VENDO IMAGENS, OLHANDO RECORTES

RAQUEL MAGALHÃES

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES |
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
SÃO PAULO, 2019|

VENDO IMAGENS, OLHANDO RECORTES

RAQUEL MAGALHÃES

BANCA EXAMINADORA

I _____

II _____

III _____

AGRADECIMENTOS

Marco Giannotti
Taís Cabral
Atílio Avancini
Nico Rocha
Renato Heuser
Emerson Castelan
Luciana e Adolfo Magalhães

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO [ESQUEÇA, JAKE, É CHINATOWN] 2

PREÂMBULO [OLHANDO RECORTES/ OLHANDO A CIDADE] 10

A IMAGEM QUE EXPLODIU 23

VENDO IMAGENS 33

REPLAY 43

QUANTAS HISTÓRIAS CABEM EM UMA ÚNICA IMAGEM? 53

LIGANDO OS PONTOS: O CINEMA E A COLAGEM 60

A CIDADE GERA O NOVO OBSERVADOR: O OLHAR MODERNO] 60

[CINEMA: PRODUTO DA MODERNIDADE] 66

[PICASSO E BRAQUE VÃO AO CINEMA] 71

[PICASSO E MÉLIÈS E AS CABEÇAS DE PAPEL] 73

[A COLAGEM CUBISTA: O NOVO ESPAÇO PICTÓRICO CONSTRUÍDO] 79

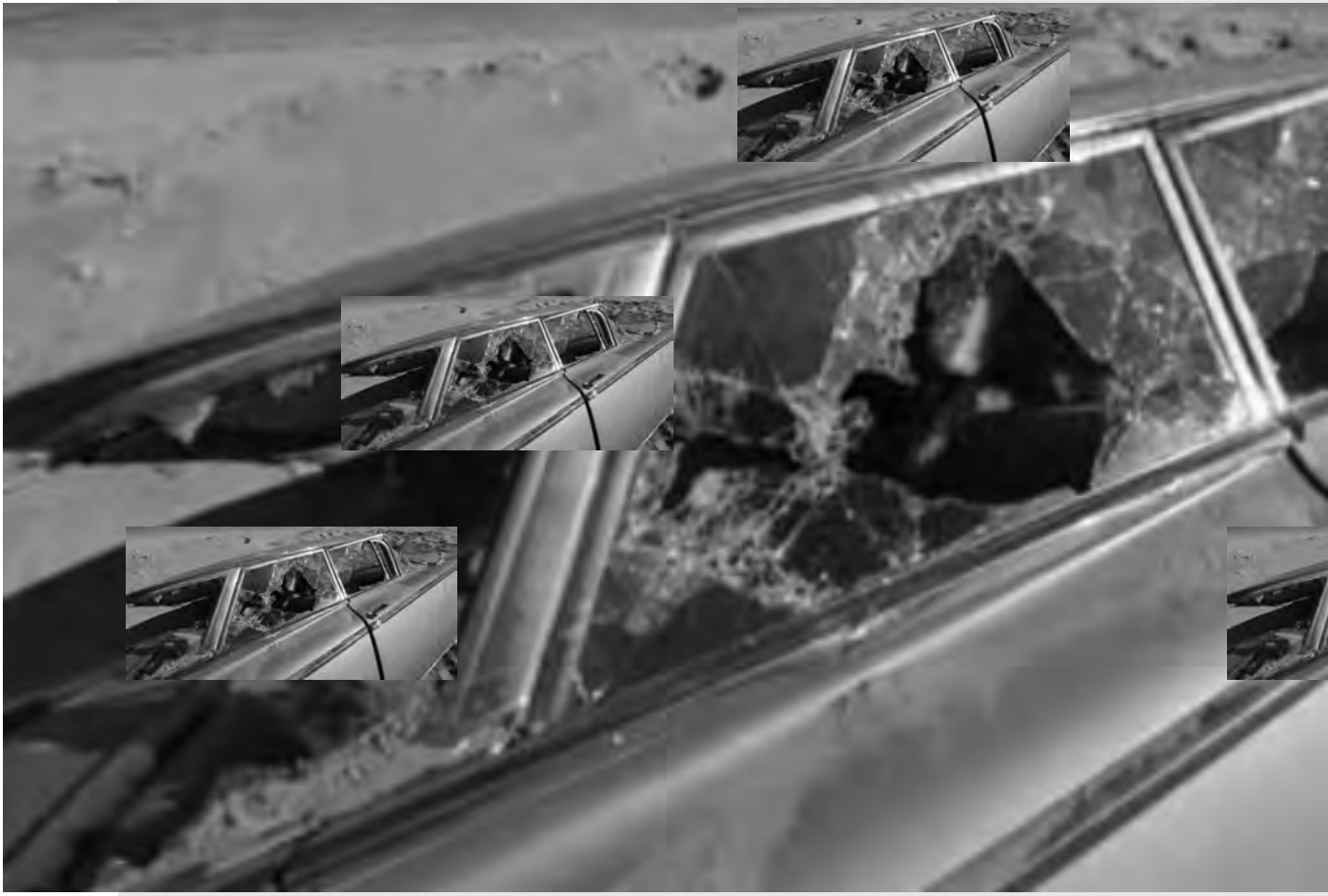
[O ESPAÇO DE CONFRONTO DA COLAGEM] 87

[BALLET MECÁNIQUE] 91

[COLANDO *FRAMES*, CONSTRUINDO FICÇÕES: *ACTUALITÉS, NEWSREELS, KINO-PRAVDAS]* 91

JUNTANDO OS PEDAÇOS 100

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 108



[projeto para *Una Noche en Las Carreras*, 2018-19]

“ALL WRITING IS IN FACT CUT-UPS. A COLLAGE OF WORDS READ, HEARD, OVERHEARD”.

William S. Burroughs

“toda escrita é na verdade um cut-up. *Uma colagem de palavras, lidas, ouvidas, espreitadas.”*

APRESENTAÇÃO

[ESQUEÇA JAKE É CHINATOWN]

Existem histórias que não conseguem ser atingidas em uma trajetória linear. A melhor estratégia é o acercamento. Prova disso é *Chinatown* (1974), de Roman Polanski, por muitos considerado o melhor roteiro de todos os tempos.

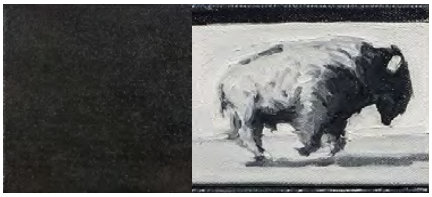
Há um elemento na cinematografia e na literatura que é comumente chamado de "*Red-Herring*"[1] ("Arenque-Vermelho"). Normalmente sinônimo de uma isca falsa, uma distração proposital tal como em um truque de mágica. Este é um recurso que guia o observador/leitor, leva-o por um caminho determinado que não é o mais curto, mas por muitas vezes, é o mais interessante.

Chinatown é um filme construído em torno de uma sucessão de arenques (uma represa cheia deles). O tema da água e do escândalo do desvio que seca os reservatórios californianos, é em um primeiro momento, o grande mistério do filme. Esse, no entanto, é rapidamente resolvido nos primeiros atos e então, lentamente, uma narrativa mais assustadora se revela: aquela que envolve o bairro chinês, política e relações incestuosas. Existe então aí uma conclusão que é ao mesmo tempo um retorno às primeiras cenas do filme - a desilusão do marido que vê as fotografias de sua esposa o traindo e que aponta para um mundo que é feito de decepções.

O ato de escrever neste caso é análogo à própria ação de pintar. Sendo assim, tal como essa própria produção pictórica, o texto serpenteia, vai e volta e circula entre arenques, explosões cinematográficas, quebra-cabeças e duelos de bangue-bangue. Estes são imagens que ecoam no interior das próprias pinturas tanto quanto motes. Apontam para os próprios alicerces sobre os quais essa narrativa se sustenta: a pintura, o cinema e a colagem.

Se em um primeiro momento parece mesmo um salto arriscado relacionar pintura, cinema e colagem, busco aqui elucidar aquilo que une esses três pontos: seus mecanismos práticos de construção. Tal como a colagem cubista daria início a uma nova proposta espacial e construtiva para a pintura no início do século XX, um movimento equivalente pode ser observado ocorrendo em paralelo em filmes executados neste mesmo período, nos quais operações com a edição e experiências com o espaço fílmico ganhariam expressividade, especialmente sob a figura de Georges Méliès. E se na concepção de colagem dos dadaístas cada recorte é visto como um potencial elemento subversivo em conteúdo narrativo, os filmes *Avant-Garde* e os pequenos gêneros dos anos 1920 que se concentrariam em torno da questão da conjugação entre as cenas, encontramos uma visão correspondente – na qual também cada fragmento é capaz de alterar o que é mostrado no filme. O plano pictórico assim como o rolo de filme passa nesse período por revoluções que modificariam a maneira de operar com estes – uma na qual o processo determina o produto resultante, sem mais compromissos com uma suposta realidade “externa” a ser reproduzida.

Ambos partiriam ainda de princípios e um cenário comum que compreenderia a ideia do fragmento, repetições, as relações com a indústria e seus produtos, a quebra do espaço continuo e estável, a prevalência de um olhar móvel e a apropriação de material pré-existente.



Para o fim, óleo sobre tela, aprox. 50x70cm, 2016.

No que tange as relações com minha própria produção e estes procedimentos técnicos, talvez algumas considerações breves se façam relevantes antes do início da leitura. O trabalho se pauta ele também em uma concepção que parte de fragmentos dentre os quais busco estabelecer relações compositivas bem como de possíveis leituras que a visão do conjunto desencadeia. Estes se apresentam sob a forma de telas geralmente em pequenos formatos pintadas à óleo que se combinam ocupando o espaço expositivo criando ritmo, movimento e uma composição que se propõe a ativar a cor, as conjugações entre as imagens, as dimensões dos bastidores e os próprios espaços entre as telas.

Quanto à forma do texto, não se trata, de traçar um panorama extenso sobre a história do cinema, da pintura ou mesmo da colagem. Assim como distribuo as pequenas telas à óleo sobre a parede e entre estas, estabeleço conexões das quais fazem parte as disjunções, quebras, lacunas e saltos, de forma semelhante, apresento esta narrativa. Ela se divide em pequenas seções que de forma geral, tanto quanto as próprias pinturas, gravitam em torno de dois grandes pontos. Sendo o primeiro deles em tom mais pessoal e em torno do processo; e o segundo a respeito das conexões com a colagem e o cinema em momentos específicos.

Colocam-se, porém, duas excessões mais claras à essa regra sob a forma do texto inicial - um prólogo e um texto intermediário a respeito das reflexões de John Berger.

As imagens, por sua vez, se colocam elas mesmas, ora como continuidade de um raciocínio, ora como quebra, mas são elementos tão importantes quanto a própria escrita. Afinal, sem elas, não existiria uma só palavra aqui.

Asfixiando um búfalo, óleo sobre tela, 100x80 cm, 2016.

[projeto para *O Favorito do Rei*, 2019]

Photographs from Lowell Observatory

HOW PLUTO WAS FOUND—A WHITE DOT MOVES AMONG THE STARS

The ninth and most distant planet was discovered by comparing these two photographs of the same section of the sky taken six nights apart, on January 23, 1930 (right) and January 29 (left). Arrows point to the dot that represents Pluto. The movement indicates that the object was relatively nearer the Earth, and therefore must be a planet. The other white dots are stars, and show no movement between pictures because they are so far away (page 16).

[UM PREÂMBULO]

OLHANDO RECORTES/ OLHANDO A CIDADE

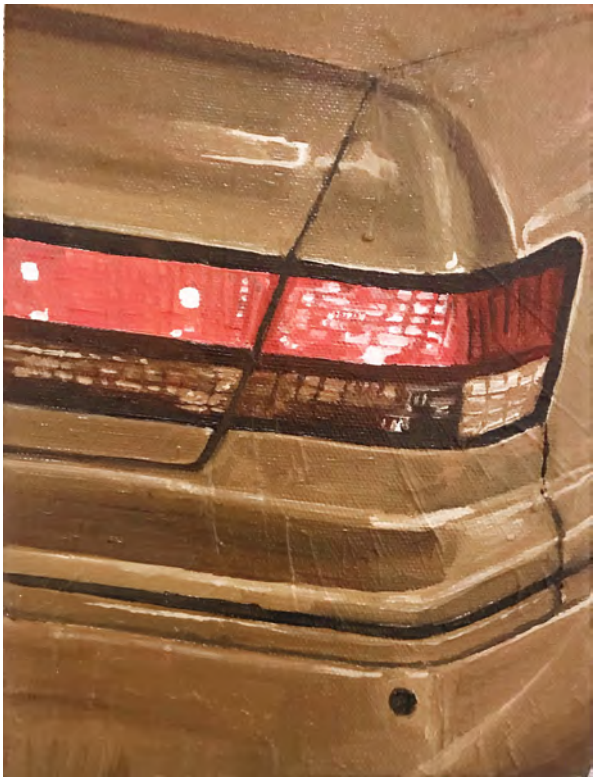
Vivo aqui há pouco tempo. Cada nova esquina ainda guarda um ar de descoberta que é diferente da cidade que existe para aquele que mora nela a vida inteira. Com meu passado atrelado à Porto Alegre, e talvez mais ainda, a uma vida no interior, percebo claramente como São Paulo parece viver um eterno impasse: por um lado presa ao passado, e por outro, querendo avançar rumo ao futuro. Em parte sofrendo com todos os problemas do subdesenvolvimento e ao mesmo tempo, equiparando-se com os maiores centros mundiais. Talvez isso seja o próprio retrato do Brasil e de nós brasileiros. Talvez por isso mesmo seja tão fácil se identificar com esse lugar e se sentir já parte dele.

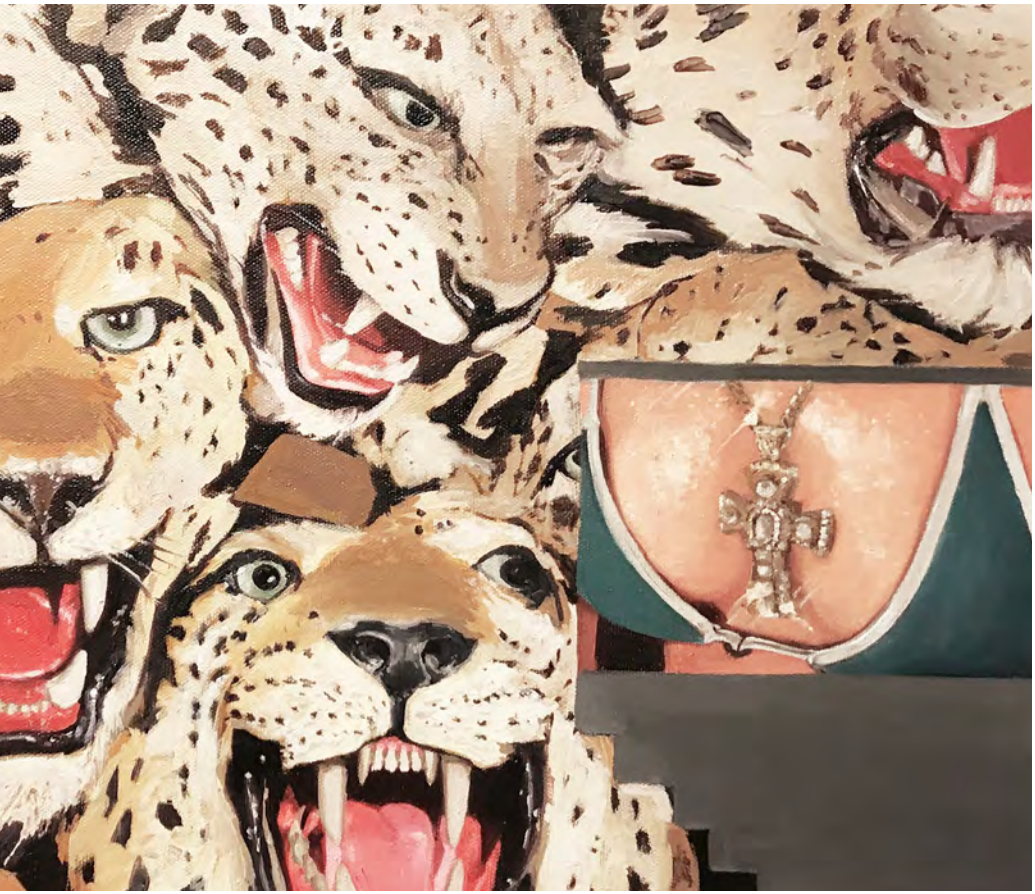
A cada dia pelas janelas do meu apartamento alugado na rua Silva Bueno, uma das maiores ruas do bairro, vejo ao mesmo tempo o prédio moderno de escritórios da subprefeitura, com suas janelas espelhadas, de cores cinzentas e linhas retas ao lado de construções da década de cinquenta com suas sacadas de cobogós e pastilhas características agora já desgastadas e em parte caídas, mas ainda conservando as cores vivas – verdes e laranjas, rosas e azuis. Na esquina, uma série de casas antigas do bairro que sofreram infinitas modificações de todo tipo e espécie, por sua vez, compõe um panorama heterogêneo, como um disparatado mostruário de janelas e azulejos dos mais diversos. Parte desse conjunto também são as pichações, os fios, postes, e outras interferências de um vasto espectro.

A crença, óleo sobre tela, 20x15cm, 2018.

Pouco a pouco, depois de um dia fora, depois de metrôs e ônibus, multidões, vendedores ambulantes, voltas de mobilete pelo bairro e de todo colorido da rua, parte dessa paisagem feita de “descombinações” me acompanhava ainda. Infiltrada sob a forma de tinta sobre a tela e metamorfoseando-se de outras aparências. Mas ao mesmo passo que a pintura tomava cada vez mais de empréstimo algo da cidade do outro lado da porta, as luzes, os carros, o asfalto e os prédios progressivamente se assemelhavam a uma grande colagem em movimento aos meus olhos. Recortes justapostos. Uma sucessão deles. Quantas vezes por dia é possível ver um grande panorama de céu por aqui? Ou na verdade o que se vê é nada mais do que um plano que identificamos como o céu, mas que é só uma forma qualquer entre outras áreas de cor?

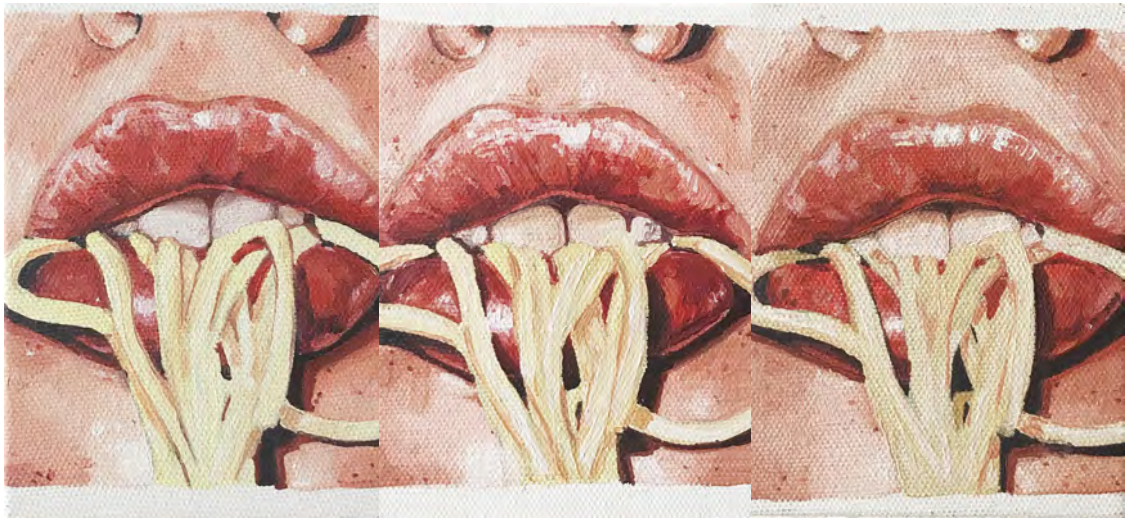
Muitos e muitos planos de cor é o que parece formar enfim a cidade, ao contrário do velho mito de que a capital paulista é cinzenta. Existe aqui uma larga escala cromática tanto quanto de texturas. A cor se coloca ela também como mais uma característica dessa forma de construir que parece "recortar" o prédio de seu entorno. Não existe uma preocupação de integração. Passear pela avenida paulista ou pela 25 de março são apenas dois polos de um mesma experiência: em uma temos exibida a grandiosidade e em outra o caos. Ambas, porém, operam com base em um mesmo princípio que ecoa por toda cidade: uma arquitetura e uma visualidade pautadas na justaposição de diferenças, contrastes.

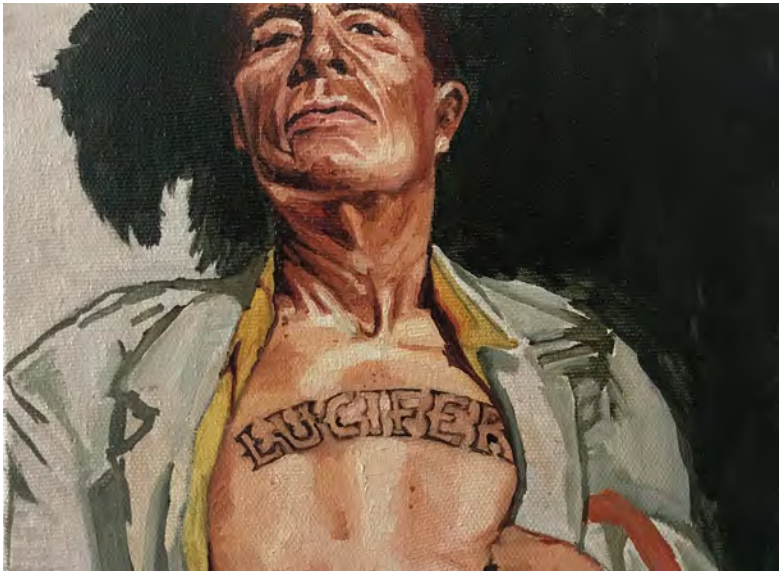




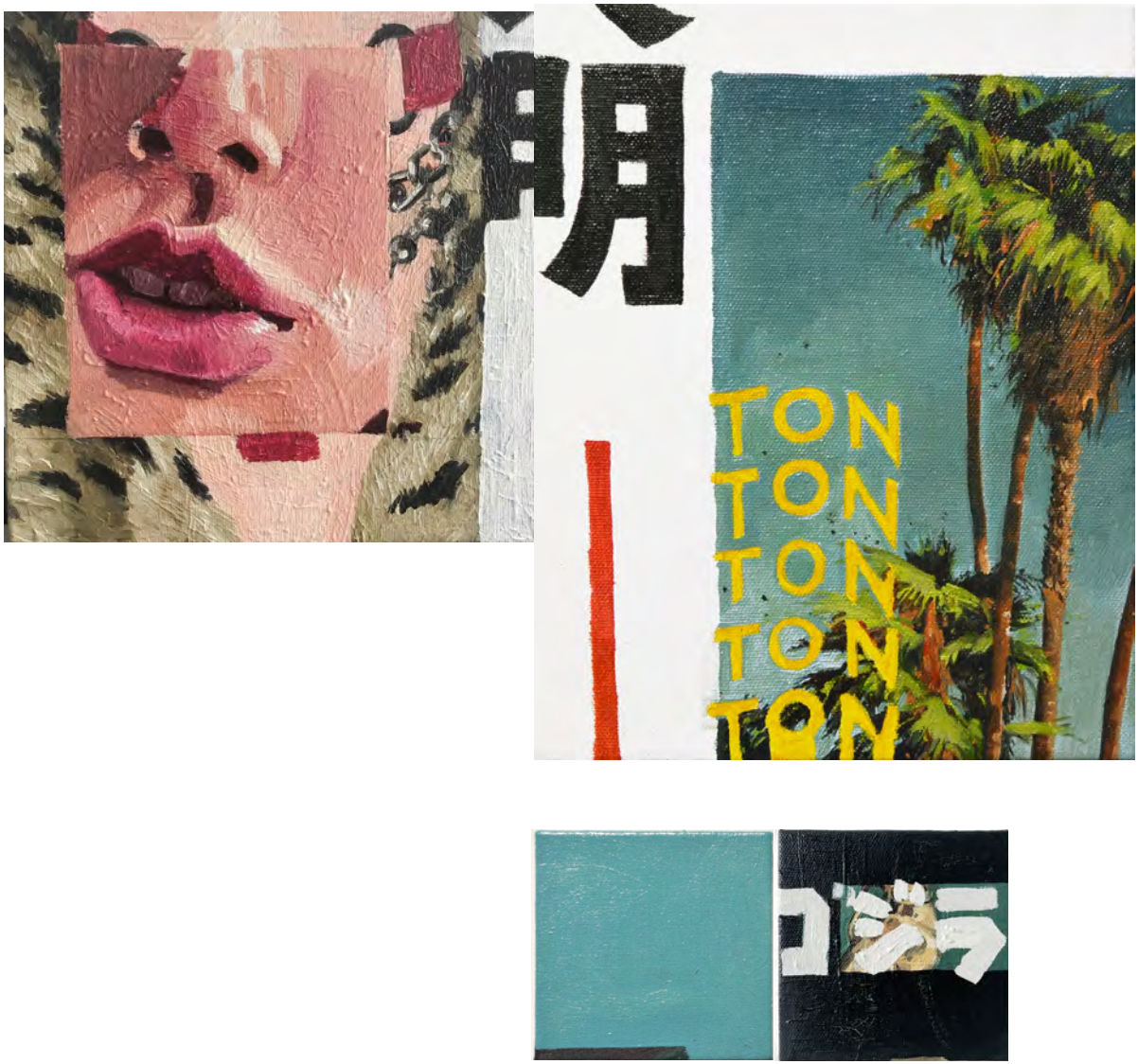
Una noche em las carreras pt.2, óleo sobre tela, 20x15cm; 35x50cm, 2019.

Um Brinde para Billy Boy (detalhe). Óleo sobre tela, 2018.





Tequila Sunrise. Óleo sobre tela, 20x25cm, 2018.
Anger. Óleo sobre tela, 15x20cm, 2018.
Angel Baby. Óleo sobre tela, 12x12cm, 2018.



Una Noche en las Carreras Pt.I. Óleo sobre tela, 5 partes, aprox. 70x40cm, 2019.

A IMAGEM QUE EXPLODIU

Um vulcão em erupção.

O magma borbulha feroz, irrompe a superfície vindo das profundezas. O brilho atraente e mortal contra a escuridão do céu noturno. A lava reduz a cinzas o que encontra pelo caminho, destrói tudo sem dó em uma magnífica demonstração de puro poder bruto. O dia amanhece e o fogo ainda arde vermelho sem se preocupar com o sol que se levanta.

A cena é de *Lucifer Rising* (1972), filme de Kenneth Anger, mas poderia muito bem ser uma metáfora para se referir às próprias imagens. Imagens, por vezes, são como vulcões em erupção. Incendeiam violentas, eclodem desalojando trens de pensamentos. Sobrepõem-se a todo resto e aí só resta mesmo pintá-las. É um exorcismo que precisa ser feito. Tanto quanto os próprios exorcismos, ainda, é um ritual que nem sempre é eficiente quando realizado uma só vez, necessitando ser refeito de tempos em tempos.

Pratos de macarrão, capôs de carro lustrosos, acidentes, batidas, explosões... cenas banais. Encontradas em jornais, na televisão, na Internet, em um filme, ou em primeira mão no dia-a-dia. Não existe mesmo nada de especial a respeito delas a não ser o fato de que repetidamente tomam a forma destas estruturas geológicas mentais que resultam inevitavelmente, em pinturas.

As pinturas, no entanto, nunca vem sozinhas. Sempre são como a lava. Carregam escombros. Outros pedaços de imagens, outras lembranças (uma música de Bob Dylan, aquela linha em um livro, um comercial na televisão). Existem sempre estes destroços que tomam formas diversas. Muitas vezes eles viram outras pinturas. Outras tantas, viram ruínas soterradas debaixo de camadas de tinta e acabam mesmo deixando para trás só o título[2], que se torna então mero vestígio de uma antiga explosão.

Censura. Óleo sobre tela, 25x30cm, 2017.
Frame Z-312. Óleo sobre tela, 60x80cm, 2015.
Miami II. Óleo sobre tela, 80x100cm, 2017.

As imagens ao explodirem o fazem de forma errática e em conjunto. O processo de pintá-las não é diferente.

Numerosas telas de tamanhos variados ocupam em tempo integral a parede do ateliê em seus diferentes estágios de finalização. Nessa convivência, contaminam-se umas com as outras. Tomam de empréstimo cores, soluções e até mesmo parte das vizinhas. São todas componentes de uma mesma construção, afinal, não objetos isolados. Isso não significa, no entanto, que não possam se recombinar e mudar de lugar.

O processo nesse ponto, se diferencia muito daquele de pintar uma tela única e extensa, apesar de existir uma preocupação formal e compositiva que perpassa todas as pinturas. Existe aqui uma possibilidade de manipulação que só é possível por que o trabalho se divide em frações. Ele se constitui destes elementos divisíveis os quais consigo mover, trocar de lugar, afastar ou aproximar e assim por diante. Há um jogo constante de recombinar as peças e buscar ver com esse gesto novas associações – que podem ser de ordem formal ou de uma leitura com teor narrativo.

O trabalho afinal, compreende uma proposição de ver uma tela em relação à outra.

As imagens surgem em conjunto e permanecem em conjunto. Recusam-se a seguir direções opostas e caminhos solitários.

Enquanto escrevo vejo uma linda foto da cabeça de um bode sobre um fundo azul (não tenho tanta certeza sobre o fundo azul). Logo ela me faz lembrar de um *close* de uma poltrona velha de veludo amassada como aliviada do peso de um corpo que acaba de levantar. Me perco alguns segundos entre a cabeça de bode e a poltrona que também é azul pelo que eu me lembro. Os dois me fazem desejar que exista algo vermelho entre eles, que por sua vez, imediatamente me leva a algumas cenas de filmes *trash* de vampiro que já havia separado anteriormente para pintar. E muito em breve, a parede já está cheia novamente. Uma imagem puxa a outra e entre elas determinam o que vem em seguida.

BLOOD
SUCKING
FREAKS

Sem titulo. Óleo sobre tela, 15x15cm, 2017.
Sem titulo. Óleo sobre tela, 20x25cm, 2017.
Selfie. Óleo sobre tela, 15x20cm, 2017

Golden-Eye, El Muro, *Sem título*. Óleo sobre tela, 35x50cm, 15x20cm, 12x12cm 2018.

Bang-Bang I. Óleo sobre tela, 20x20cm, 2017.
Bang-Bang II. Óleo sobre tela, 20x20cm, 2017.
Bang. Óleo sobre tela, 20x20cm, 2017.
Big Bang (detalhe). Óleo sobre tela, 9x12 cm, 2015.

VENDO IMAGENS

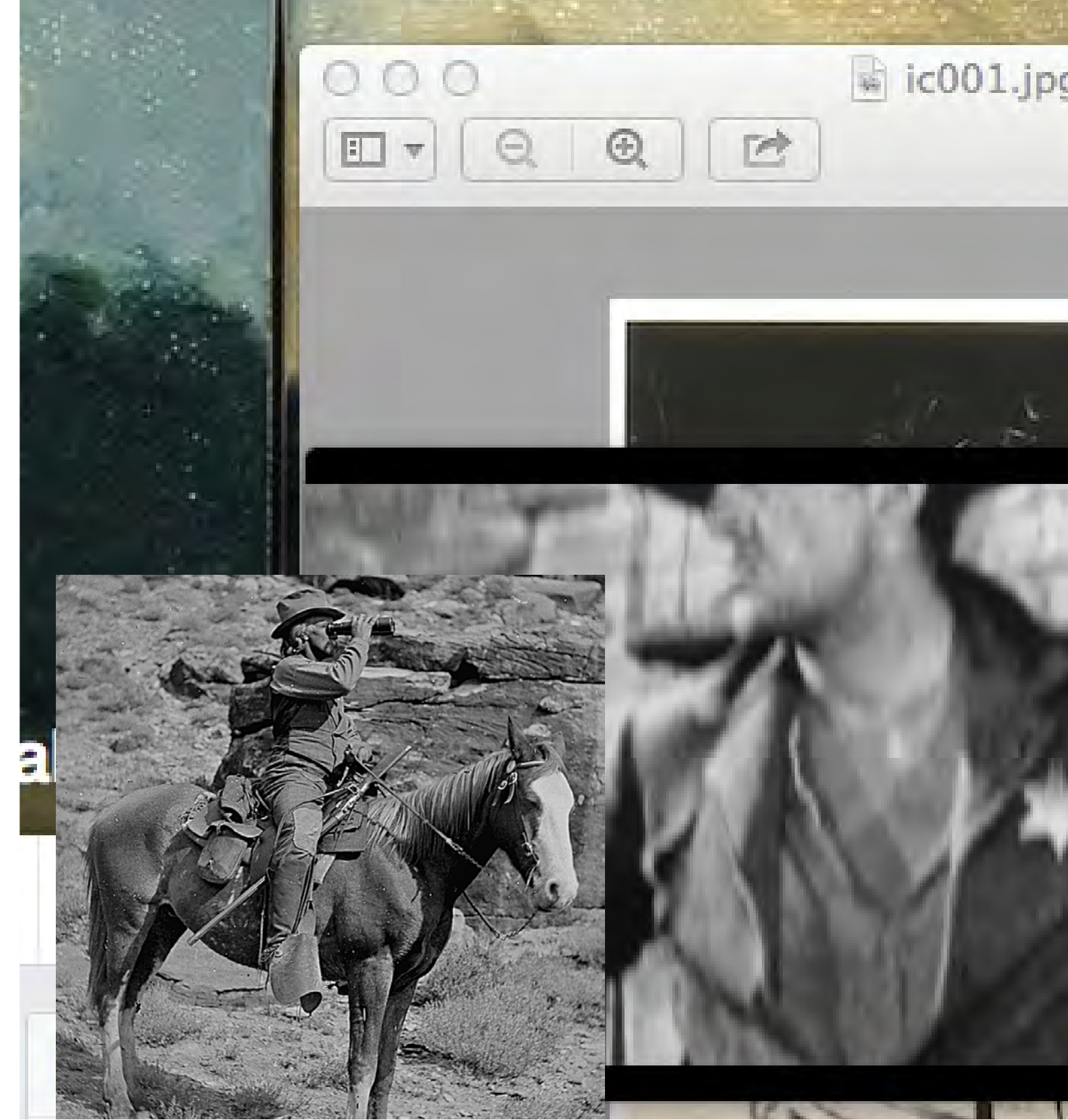
Ver imagens produz novas imagens.

Alguns dos grandes artistas contemporâneos - e talvez fosse mesmo possível dizer do último século – parecem trazer à tona em seu trabalho essa concepção. Deixam claras as evidências da presença de suas referencias, não disfarçam suas origens, ao contrário: as apresentam como símbolos de uma herança que é assumida. Os exemplos são inúmeros – nos transportam a Francis Bacon, Andy Warhol, Roy Lichteinstein, Jean-Michel Basquiat ou Gerhard Richter. Partir de uma imagem pré-existente, no entanto, não significa produzir uma cópia fiel, indistinguível.

Olhar imagens é antes de tudo, aprender com elas, disseca-las, desmontá-las e depois tentar juntar novamente suas partes como um brinquedo quebrado. As imagens sob suas diferentes formas – hoje mais do que em qualquer época anterior -, produzem mais do um modelo; geram um tipo de conhecimento próprio em torno delas mesmas.

De um desejo simples de compreender os planos de *Os Bons os Maus e os Feios (The Good, The Bad, The Ugly,* Leone, 1966), de desmembrar a cena de quase vinte minutos no final de *Zabriskie Point* (Antonioni, 1970), conciliar os comensais de *Le Dejeuner sur L'herbe* (1862-63) ou até de um santinho com a imagem de São Jorge é que incontáveis tantas outras imagens, filmes e pinturas surgiram e ainda surgem.

SCORCESE, M. *Who's that knocking at my door*? 1967. Com cenas apropriadas de HAWKS, Howard, *Rio Bravo,* 1959.


ic001.jpg

Das noites em claro com Jack Nicholson em *Chinatown* às tardes de domingo assistindo faroestes em sonoro preto e branco com meu pai e mais tarde nas cenas psicodélicas de *Easy Rider*, os filmes formaram parte do meu imaginário desde que consigo me lembrar. Os tiroteios dos bangue-bangues são uma memória muito presente, assim como assistir a uma série de reprises anacrônicas que, por alguma razão, ainda eram exibidas uns bons quarenta anos depois de seu lançamento por um dos poucos canais que nossa antena captava. E quando finalmente tivemos um aparelho de videocassete meus fins de semana eram preenchidos por horas a fio em frente à televisão com fantasmas, alienígenas e muito sangue de *ketchup*.

E qual explosão poderia ser melhor do que a de *Zabriskie Point*? O azul profundo do céu contra as chamas amarelo vibrantes e o fogo laranja-vermelho ardendo, derretendo todo couro, plástico e decorações caras e bregas dentro de uma mansão típica dos anos 70 em câmera lenta ao som de *Echos*, de Pink Floyd. É uma verdadeira pintura em movimento.

ANTONIONI, M. *Zabriskie Point,* 1970.

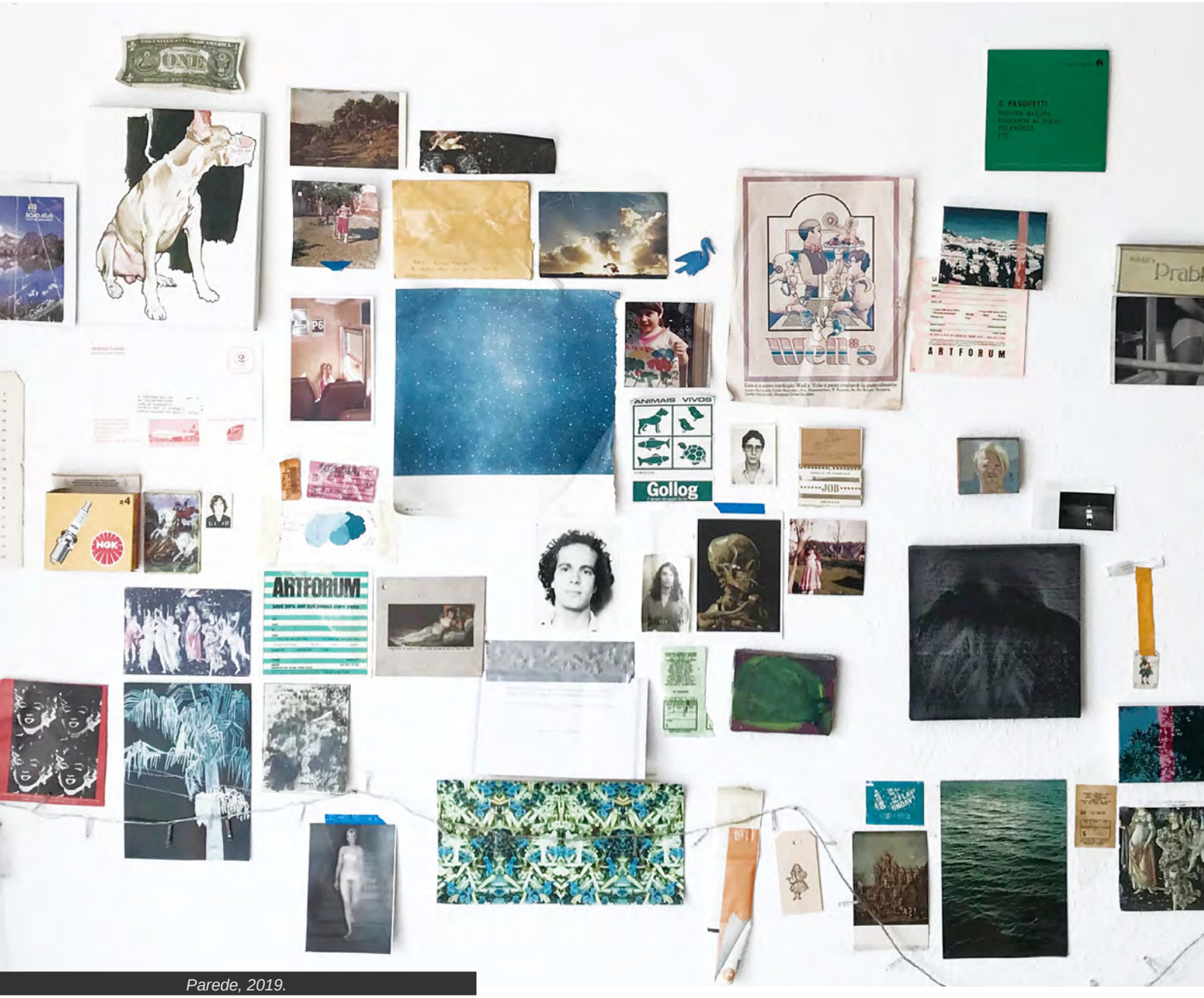
ORAÇÃO A SÃO JORGE

Um santinho. Quando saí do Rio Grande do Sul rumo à São Paulo, meus pais me deram uma daquelas imagens de São Jorge com uma oração no verso que cabem em uma carteira. Guardei com carinho como lembrança dos dois mais do que como símbolo religioso. Desde que cheguei a imagem do santo, agora com as bordas rasgadas e já meio amassado me acompanha, pendurado na parede junto de cartões postais, reproduções de pinturas, recortes de revistas *Art in Americ*a e uma variedade de cacarecos e papéis. Ele é parte de uma pequena coleção heteróclita – meu museu imaginário. Fica do lado de um postal da National Gallery com a reprodução de uma paisagem de Claude Lorrain, uma fotografia em preto e branco do meu pai quando era jovem e uma caixa de velas de carro.

Diferentemente do *Atlas* de Gerhard Richter, ou mesmo do de Aby Warburg, meu pequeno inventário não se divide em categorias, páginas ou classificações. Na verdade, não sei se deveria mesmo chama-lo de coleção, senão de uma maquete. Uma coleção pressupõe itens em *display*, parados, em exposição. São feitos apenas para os olhos. Uma maquete é um projeto, ela é produto das mãos que a construíram e ainda se mantém ao alcance.

Enquanto em parte são objetos queridos, por outro lado, os mantenho próximos para que sejam facilmente manipulados. Entre uma pintura e outra, ou mesmo no fim do dia, sento de frente para a parede com os recortes. Invento conexões fictícias e laços inúteis entre uma figura e outra. Mudo alguma coisa de lugar. Sento e olho de novo. E no dia seguinte me pego de novo fazendo o mesmo.

Digo que é inútil, mas ao mesmo tempo, que é uma maquete porque é nisso no que se transforma em um momento posterior quando executo os mesmos gestos em uma galeria pendurando as pinturas na parede, procurando ligações, olhando de longe, voltando e assim por diante. É um movimento repetitivo. Uma fita que quando termina de tocar, rebobino e quando escuto o *click* característico do início, aperto novamente *play*.


ONE
Well's
ARTFORUM
ANIMAIS VIVOS
Gollog
NGK
ARTFORUM
C. PASQUETTI

Parede, 2019.

LUCIFER

parede do ateliê, 2019

Bing Bang: remix. (detalhe). Óleo sobre tela, 10x15 cm, 2016.

Meu pai trabalhou desde jovem nos estúdios de rádio e televisão. Ele acompanhou as várias mudanças pelas quais esse meio passou ao longo das últimas décadas e eu, por proximidade, pude ver por mim mesma algo do que acontecia por detrás das câmeras. Os cenários pintados a mão e que de perto escondiam truques de perspectiva, o manuseio da iluminação colorida, enfim as tantas artimanhas e ardis que o público nem imagina que são empregados em alguns poucos segundos de transmissão. O que mais me fascinava por lá era no entanto, a sala *master*: um tipo de "cabine de controle" que parecia ter saído diretamente de um episódio de *Jornada nas Estrelas*. Quem a controla é o responsável pela grade de programação. Rodeado por inúmeras telas de televisão pequenas onde ao mesmo tempo passam sem parar imagens diferentes.

Existiu um tempo em que eu imaginei que me dedicaria ao estudo da edição de vídeo. Estava prestes a me inscrever em um curso em Porto Alegre e abandonar a pintura quando decidi ao invés disso, vir de mala e cuia ser aluna ouvinte no programa de pós-graduação do Programa de Artes Visuais da USP. No fundo, no entanto, é possível que parte de mim nunca tenha abandonado totalmente o papel de montar e remontar partes de fitas velhas de VHS, só que agora faço isso com telas e tinta – e um pagamento bem menos razoável.

Há algo de subversivo e estranhamente satisfatório contido no simples gesto de retirar um elemento qualquer de um lugar e coloca-lo em outro. Quando como uma criança troca os imãs da geladeira da avó de ordem, criando histórias. Cada troca representa uma mudança e cada mudança, um novo percurso visual na geladeira que sugere também novas fabulações.

Greetings. Óleo sobre tela, 50x70cm, 2015-16.

n diesem Tag
in Artist au
nobe. Man tr

Big Bang. Óleo sobre tela, 10x15cm, em 84 partes, 2016.

Zabriskie Point IV. Óleo sobre tela, 12x22cm, 2018.

SEX

... Plastik !!

Sex III. Óleo sobre tela, 9x12cm, 2018.
Plastik II. Óleo sobre tela, 9x12cm, 2018.
Buffalo Wings II. Óleo sobre tela, 20x25cm, 2018.

DEC 21 1991

INTERMISSIO

[projeto para *A Pausa*, 2019]

John Berger em seu livro em conjunto com o fotógrafo John Mohr, *Outra Forma de Contar* (1982) faz justamente essa pergunta. Nele, ambos discorrem sobre as possíveis formas narrativas contidas em imagens isoladas bem como no conjunto – ou sequência – destas. Na obra, as discussões concentram-se em torno das fotografias, salientando a ambivalência que é conferida a estes objetos em vista de seu próprio limite físico, seu enquadramento.

Em um dos momentos mais interessantes, Berger usa como exemplo a fotografia de um homem com um cavalo. A partir dessa imagem aparentemente simples, ele então desenvolve uma série de suposições: a fotografia teria sido tirada por causa do cavalo, do homem ou de algum evento? Seria o homem o dono do animal, um competidor em uma corrida ou um ator em um antigo filme de faroeste? Nas palavras do próprio autor, "a fotografia oferece uma evidência irrefutável de que este homem, este cavalo e estas rédeas existiram. Não nos diz nada sobre o seu sentido"[1].

Berger defende que independentemente da imagem, ela é um objeto que é confinado por suas bordas. Estas, por sua vez, impõe um "fora-de-campo", ou seja, tudo que não está enquadrado é inevitavelmente indeterminado, desconhecido. Segundo o autor, portanto, isso torna a imagem um fragmento ambíguo: "[...] Todas as fotografias são ambíguas. Todas as fotografias foram retiradas de uma continuidade [...] até mesmo uma pura paisagem quebra a continuidade: aquela da luz e do clima" e ainda, que a "descontinuidade sempre gera ambiguidade"[2].

I know nothing about it. The best way of dating it is probably by its photographic technique. Between 1900 and 1920? I do not know whether it was taken in Canada, the Alps, South Africa. All one can see is that it shows a smiling middle-aged man with his horse. Why was it taken? What meaning did it have for the photographer? Would it have had the same meaning for the man with the horse?

One can play a game of inventing meanings. The Last Mountie. (His smile becomes nostalgic.) The Man Who Set Fire to Farms. (His smile becomes sinister.) Before the Trek of Two Thousand Miles. (His smile becomes a little apprehensive.) After the Trek of Two Thousand Miles. (His smile becomes modest.) . . .

The most definite information this photograph gives is about the type of bridle the horse is wearing, and this is certainly not the reason why it was taken. Looking at the photograph alone it is even hard to know to what use category it belonged.

"NÃO SEI NADA SOBRE ELA. A MELHOR FORMA DE DATÁ-LA É PROVAVELMENTE ATRAVÉS DE SUA TÉCNICA FOTOGRÁFICA. ENTRE 1900 E 1920? EU NÃO SEI SE ELA FOI CAPTURADA NO CANADÁ, NOS ALPES, NA ÁFRICA DO SUL. TUDO QUE ALGUÉM PODE VER É QUE ELA MOSTRA UM UM HOMEM DE MEIA IDADE SORRINDO COM UM CAVALO. PORQUE A FOTOGRAFIA FOI TIRADA? QUAL SENTIDO ELA TINHA PARA O FOTÓGRAFO? TERIA ELA O MESMO SIGNIFICADO PARA O HOMEM COM O CAVALO?

PODEMOS BRINCAR COM UM JOGO DE INVENTAR SIGNIFICADOS."

BERGER, J.; MOHR, J. *Another Way of Telling*. Arquivo digital [n.p]. Londres/ Nova York: Bloomsbury Publishing, 2016.

Partindo deste pressuposto, o autor nos encoraja a ir mais longe, tomando estes documentos como fragmentos soltos com os quais montar “qualquer história dada história que alguém escolha inventar”[3]. Berger, no entanto, ressalta, que podemos, através de aproximações entre uma imagem e outra (e assim sucessivamente) direcionar estas possíveis histórias. Em suas palavras, “alguém pode deitar-se no chão e ver um número quase infinito de estrelas no céu noturno, mas de forma a contar histórias sobre estas estrelas, elas precisam ser vistas como constelações, as linhas invisíveis que podem conectá-las precisam ser assumidas”[4].

E se mesmo estas próprias constelações evocadas por Berger, sabidamente sofreram modificações ao longo dos séculos e entre os vários lugares ao redor do globo, então daí depreendemos também a partir dessa analogia, que mudando-se o percurso, muda-se não apenas o desenho (a forma) da constelação, mas principalmente seu mito fundante, sua narrativa. Assim também ocorre com as imagens: elas geram por aproximação – e esta pode ser mais fixa como em uma sequência, ou mais solta como fotos em um álbum ou recortes dispostos sobre uma mesa – um o condutor narrativo. Esse, no entanto, sofre alterações de acordo com o arranjo das imagens dentro deste conjunto fechado e as tais “linhas invisíveis que podem conectar” as imagens são uma escolha deliberada dentre outras tantas possíveis. Despertam por desencadeamento um “devir” narrativo” – ao contrário de uma afirmação clara e objetiva daquilo que se vê.

No meu caso, as pinturas colocam-se como estes objetos que buscam conexões, sugerem percursos.

Big Bang: Remix. (detalhe) óleo sobre tela, 10x15 cm, 2016.

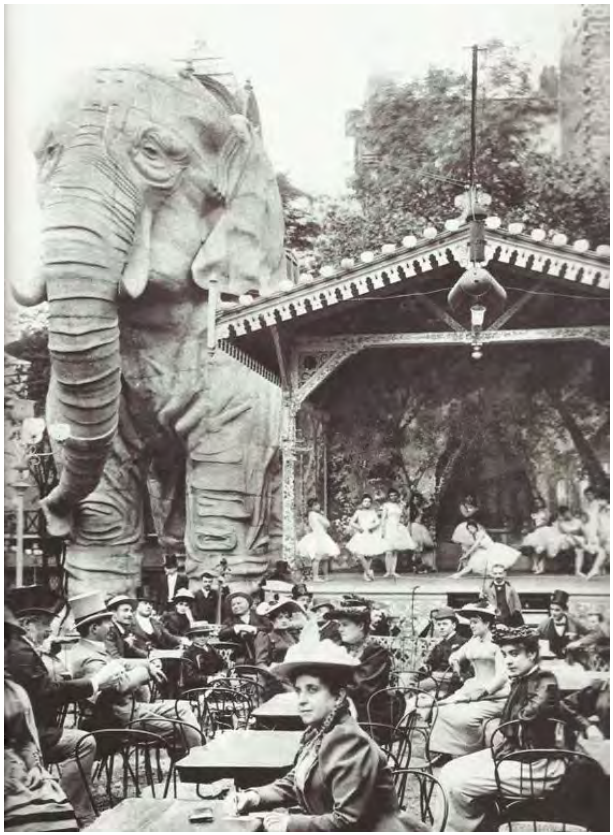
Bing Bang: remix. (detalhe). Óleo sobre tela, 10x15 cm, 2016.

LIGANDO OS PONTOS: O CINEMA E A COLAGEM

A CIDADE GERA O NOVO OBSERVADOR: O OLHAR MODERNO

A cidade moderna, que teria como maior expoente Paris[1], se torna por volta dos anos de 1850, um ponto de convergência tanto para as novidades cientificas quanto para toda forma de entretenimento que pudesse arrebatar o público, que por sua vez se tornava ávido por novas experiências. A industrialização, as mudanças urbanísticas - notadamente aquelas implantadas por Haussmann em Paris sob o governo de Napoleão III -, o advento dos novos meios de transporte que tornavam as viagens não apenas mais comuns mais muito mais rápidas com o trem, os barcos a vapor e os primeiros automóveis[2] de um lado, modificaram a forma de ver e se locomover no espaço urbano. Por outro, a eclosão dos bens de consumo aliados às próprias lojas e o surgimento dos primeiros *magazines* com suas vitrines cuidadosamente elaboradas para chamarem a atenção dos passantes, assim como a indústria gráfica e as novas técnicas de impressão a cores que modificaram a publicidade tanto quanto a própria aparência das ruas ou o advento da iluminação pública, povoavam de cor, luz e fascínio qualquer rápida caminhada pelos *Boulevard*s.

Como escrevem Leo Charney e Vanessa Schwartz em *O cinema e a invenção da vida moderna,* "A modernidade não pode ser entendida fora do contexto da cidade, que proporcionou uma arena para a circulação de corpos e mercadorias, a troca de olhares e o exercício do consumismo. A vida moderna pareceria urbana por definição […]"[3]. A cidade tem um papel central para a eclosão de um novo tipo de vida urbana tanto quanto para o surgimento de uma visualidade própria e a qual perpassaria o cinema e a colagem cubista.



Estrutura de elefante construída para Exposição universal de 1889 e posteriormente movida para o pátio do Moulin Rouge (c. 1900).

O aspecto visual se torna progressivamente um fator da nova vida na cidade nesse início do século XX. Não apenas o número de atrações crescia exponencialmente, elas também rapidamente se tornaram ainda mais apelativas aos olhares curiosos. A iluminação elétrica era um desses avanços recentes em direção não apenas a noites em claro, mas a todo um fascínio visual próprio que agora poderia ser apreciado a qualquer momento do dia ou da noite. O uso de letreiros em *neon* colorido a partir de 1880[4], e décadas mais tarde, a incorporação de exibições cinematográficas curtas, propagandas e notícias projetadas em prédios ao longo dos *Boulevards* à noite contribuíam para o espetáculo luminoso que se tornava Paris nesse momento.

.

A iluminação e o avanço na engenharia de construção – novas formas de trabalhar o vidro e estruturas de aço – ainda, proporcionam a construção das *passagens* (*arcades*): grandes precursores dos *shopping centers* abarrotados de vitrines, lojas, produtos diversos além de um ponto de encontro e convergência para os parisienses e turistas. Vanessa Shwartz define as *passagens* como "uma cidade, na verdade, um mundo em miniatura"[5].

Interessante ainda, notar como esses centro comerciais incorporavam, de forma concentrada aquilo que a própria cidade estava se tornando – um grande local de convergência para mercadorias, produtos, inovações, tecnologia e culturas das mais diversas. Paris recebia nesse momento um fluxo nunca antes visto de imigrantes, intelectuais e todo tipo de viajantes buscando conhecer a "Cidade das Luzes". "Uma americana observou, em 1859, que durante uma caminhada a tarde, 'inúmeras variedades de roupa, linguagem, rostos e costumes se sucedem rapidamente umas às outras mantendo focada a atenção daquele observa por horas"[6].

A maior demonstração deste aspecto, no entanto, encontra-se na Exposição Universal de 1889. A maior edição da feira que Paris já havia sediado e que se propunha a celebrar as conquistas do século que terminava, olhando confiante para o futuro promissor que o século XX traria. A Exposição era um grande *pastiche* de novas invenções, descobertas científicas, divulgação de tecnologias, *designs* de moda, espetáculos de entretenimento a própria construção da Torre Eiffel e os pavilhões "coloniais" - como aquele que simulava um vilarejo em Madagascar com a presença de locais efetuando tarefas corriqueiras e tocando músicas tradicionais, além de animais exóticos trazidos por navio para a exposição. A exibição era um enorme caleidoscópio de culturas, imagens e objetos "recortados" e "colados". Uma ressonância precoce daquilo que viria a se tornar a própria essência da colagem tal como a definiria Max Ernst – o acoplamento de duas realidades aparentemente inacopláveis sobre um plano que aparentemente não lhes convém..."[7].

Mas as Exposições Universais, também evocam a íntima relação entre esse "colecionismos" do exótico com o consumismo crescente e o surgimento de um novo tipo de observador. Como escreve Walter Benjamin, As *Exibições* [...] são locais de peregrinação para o fetiche de mercadorias" e ainda, "As Exibições Mundiais glorificam o valor de troca da mercadoria […] elas abrem uma fantasmagoria na qual alguém entra para ficar distraído"[8]. O consumismo e a distração parecem mesmo caminhar de mãos dadas nesse período, ou ao menos, se fazem constantemente presentes nas reflexões da época – sendo sua figura mais emblemática, sem dúvida, aquela do *flanêur* – a própria incorporação do observador urbano moderno, imerso na multidão e constantemente assaltado por estímulos visuais de todo tipo mas que ao mesmo tempo, não se deixa prender por nenhum destes.

"Leva apenas um minuto, apenas um passo para as forças de atração se reunirem: um minuto depois, um passo adiante, e o transeunte está diante de uma loja diferente... A atenção é desviada como por violência, e não há outra alternativa a não ser ficar ali olhando para cima até que ela retorne. O nome do lojista, o nome da mercadoria, inscrito uma dúzia de vezes em cartazes pendurados nas portas e acima das janelas, acenam de todos os lados; o exterior da arcada lembra o caderno de exercícios de um estudante que escreve várias palavras de paradigma repetidas vezes […] O sapateiro pintou sapatos de cores diferentes, dispostos em filas como batalhões, em toda a fachada de seu prédio. A placa dos serralheiros é uma chave banhada em ouro de dois metros de altura; os portões gigantes do céu não poderiam exigir maiores. Nas lojas de meias, meias-calças de quatro metros de altura são pintadas de branco e elas irão assustar você no escuro, quando se aprecem com fantasmas... Mas olho e pé são arrebatados de uma forma mais nobre e charmosa pelas pinturas dispostas diante de muitas lojas..."[9]

Esse relato de um passeio por um dos *Boulevards* feito por Ludwig Börne em meados de 1822 não só ilustra uma típica experiência urbana de Paris no fim do século, mas se faz interessante especialmente na medida em que ele acentua não apenas o olhar fugaz e a atenção disputada daquele que passeia, mas que os objetos desse olhar são as mercadorias, as lojas e a publicidade em torno das mesmas.

Jonathan Crary, em *Suspensões da Percepção*, sobre as relações entre o novo observador moderno e o consumo, escreve: "Parte da lógica cultural do capitalismo exige que aceitemos como *natural* o ato de mudar nossa atenção rapidamente de uma coisa a outra. O capital, como processo de troca e circulação aceleradas, produziu no homem essa capacidade de adaptação da percepção, e tornou-se um regime de atenção e distração recíprocas [...]. Diferentemente de qualquer modelo anterior da visualidade, a mobilidade, a novidade e a distração se tornaram elementos constitutivos da experiência perceptiva"[10].

Numerosos estudos aliam essa nova experiência perceptiva centrada no olhar com a criação do aparato cinematográfico tanto quanto do desenvolvimento de um público correspondente. Um novo tipo de observador nascia juntamente com um novo espaço.

Anteriormente ao advento do cinema ou mesmo da colagem que surgiria em seguida, no entanto, é importante ressaltar a eclosão do contato com as imagens e o papel que elas passariam a exercer nesse ambiente urbano.

ATGET, Eugene. Rue Saint Jacques, 1906.

Numerosos estudos aliam essa nova experiência perceptiva centrada no olhar com a criação do aparato cinematográfico tanto quanto do desenvolvimento de um público correspondente. Um novo tipo de observador nascia juntamente com um novo espaço.

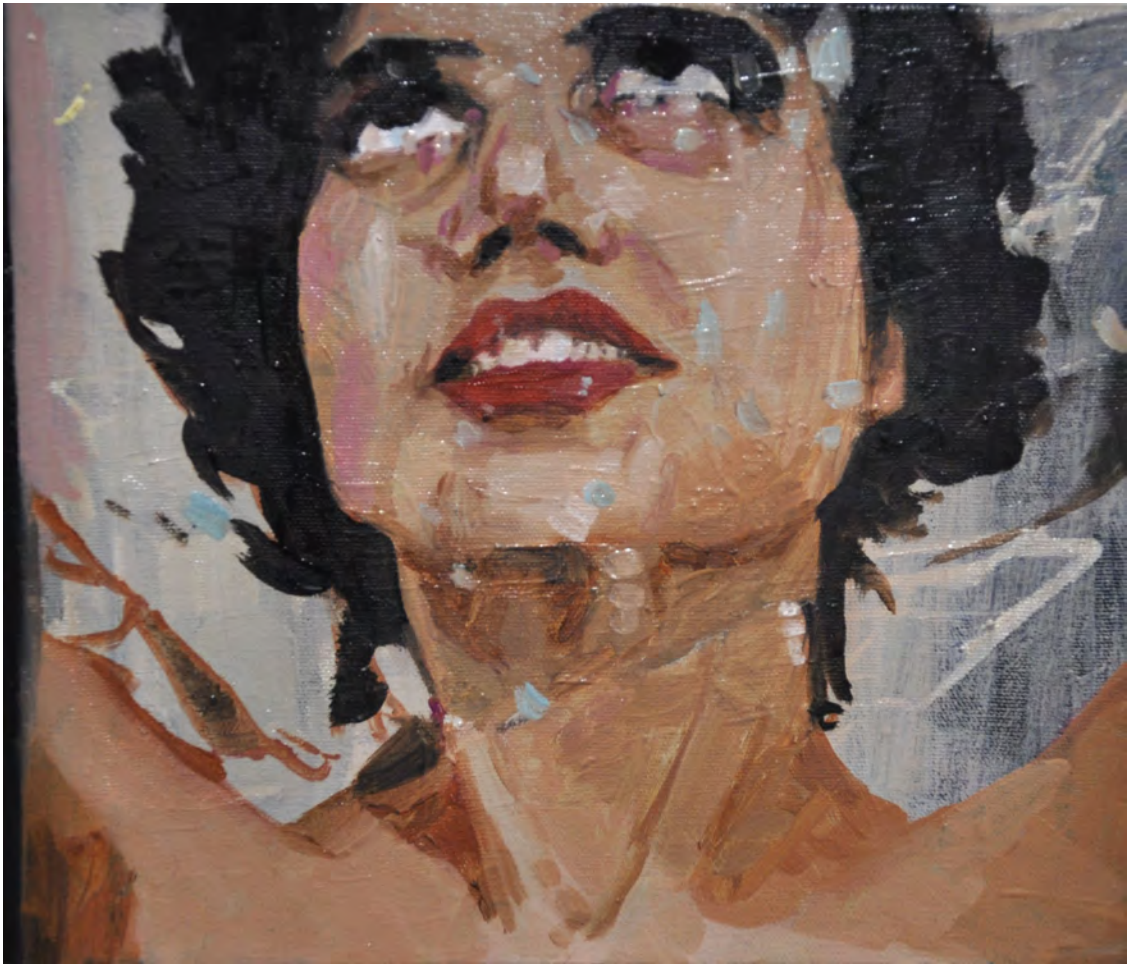
Anteriormente ao advento do cinema ou mesmo da colagem que surgiria em seguida, no entanto, é importante ressaltar a eclosão do contato com as imagens e o papel que elas passariam a exercer nesse ambiente urbano.

Se antes as imagens habitavam os museus, os ateliês e gabinetes de colecionadores, agora elas se encontravam livres, circulando pelas ruas e indo de encontro ao cidadão comum, que por sua vez, faz delas também parte de sua vida cotidiana. "No *fin-de-sciècle* essa orientação em direção ao visual culminou em uma fenomenal profusão de imagens sob a forma de distintos e coloridos pôsteres ilustrados"[11].

Os novos avanços que permitiram a reprodução de imagens de forma mais rápida e barata – a litografia, a impressão a cores, a própria fixação da imagem fotográfica – tornam a circulação destas cada vez mais parte do cotidiano. Os livros ilustrados ganham popularidade bem como a presença das imagens em jornais, além dos cartazes espalhados pela cidade.

Pelos muros, paredes e postes, uma infinidade de pôsteres e anúncios, os mais novos se sobrepondo aos mais antigos, e esses descascando, revelando camadas de tantas outras novidades passadas e já esquecidas entre o dia anterior e o presente. Os cartazes em certo momento se proliferam a uma escala tão grande que os muros e paredes se tornaram insuficientes, e uma série de "mobiliários urbanos" como *Colunas Morris*[12], quiosques e banheiros públicos foram instalados para melhor acomodá-los. A experiência cotidiana se modificara e com ela, o olhar do grande público também se adapta a novas formas coloridas e dinâmicas de percepção e atenção. Paris e os parisienses no entanto, ainda não estavam satisfeitos, muito pelo contrário. Eles haviam se tornado o povo do espetáculo e sua fome por consumir sempre mais novidade havia apenas começado.

"Nenhum povo do mundo aprecia tanto os divertimentos – ou *distractions* como eles os chamam – quanto os parisienses. Manhã, tarde e noite, verão e inverno, há sempre algo para ser visto, e uma grande parte da população parece absorvida na busca do prazer"[13]. Era o que estava escrito no Guia Cassel de Paris de 1884, e como escreve Vanessa Schwartz, "mais importante do que o prazer, talvez, o guia prometia que 'há sempre algo para ser visto' […] A vida real era vivenciada como um show, mas ao mesmo tempo, os shows tornavam-se cada vez mais parecidos com a vida"[14]. E dentre as várias formas de entretenimento, o cinema se tornaria rapidamente aquela que mais se aproximaria e representaria a própria vida.



M. óleo sobre tela, 25x30cm, 2016.

CINEMA: PRODUTO DA MODERNIDADE

O cinema[15] tem sua origem como um ponto de discordâncias e incertezas, comumente datado como tendo origem em 1895 com a exibição dos primeiros filmes dos Irmãos Lumière no *Gran Café de Pari*s, por um lado, e por outro, como a organização sistemática e último desdobramento de uma genealogia que remontaria ao menos à *camara obscura*[16]. O fato é de que ele não se desenvolve plenamente até o fim do século XIX sob a forma na qual se cristalizou até os dias de hoje, por puro acaso. O cinema é fruto e está intimamente ligado à uma série de aparatos ópticos desenvolvidos entre o final do século XIX e o início do século XX, como aponta Jonathan Crary em seu célebre *Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX,* entre eles o taumotópio, a "roda de Faraday", o diorama, o caleidoscópio, o estereoscópio, entre outros tantos[17]. Tão relevantes quanto estes, ainda, são os espetáculos populares que se tornavam comuns e queridos do grande público, contribuindo para a formação também de seu imaginário. Os números de mágica, acrobatas, sessões de lanterna mágica, truques com animais e todo tipo de atração apresentadas nos *vaudevilles* – dentre as quais, os filmes mais tarde também fariam parte.

Os filmes como integrantes destes espaços se colocavam como "uma das atrações entre as outras tantas oferecidas pelos *vaudevilles*, mas nunca uma atração exclusiva, nem mesmo a principal"[18]. Nesse período, cada filme "completo" não consistia de mais do que alguns poucos minutos, exatamente dada a necessidade de rotatividade entre as atrações nesses espetáculos de variedades. Ou seja, um filme poderia ser mostrado logo após um show de mágica e preceder uma apresentação de dança, por exemplo. Tanto os próprios lugares onde eram apresentados então, quanto o público não eram ainda exclusivos do cinema mas pertenciam a esse mundo de atrações variadas por preços irrisórios.

O cinema nesse período ocuparia um lugar indeterminado entre uma curiosidade, um avanço tecnológico e um tipo elaborado de truque de máquina e reuniria, "na sua base de celulóide, várias modalidades de espetáculos derivadas das formas populares de cultura, como o circo, o carnaval, a magia e a prestidigitação, a pantomima, a feira de atrações e aberrações"[19]. Existe nestes primeiros filmes algo de aberrante no próprio gesto de expandir estas imagens na proporção de uma projeção cinematográfica. *Entrada do Trem na Estação La Ciotat* (*L'Arrivée d'un train em gare de La Ciotat* , Lumière, 1895), *Annabelle Serpentine Dance* (Edison, 1894), *Repas de bébé* (Lumière, 1895), *Une Partie de Cartes* (Méliès, 1896), ou *Sandow* (Edison, 1894) são apenas alguns exemplos de filmes nos quais as ações mais simples são apresentadas. No entanto, elas quando levadas ao filme se tornavam aos olhos do público de seu tempo, imagens estranhas, exageradas, e que beiravam mesmo o grotesco.

Um bom exemplo é *O Beijo* (*The Kiss*, Edison, 1896), um dos primeiros filmes de Thomas Edison. O filme que tem pouco menos de vinte segundos de duração apresenta a reencenação do beijo entre Mary Irwin e John C. Rice no final da peça *A Viúva Jones*. Uma cena aparentemente inofensiva hoje, mas que gerou indigna-

ação nas platéias em seu tempo, “o espetáculo de um pasteio prolongado de um nos lábios do outro foi bestial o suficiente em tamanho real no palco, mas ampliado para proporções gigantescas e repetido três vezes, é absolutamente repugnante”[20]. Contemporâneas à essa crítica também, são as reclamações gerais do público com relação às “cabeças gigantes”, e do fato de os cineastas “ignorarem que uma cabeça não podia mover-se sozinha sem o auxílio do corpo e das pernas”[21]. De forma mais declarada, as barbaridades e fantasias se tornariam grande parte do repertório fílmico de um cineasta em específico: George Méliès.

EDISON, T. *O Beijo,* 1986.

Entretanto, mais do que apenas um conteúdo específico que em muito se difere dos longas metragens atuais, o primeiro cinema era carregado de especificidades materiais, visuais e técnicas que com o tempo se perderam, mas que eram parte integrante de seu meio no início do século XX.

O próprio aspecto desses primeiros filmes era muito diferente da imagem aparentemente estável que hoje caracteriza o cinema. A fisicalidade do aparelho era evidente então – nas primeiras exibições cinematográficas , inclusive, a máquina de projeção ficava à vista do público dentro da sala -, e produzia uma imagem intermitente, “cintilante”, “chacoalhada”, e “piscante” - em inglês, até hoje permanece o uso da expressão *flicker* exatamente por esse motivo.

Em 1897 a companhia Gaumont desenvolve uma “armadilha cronofotográfica” (*chronophotographic mesh)* para eliminar estes efeitos[22]. O objeto era um tipo de ventilador pequeno cheio de buracos que deveria ser segurado em frente ao rosto do observador e gentilmente balançado, acabando assim, com o incômodo da luz intermitente. Os relatos sobre essa característica inicialmente tão presente no cinema são muitos em sua época e constituíram grande parte também dos primeiros discursos cinematográficos. Estes, relacionavam a percepção da passagem entre as imagens como evidência do feito científico da animação do movimento ou em muitos outros ainda, a um efeito “mágico” produzido pelo aparelho. E a presença da máquina era não só vista, como também sentida, como relembra Jean Epstein em suas memórias inacabadas sobre a primeira vez em que assistiu a um filme:

> *[...] de repente estava escuro, apenas perfurado pelo enxame de feixes e sombras e luz [...] espectros tremulantes eram projetados em uma parede. Esses fantasmas saltavam ao ritmo de um rude tilintar e perfuravam seus olho... Subitamente, as imagens se esparramavam para além da tela, espalhando-se pelas paredes e sacudindo o chão. Minha cadeira foi sacudida por uma breve trepidação, o suficiente para induzir náusea. Houveram gritos, o som de cadeiras sendo empurradas para trás, mesas viradas, vidro quebrado. A lâmpada do projetor se apagou.”*[23]

Em suma, assistir a uma projeção fílmica nessa época é uma experiência que atualmente só podemos imaginar. No entanto, é possível depreender a partir desse e de outros relatos que era então, muito mais perceptível a forma de construção do filme – a partir de uma série de imagens paradas justapostas. As “soldas” entre uma imagem e outra passando em frente aos olhos dos espectadores era ainda visível e isso implicava em um tipo de espetáculo que em nada tinha de estático. Ao contrário, era o pleno movimento acontecendo: truncado, recortado, desestabilizado. E seriam estas mesmas características que impulsionariam em grande parte o fascínio pelo cinema em seu próprio tempo.

Tédio (detalhe). Óleo sobre tela,2016.

PICASSO E BRAQUE VÃO AO CINEMA

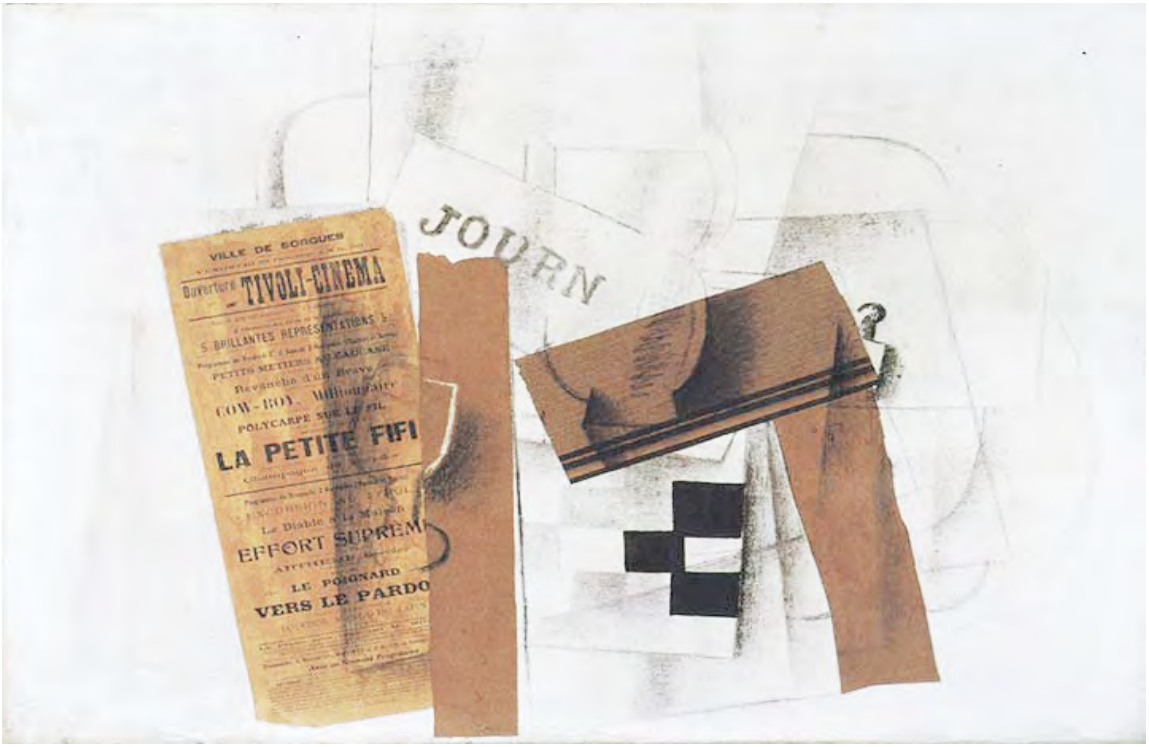
SE A FOTOGRAFIA JÁ HAVIA EXERCIDO UM EFEITO PROFUNDO NOS ARTISTAS DA METADE DO SÉCULO XIX, ESPECIALMENTE SOBRE MANET, QUAL INFLUÊNCIA TERIAM OS FILMES SOBRE A PRÓXIMA GERAÇÃO?[24]

MARTIN SCORCESE

BRAQUE, Georges. *Damier: Tivoli Cinema*. 1913. (detalhe)

Alguns pesquisadores[25] recentemente desenvolveram teorias que giram em torno da questão do cinema como uma das referências que teriam influenciado Picasso e Braque em sua busca por um novo espaço pictórico. Mesmo que não seja ainda uma hipótese largamente aceita, é sem dúvida, uma proposição interessante e que gera novas formas de ver o trabalho destes artistas assim como relaciona à essa produção artística uma nova gama de referências originárias de outro meio.

Fato reconhecido é de que Picasso e Braque se deixavam contaminar pelo ambiente urbano no qual estavam inseridos e que este passou, mesmo antes de 1912 a fazer parte integrante de sua produção – recortes de jornais, papéis de parede produzidos em larga escala, embalagens e canções populares, selos e assim por diante. O cinema integrava ele mesmo essa efervescente cultura citadina que se estabelecia em Paris neste momento. Não seria, portanto, surpreendente que estes artistas também se encontrassem entre o público que frequentava as salas de exibição. E de fato, John Richardson, biógrafo de Picasso, afirma que o pintor teria assistido seu primeiro filme em Barcelona, antes de ver seu



BRAQUE, Georges. *Damier: Tivoli Cinema*. Carvão, colagem e óleo sobre tela, 92,3 x 65,5 cm, 1913.

primeiro Cézanne, provavelmente em 1896, com15 anos. A primeira pintura que Picasso realizou em ateliê, *The Bayonet Charge* (hoje perdida), teria relação com um dos curtas exibidos nessa ocasião, *The Calvary Charge*[26]. Também é possível encontrar entre os tantos fragmentos usados mais tarde nas colagens de Braque, um programa do Cinema Tivoli em *Damier: Tivoli Cinema* (1913), o que revela, ao menos, o interesse do artista por esse novo meio.

Os filmes aos quais Picasso e Braque assistiam, afinal, carregam muitas características que seriam mais tarde associadas também com as imagens que o movimento cubista e as próprias colagens às quais dariam origem se associariam.

PICASSO, MÉLIÈS E AS CABEÇAS DE PAPEL

Olhar imagens é também aprender com elas, disseca-las, desmontá-las como um brinquedo e depois tentar unir novamente os pedaços.

As vezes os pedaços quando retirados do lugar não mais voltam exatamente para onde deveriam, é verdade. Se misturam com outras peças de outros quebra-cabeças.

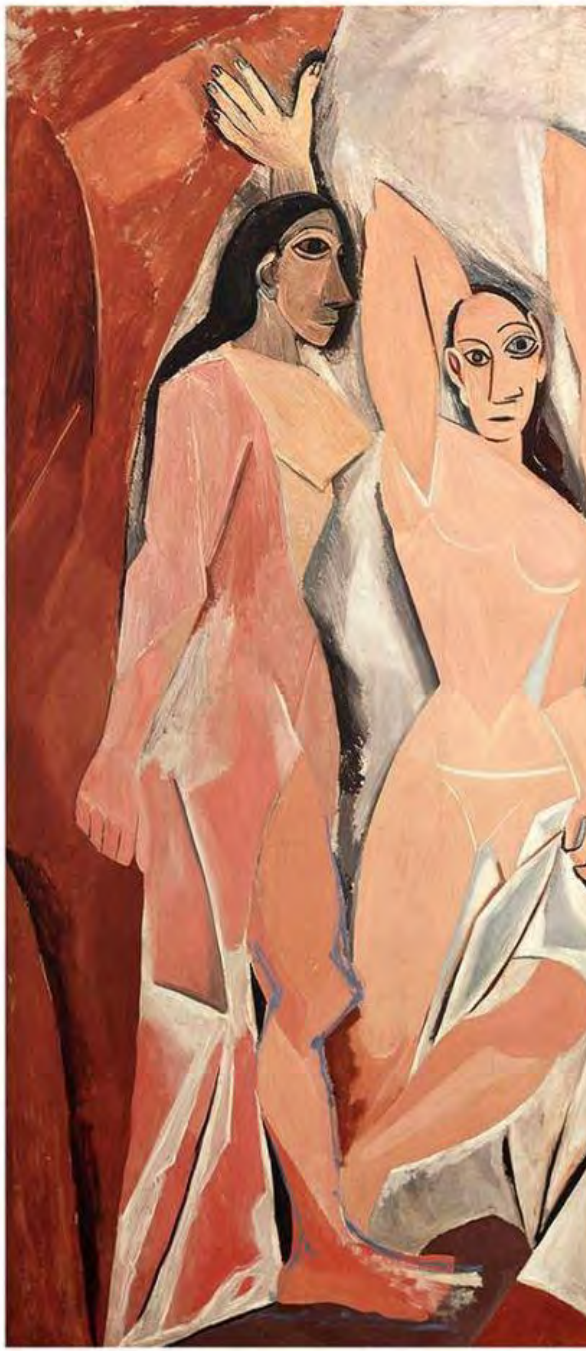
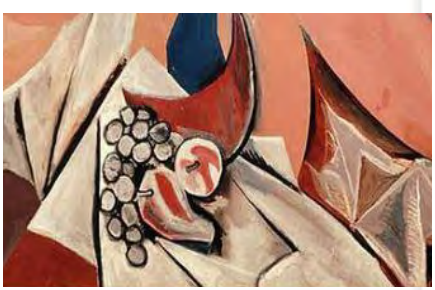
Um quebra-cabeças. Era a impressão que eu tinha de *Demoiselle d'Avignon* (1907) quando era mais jovem. Tinha mesmo vontade de poder retirar com as mãos os cacos da pintura e remonta-la de novo. As peças não pareciam se encaixar. Evidentemente não se encaixam. Não da forma convencional, ao menos.

Em especial, destaco a cabeça vermelha à direita do quadro. Um elemento sem dúvida estranho, quase alienígena. Talvez uma máscara mas o restante dos corpos e do ambiente igualmente planificados não nos fornecem pistas a respeito disso. A cabeça - órgão ou artefato - , se distingue da superfície adjacente pelo seu contorno marcado e a diferença do emprego da cor mais homogênea; quase se assemelha a um adesivo. O corpo no qual a "cabeça-aplique" se acomoda, por sua vez, está em uma posição impossível para o encaixe. Ela é apenas a evidência mais marcante do emprego de um processo que ocorre ao longo de toda essa pintura, e a partir daí, surgem mais e mais delas, como o braço que flutua solitário e incorpóreo no alto, por exemplo.

PICASSO, Pablo. *Demoiselle d'Avignon*, (detalhe) 1908.

A mão, a cabeça, ou qualquer outro segmento da tela que possamos escolher aqui, são apenas isso: seções da pintura. Servem a propósitos internos da composição muito mais do que a um compromisso com alguma semelhança com o mundo físico. E a partir desse ponto, a vontade de desmontar o quebra-cabeças d a s *Demoiselles* passa, elas parecem agora ocuparem seus devidos lugares.

Tal como diz Bernice Rose, curadora da exposição *When Picasso and Braque Go to the Movies*, no documentário homônimo, "aqui temos que cortar para Méliès. Um dos truques favoritos de Méliès era segmentar corpos e rearranjá-los. Formas bidimensionais subitamente se transformavam em formas tridimensionais e isso ocorre em *Demoiselle d'Avignon*"[27]. Além de tornar formas bidimensionais em tridimensionais – ou o inverso -, Méliés se tornaria célebre por diversos outros malabarismos insolentes que tinham como ponto de partida o corpo humano, que sob o seu comando, seria sumariamente partido, segmentado, rearranjado, inflado, diminuído, e até mesmo, explodido. Nas

MÉLIÈS, G. *L' Homme à la tête em caoutchouc,* 1901; *A Dama de Três Cabeças* (*Bouquet d'Illusions*), 1902. ; *Un homme de têtes* 1898; e Uma Disarticulação Misteriosa (*Dislocation Mysterieuse),* 1901.

ter-picassoandbraque2008.avi

palavras de Arlindo Machado em *Pré-Cinemas e Pós-Cinemas* (2001), “no caso específico de Méliès, há algo que nos incomoda profundamente. Não se sabe bem em decorrência de que perversidade satânica abundam em suas cenas as mutilações físicas mais estapafúrdias e as metamorfoses corporais mais monstruosas, mesmo quando o pretexto é o efeito cômico de extração burlesca. O motivo que retoma com maior insistência é o da decapitação pura e simples […], ou trucagens diversas com cabeças degoladas […]. Afora isso, é muito comum nesses filmes os corpos se transfigurarem, explodirem, crescerem desmesuradamente, perderem os membros ou desaparecerem qual fumaça no ar. [...] despedaçam-se, deslocam-se, achatam-se, explodem, recuperam a forma humana, duplicam-se, mudam de sexo, fragmentam-se novamente e assim por diante”[28]. Em *Dislocation Mystérieuse* (1901), por exemplo, o corpo do protagonista se separa em vários pedaços que se distribuem no quadro da projeção cinematográfica e ganham vontade própria. O que começa como um braço saindo do corpo para pegar uma garrafa rapidamente se torna uma total anarquia que é cômica na superfície e desconfortável no fundo. Mas no mundo fantástico de Méliès o personagem não sofre, ele recebe feliz de volta seus braços e pernas e com eles sai de cena saltitante.

Méliès mais do que qualquer outro cineasta de sua época, talvez, tenha compreendido que o espaço fílmico é um campo de operação tanto quanto aquele das telas e cartões de Picasso e Braque. Foi a partir das soluções com a manipulação do filme em seus vários estágios – gravação revelação e edição e montagem -, que a aparência única e por vezes até perturbadora de sua obra emerge. Esta, que não raro, se aproxima da aparência fragmentária das *Demoiselles*. Tanto quanto o tronco e a cabeça não parecem pertencer a um mesmo jogo de peças, mas que mesmo assim, Picasso une e impõe

um novo *set* de regras próprias em seu quadro, de forma análoga, funcionam os espaços incongruentes nos filmes de Méliès.

Em *Uma Viagem à Lua* (*Une Voyage dans la Lune,* 1902), seu filme mais lembrado, vemos uma série destes pequenos truques sendo utilizados de forma quase discreta, se comparados a outros títulos de seu catálogo. Mas talvez exatamente por isso, se façam ainda mais extravagantes. Vemos os cientistas expedicionários entrando no foguete que é tão claramente cenográfico e plano com tanta naturalidade que quase nos convencem. Na cena seguinte, telhados claramente pintados a mão em um primeiro plano são pisoteados pelos atores tão maiores que as casas que poderiam mesmo ser gigantes aterrorizando o vilarejo abaixo de seus pés, e assim vamos sendo envolvidos por essas sequências de cenas e espaços absurdos até o grande ápice onde a lua tem seu olho humanoide perfurado pelo foguete-plano.

Cenas e espaços absurdos é verdade, mas apenas se tentássemos transpô-los para o lado "de cá" da projeção. Eles evidentemente, tanto quanto as *Demoiselles*, não foram feitos para existirem e caminharem entre nós, senão em seu próprio mundo:

MÉLÈS, G. *Uma Viagem à Lua* , 1902.

aquele da película de celulose ou da tinta. Uma *Demoiselle,* uma colagem de Braque ou uma cena fantástica em um filme de Méliès estão todos regulados por necessidades e possibilidades que dependem de suas formas construtivas específicas

Se os pintores se influenciaram pelo cinema, ou não, talvez seja impossível precisar, mas sem dúvida, é interessante como eles todos parecem caminhar lado a lado, jogando seus quebra-cabeças.

A COLAGEM CUBISTA: O NOVO ESPAÇO PICTORICO CONSTRUÍDO

"A COLAGEM É A MAIOR INVENÇÃO DO SÉCULO VINTE" [29]
ROBERT MOTHERWELL

Os procedimentos técnicos utilizados na colagem são tão antigos quanto a própria invenção do papel ou mesmo antes, já se fazendo presentes de uma forma ou de outra[30]. No entanto, essas ações somente passam a ser consideradas parte da *colagem* a qual Motherwell se refere, no século XX. Esta, como técnica e conceito na arte tem, oficialmente, seu início em meados de 1912 com os *papier-collé* de Braque e Picasso.

É possível encontrar evidências e prefigurações de um tipo de construção visual que ganharia força com o advento da colagem em obras cubistas anteriores já a partir de 1908 – como os pregos pintados de forma ilusionista por Braque ou a inserção de números e letras em obras de Picasso[31]. No entanto, são os *papier-collé* que possibilitariam o rompimento definitivo com o espaço perspectivado que reinava na pintura ocidental desde o Renascimento. O caráter mimético da pintura é colocado em cheque; deste ponto em diante, ela não mais necessita se colocar como um espelho do mundo apresentando imagens ilusórias feitas de tinta de truques de aparência.

No instante em que o primeiro pedaço de papel de parede foi colado por Braque naquela que é considerada a primeira colagem da arte – *Cesto de Frutas e Vidro* (*Compotier et verre*) em 1912 -, o plano da pintura, o espaço pictórico e o próprio processo de construção de uma obra se modificaram radicalmente[32]. O plano da tela se torna um espaço de operação, onde elementos da vida cotidiana "recortados" e "colados" tanto quanto formas geométricas ou manchas de cor poderiam compor um novo tipo de espacialidade. Uma espacialidade que surge exatamente das relações

entre os elementos que compõe o plano e onde a cor exerce papel fundamental.

O plano, a partir de então, se coloca como um campo de ação, um espaço com uma realidade e materialidade próprias e que permite, "a incorporação de pedaços do mundo na própria obra"[33]. E assim como escreve Brandon Taylor em *Collage: The Making of Modern Art*, a "colagem em seu primeiro e usual sentido envolve a fixação de recortes que originaram-se além do estúdio, na loja de departamento ou na rua.[…]"[34]. Ou ainda, nas célebres palavras de Guillaume Apollinaire sobre as colagens de Picasso "ele não hesitou em utilizar objetos reais, uma canção de dois centavos, um selo postal de verdade, um recorte de jornal, um pedaço de tela impresso com uma palha de cadeira"[35].

A profusão de imagens que tomaria conta da cidade moderna no fim do século XX e que seria responsável pelo maior contato do público com a cultura visual, seria a mesma que em um sentido inverso, passaria a permear o repertório dos artistas com as novas figuras saídas da indústria e do comércio. Abria-se espaço para o rompimento da barreira entre a cultura popular a erudita. Como escreveu Robert Rosemblum em *Cubism as Pop Art* (1976), "(...) Aqui, em suma, temos a colisão de dois mundos aparentemente separados, aquele da reclusão hermética do artista em uma torre de marfim, com suas explorações particulares em territórios estéticos desconhecidos, e aquele do bruto, porém, estimulante, ataque do mundo do lado de fora da porta do estúdio, um mundo de cafés, quiosques de jornais, entretenimento dos *music halls*, *billboards*, bens de consumo embalados jornais, ilustrações comerciais, lojas de departamento, e uma série de novas invenções que poderiam acender tão alto quanto os aviões pilotados pelos irmãos Wright e por Loius Blériot"[36].

Através da colagem a vida cotidiana viraria não apenas assunto da arte – isso já ocorria há tempos -, mas ela deixaria de ser mero *modelo* o qual o artista observa a distância respeitosa. A vida se torna *material* da arte através do uso de objetos, superfícies e imagens que são parte dessa experiência diária comum. Não se trata

de um papel *qualquer* em uma superfície *qualquer*, mas da incorporação de elementos anódinos que até então não eram percebidos como pertencentes à esfera da arte. Inaugura-se, assim, uma nova atitude em relação ao que pode gerar uma obra, bem como uma nova forma de produzi-la. A superfície da tela se torna um espaço onde colar, pintar, compor, recortar, combinar, deslocar, riscar, são ações igualmente válidas. A pintura passa a ser não mais uma réplica ilusionista da realidade, mas uma realidade *per se* – nas palavras de Pablo Picasso, "o objetivo da colagem era de mostrar que materiais diferentes poderiam entrar na composição para se tornar uma realidade no próprio quadro, uma realidade distinta da natureza"[37]. Os elementos constitutivos da pintura – cor, forma, linha – se tornam eles mesmos pontos de partida para a produção da obra e determinantes do próprio percurso e do resultado final dela mesma. Picasso, sobre isso, em entrevista, relata: "No momento em que faço o quadro, penso num branco e aplico um branco. Mas não posso continuar a trabalhar, pensar e aplicar um branco; as cores, como os traços, seguem a mobilidade da emoção. Você viu o quadro com todas as indicações das cores. Que resta delas? No entanto o branco em que pensei, o verde em que pensei estão no quadro, mas não no lugar previsto, nem na quantidade pensada"[38].

A nova forma de trabalhar sobre a tela tanto quanto a incorporação dos novos materiais saídos da indústria, inevitavelmente acarreta uma mudança na maneira de criar *espaço* no interior do quadro. Uma vez que os elementos formais da composição já não são todos "criados" pela mesma mão do artista, e não se moldam apropriadamente a um espaço coerente como seria de acordo com as regras da perspectiva ou com os moldes cubistas anteriores, se torna necessário buscar uma maneira na qual isso pudesse funcionar dentro do plano.

Nos primeiros *papier-collé* ainda há uma busca incerta por este novo espaço, um tipo de entremeio entre o cubismo analítico que os precedeu junto a um uso

massivo do desenho que tenta delimitar bordas e cantos que sugerem a posição dos elementos. Este, que no cubismo até então, ocupava um papel central, ainda serve de muleta para determinar a profundidade enquanto uma nova solução não surge. Observando as colagens de Braque, Picasso ou de Juan Gris que se sucedem a estas primeiras, nota-se um crescente desprendimento do uso do sombreamento desenhado por cima das formas. O desenho deixa pouco a pouco de delimitar a profundidade para se tornar um elemento independente dentro da composição. As linhas se desligam do contorno, e com isso, a cor ganha espaço para também abdicar do papel que executava anteriormente como determinante da luz e sombra. O branco e o preto, por sua vez, deixam de ser vistos como meros anteparos do resto do espectro colorido, como cores que "modelam" os outros tons, para também ocuparem uma posição autônoma dentro do quadro.

O advento da colagem cubista geraria assim, duas novas potencialidades e perspectivas para a cor: por um lado, sua emancipação como elemento estrutural e determinante para a criação de profundidade dentro do quadro – a cor passa a ser ela mesma mais um elemento forma e independente dentro da composição, sem mais servir como preenchimento ou se atrelar a valores de luz e sombra; e por outro, a vinculação da cor com as superfícies e materiais provenientes do comércio e da indústria apropriados e colados sobre o plano – a cor pré-produzida (*ready-made*), a cor cinzenta do jornal, a cor-padrão dos papéis de parede, a cor encontrada em uma embalagem, enfim, como elemento que pode ser também "recortado" e "colado". Sob uma forma ou outra, fato é que ela ganha protagonismo a partir desse momento.

E m *Natureza Morta com Violino e Frutas* (*Nature Morte avec Violon et Fruits*, 1912) de Picasso, por exemplo, uma área azul próxima ao centro da composição se destaca justaposta a uma forma chapada de um preto denso e de retângulos brancos semitransparentes.

O laranja em uma área que simula os veios de uma superfície de madeira, por sua vez, reverbera na cor dos recortes de jornal ocre. A composição inteira é estruturada por um ritmo de repetição das cores *versus* as diferenças de textura e superfície – o plano preto que à primeira vista parece tão isolado, em um olhar mais prolongado ecoa a tipografia escura do jornal, os traços feitos com carvão e as cravelhas do violão.

Se aqui ainda existe o uso de um sombreado desenhado como ferramenta que auxilia na determinação do espaço pictórico – como abaixo da forma curva mais clara na parte inferior da tela, supostamente a demarcação do fim do corpo do violão -, ela coabita o espaço da pintura com áreas de cor que não exercem funções miméticas, que não apontam para representações de objetos. As cores funcionam, tanto quanto as formas, como elementos que se conjugam na composição do quadro ao mesmo tempo em que determinam a profundidade visual dentro do plano – é apenas através de um jogo entre claro/ escuro, preto/ ocre/ branco/ padronagem que essa superfície é ativada em sua dinâmica espacial.

PICASSO, Pablo. *Natureza-Morta com Violino e Frutas.* Carvão, óleo, giz, aquarela e colagem sobre cartão, 64x 49x5 cm, 1912.

Sobre as novas relações espaciais dentro do plano pictórico, é relevante ressaltar que aquela inaugurada pelas colagens cubistas – pautada nas relações cromáticas e formais – se coloca em uma posição diametralmente oposta a até então vigente perspectiva Renascentista. A visão da janela de Alberti já não se adequava mais a esse processo de construção. As ações do fazer artístico e os aspectos materiais evidenciam a realidade planar da superfície da tela, fazendo com que a perspectiva linear, mais do que nunca, se torne inconsistente, obsoleta. A perspectiva foi um sistema matematicamente criado para (e correspondente) a cidade e a percepção do século XV – a de um ponto de vista único e imóvel se projetando ao infinito e dentro do qual todos elementos e objetos visíveis se organizam de acordo com essa regra, como em um grande tabuleiro de xadrez. Essa, no entanto, se mostra um tipo de representação que não mais parece condizente com as novas formas de ver inauguradas no final do século XIX e início do século XX – um olhar móvel, povoado por estímulos, uma atenção breve e fragmentária.

Assim como escreve Kirk Vanerdoe, "existe um período antes de Matisse, no fim do século dezenove, quando as pinturas começaram a se parecer menos com janelas e mais com muros por que – de acordo com a história que é bastante familiar – a ilusão de espaço tradicional na pintura se torna irrelevante para a experiência moderna, e artistas preocupados com a vida moderna percebem que eles deveriam descartá-la para que fossem verdadeiros com o mundo em que viviam"[39]. Podemos, então, ver prefigurações do surgimento de um novo tipo de espaço pictórico que se inicia pelo menos com o Impressionismo, e a sua progressão subsequente em direção a um espaço mais "achatado" e fragmentado que seria cristalizado nas colagens cubistas. Notadamente entre estas: a descentralização e o uso de novos enquadramentos – como em *Conde Lepic na Praça da Concórdia* (*Place de la Concorde*, Degas, 1873); a quebra do espaço contínuo da superfície ou mesmo, a quebra da unicidade das figuras e a repetição de partes pré-produzidas que ocorre nas esculturas de Rodin ou em algu-

gumas pinturas de cenas de dançarinas de Degas. Ainda, o abandono da divisão da pintura em gêneros específicos; o uso de vistas oblíquas ou desestabilizados das cenas urbanas de Calleibotte; os emplastos de tinta de Monet e seus pontos de vista aproximados que tornariam os objetos quase uma estampa como nas *Ninféias* (*Nymphéas*, 1919) ou ainda as superfícies quase planificadas de Manet, que parecem fruto de um ensaio em estúdio, banhadas em um *flash* ofuscante e cenários pintados colocados logo atrás dos modelos, sem profundidade. Cada uma destas investidas individuais rumo ao rompimento com o velho espaço empoeirado do renascimento, ocorrem em paralelo com o desenvolvimento das pesquisas com a fotografia e o cinema. Dois meios que marcaram não apenas a produção mecânica de imagens, mas novas questões técnicas que surgiriam com estes e que encontrariam elas também reverberação na colagem: o uso da repetição, a decomposição do movimento e a apropriação.

Não se torna, afinal, difícil ver porque Motherwell afirma ser a colagem a maior invenção do século. É através dela que estas questões encontrariam sua máxima expressão em direção ao que seria esse novo espaço pictórico *construído*. Composto por fragmentos heteróclitos e no qual as escolhas são tomadas não em vista de uma suposta representação do real, mas em virtude de uma realidade interna da obra. Não existe, portanto, uma espacialidade pictórica anterior a esta que se apresenta no plano de cada colagem, uma vez que o espaço só é gerado e definido à medida que elementos entram ou saem da composição, que cores são adicionadas ou recortadas, que linhas são inscritas, e assim por diante. É a ação do artista, suas escolhas, que definem a obra e que criam um espaço que só existe *a partir* deste encontro. É o olho do artista que vê e seleciona “recortando” e sua mão que une e “cola”, que se tornam daí para frente fundamentais para a arte.

Berger/ Durer. Óleo sobre tela, 25x35cm, 2017.

O ESPAÇO DE CONFRONTO DA COLAGEM

"SI CE SON LES PLUMES QUE FONT LE PLUMAGE, CE N'EST PAS LA COLLE QUI FAIT LE COLLAGE."[40]
MAX ERNST

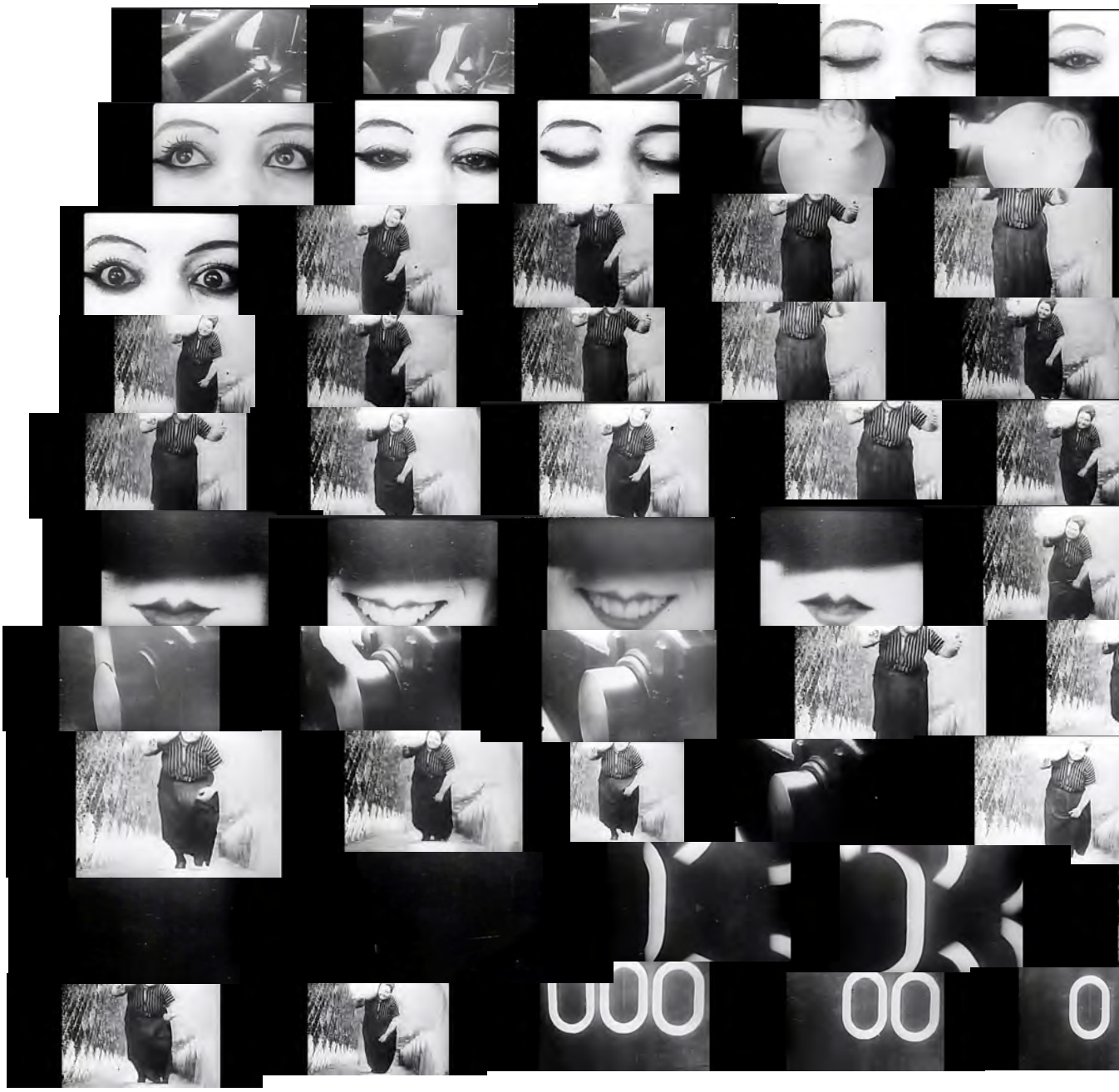
Enquanto a colagem cubista concentra-se no exercício formal de construção do espaço dentro do quadro e as relações entre os elementos ali colocados; seria a partir das explorações iniciadas com Max Ernst e outros dadaístas que ela se colocaria como um meio através do qual proporcionar encontros chocantes entre imagens e os significados que estas carregar. A colagem passa a ser uma técnica que constrói também realidades fictícias, fantasiosas, a partir de recortes e figuras cotidianas apropriadas por estes artistas.

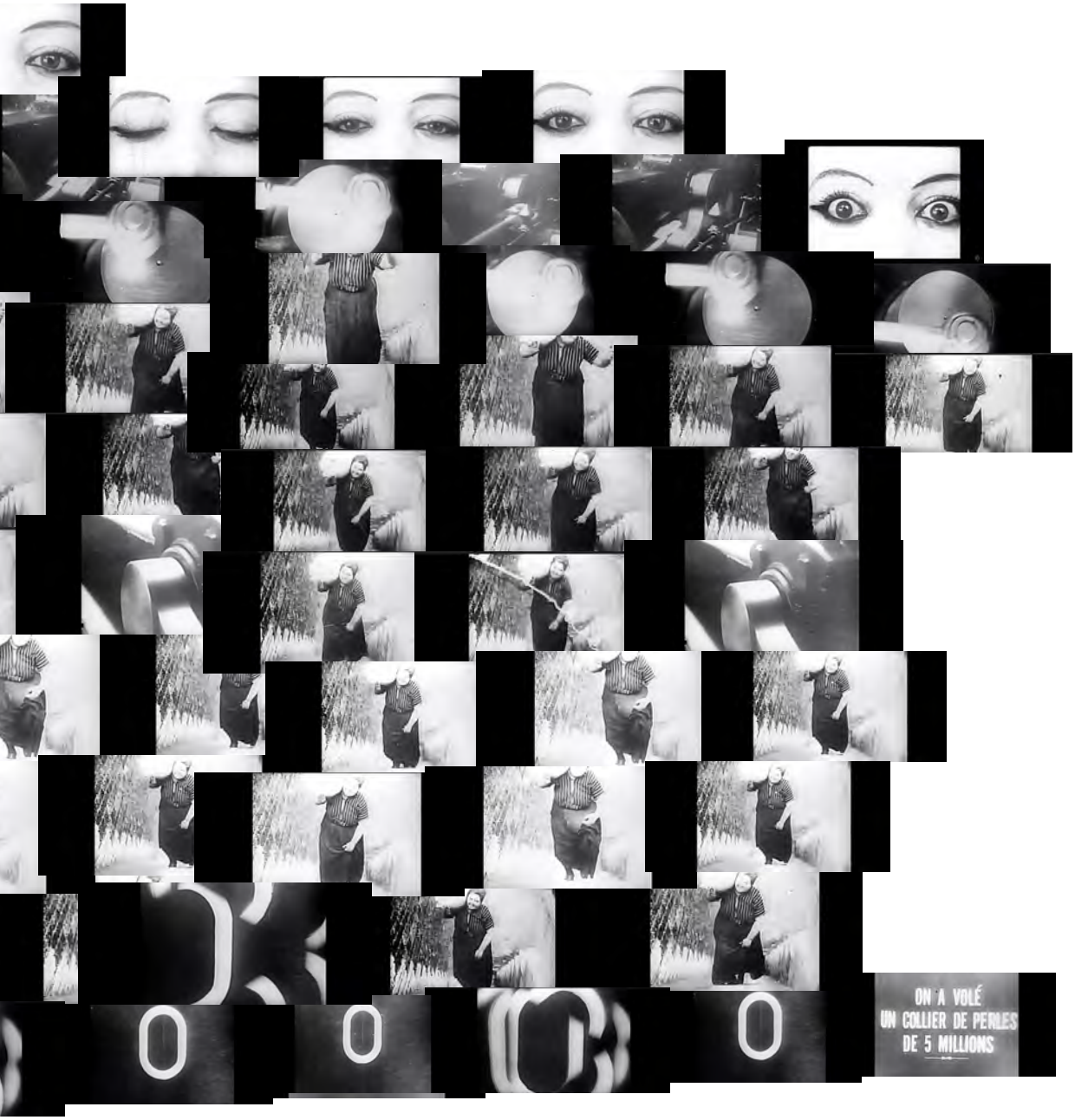
O espaço operatório da colagem ganha mais espessura a partir do momento em que os dadaístas percebem o poder de manipulação de sentidos contido neste gesto tão simples de recortar e colar figuras. O choque, o encontro de realidades se faz relevante na medida em que evidencia as infinitas possibilidades de uma imagem qualquer, bem como das relações que passam a existir nela de acordo com a forma que esta é combinada à outras.

O conflito esteve desde o início presente na origem do Dadaísmo. Este, que como movimento[41], surge em meados de 1916 no Cabaret Voltaire, em Zurich[42], se identificaria com uma atitude subversiva, violenta e de embate tanto no âmbito político quanto no da arte. Não é difícil compreender essa reação e a proposta de uma visualidade *nonsense*, ficcional e ilógica se levarmos em consideração o fato de que o movimento ocorre em meio ao massivo confronto armado da Primeira Guerra Mundial[43]. Parece natural que a colagem se tornasse uma das principais formas artísticas adotadas por esses novos artistas nesse novo mundo.

“Por volta do fim da década de 1910, o mecanismo de fragmentação perde suas conexões com a ideia prévia da análise clínica. Suas novas formas extremas se tornaram – nas mãos dos foto-colagistas Dada, por exemplo – uma forma de conjurar um mundo de surpresa brusca, conjurações inesperadas e de incoerência revolucionária”[44]. Eles tomavam de empréstimo as novas possibilidades de composição e visualidade geradas pela colagem cubista para criarem poemas e imagens fruto de “recombinações” inusitadas, onde o que mais importava eram as conexões sugeridas de sentido entre uma imagem/ recorte/ palavra e outra.

Essa nova proposição da colagem encontraria paralelos no cinema por volta da mesma época (circa 1920). Notadamente, sob a forma do que se convencionou denominar de filmes *Avant-Garde*, mas ainda, sob uma série de outros pequenos gêneros de curta duração surgidos nesse período e também dedicados à experiências com o material do filme. Estes cineastas vanguardistas, cada um a sua maneira, passaram a se questionar sobre o que efetivamente formaria o filme. Sua conclusão foi análoga àquela dos artistas que experimentaram com a colagem: a aparência final do filme é composta pela união de centenas de fragmentos pré-existentes e colocados em uma ordem determinada. O sentido, a narrativa do filme só existe no momento em que estas imagens estão reunidas, *montadas*. Ainda que o próprio conceito de montagem cinematográfica só tenha surgido ao final dessa mesma década, essa proposição atrelada à uma visualidade das colagens cubistas e uma subversão comum aos dadaístas, já se faria presente em diversas produções do início dos anos 1920. Estas, que não raramente, contariam com a contribuição de nomes familiares para a arte como Man Ray, Marcel Duchamp, Hans Richter, Salvador Dalí, ou Fernand Léger.


000
00
0



LÉGER, Fernand; MURPHY, Dudley. *Ballet Mécanique.* 1924.

"TUDO ISSO EM CONSTANTE OPOSIÇÃO DE CONTRASTES VIOLENTOS"[45].
FERNAND LÉGER

Léger, que na década anterior tinha sua pintura ligada aos ideais Cubistas[46], em seu célebre filme *Ballet Mécanique* (1924), realizado em conjunto com Man Ray (1890-1976) e o cineasta norte-americano Dudley Murphy (1897-1968) faz uso de uma visualidade contaminada pelas influências do Dadaísmo de Zurique e Berlin. Através do uso do aparato e da linguagem cinematográfica, Léger encontraria uma forma de unir as lições de ambos movimentos, explorando aspectos que se faziam já presentes em sua produção pictórica anterior. Central dentre estes, o artista buscava uma forma de representação que pudesse sugerir o conflito e a rapidez que se tornavam parte da vida moderna. Nas palavras de Léger, "a vida atual, mais fragmentada e movendo-se mais rapidamente do que a vida em épocas anteriores, teve que aceitar como meio de expressão uma arte do divisionismo dinâmico"[47]. No entanto, enquanto em sua pintura essa questão era resolvida pelo seccionamento dos objetos e superfícies entrecortados por linhas retas que, para ele, teriam a capacidade de gerar ritmo e movimento; em seu trabalho com o filme, essas mesmas questões se resolvem por outros tipos de secção: a do uso do *close* e da montagem entre os *frames*.

> Um cachimbo – uma cadeira - a mão – uma máquina de escrever – um chapéu […] Consideramos estas coisas pela contribuição que podem dar ao filme, tal como são – *isoladamente* […] A técnica enfatizada é a de isolar o objeto ou o fragmento de um objeto e apresentá-lo no cinema em *close-ups* da maior escala possível. A ampliação enorme de um objeto, ou de um fragmento, dá-lhe uma personalidade que nunca teve antes e dessa maneira ele pode tornar-se veículo de toda uma nova força lírica e plástica. Sustento que antes da invenção do cinema ninguém conhecia as possibilidades latentes em um pé – uma mão – um chapéu.[48]

Se Léger aqui se refere a objetos "isolados", assistindo a seu filme, se torna porém, evidente que estes objetos só se mantém verdadeiramente isolados quando considerados *frame a frame*. A impressão geral de *Ballet Mécanique* – tanto quanto é sugerida pelo próprio título do filme - , é a de uma coreografia que aponta as possíveis relações entre estas cenas em suas diversas conjugações. Seja por forma, movimento, cor, tamanho ou analogia. A própria edição do filme sustenta essa última análise. Em uma das primeiras sequências do filme – ou a primeira "penetração" como a chamava o próprio artista[49] – existem aproximadamente cinquenta e cinco *frames* passando em oito segundos, ou seja, o equivalente a ver cada imagem por não mais do que um sexto de segundo[50].

Como escreve Standish Lawder em *Cubist Cinema* (1975), "o contraste é tanto o sangue vital quanto a força de ligação do *Ballet Mécanique*. O filme é composto não de tomadas separadas que se ligam umas às outras como na maioria dos filmes, mas de cenas diferentes que se chocam e colidem"[51]. E se essas palavras parecem ecoar àquelas de Max Ernst sobre o espírito da colagem, não é mera coincidência. O grande ensinamento dadaísta reside aí, na afirmação de que qualquer coisa pode se ligar a qualquer outra coisa e fazer surgir o inesperado – a própria essência do *nonsense* dada.

Esta colisão no caso de *Ballet Mécanique* pelo que o próprio título já indica, se dá na sugestão de um encontro entre homem e máquina. Pelas justaposições das imagens de engrenagens, formas geométricas, motores e partes do corpo humano movendo-se, estabelece-se uma relação visual entre os movimentos mecânicos e os biológicos. As ações humanas e as da máquina são tornadas análogas através da edição do filme. É através desse jogo combinatório entre imagens que emerge um sentido. Somente a partir dessa interferência proporcional entre uma cena e outra que surge um elo que conecta ambas. Um elo que pode ser, e muitas vezes realmente o é, fantasioso; pura ficção.

COLANDO FRAMES, CONSTRUINDO FICÇÕES: ACTUALITÈS, NEWSREELS, KINO-PRAVDAS

Existiu um período no final do século XIX e a primeira década do século XX em que o cinema preenchia uma série de papéis – entretenimento, pornográfico, científico, e até mesmo documental. O cinema se estabelecia não apenas como um produto da modernidade mas como meio através do qual representa-la. A prática de capturar cenas factuais, em particular, é fortemente presente nos primeiros filmes a serem exibidos utilizando o aparelho cinematográfico. Notadamente com os Irmãos Lumière esse exercício ganharia força[52] através de filmes como *La sortie des usines Lumière* (1895) – a primeira produção dos irmãos a ser exibida e que apresenta uma breve cena da saída dos trabalhadores dos próprios estúdios Lumière. Esse tipo de filme curto de alguma cena cotidiana seria denominado pelos Lumière em seu catálogo como *actualités* (atualidades).

Seria nos Estados Unidos, anos mais tarde, que uma categoria de "noticiários cinematográficos", os *newsreels*, retomariam a prática de capturas de cenas reais. Agora, porém, com um pouco menos de compromisso com a verdade, e mais com o cinema. Diferentes do gênero dos filmes de documentários, a suposta veracidade dos fatos era antes uma construção de filmagens autênticas e encenações reconstituídas com atores e cenários falsos bem como pela utilização de filmagens pré-existentes de outros eventos. Ou seja, uma montagem entre realidade e ficção, verdade e fantasia. Os *newsreels* apresentavam os principais eventos de interesse público do momento: mudanças no governo, notícias dos *fronts* de guerra, funerais dos famosos e execuções de prisioneiros.

Um dos primeiros[53], trata-se exatamente de *A Execução de Czolgsz* (Edison, 1901). O filme recria os últimos momentos de Leon Czolgsz, condenado pelo assassinato do presidente dos Estados Unidos, William McKinley em 1901. Edwin S. Porter, então produtor do filme em questão, solicitou uma permissão para filmar a execução original, seu pedido, porém, foi negado. A solução a qual ele e Edison chegaram foi a de encenarem a eletrocussão nos Estúdios Black Maria[55]. O que o público assistiu foi uma cena gravada no exterior da prisão de Auburn, onde ocorreu efetivamente o cumprimento da pena, e a reconstituição em estúdio.

Isso, no entanto, não parecia fazer diferença. "O que fascinava o público era a realidade, o poder do cinema de fazer da história parte do próprio cinema à medida em que aconteciam"[55], apesar de seu caráter de reencenação ser muito presente. Os filmes "noticiários" pelos quais Edison ficaria reconhecido por um período eram tidos como relatos verídicos. A autenticidade, é importante lembrar, não era uma questão tão sensível nessa época. Disso resulta que algumas dessas reconstituições se tornavam mais notadamente falsas do que outras.

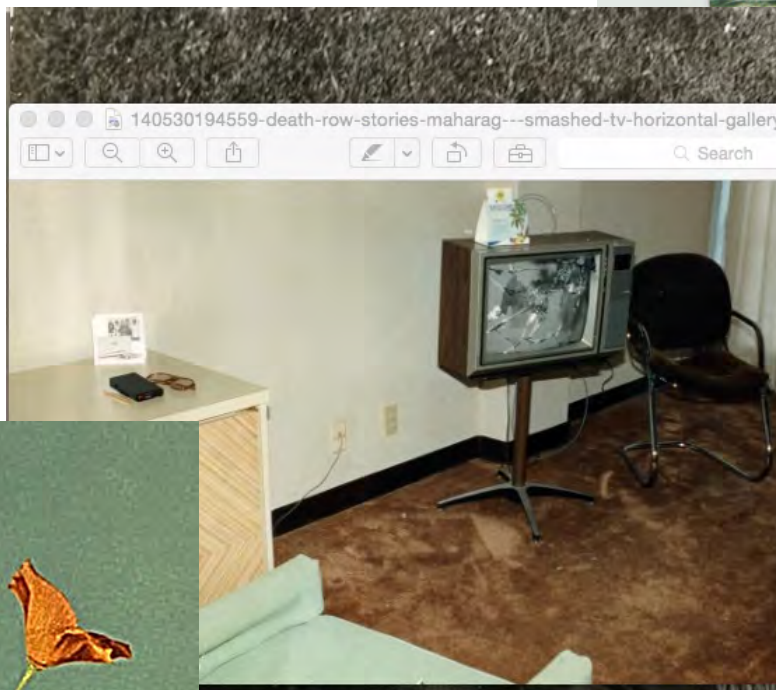
Um bom exemplo pode ser encontrado em *Attack on a China Mission* (Williamson, 1900), uma recriação do Levante dos Boxers ocorrido em Shandong na China, mas filmado em um jardim no interior da Inglaterra. Não apenas o cenário causa estranhamento para quem assiste o filme hoje, mas uma cena em particular chama a atenção: os fuzileiros chegam ao resgate; eles se posicionam de frente para a câmera. Os rifles em riste, apontam diretamente para a plateia e atiram. O efeito cinematográfico é poderoso e só pode ser mesmo feito através do cinema, mas não deixa por isso de parecer menos suspeito.

Mais notadamente ainda, talvez, essa prática de reconstituição da realidade atrelada a evidenciação do dispositivo cinematográfico seja encontrada na série de vinte e três *kino-pravdas* executados por Dziga Vertov na década de 1920.

"Descemos na tumba os caixões dos heróis nacionais (filmagem feita em Astrakham no ano de 1918), enche-se um fosso com terra (Cronstadt, 1921), uma salva de artilharia (Petrogrado, 1920), homenagem à sua memória, tiram-se os chapéus (Moscou, 1922) – elementos que se combinam uns aos outros mesmo que utilizemos um material medíocre sem ter sido filmado expressamente para esse efeito"[56].

Esta é uma breve descrição dada pelo próprio Vertov a respeito de uma destas produções. Pequenos filmes propagandísticos soviéticos que se propunham a mostrar o que ocorria em território russo naquele momento. O nome *kino-pravda* quando traduzido para o português, significaria "cine-verdade". E no entanto, é nada mais do que o próprio cineasta informa: uma construção deliberada de imagens que nem mesmo foram filmadas para serem parte de um mesmo documento. Uma coleção de fragmentos de filme antes isolados e que passam a pertencer a uma mesma narrativa que os atravessa, não por partilharem de características comuns, mas somente pela escolha de um diretor que assim o quis e recortou e remontou os *frame*s desta forma. O filme, assim, se constitui como uma colagem: os elementos reunidos quando combinados dão origem a algo que anteriormente não existia, no caso de *Kino-Pravda nº1*3, um dia de celebrações aos heróis soviéticos que nunca ocorreu.

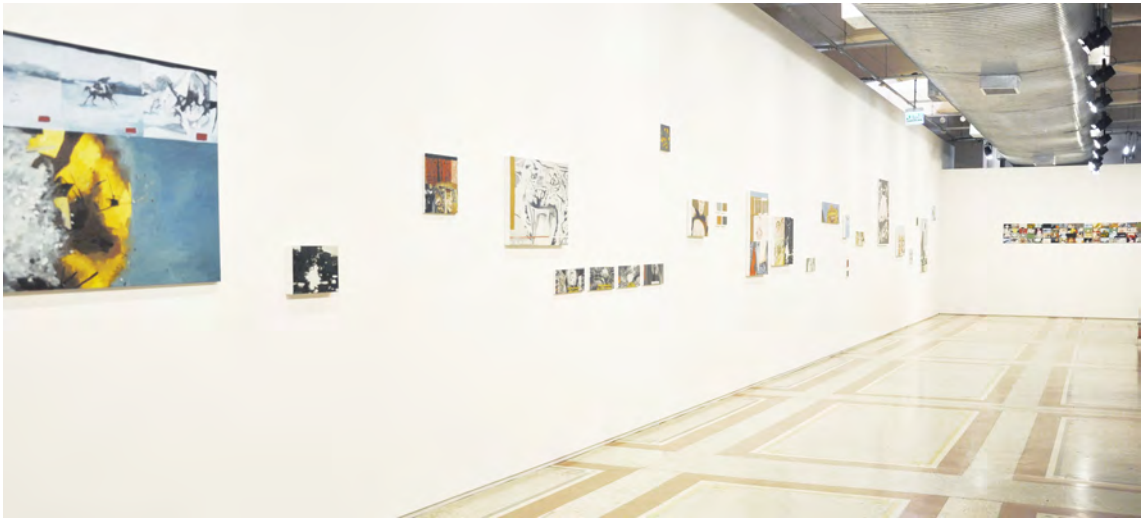
VS.


140530194559-death-row-stories-maharag---smashed-tv-horizontal-gallery
Search

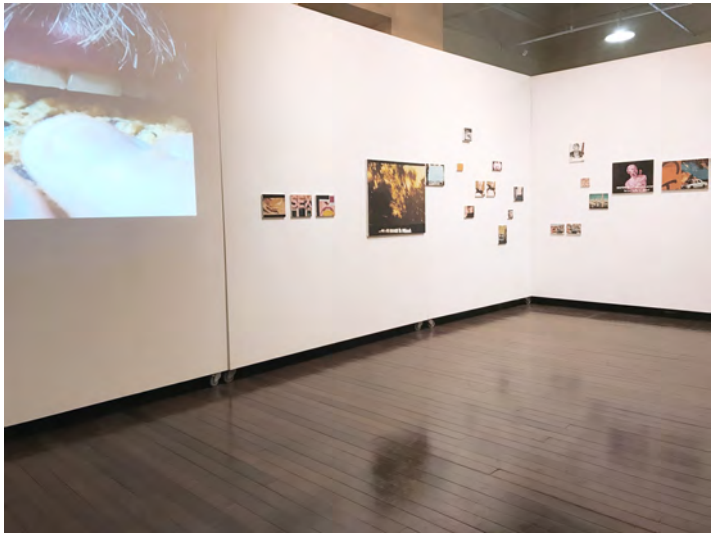
[projeto para *Humanos Already (ou o amor é um cão do inferno)*, 2019]

JUNTANDO OS PEDAÇOS

Tanto quanto o filme é a união dos fragmentos que o formam, uma colagem é a reunião de seus recortes. Ambos só ocorrem a partir do encontro e esse, por sua vez, modifica as peças antes isoladas. De forma semelhante, as pinturas encontram no momento de sua montagem na parede um tipo de fio condutor significante através do qual por suas aproximações, oposições e semelhanças, algo novo surge. Da conjugação entre carros, estampas, magentas, pretos, cabeças e tapetes de tigre uma composição reverbera entre estes pequenos estilhaços coloridos. Estes se comunicam interligando-se em um ritmo que ao mesmo tempo em que propõe uma visão do conjunto como arranjo formal, sugere que ali possam existir relações de sentido.



Vista da exposição *Asfixiando um Búfalo*, Santander Cultural (Farol Santander), Porto Alegre, RS. 2016.



Vistas da exposição *Nenhuma delas era verdade.*
Sala da Fonte/ Porto Alegre – RS, 2017.

NOTAS

1 O nome se origina do fato de quando esse tipo de peixe é defumado, sua pele adquire o tom avermelhado característico e um odor pronunciado; qualidades que tornam óbvia sua presença.

2 Os títulos além de resquícios de outras pinturas, ou de referências a imagens que circundam o que pinto no momento, funcionam eles mesmos, as vezes, como indicativos de uma outra idéia ou referência a ser "ligada" aquela imagem.

Quantas histórias cabem em uma imagem?

1 No original: "La fotografía ofrece una evidencia irrefutable de que este hombre, este caballo y esta brida existieron. Sin embargo, no nos dice nada sobre el significado de su existencia." BERGER, J.; MOHR, J. **Otra Manera de Contar**. Murcia: Mestizo, 1998, p. 86.

2 No original: "Todas las fotografías son ambíguas. Todas las fotografías han sido arrancadas de una continuidad […] incluso un simple paisaje rompe una continuidad: la de la luz y el tiempo." [...] "La discontinuidad siempre produce ambiquedad".Ibid, p. 91.

3 No original: "Lo que el fotógrafo mustra, va con qualquier historia que uno decida inventar". Ibid, p.87.

4 No original: "Uno puede tumbarse em la tierra y mirar un número casi infinito de estrellas em el cielo nocturno, pero para contar una historia sobre essas estrellas es preciso verlas como constelaciones, dieben por supuestas las líneas invisibles que pueden unirlas". Ibid, p. 284.

Ligando os pontos: Cinema e colagem

1 Paris capital do século XX, como diziam as célebres palavras de Walter Benjamin. BENJAMIN, W. **Arcade Project.** Massachussetts. Bellknap Press of Harvard University, 1999.

2 Em particular, as viagens se tornaram um pequeno gênero entre os primeiros filmes: os *Travelogue Films*. Entre eles, destacam-se algumas filmagens feitas com o aparelho dos Lumière no Japão, na África e no Ártico, assim como o filme de Robert Flaherty, *Nanook do Norte* (*Nanook of the Nort*h, 1922). ANDREW, D.; STEPHENSON, R.; et. al.; Motion Picture. In: **Enciclopédia Britannica**, 2017. Disponível em: < https://www.britannica.com/art/motion-picture/Types-of-motion-pictures#ref508641 >. Acesso em 7, nov., 2019.

3 CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna.** São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 19-20.

4 HAHN, H. *Boulevard culture and advertising as aspectacle in nineteenth-century Paris*. In: COWAN, A. STEWARD, J. (eds.). **The City and the Senses:** *Urban culture since 1500*. Aldershot: Ashgate, 2007, p. 164-65.

5 CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. op. cit., p. 19.

6 No original: "An American woman observed in 1859 that, during an evening walk 'innumerable varieties of costume, of language, of face, and of manner, follow each other in quick succession, and keep one's attention alive for hours". HAHN, H. op. cit., p. 160.

7 ERNST, M. *Qual é o Mecanismo da Colagem?* (1936). In: CHIPP, H. B. **Teorias da Arte Moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 432.

8 No original: "The Exhibitions […] are places of pilgrimage to the commodity fetish". "World exhibitions glorify the exchange value of the commodity […] they open a fantasmagoria which a person enters in order to be distracted". BENJAMIN, W. op. cit., p. 7.

9 No original: “It takes only a minute, only a step, for the forces of attraction to gather, a minute later, a step furthe on, and the passerby is standing before a different shop... One's attention is spirited away as though by violence, and he has no choice but to stand there and remain looking up until it returns. The name of the shopkeeper, the name of the merchandise, inscribed a dozen times on placards that hang on the doors and above the windows, beckon from all sides; the exterior of the archway resembles the exercise book of a schoolboy who writes a few words of paradigm over and over. […] The shoemaker has painted different-coloured shoes, ranged in rows like battalions, across the entire façade of his building. The sign of the locksmiths is a six-foot-high gold-plated key; the giant gates of heaven could require no larger. On the hosiers' shops are painted white stockings four yards high and they will startle you in the dark when they loom like ghosts... But foot and eye are arrested in a nobler and more charming fashion by the paintings displayed before many storefronts...”. BÖRNE, L. *Shilderungen aus Paris* (1822 und 1823) apud BENJAMIN, W. Ibid., p. 61-1.

10 CRARY, J. **Suspensões da Percepção:** *Atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 53.

11 No original: “At the *fin-de-siècle* this orientation towards the visual culminated in a phenomenal outpouring of images in the form of distinctive and colorful illustrated posters”. HAHN, H. op. cit., p. 157-58.

12 Um tipo de poste pequeno cujo propósito é servir de anteparo para fixação de cartazes e anúncios. Algumas *Colunas Morris* podem ser vistas em fotos de Eugène Atget(1857- 1927) das ruas de Paris. Para mais sobre as colunas e a implementação de outros mobiliários urbanos, ver HAHN, H. *Boulevard Culture and advertising as spectacle in nineteenth-century Paris.* In: COWAN A.; STEWARD, J. (eds.). **The City and the Senses:** *Urban culture since 1500*. Aldershot: Ashgate, 2007.

13 Guide to Paris. Londres: Cassel's, 1884, p. 111.

14 CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. op. cit., p. 411.

15 Comumente tratamos como cinema já esses primeiros estágios do desenvolvimento do aparato cinematográfico como desenvolvido pelos Lumière, no entanto, é relevante ter em mente aquilo que Gaudreault nota em *A Companion to Early Cinema:* “Não existe uma patente do 'cinema', porque o cinema não é um procedimento; é um sistema social, cultural, econômico, etc. Cinama, portanto é algo que foi *constituído, estabelecido,* e finalmente, *institucionalizado*”. GAUDREAULT, A.; DULAC, N; HIDALGO, S. (eds.). **A Companion to Early Cinema.** Sussex: Willey-Blackwell, 2012, p. 49.

16 Para mais a respeito da origem em disputa do cinema, ver: MACHADO, A. **Pré-Cinemas e Pós-Cinemas.** Campinas: Papirus, 2001.

17 MACHADO, A. op. cit. p. 73.

18 No original: “The spectacle of the prolonged pasturing on each other's lips was beatly enough in life size on the stage but magnified to gargantuan proportions and repeated three times over it is absolutely disgusting”. MACHADO, A. Ibid, p. 78.

19 AUMONT, J. **A Imagem.** Campinas: Papirus, 1993, p. 140-141.

20 MACHADO, A. op. cit., p. 38.

21 MACHADO, A. Ibid, p. 75.

22 GAULDREAULT, A., DULAC, N; HIDALGO, S. (eds.). Ibid, p. 446.

23 No original: “[...] Suddenly, it was dark, pierced only by the swarming beam of shadows and light […] trembling spectres were projected on a wall. These phantoms hopped about to the rhythm of a rude clincking and stung your eyes... Suddenly the jumpy images spilled beyond the screen and spread to the walls and shook the floor. My chair was shaken by a brief trepidation, enough to induce nausea. There were cries, the sound of chairs being pushed back, tables overturned, broken glass. The projection lamp went out”. EPSTEIN, J. *Mémoires inachevées*. apud. GAULDREAULT, A., DULAC, N; HIDALGO, S. (eds.). Ibid, p. 449-50.

24 SCORCESE, M. In: GLIMCHER, A. *When Picasso and Braque Go to the Movies.* EUA: Arthouse Films, 60 min, 2010.

25 Arne Glimcher, Natasha Staller e Standish Lawder estão entre os mais influentes.

26 RICHARDSON, J. apud KENNEDY, R. *When Picasso and Braque Went to the Movies*. **New York Times.** Publicado em 15 de de abril, 2017. Disponível em: < https://www.nytimes.com/2007/04/15/arts/design/15kenn.html >. Acesso em 7, nov., 2019.

27 No original: "And here we have to cut to Méliès. One of Méliès favorite tricks was to cut apart bodies and rearranging them. Two dimensional forms suddenly transform into three dimensional forms and that happens in *Demoiselle d'Avignon*". ROSE, B. In: GLIMCHER, A. *When Picasso and Braque Go to the Movies.* EUA: Arthouse Films, 60 min, 2010.

28 MACHADO, A. op. cit., p. 38.

29 MOTHERWELL, R. apud, TAYLOr, B. *Motherwell's Risk*. In: DAVIDSON, S; FONTANELLA, M; TAYLOR, B. (et al). **Robert Motherwell:** *Early collages*. Nova York: Guggenheim Foundation, 2013, p. 35.

30 A técnica pode ser traçada a uma série de usos ao longo do tempo como em vestimentas e acessórios dos índios mexicanos, no século XII em poemas japoneses, em costuras persas no século XIII, no trabalho de freiras que colavam asas de borboletas com motivos religiosos no século XVIII, ou em cartões de Dia dos Namorados também por volta da mesma época. CRAN, R. **Collage in Twentieth-Century Art, Literature and Culture:** *Joseph Cornell, William Burroughs Frank O'Hara and Bob Dylan*. Surrey: Ashgate, 2014, p. 55-56.

31 PERLOFF, M. **The Futurist Moment:** *Avant-garde, avant guerre and the language of rupture.* Chicago: University of Chicago Press, 1986.

32 A colagem marca, ainda a separação entre os dois momentos do cubismo – sintético e analítico, na medida em que inaugura uma nova proposta operativa frente ao plano da tela. O termo "cubismo analítico" descreve a fase inicial do movimento que é geralmente considerada como se estendendo de 1908 a 1912, e caracterizada por uma aparência fragmentária formada por diferentes pontos de vista e planos laminares sobrepostos e uma paleta de cores simplificada. O cubismo sintético, por sua vez, se refere a um período posterior que se estenderia de 1912 a 1914 e caracterizaria-se pela simplificação das formas e pela presença de cores mais vivas. **Tate Glossary of Art Terms**. Disponível em: < https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/cubism>. Acesso em 7, nov. 2019.

33 GIANNOTTI, M. *Colagem e Fragmentação* (2010). Disponível em: < http://recortessobreacor.blogspot.com/2010/08/colagem-e-fragmentacao-marco-giannotti.html >. Acesso em: 7, nov. 2019.

34 No original: "Collage in its first and usual meaning involves the pasting-on of scraps that originated beyond the studio, in the department store or on the street […]. TAYLOR, B. **Collage:** *The making of modern art*. Nova York: Thames & Hudson, 2004, p.8.

35 No original: "he did not hesitate to make use of actual objects, a two-penny song, a real postage stamp, a scrap of newspaper, a piece of oil-cloth imprinted with chair-canning." APOLLINAIRE, G. apud TAYLOR, B. loc. cit..

36 No original: "Here, in a nutshell, is the collision of two seemingly separate worlds, that of the artist's hermetic seclusion in an ivory tower, with its private explorations of unknown aesthetic territories, and that of the coarse but tonic assault lying outside of the studio door, a world of cafés, newspapers, commercial illustrations, department stores, and a battery of new inventions that could soar as high as the airplane manned by the Wright Brothers and Louis Blériot". ROSENBLUM, R. **Cubism as Pop Art.**(1976). Disponível em: < https://msu.edu/course/ha/240/rosenblumpop.pdf>. Acesso em 7, nov. 2019.

37 GIANNOTTI, M. op. cit.

38 PICASSO, P. *Conversação* (1936). apud CHIPP, H. B. op. cit., p. 272-274.

39 No original: “There is a period before Matisse, in the late nineteenth century, when paintings first began to look less like windows and more like walls, because – according to a story that is widely familiar – the traditional illusion of space in pictures had become irrelevant to modern experience, and artists concerned with modern life found they had to discard it in order to be true to the world they lived in”. VANERDOE, K. **A Fine Disregard**: *What makes modern art modern*. Londres: Thames & Hudson, 1990, p. 25.

40 ERNST, M. op. cit. p. 432.

41 Segundo Huelsenbeck, entretanto, não existiria um movimento Dada propriamente dito, “apenas homens talentosos, originais e inteligentes contaminados pelo agressivo espírito Dada”. HUELSENBECK, R. **Avant-Dada**: *A history of dadaism*. Hannover: Paul Steegman Verlag, 1920.

42 E que mais tarde seria levado para Berlin e outras cidades da Europa além dos Estados Unidos.

43 Hans Arp, Hugo Ball, Tristan Tzara, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, todos fundadores do movimento dadaísta haviam fugido de seus países de origem em virtude da Guerra.

44 No original: “By the late 'teens, the device of fragmentation had lost its connections with former ideas of clinical analysis. Its newly extreme forms had become – in the hands of Dada photocollagists, for example – a way to conjure a world of abrupt surprise, unexpected conjunctions, and revolutionary incoherence”. VANERDOE, K. op. cit., p. 152.

45 LÉGER, F. apud CHIPP, H. B., op. cit., 283.

46 Léger é associado ao movimento Cubista, ele mesmo se declarava como tal, no entanto sempre foi clara a existência de questões muito particulares em sua produção, notadamente uma admiração pelas novas formas mecânicas da indústria e seus produtos. Estas que segundo o artista, precendiam do uso de ângulos e linhas retas – uma “arquitetura da mecânica”. “O homem moderno vive cada vez mais numa ordem predominantemente geométrica” ou ainda, “toda criação mecânica e industrial é dependente de vontades geométricas”. LÉGER, F. apud CHIPP. H. B. loc. cit.

47 No original: “Present-day life, more fragmented and faster moving than life in previous eras, has to accept as its means of expression an art of dynamics divisionism”. LÉGER, F. apud TURVEY, M. op. cit., p. 56.

48 LÉGER, F. *A Estética da Máquina* (1924) apud CHIPP. H. B. op. cit. p. 283.

49 TURVEY, M. op. cit., p. 53.

50 TUYVEY, M. Ibid, p. 74.

51 No original: constrast is both the life-blood and the binding force of *Ballet Mécanique*. The film is composed not from separate shots which link to each other as in most films but from disparate ones which clash and colide”. LAWDER, S. C*ubist Cinema* apud TURVEY, M. Ibid, p. 57

52 Em grande parte devido ao fato de que o equipamento que utilizavam para filmar era possível de ser carregado para fora do estúdio e levado para a rua, diferentemente, por exemplo, do utilizado, do utilizado por Thomas Edison. O tipo de filmes de Edison o levaria à construção do estúdio Black Maria e consequentemente, a filmagem de temas também bastante diferentes daqueles dos Irmãos Lumière.

53 O termo *newsreel* só seria cunhado anos mais tarde, no entanto, é a partir desse e de outros pequenos filmes de Edison que essa categoria inicia sua consolidação.

54 É curioso o fato de que Edison ele mesmo participa como ator da cena de execução de Czolgosz juntamente com outros membros de sua equipe de filmagem.

55 No original: “What fascinated audiences was actuality, the power of cinema to make it a part of cinema as it was happening”. *The Last Machine* (episódio 2: *vidas reais*) Londres: BBC., 1995 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DSceNWisxMo&t=183s
. Acesso em 7 de nov, 2019.

56 VERTOV, D. In: MICHELSON, A. (ed.). **Kino-Eye:** *The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley/ Los Angeles/ Londres: University of California Press, 1984 p. 17.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDREW, Dudley; STEPHENSON, Ralph; (et. al.); *Motion Picture*. In: **Enciclopédia Britannica**, 2017. Disponível em: < https://www.britannica.com/art/motion-picture/Types-of-motion-pictures>. Acesso em 7, nov., 2019.

AUMONT, J. **A Imagem.** Campinas: Papirus, 1993

BANASH, David. **Collage Culture:** *Readymades, Meaning and the Age of Consumptio*n. Amsterdam/ Nova York: Rodopi, 2003.

BERGER, John; MOHR, Jean. **Otra Manera de Contar.** Murcia: Mestizo, 1998.

BENJAMIN, Walter. **Arcade Project.** Massachussets: Bellknap Press of Harvard University, 1999.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). **O Cinema e Invenção da Vida Moderna.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHIPP, H.B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CRAN, Rona. **Collage in Twentieth-Century Art, Literature and Culture:** *Joseph Cornell, William Burroughs, Frank O'Hara, and Bob Dylan.* Surrey: Ashgate, 2014.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da Percepção:** *Atenção, Espetáculo e Cultura Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DAVIDSON, S; FONTANELLA, M; TAYLOR, B. (et al). **Robert Motherwell:** *Early collages*. Nova York: Guggenheim Foundation, 2013.

GAUDREAULT, André; DULAC, Nicolas; HIDALGO, Santiago (eds.). **A Companion to Early Cinema.** Sussex: Willey-Blackwell, 2012.

GIANNOTTI, Marco. **Colagem e Fragmentação.** 2010. Disponível em: <http://recortessobreacor.blogspot.com.br/2010/08/colagem-e-fragmentacao-marcogiannotti. html>. Acesso em: 15 de janeiro, 2018.

Guide to Paris. Londres: Cassel's, 1884.

HAHN, Hannah. *Boulevard culture and advertising as spectacle in nineteenth-century Paris.* In: COWAN, Alexander; STEWARD, Jill (eds.). **The City and the Senses:** *Urban culture since 1500.* Aldershot: Ashgate, 2007, p. 164-165.

HUELSENBECK, Richard. **Avant Dada:** *A History of Dadaism*. Hannover: Paul Steegman Verlag, 1920.

KAHANA, Jonathan. (ed.). **The Documentary Film Reader**: *History, Theory, Criticism.* Nova York: Oxford University Press, 2016.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura**: *textos essenciais vol. 4*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 2001.

MASCARELLO, Fernando (org.) **História do Cinema Mundial.** Campinas: Papirus, 2006.

PERLOFF, Marjorie. **The futurist Moment:** *Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture.*

Chicago: University of Chicago Press, 1986.
RICHARDSON, John. apud KENNEDY, Randy. *When Picasso and Braque Went to the Movies*. **New York Times.** 15 de abril, 2007. Disponível em: <https://www.nytimes.com /2007/04/15/arts/design/15kenn.html>. Acesso em 9 de abril, 2018.
ROSENBLUM, Robert. **Cubism as Pop Art** (1976). Disponível em: <https://msu.edu/course/ha/240/rosenblumpop.pdf>, p.117. Acesso em 15 de janeiro, 2018.
TAYLOR, Brandon. **Collage**: *the making of Modern Art.* Nova York: Thames & Hudson, 2004.
Tate Glossary of Art terms. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/synthetic-cubism>. Acesso em 15 de Janeiro, 2018.
TURVEY, Malcolm. **The filming of modern life**: *European Avant-Garde Film of the 1920s*. Massachussetts: MIT Press, 2011.
VARNEDOE, Kirk. **A Fine Disregard:** *What Makes Modern Art Modern.* Londres: Thames & Hudson, 1990.
VERTOV, Dziga. In: MICHELSON, A. (ed). **Kino-Eye:** *The Writings of Dziga Vertov.* Berkeley/Los Angeles/ Londres: University of California Press, 1984.