Pássaros, o tempo inteiro. Perto do núcleo de cerâmica, barulho das máquinas. Ao lado da casa de máquinas abandonada, o som do silêncio que havia lá dentro – espaço desabitado.

Barulho de água (nascente ou esgoto). Barulho do vento nas árvores, que se moviam.

Voz da Lisa.

Verbo: “Caminhar”.

SÍNTESE

As análises das coletas sonoras individuais discutidas coletivamente acessaram outras camadas.

AO FINAL DAS DISCUSSÕES AS PERCEPÇÕES AMPLIARAM PARA:

Misturar (espaços e tempos) = Observação da mistura passageira

Conviver (com as diferenças) = Conflitar

Pensar (mais atentamente, seletivamente) = Analisar

Viver (experiência / buscar plenitude) = Vivenciar

Contemplar e assistir: diferenciações e encontros

Desligar (do que não interessa) = Editar

Experimentar (novas sensações / liberdade) = Libertar(-se)

Andar (atento) = Observar

Escutar (consciente)

Unir diversidades

Captar (especialmente) = Captar organizadamente / “Capturar”

Caminhar (escolhendo / atento) = Selecionar / Editar

O resultado foi surpreendente, rompeu com alguns estereótipos relacionados às paisagens da memória, revelando singularidades, numa arqueologia das memórias soterradas