

as noites dos dias

Selene Kulassarian Alge

São Paulo
2023

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

as noites dos dias

Selene Kulassarian Alge

Versão Original

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Mestre em Artes Visuais

Área de concentração: Poéticas Visuais

Orientadora: Profª. Dra. Lucia Machado Koch

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Alge, Selene Kulassarian

As noites dos dias / Selene Kulassarian Alge; orientadora, Lucia Machado Koch. - São Paulo, 2023.
262 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Sala de cinema. 2. Vídeo. 3. Experiência. 4. Luz. I. Koch, Lucia Machado. II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

as noites dos dias

Selene Kulassarian Alge

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais

Orientadora: Profª. Dra. Lucia Machado Koch

Data da aprovação

Banca Examinadora

Agradecimentos

A minha orientadora Lucia Koch, por ser noite estrelada, pelas perguntas. Obrigada por seguir junto.

A Anna Bogaciovas, por fazer poeira brilhar, pela parceria hoje e sempre.

A meus pais, Viviane Kahtalian e Fernando Alge, cintilantes, atentos e amorosos.

A Max Duarte, pelas danças dos dias.

A Natalia Lemos, Mariana Leme e Julia Tepperman, minhas vagalumes.

A Carlota Mason, pelos eclipses e trocas.

A Patrícia Mourão e Sônia Salzstein, pela disciplina *Da caixa preta ao cubo branco ou o que os artistas aprenderam com o cinema*, onde tudo começou.

A Liliane Benetti e Veronica Stigger, pelas clareiras abertas no exame de qualificação.

A Thiago Honório, pela conversa no Centro MariAntonia e por todos os anos.

A Juliana Amato, pela revisão.

A Mario Ramiro e Dora Longo Bahia, pela organização da exposição *Entretempos* no Espaço das Artes da ECA/USP.

Ao Centro MariAntonia, ao Espaço das Artes e ao Canteiro.

A CAPES, pelo apoio financeiro para a realização deste trabalho.

A Alexander Dejonghe, Ananda Cruz, Anna Bogaciovas, Camila Filipo, Clara Alge, Daniel Silveira, Fernando Alge, Karola Braga, Lua Negrão, Maria Augusta Ramos, Mariana Leme, Maurício Hornek, Nilo Alge, Shu Lin, Sky Dazzi, Thiago Honório, Veronica Stigger e Viviane Kahtalian, por compartilharem comigo tempo e voz.

Resumo

As noites dos dias é um trabalho teórico-prático que propõe refletir sobre como a experiência filmica acontece em diferentes espaços. O estudo partiu de conversas com espectadores de idades diversas sobre o ato de ver um filme. A escuta impulsionou o trabalho *@cine.fantasma*, e a pesquisa desdobrou-se nos vídeos *Clarão*, *Poeira*, *As noites* e *Vagalume*, na projeção *Recorte* e nos textos *Meia-luz: escritos de sala escura*. Compreende-se que a experiência com a imagem em movimento, ainda que possa operar pela ordem do registro, do passado e da memória, é, antes de tudo, uma experiência de presença, no presente.

Palavras-chave: sala de cinema, vídeo, experiência, luz

Abstract

As noites dos dias is a theoretical-practical work that proposes to reflect on how the filmic experience happens in different spaces. The study started from conversations with viewers of different ages about the act of watching a movie. Listening led to the work *@cine.fantasma*, and the research unfolded in the videos *Clarão*, *Poeira*, *As Noites* and *Vagalume*, in the projection *Recorte* and in the writings *Meia-luz: escritos de sala escura*. It is understood that the experience with the moving image, even though it can operate in the order of registration, the past and memory, is above all an experience of presence, in the present.

Keywords: movie theater, video, experience, light

Sumário

Fresta	15
Sobre vozes, clarões, poeiras e noites	19
A luz	67
Os lugares	97
As cavernas	123
Os eclipses	161
Clareira	187
Referências	203
Meia-luz: escritos de sala escura	209



Começo falando sobre um encontro. Em 2015, a antropóloga francesa Nastassja Martin vivia um período na Sibéria, na península de Kamtchátka, e realizava um trabalho de campo junto a famílias even. Essas famílias mantiveram seus modos de vida tradicionais, habitando o coração da tundra glacial.

No dia 25 de agosto daquele ano, nos picos gelados, entre as brumas, Martin e um urso se encontram. Seus olhos se cruzam e um combate se instala. Eles colidem, o urso morde seu rosto e cabeça, leva um pedaço de seu maxilar. Abocanha uma das pernas; ela alcança uma piqueta, tenta acertá-lo às cegas, ele corre mancando. Foi isso que chegou a mim através de seu livro *Escute as feras*, um átimo de uma experiência imensa, de um tempo infinito, o tempo do mito dentro da realidade. O livro é uma tentativa de elaborar esse encontro (Martin nunca chama o ocorrido de ataque ou acidente), de tocar essa fusão entre animal e humano, entre sonho e vigília. Entre aquilo que permanece misterioso e o que a consciência apreende.

Martin conta sobre o papel da escrita nesse processo. Ela costuma escrever em dois cadernos, o caderno diurno e o caderno noturno. O diurno é feito de anotações, transcrições de falas, descrições: notas esparsas de seu trabalho como antropóloga, que depois são organizadas para tornar-se algo objetivo e compartilhável. O noturno, ou caderno preto, é onde estão os textos fragmentados, em uma zona indefinida e instável, da ordem do sonho e do fluxo de consciência. “O caderno diurno e o caderno noturno são a expressão da dualidade que me corrói; de uma ideia de objetivo e subjetivo que preservo apesar de mim mesma.”¹

Durante a elaboração deste trabalho de mestrado, constituído de textos, vozes, imagens, movimentos, durações, luzes e sombras, fui percebendo como a escrita e a palavra adentravam por suas frestas em diferentes formas. Ao investigar elementos e circunstâncias que possibilitam uma experiência fílmica, deparei-me com percepções disformes, nas bordas, acinzentadas.

Com frequência, elas me levavam para a poesia, espaço no qual imagens e sensações não se explicam. Ao mesmo tempo, uma escrita mais especulativa também fazia parte desse trajeto. Olhando para textos, filmes, cinemas, trabalhos visuais, exposições e seus espaços, fui costurando meu “caderno diurno”, ou a dissertação, que procura trazer à superfície as reflexões sobre o lugar difuso onde nos encontramos quando nos dispomos a ver imagens e sons em movimento.

Meu “caderno noturno” é a reunião de textos poéticos *Meia-luz: escritos de sala escura*, que acompanha a dissertação. Nele também estão as experiências de escuta, leitura e observação que constroem os textos diurnos, mas em suas formas abissais, diluídas no escuro. Em *Meia-luz* tento tocar de leve, de raspão, aquilo que não compreendo totalmente, que me escapa e permanece nas profundezas. A penumbra me envolve e se torna matéria de palavras e imagens crepusculares, que procuro tatear.

O mesmo acontece com os demais trabalhos produzidos nesse período, que também podem ser vistos como manifestações noturnas. Um aprendia com o outro, lançava novas perguntas, como um fio que vai sendo puxado, se emaranha, forma nós, se desembaraça para então enroscar-se de novo. Alguns se manifestam na superfície dessas páginas, como o perfil do Instagram *@cine.fantasma*, e os vídeos *Clarão*, *Poeira* e *As noites*. Sigo com projetos em andamento, como a exposição *Clareira*, constituída da exibição dos trabalhos *Poeira*, *Vagalume* e *Recorte*.

Há tempos salas de cinema mobilizam minha produção, como pode ser visto nos trabalhos *Filme* (2016), *Gemini* (2017) e *Cinéma de fortune* (2019)². Neles, talvez prevalecesse um olhar distanciado, para fora, para as fachadas e suas ruínas. O processo de mestrado partiu do desejo de observar o avesso, o dentro, iniciando com o ato de escutar: ouvir o espectador, aquele que fala de dentro do espaço, aquele que está vivo e traz a fantasmagoria da experiência de cinema para o presente. As conversas, as leituras e os trabalhos desenvolvidos ampliaram os modos de refletir sobre o lugar do filme.

Mais que pensá-lo enquanto *sala*, comecei a vê-lo enquanto espaço de *acontecimentos*. O que acontece nesse espaço?

As partes que compõem a dissertação procuram se aproximar dessa pergunta a partir de um disparador, uma faísca. Esses disparadores podem ser um filme, um texto, um trabalho experienciado no espaço. Um capítulo de *Moby Dick*, de Herman Melville, o filme *A caverna dos sonhos esquecidos*, de Werner Herzog, ou o trabalho *Eclipse Solar*, de Carlota Mason são entradas a partir das quais escavo ideias e exploro atravessamentos e relações. Nos textos, abordo aspectos que proporcionam uma experiência com a imagem posta no tempo e no espaço, como as interações entre luz e sombra, o isolamento, a duração, a escala e o escuro povoado. Nesse contexto, a exibição de um filme/vídeo pode ser compreendida como a difusão de um registro e também como evento singular, e o espaço onde o trabalho se insere oferece a ele possibilidades distintas de existência.

² Links para acessar os vídeos: <https://vimeo.com/299226405>,
<https://youtu.be/xCAKG1tPQaw>.

sobre vozes, clarões,
poeiras e noites

"em que momento vai
chegar a cena?"

Uma coisa é ver filme,
outra coisa é ir ao cinema.

fomos pra luz,
fomos pra fora,

Convidei dezoito pessoas para dialogarmos sobre os modos de experienciar um filme. Os encontros virtuais tinham um planejamento que foi mudando com o andamento do trabalho. No início, algumas perguntas eram enviadas após o aceite do convite e, em alguns casos, também um texto literário de minha autoria que se relacionava com o assunto abordado. Naquele momento, o texto e as perguntas seriam um modo de aproximar meu interlocutor desse universo. Esse procedimento mostrou que as conversas poderiam ser conduzidas para um lugar já preestabelecido, o que limitaria o espaço para descobertas e novos caminhos no momento da fala. Passei, então, a não enviar nenhum material prévio.

As conversas se desenrolaram pelo resgate de memórias, recentes ou remotas, vinculadas às vivências na sala escura, e cada fala trazia espaços que já não existem, que se modificaram, histórias afetivas, filmes vistos e que permaneceram, anedotas e cheiros característicos. Quando lembradas, evocadas e contadas, as memórias compartilhadas se tornavam presentes. De algum modo, conseguimos reconstituir as situações e os espaços relatados e nos projetarmos para a temporalidade do outro. A voz que conta constrói imagens. Não precisamos necessariamente ter frequentado o cinema Baltimore, em Porto Alegre, ou o Comodoro, em São Paulo, para compreendermos a experiência estabelecida entre o espaço e aquele que relata. Em muitos casos, podemos vislumbrar os lugares, imaginar a situação, sentir o cheiro do mofo ou o gosto do cachorro-quente vendido nos anos 1960.

No período em que as conversas aconteceram, estávamos impossibilitados de ir ao cinema. A pandemia de Covid-19 ocasionou ao fechamento das salas e de tantos outros espaços. As implicações da pandemia, como o isolamento e o distanciamento social, não foram as únicas responsáveis pelo rápido crescimento de serviços de exibição via *streaming*, em expansão na última década. Porém, essas implicações restringiram a experiência de assistir a um filme às telas individuais de led. Ainda que algumas salas tenham encerrado suas atividades nos últimos anos, a ida ao cinema nunca havia

deixado de ser uma possibilidade até então³. Havia espaço para os filmes vistos em casa, nos cinemas, nas projeções a céu aberto, nos museus, nas universidades, em cineclubes e em diversos outros locais. Durante alguns meses a sessão de cinema, com aparatos e dispositivos próprios e seu sentido de coletividade, teve sua existência em um só lugar: na memória.

Estar em um espaço fechado junto a estranhos, em duas horas de enclausuramento coletivo, respirando o mesmo ar que vai e volta pelo ar-condicionado, parecia o maior absurdo. Os cinemas foram reabrindo com restrições e, mesmo assim, esse tipo de compartilhamento ainda soava como algo distante e quimérico. O contato com o outro se dava por meio das telas, brilhantes e constantes, onde é impossível os olhos se cruzarem. As mesmas telas que exibem filmes. As videochamadas ganharam uma dimensão de extrema importância, pois era graças a elas que não virávamos ilhas.

Além das memórias, a impossibilidade do cinema e como isso impactou os modos de ver um filme atravessou os diálogos. Durante a pandemia, a casa se tornou para muitos o lugar onde tudo acontece. Ali, o filme é apenas um recurso para passar o tempo, para esquecer. Ele não consegue, porém, cumprir esse papel em meio ao turbilhão de sensações, medos, revolta, problemas e perdas que fizeram parte desse período. Mesmo para aqueles que já não tinham o hábito de *ir* ao cinema, a busca pelo filme como um entretenimento domiciliar se tornou mais um fardo a ser vivido em dias sempre iguais.

Os encontros aconteceram online por meio da plataforma Google Meet e foram gravados. Dessas gravações, interessava ao trabalho as vozes que não eram a minha. Trechos desses relatos foram editados de modo a transformá-los em vídeos curtos, configurados em uma mesma estrutura: tela preta, vertical, legenda branca centralizada e no máximo um minuto e meio de duração. A única imagem dos vídeos, portanto, eram as legendas referentes aos áudios. O perfil *@cine.fantasma* foi criado no Instagram para

compartilhar esses extratos breves e fragmentados, como o próprio espaço dessa plataforma.

O Instagram foi escolhido como o lugar do trabalho por alguns motivos. Havia um desejo de compartilhar os relatos e dar um corpo a essas falas, deixar que elas reverberassem no rolar de tela de alguém. Para aqueles que ainda enxergavam algum sentido em assistir a um filme, era recorrente a percepção de não continuidade em casa, um espaço demasiado familiar, onde a imobilidade não é imposta e se tem o controle do tempo, do corpo. A experiência era entrecortada, com pausas e em convívio com outros acontecimentos. Para muitos, o celular é um dos dispositivos de exibição; há quem veja (ou ouça) filmes enquanto cozinha com o aparelho no bolso.

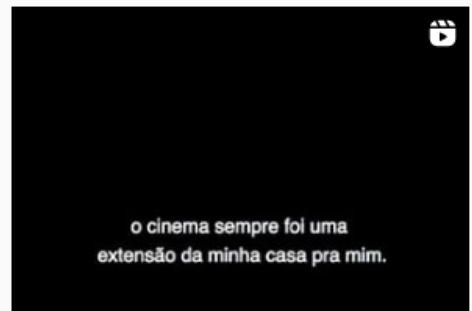
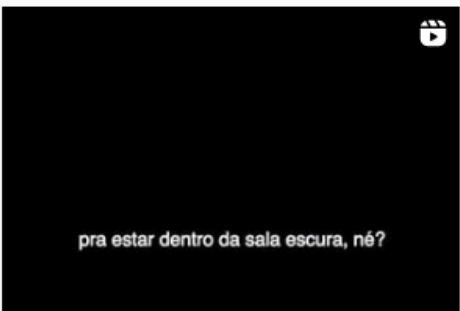
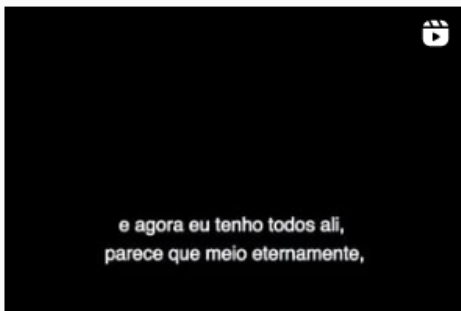
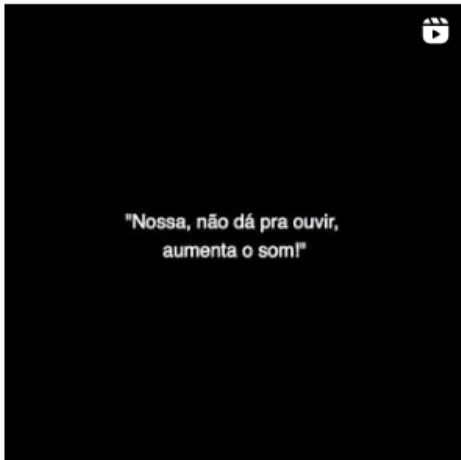
As postagens se iniciaram em junho de 2021 e o último vídeo da página data de dezembro do mesmo ano. Ao longo desses seis meses, foram exploradas maneiras diferentes de lidar com esses relatos. Quais critérios deveriam ser considerados ao fazer os cortes dos trechos que permaneceriam entre tantas coisas ditas nas conversas? O quanto do sujeito que fala seria revelado? Quão breves ou longas seriam as histórias contadas? O que interessava eram, de fato, as histórias? Ou as sensações e a palavra solta que faz brotar uma imagem e logo se dissipa? As vozes do trabalho não são apenas veículos de lembranças ou projeções futuras, mas a própria experiência possível daquele presente.

Há áudios mais longos, que trazem uma narrativa, uma história ou uma situação vivenciada. Outros duram segundos, como sopros ou sussurros. À medida que as postagens aconteciam, os relatos pareciam mais intrigantes quando a especificidade do sujeito não estava no centro. Os trechos menos anedóticos ou narrativos, e mais incompletos, como recortes de uma fala, são aqueles que abrem para o mistério e não se fecham em si mesmos.

Em um dado momento, as postagens ralentaram. Os cinemas voltavam, e nós também.

³ Há de se pensar para quem essa possibilidade se estende. Apesar de o valor dos ingressos das salas de São Paulo estar hoje em torno de R\$ 40,00, há iniciativas que buscam democratizar o acesso, como o Circuito Spcine, rede de cinemas da prefeitura inaugurada em 2016. O projeto contempla 20 bairros não atendidos pelas salas comerciais com valores de até R\$ 4,00 ou gratuidade.

PUBLICAÇÕES MARCADOS



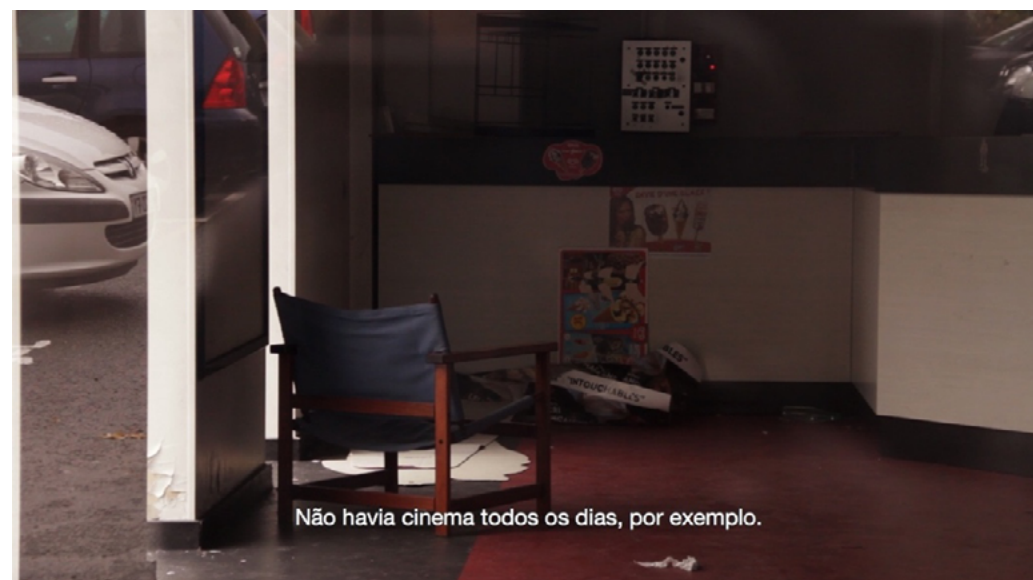
O interesse pelo relato falado como potência para a produção de trabalhos visuais teve início em 2019, quando retornei à Cité des Arts, em Paris, onde estive em residência por seis meses entre 2016 e 2017. Naquele período, iniciei o trabalho *Filme*, uma série aberta de fotografia de cinemas que já não estão em funcionamento. Desativados, vazios, ou com outras ocupações, são espaços que de alguma maneira ainda apresentam traços do que costumavam ser. O desaparecimento desses cinemas, fotografados e ampliados de modo analógico, convive com o progressivo desuso do filme fotográfico.

Um novo percurso em Paris em busca de ex-cinemas levou-me a conhecer o cinema La Clef, fechado em abril de 2018 e ocupado por diversos coletivos para reivindicar sua reabertura. Realizei o filme *Cinéma de fortune*, partindo de relatos do cineasta Derek Woolfenden e da artista Clara Sarcho, envolvidos na ocupação. O trabalho apresenta cinco cinemas de Paris e arredores em diferentes situações de fechamento. Alguns estão em obras, para reabrir ou se transformar em outro tipo de estabelecimento; outros estão fechados há anos e estagnados nesse estado. As imagens são acompanhadas dos relatos, que entram como reflexões pessoais sobre as salas, a experiência fílmica e a ocupação do cinema. As vozes de fora dos filmes — aquelas do espectador — são protagonistas.

Diferentemente da série *Filme*, que fixa os rastros na película fílmica, *Cinéma de fortune* parte da experiência trazida pela voz e não se fixa em lugar nenhum. As imagens quase estáticas, rodeadas por pequenos acontecimentos (alguém atravessa o quadro, carros passam, folhas balançam com o vento), ganham movimento com o jogo das duas vozes intercaladas. Elas não são lineares e não conduzem a nenhuma conclusão; são fragmentos de ideias e pensamentos, lembranças e projeções para o futuro. A *presença* das vozes que narram aponta para a transformação, para algo vivo, vivenciado e experienciado por alguém.



Acima:
Selene Alge, *La Pagode*, da série *Filme*, 2016-2017
Fotografia analógica colorida, ampliação em papel fotográfico fosco,
adesivagem em chapa de alumínio, 50 x 75 cm
Abaixo:
Frame de *Cinéma de fortune*, 2020



Selene Alge, *Cinéma de fortune*, 2020. 20'35", som
Assista aqui: <https://youtu.be/xCAKG1tPQaw>



Selene Alge, *Clarão*, 2022. Vídeo, 1'10", som
Sala Carlos Reichenbach, Centro MariAntonia
21.10.2022
Fotografias de Anna Bogaciovas

clarão / poeira / as noites

clarão

Daniel Silveira trabalhou como projetorista e técnico audiovisual da Cinemateca Brasileira entre 2010 e 2012. Em nossas conversas virtuais, ele compartilhou sua trajetória como projetorista, as transformações dessa profissão em vias de desaparecer, as relações entre o projetor, a luz e o som, saberes técnicos analógicos e reflexões sobre como a sessão acontece.

O projetorista passa os dias na cabine de projeção, nas sombras, na noite. “A gente ficava a maior parte do dia vivendo uma noite. Podia entrar às três da tarde no trabalho, uma da tarde, e a gente tava lá no escuro. Anoiçava, a gente tava no escuro ainda e ia embora pra casa no escuro. Parece que você tá na noite.”⁴ Essa impressão de estar dentro de uma noite apareceu em alguns momentos da conversa, junto de uma luz que irrompe “lá fora”. Para o espectador, o *fora* é tudo o que ficou no exterior da sala escura. O projetorista está dentro da sala e dentro da cabine; a cabine é um *dentro* a mais, onde a luz deve ser direcionada só para a tela, que está fora. É ele quem controla a luz, quem não deixa que ela vaze para outros lugares e preserva a escuridão do espaço. Daniel conta que costumava ver os filmes através de uma frestinha de três dedos, encostando bem o rosto. Apagava todas as luzes da cabine, cuidando para que aquela abertura não atrapalhasse. Ou via o reflexo do filme, a luz do filme batendo no vidro, que também refletia no chão da cabine. Assistia ao filme pelo vidro ou pelo chão. “Mas aí não é o filme em si, né?”

Daniel ainda diz que um bom projetorista é alguém que não aparece, que se coloca invisível, como um espectro. Um maquinista de trem que conduz a viagem. Ele é percebido quando algo sai do esperado: um descompasso entre som e imagem, uma película que queima, uma falta de foco. O som dos equipamentos era o maior guia para compreender se

a projeção corria bem. “Eu tô aqui vendo filme, mas tô de olho no som da máquina. O projetor tem um som, como um mantra, trrrrrr... Se esse som se altera, algo aconteceu. É você e os sons daquelas máquinas, sabe? É o som do projetor, é o som da máquina que rebobina o filme...”

Os “acidentes” que podem acontecer em uma projeção deslocam a atenção do público para o lugar em que estão. Em uma sessão considerada ideal, “ele [o projetorista] faz com que as pessoas fiquem naquela ilusão da história do filme, ou daquela sensação que a imagem e o som estão trazendo, e elas saem dessa caverna... sem lembrar que alguém passou esse filme pra ela. Como se algo tivesse surgido do além, né? *Como se o filme fosse, simplesmente fosse.*”

O vídeo *Clarão* se desdobrou a partir da conversa com Daniel.

“Eu não sei dizer. É como se você tivesse numa sala, numa sala escura durante o dia, assim, com blackout, e de repente você abre essa cortina do nada. E entra aquele... aquele clarão. E até você entender o que tá acontecendo, é muito maluco, assim. Coisa muito mágica.” O clarão, essa coisa mágica, é o primeiro *frame* do filme, aquele que puxa todos os outros, a luz que estilhaça o escuro e entra nos olhos até que eles se acostumem.

Clarão apresenta uma tela preta e uma voz que começa a dizer: “a hora que eu falar pra você apertar esse botão, você aperta esse botão, eu não sabia nem que botão era aquele, mas era um botão que abria o... abria a lente, né? Tava tudo pronto, era só abrir a lente, assim, então a emoção daquele momento, acabou a vinheta, contou, o cara fala ‘agora’, e você aperta um botão e de repente dá aquele clarão, sabe? E o filme tá rolando”. A voz conta as sensações que permearam a primeira sessão conduzida pelo projetorista. No momento em que ouvimos sobre o clarão, a tela preta do início torna-se branca. Há uma operação assumidamente descritiva no vídeo, em que a única ação que acontece junto à voz é a tela que se ilumina. A tela branca abre caminho para o que vem a seguir.

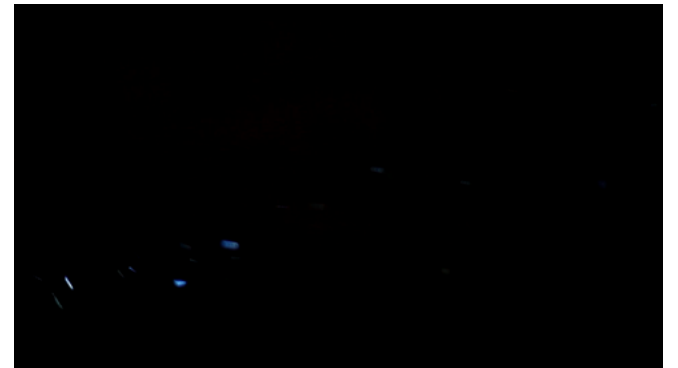
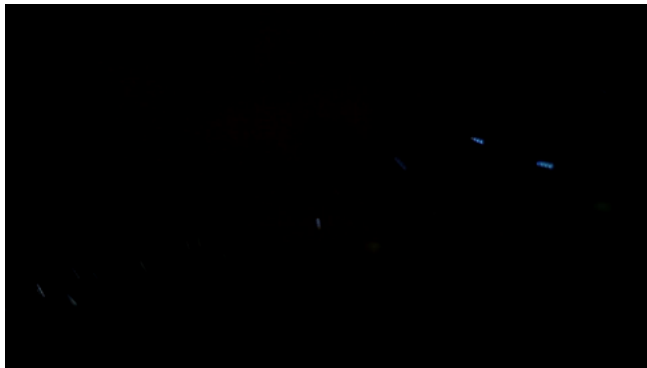
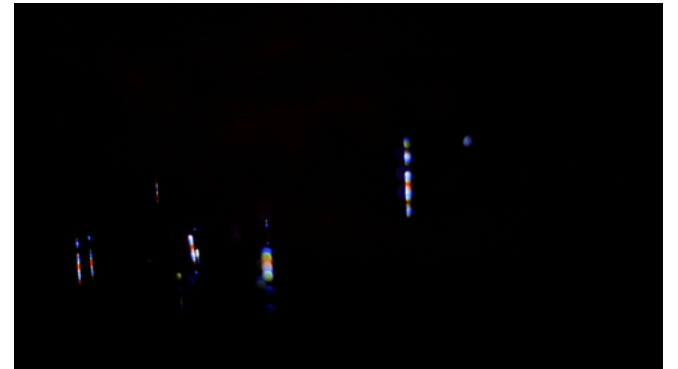
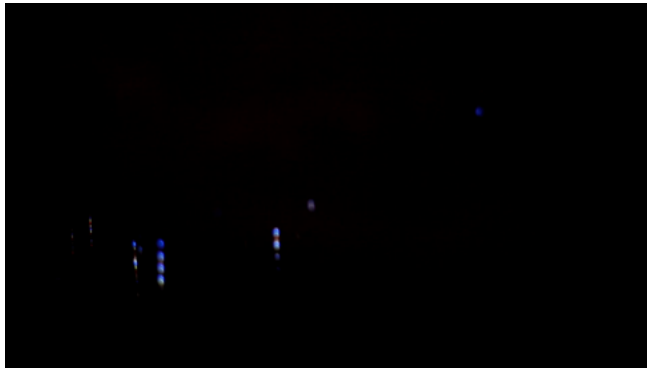
⁴ Trechos de conversas com Daniel Silveira em julho e novembro de 2021.



poeira

Em *Poeira*, partículas de pó se soltam de um tapete velho no extracampo e dançam com o jato de ar e de luz de um projetor. Ao entrarem no feixe luminoso, elas se tornam azuladas e cintilantes. Os pontos salpicam a tela, atravessam-na em diagonal, lentos e aquosos ou velozes e rodopiantes. Aquilo que é quase invisível se destaca no fundo escuro e se agiganta no movimento do ar.

Em *Clarão*, a luz toma toda a tela e, por consequência, vaza para o espaço e dilui a escuridão. O retângulo de luz branca é assumido e colocado em evidência. Em *Poeira*, a luz é trabalhada de modo a refletir em partículas minúsculas. O reflexo que incide na poeira em movimento é o que faz o vídeo acontecer. No escuro de uma sala, o contorno da tela se perde.



Selene Alge. *Poeira*, 2022. Vídeo, 04'27", sem som
Com a colaboração de Anna Bogaciovas

as noites

Uma câmera aponta para a lente do projetor. As imagens que se formam lá dentro estão difusas, são manchas de luz e de sombra delimitadas no círculo luminoso. Trechos de filmes que permeiam a pesquisa, exercícios audiovisuais desenvolvidos no último ano, trabalhos anteriores em vídeo passam no projetor enquanto a câmera filma a lente.

O material captado foi editado de modo a interagir com um poema, também intitulado *As noites*, escrito durante o processo de edição, em conjunto com ela. O poema se apropria da primeira estrofe de *aqui começa o loop*, de Marília Garcia. Escrevi a partir dessa estrofe, desdobrando-a em suas possibilidades imagéticas.

*para ver no escuro,
uma mulher injetou nos olhos
um colírio feito da mesma substância
que existe nos olhos dos peixes
que moram no fundo do mar⁵*

O poema *As noites* está presente no vídeo como voz, palavra falada; e na publicação *Meia-luz: escritos de sala escura* como texto, palavra escrita. A leitura no vídeo é de Antônio Arruda, escritor e dramaturgo.

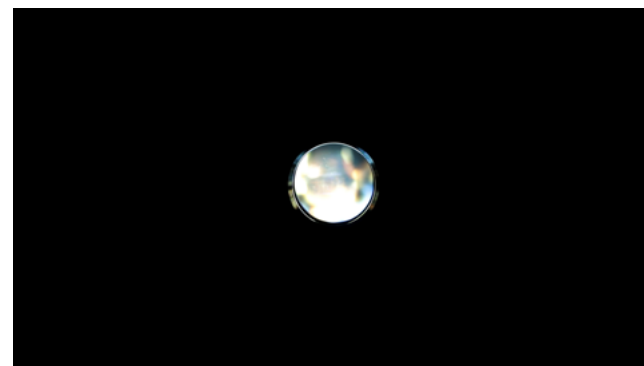
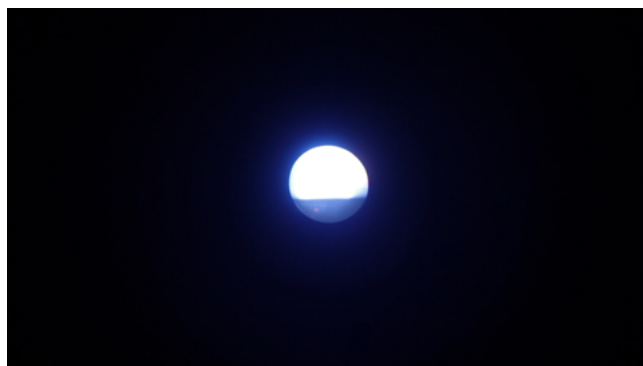
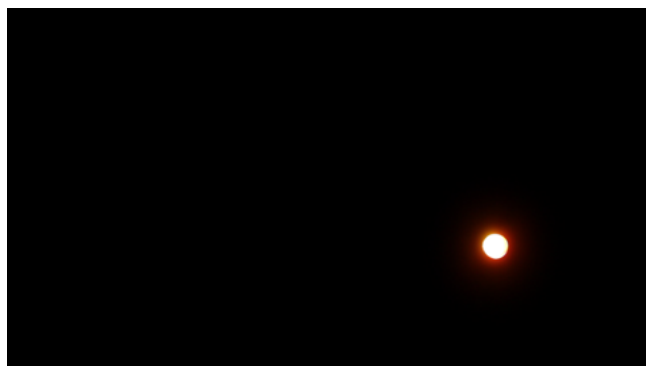
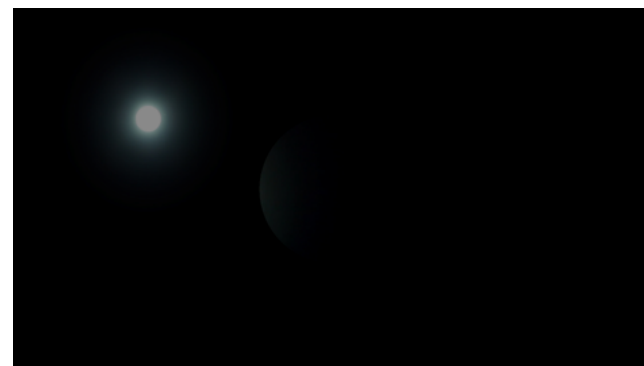
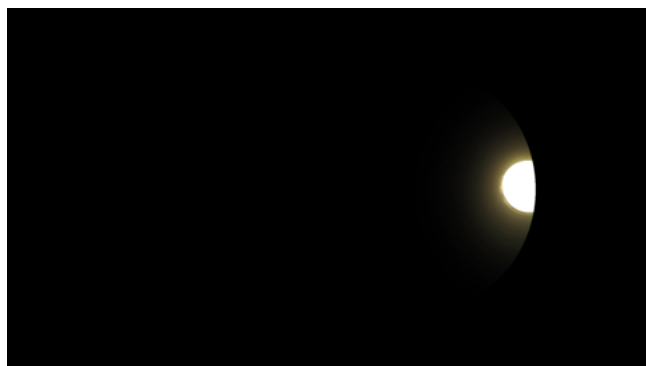
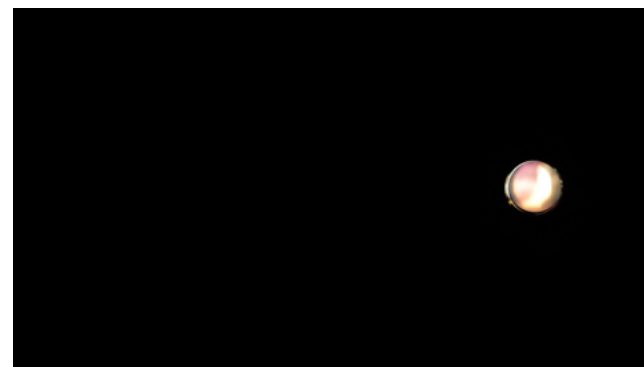
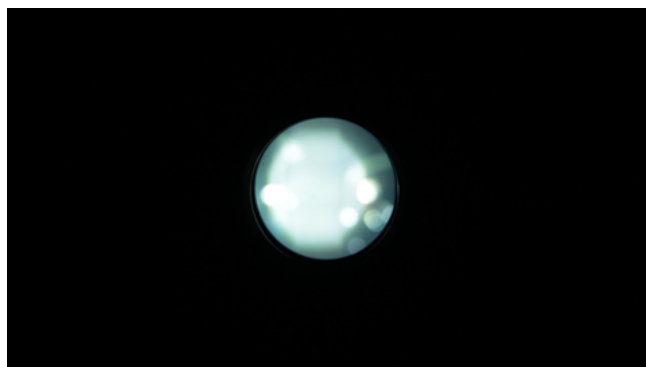
Enquanto os vídeos *Clarão* e *Poeira* apresentam uma relação mais direta com a projeção fílmica e suas intersecções entre claro e escuro, *As noites* traz uma dimensão onírica onde peixes, escotilhas, eclipses submarinos, sóis e marés convergem nos círculos de luz que se acendem e se apagam na tela.

Nos três trabalhos, são exploradas relações entre projetor, luz e sombra, e coloca-se em destaque aquilo que não se vê ou que não é percebido: o projecionista e suas impressões, a poeira que passa pelo cone de luz, a imagem que se forma em um dispositivo antes de se espalhar na tela. São vídeos

que devem ser apresentados por meio de projeção, criando uma situação de espelhamento e de narrativa em abismo. Eles não se descolam de seu meio de exibição.

⁵ GARCIA, Marília. *aqui começa o loop*. In: *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia das letras, 2017, p. 67.





Selene Alge. *As noites*, 2022. Vídeo, 03'00", som
Voz de Antônio Arruda

Assista os três vídeos: <https://vimeo.com/743101927>
senha: trio

projeção de clarão / poeira / as noites, centro mariantonia

O trio de vídeos foi exibido pela primeira vez na sala Carlos Reichenbach do Centro MariAntonia da USP. O espaço tem 65 lugares e é destinado a sessões de cinema e outros eventos audiovisuais. É uma sala pequena com recursos básicos para proporcionar a experiência de cinema: temos a tela, o projetor, as caixas de som, as poltronas, o escuro.

O evento aconteceu no dia 21 de outubro de 2022, conduzido em três tempos: uma breve apresentação dos trabalhos, a projeção dos três vídeos e uma conversa com o artista e professor Thiago Honório. Imagem e som foram testados, as pessoas chegaram e se acomodaram, a sessão foi apresentada, as luzes apagadas, a projeção começou. Após a conversa, o público solicitou um segundo momento de projeção, para contemplar também aqueles que chegaram depois do horário. Assim encerrou-se a noite.

Em um trecho do filme *Cinéma de fortune*, Derek Woolfenden diz: “quando o filme começa, todos nós estamos olhando, não uns aos outros, mas olhamos uma única e mesma coisa que é a tela. Mas, depois, tem uma coisa que eu gosto muito, e é por isso que eu adoro as salas populares: é que a sala é orgânica. Então ela ri de um lado, ou ela respira, enfim, se sente um tipo de energia comum que não é mais da ordem do humano, é quase animal, e eu acho isso muito bonito”⁶. Essa fala de Derek ilustra alguns momentos da noite. No escuro, apareciam as movimentações do espaço, a concentração ou inquietação, as respirações, algum entra e sai. A sala é um organismo, respira junto, se descompassa, dure uma sessão seis horas ou dez minutos.

Após os créditos, quebrei o escuro acendendo novamente as luzes. Thiago e eu falamos sobre os processos dos trabalhos e da pesquisa, e escutamos o público.

Foi dito sobre a expectativa do início com a voz do projetor. Algo está para acontecer, a voz começa no escuro, a luz reflete na tela e volta para os rostos. Logo se percebe que aquilo já é o acontecimento. Durante

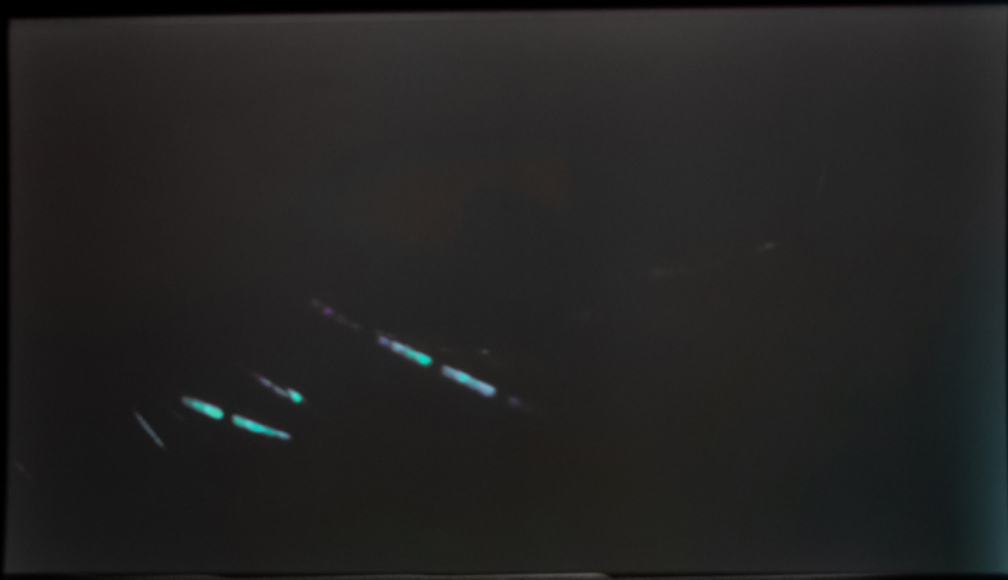
a projeção de *Poeira*, alguns se sentiram sem contorno, solto no cosmos, no deserto. As partículas que se desenham na tela vazam no espaço, dando uma sensação de amplitude e solidão. Essa soltura também gera alguma ansiedade. Com o tempo, acostuma-se àqueles acontecimentos sutis, e é possível lançar-se nesse lugar difuso. A poeira entra nos olhos, borra a vista, turva a visão. As formas circulares em *As noites* se repetiam como se as partículas anteriores agora ganhassem outra escala, um zoom, como um objeto migratório que transita pelas projeções. A voz que lê o poema volta a ancorar o espaço, devolve o contorno e as bordas, o estado de vigília se altera.

Mesmo em uma tela pequena, a imersão nos trabalhos pareceu acontecer principalmente por dois fatores: o isolamento do espaço e a escuridão. Além disso, o ritual estabelecido com o público (marcar um horário para a sessão, aguardar, apresentar, exibir e dialogar) também contribuiu para que os trabalhos fossem vistos em sua inteireza e com atenção.

Quatro dias após essa primeira exibição, aconteceu a abertura da exposição *Entretempos*, da qual participei com os mesmos vídeos e um conjunto de pequenas esculturas em prata. Considerei importante testar as possibilidades de projeção em diferentes contextos, em uma sala de cinema e em uma exposição coletiva, para explorar e observar como os trabalhos interagem em espaços distintos, com especificidades próprias.

⁶ <https://youtu.be/xCAKG1tPQaw>, 3'45”.









Início de sessão



Fim de sessão, conversa com Thiago Honório

exposição entretempos, espaço das artes

A exposição *Entretempos* ocorreu de 25 de outubro a 25 de novembro de 2022 no Espaço das Artes — EdA, e foi organizada pelos professores Mario Ramiro e Dora Longo Bahia. *Entretempos* apresentou trabalhos dos estudantes do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, que haviam finalizado o processo de mestrado ou doutorado, ou que já tivessem passado pelo exame de qualificação naquele ano.

O EdA foi sede do Museu de Arte Contemporânea da USP e, desde 2017, é compartilhado pelos Departamentos de Arte da ECA/USP, abrindo exposições, performances, recitais, concertos e outros eventos.

Meus vídeos foram projetados em uma sala nos fundos, em diálogo com *Grão de prata*: quatro esculturas em pequenas dimensões produzidas em prata com procedimentos de joalheria. O trabalho explora elementos-chave do que constitui o espaço do cinema, em uma operação de inversão de escalas. O cinema costuma ser um lugar projetado para oferecer uma experiência de grandeza. Ao mesmo tempo, também há no cinema um sentido de contenção: as imagens são contidas na tela, nós somos contidos no espaço, na caixa preta.

Para a exposição, procurei criar contrapontos entre a sequência de vídeos projetada em uma das paredes, ocupando a maior área possível, e as esculturas dispostas na parede oposta. Elas foram apresentadas sobre uma prateleira branca protegida por um tampo de acrílico e iluminadas com uma fonte de luz direcionada, de modo a preservar a pouca luminosidade da sala. Enquanto o vídeo *Poeira* aumenta as minúsculas partículas que cruzam a luz, os objetos em *Grão de prata* têm as telas diminuídas, o feixe de luz reduzido a fios de milímetros de espessura. São como sínteses espaciais elaboradas a partir do que vejo de comum ou de específico em salas de cinema. Os vídeos e as pequenas esculturas foram postos em diálogo com a intenção de proporcionar um jogo de escalas, onde os objetos ou os “grãos” de cinemas reverberassem nas projeções maiores.

Na noite de projeção no Centro MariAntonia, houve um ritual com começo, meio e fim. A duração dos vídeos foi direcionada para o tempo de

uma única sessão, com um “bis” no encerramento da conversa. No espaço expositivo, o projetor era ligado no início do dia e trabalhava por horas, em *loop* (“*Como se o filme fosse, simplesmente fosse*”, retomando a fala do projetor Daniel). No cinema, *Clarão* se iniciou como um prelúdio, aquele que abre o retângulo branco e anuncia a escuridão que virá. Na exposição, os vídeos passavam independentes de quem os veria. Passavam e passavam muitas vezes para ninguém. E quando um espectador entrava na sala, não era possível saber por onde ele começava e onde terminava. A partir dessas diferenças, comecei a me perguntar: a sequência dos vídeos é imprescindível ao trabalho? O quanto eles são independentes entre si e o que podem ganhar quando estão juntos ou separados?

Uma sala expositiva não será um cinema. Quais são, então, as especificidades desse espaço que poderiam adentrar no trabalho? O lugar afeta a experiência. Suas características e condições muitas vezes determinam se os vídeos serão apresentados em uma sessão ou em *loop*, se irão chamar para a imobilidade ou para o movimento, se terão uma qualidade mais imersiva ou dispersiva.

O Espaço das Artes é bem iluminado, tem entradas de luz natural. Meus trabalhos foram apresentados em uma sala mais ao fundo, longe dessa claridade. O trajeto da exposição se iniciava no salão maior, amplo e com pé-direito alto, e ia se afunilando até alcançar salas mais escuras. A escuridão não era tanta como a de uma sala de cinema, mas naquele momento escolhi lidar com o espaço sem construir uma situação de isolamento (instalando cortinas, por exemplo). Optei, também, por não colocar cadeiras para os visitantes. O meio da sala ficava livre, vazio.

As duas situações de exibição dos trabalhos mostraram que:

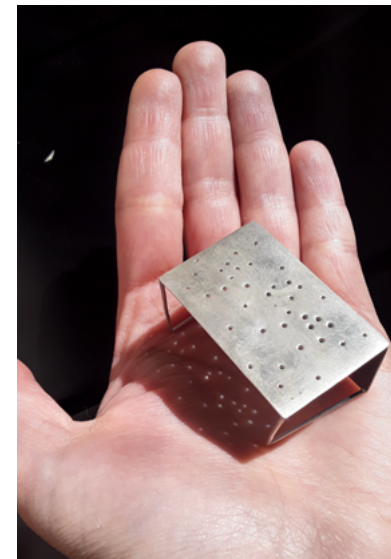
1. *Clarão*, *Poeira* e *As noites* se integram melhor no espaço quando exibidos em um local escurecido, posto que são vídeos que exploram relações entre luz e escuridão;
2. apresentar as esculturas no mesmo espaço das projeções interfere na escuridão buscada, ainda que os objetos sejam iluminados por uma fonte de luz focal e suave;
3. o jogo de escalas se estabelece entre os próprios vídeos;

4. enquanto o ritual de uma sessão conduz a uma apreensão total da duração dos trabalhos, o *loop* flexibiliza a experiência. Um vídeo como *Poeira*, com seus mínimos acontecimentos e sem uma narrativa linear, pode valer-se de um tempo estendido só para ele.

Como seriam os lugares e as circunstâncias ideais para os trabalhos? Procuo me aproximar dessa pergunta mais adiante, com um projeto de exposição para o espaço Canteiro.



Selene Alge. *Grão de prata 1*, 2022
Prata, 3 x 4 x 5 cm



Selene Alge. *Grão de prata 2*, 2022
Prata, 2 x 4 x 2,5 cm



Projeção de *Clarão* na exposição *Entretempos*
Espaço das Artes, 2022

Grão de prata e o projetor ao lado



a luz

Quando o navio Pequod cruzava algum ponto entre a costa brasileira e a Ilha de Santa Helena, Ishmael, narrador de *Moby Dick* (1851), buscava compreender o assombro provocado pela brancura da baleia. Ele convoca mármore, camélias e pérolas; mitos gregos e andinos; a inocência das noivas e as profundezas brancas da Via Láctea. Reúne ursos polares, corcéis divinos, albatrozes entre nuvens de alumbramento, a palidez dos defuntos. Aproxima a pureza e a sacralidade do pânico e do horror, e o capítulo se encerra assumindo a indefinição desse fascínio por um matiz claro que obscurece. Sendo o branco a ausência visível de cor e, ao mesmo tempo, a fusão de todas as cores, Ishmael questiona as razões pelas quais se abre um espaço repleto de significados na ampla paisagem das neves, onde todos os espectros surgem⁷.

Por definição, o branco é o resultado da reflexão de todas as cores do espectro visível, “totalmente luminoso e destituído de qualquer matiz distinto”⁸. Por ser uma cor dita acromática, talvez aí resida o sentimento de contradição despertado em Ishmael: em sua plena luminosidade, perde-se na falta de distinção. Sua fantasmagoria invade a imaginação de um marinheiro que, na busca pela quietude abissal do oceano, embarcou na viagem de Ahab, capitão obcecado pela vingança, coberto de uma brancura que apavora e cega. Não à toa, no livro *Ensaio sobre a cegueira* (1995), o escritor José Saramago imagina uma cegueira branca que se espalha entre os personagens. Eles passam a ver apenas uma superfície leitosa e essa condição rapidamente se torna uma epidemia com consequências devastadoras.

A farta luz alimenta miragens. É na vastidão de um deserto diurno ou nas ondas do Mar Branco que as ilusões se manifestam. A escuridão amedronta com seus disfarces, mas a exposição excessiva da alvura oblitera a visão. O terror diante da cegueira branca não é apenas simbólico; se tentarmos visualizar como ela se comportaria em nossos olhos, provavelmente

7 MELVILLE, Herman. *A brancura da baleia*. In: *Moby Dick*. São Paulo, Cosac Naify, 2008, p. 210-217.

8 Uma das definições de “branco” segundo o dicionário online Houaiss.

teríamos a sensação de uma claridade constante que não cessa de se dilatar em um labirinto transparente sem fim.

A brancura parece destituída de temporalidade. No livro *Em lowor à sombra* (1933), Junichiro Tanizaki escreve sobre o amor pelo esmaecimento da luz na cultura japonesa. Camadas de sombra estão em tudo que cerca e afeta o escritor — nos aposentos da casa, nos utensílios de cozinha, na culinária, nas pedras preciosas, nos figurinos do teatro. “Seja em pedras ou em utensílios, nosso gosto é pelo brilho mortiço que remete ao lustro dos anos.”⁹ Os objetos deixados como são adquirem uma tonalidade envelhecida e enovada que permite transparecer a passagem do tempo. O metal continuamente polido e brilhante é novo e sem passado. Para Tanizaki, uma sensação de desassossego se instala diante de objetos cintilantes. Onde não há vincos nem borrões, há a constância de um presente descabido.

Tanizaki também comenta sobre o estranhamento em saber que, na imaginação dos ocidentais, os fantasmas são claros. Segundo ele, os fantasmas do Japão não têm pés e, portanto, costumam estar envoltos em um “negrume cinzento” na imaginação dos japoneses. Na preferência por cores feitas de camadas de luz solar, até as nossas assombrações são isentas de escuridão. São transparentes, evanescentes e vaporosas. De fato, quando olhamos para a vasta catalogação de “fotografias de fantasmas” na tese *O gabinete fluidificado e a fotografia de espíritos no Brasil* (2008), de Mario Ramiro, vemos formas borradas, translúcidas e difusas, que irradiam uma luminosidade própria. Nos sais de prata, esses fantasmas, materializações e “luzes fantasmáticas”¹⁰ são imagens que variam em definição, apresentando-se em formas humanas envoltas em tecidos brancos, cabeças flutuantes, fumaça, vultos esbranquiçados, rastros claros de um movimento capturado. Na maioria dos casos, não são feitos de escuridão, mas de brancura. O branco reluz e ofusca, engole as sombras e some com os traços. Pode ser feito de ausência, mas está longe de ser vazio.

9 TANIZAKI, Junichiro. *Em lowor à sombra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 22.

10 ANDRADE, Mario Celso Ramiro de. *O gabinete fluidificado e a fotografia de espíritos no Brasil: a representação do invisível no território da arte em diálogo com a figuração de fantasmas, aparições luminosas e fenômenos paranormais*. Tese de doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2008, p. 49.

Entre 1962 e 1964, Nam June Paik fez um filme em branco. *Zen for film* é constituído de uma película transparente 16 mm que corre no projetor, e o que vemos é a luz que atravessa essa transparência. Um campo luminoso se forma: o filme projetado é um foco de luz que rebate na parede e ilumina o entorno. É o entorno que sai da penumbra e ganha presença. O retângulo parece distribuir seu brilho para todas as coisas, sendo concomitantemente um ponto de convergência e de expansão. Olhar diretamente para a brancura constante sem que nenhuma sombra movente salte aos olhos fatiga a retina e assim podemos concluir: parece que não há nada para ser visto. Aos poucos adquirimos outras percepções: o ruído do projetor, as respirações, os passos daqueles que entram ou saem da sala. Pode ser que o lugar comece a se inflar de uma expectativa compartilhada. Olhamos para a pessoa ao lado e silenciosamente nos perguntamos se nada mesmo vai acontecer.

Mas há algo acontecendo, há algo para ser visto. A película é matéria e sofre acidentes. A cada projeção o filme se modifica, acumula mínimos acontecimentos. Nele ficam impressas todas as vezes em que foi colocado para rodar. A matéria envelhece, adquire ranhuras, riscos, partículas de poeira, rastros do passado que continuam a se transformar no presente. *Zen for film* nunca é o mesmo, e sua execução se dá no momento de exibição. Nesse sentido, Paik reuniu condições para que o filme existisse e se desenvolvesse por sua própria condição material.

Ainda que todos os filmes em película estejam sujeitos a apresentar marcas, estas convivem com todas as outras informações gravadas no rolo. Um pequeno risco ou uma mancha discreta piscando vez ou outra nos fotogramas em movimento costumam passar despercebidos nos filmes “cheios”. A narrativa e os aspectos plásticos que a envolvem (fotografia, som, montagem, atuação etc.) encobrem o desgaste e os traços deixados pela repetição. Podemos notá-los, mas os relevamos — a não ser nos casos em que se tornam gritantes, como Virginia Woolf relata sobre uma exibição de *O Gabinete do Doutor Caligari*: “uma sombra com a forma de um girino apareceu de repente num canto da tela. Ela dilatou-se até chegar a um tamanho imenso,

tremeu, inchou um pouco mais e voltou à sua insignificância”¹¹.

No ensaio de 1926 intitulado *O cinema*, Woolf questiona quais seriam os recursos próprios dessa linguagem, pontuando que a aliança entre cinema e literatura lhe parece pouco natural. Para ela, não são as palavras nem os gestos que melhor expressariam as emoções na tela. Por meio da observação de um acidente, como a mancha que se dilatou e tomou sua atenção, Woolf se pergunta: “que características possui o pensamento que podem se tornar visíveis ao olho sem a ajuda das palavras?”¹². Escrito há um século, com o cinema em seu início, o ensaio aponta para um questionamento que atravessa a linguagem cinematográfica ao longo de seus anos de existência. Sem a ajuda das palavras ou de uma narrativa linear, o que temos para ver?

A sombra que Woolf descreve poderia ser vista como um defeito, um dano, algo que não deveria estar ali. O elemento intruso que subitamente invade a tela e depois desaparece é quase o inverso da brancura de *Zen for film*, cujos “danos” são sutis, pequenos ruídos. Enquanto a forma de girino se embrenha no mundo obscuro do Doutor Caligari, os rastros na película em branco são aparições delicadas, sobrepondo-se e ganhando significados. O campo, que, por um olhar desatento, pode ser compreendido como “em branco” ou “sem nada”, está repleto não apenas de miudezas, mas também de movimento e tempo. Mesmo em momentos do filme em que parece não haver marca alguma, a característica tremeluzente própria da ação mecânica da tira passando no projetor não esconde seu desenrolar no tempo. E estamos ali, existindo, junto com a luz que desliza.

Em 2015, Hanna B. Hölling, professora do Departamento de História da Arte da University College London, organizou a exposição *Revisions — Zen for film*, na Bard Graduate Center Gallery, em Manhattan. A exposição apresentou três diferentes formatos do trabalho: a projeção analógica de um filme em branco de 16 mm em uma sala escura, uma lata dos anos

1960 que guardou uma das versões de *Zen for film*, e uma edição do *Fluxkit*¹³ de 1965 contendo uma tira em branco. A película, avaliada como original, não é mais exibida devido à sua deterioração material, estando aos cuidados do Museu de Arte Moderna de Nova York. Ela está frágil, despedaçando, resguardada em uma câmara fria. Seus limites físicos a deslocaram da condição de presente contínuo para tornar-se relíquia, longe das vistas.

Na publicação que acompanha a exposição, Hölling descreve três encontros com o trabalho, em momentos, lugares e situações distintos, entre 2009 e 2011. Esses encontros a fizeram refletir sobre os possíveis modos de exibição do trabalho. Ela compartilha suas impressões frente ao filme projetado nos formatos analógico e digital, e diante de sua dimensão objetual, guardado em uma lata circular, com suas marcas temporais, disposto em uma vitrine (“isolado de mim e da exposição que o circunda — parado e estático, um artefato ou relíquia, uma parte de um todo desconhecido, um remanescente estagnado de um espetáculo não realizado”¹⁴).

Em uma mostra no Museu Ostwall, em Dortmund, Alemanha, ela assistiu a *Zen for film* em sua configuração analógica (película vazia + projetor), e relata a percepção aguda de sua fisicalidade: “Ocorre-me que, quanto mais minha observação dura, mais eu posso ver (...). Em *staccato*, a imagem escurece e clareia ligeiramente seguindo o movimento mecânico do projetor. Sou atraída por sua fisicalidade, o áudio de seus processos mecânicos de exibição, a intensidade sóbria do tempo real não ilusório e a maneira como ele impõe contemplação e requer um espectador engajado antes de se revelar”¹⁵.

11 WOOLF, Virginia. *O cinema*. In: *O sol e o peixe: prosas poéticas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 96-97.

12 Ibid., p. 97

13 Os *Fluxkit* eram pequenas caixas de plástico desenvolvidas por George Maciunas, um dos fundadores do grupo Fluxus, que continham instruções de performances, trabalhos visuais, jogos e *readymades*.

14 HÖLLING, Hanna B. *Revisions — Zen for film*. New York, Chicago: Bard Graduate Center, University of Chicago Press, 2015, p. 34.

15 Ibid., p. 32-33.



Peter J. Moore. *World Premiere: Nam June Paik's Zen for Film*,
Fluxhall, 359 Canal Street, NY 1964, 1964
Impressão em gelatina de prata. 19,7 x 29,8 cm

Na segunda situação, na exposição *Nam June Paik: Video Artist, Performance Artist, Composer and Visionary*, no Tate Liverpool, *Zen for film* foi exibido no formato digital. Com a supressão da matéria, o trabalho parece se tornar asséptico, liso. Hölling associa a “limpeza” daquela configuração, a luz que não treme, o silêncio do projetor, com a impressão de estar num lugar como um hospital. “Eu sento e espero. Meus olhos doem de brancura”¹⁶. Ela ouviu sons por trás das paredes, sua atenção não se fixa no retângulo que parece estático. Aqueles acontecimentos que pareciam tão mínimos se mostram imprescindíveis para que o trabalho *aconteça*.

Encontro uma versão de *Zen for film* na UbuWeb. Exibo o vídeo no meu quarto, no meu projetor caseiro. Vejo as bordas ligeiramente instáveis. Pontos escuros e fugazes por vezes piscam no retângulo branco. Ele está manchado pela conversão digital, pixels se agrupam formando massas diferentes de brancura. Não posso saber quantas vezes a película rodou no projetor antes de ser eternizada nessa versão. As marcas que vejo serão sempre as mesmas, não importa quantas vezes o vídeo passe para mim. Ele é como uma fotografia, que congelou no tempo aquilo que a matéria acumulou até determinado momento. Enquanto isso, a tira frágil está congelada na câmara fria. Se fosse projetada, talvez testemunhássemos sua última aparição antes de se desintegrar.

A versão digital pode ser um modo de acesso a *Zen for film*, porém me parece que ela se aproxima mais de um registro do que da experiência do trabalho em si. Qualquer película transparente que passe em um projetor poderia ser um *Zen for film* — tanto que, segundo Hölling, é difícil traçar as especificações exatas do trabalho (qual seria o comprimento ou tipo de filme, se era exibido em *loop* ou linear, em qual escala...). A reunião de condições para ver a luz de uma tira transparente rodando em um projetor parece ser mais importante do que ver aquela película em específico, dos anos 1960. O trabalho não se descola de sua materialidade, é evento e objeto ao mesmo tempo, mas essa materialidade pode vir de qualquer rolo de filme. Pergunto-me se, com a obsolescência dos projetores analógicos e seu acesso cada

16 Ibid., p. 33.

vez mais raro, não estaríamos diante da impossibilidade da projeção de *Zen for film*, já que em sua exibição digital o que vemos é como um registro, uma fotografia móvel. Uma brancura asséptica feita de lúmens. Nada mais gruda em seu corpo, nenhuma poeira, nenhum risco.

Para Hölling, um dos modos de olharmos para *Zen for film* é em relação às pinturas *White Painting* (1951), de Robert Rauschenberg, e à peça musical *4'33"* (1952), de John Cage. Cage era próximo a Rauschenberg e escreveu um ensaio sobre seu trabalho intitulado *On Robert Rauschenberg, Artist, and His Work*, originalmente publicado na revista italiana *Metro*, em 1961. Nesse ensaio, Cage escreve que as pinturas brancas eram “aeroporos de luzes, sombras e partículas”, “espelhos do ar”, e poderiam oferecer um campo para se observar as mudanças do entorno que refletem nas telas, como infinitas possibilidades visuais¹⁷. Conta, ainda, que *White Painting* foi um dos disparadores para a realização de *4'33"*.

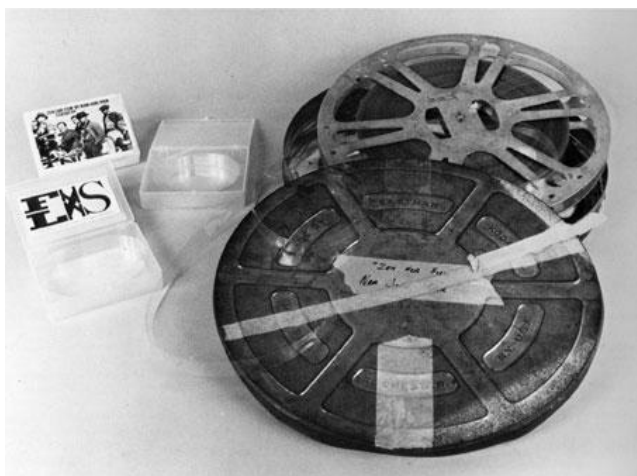
4'33" é uma peça em que o intérprete não executa música. Com três partes — de 30”, 2’23” e 1’40” —, definidas por meio de sorteio, Cage propunha uma apresentação musical constituída dos sons ambientes da sala de concerto. O intérprete aciona um cronômetro, segue uma partitura em três movimentos, mas não toca o instrumento. Nesses quatro minutos e meio ouvimos as respirações, as tosses, os sons que circundam o espaço. O público está diante de uma peça silenciosa, mas o silêncio é impossível.

Cage já havia testemunhado a impossibilidade do silêncio ao entrar em uma câmara anecoica na Harvard University. Trata-se de uma sala isolada, projetada para conter as reflexões de ondas sonoras e eletromagnéticas. Ela simula um espaço aberto de dimensão infinita e, em teoria, representaria a experiência de silêncio absoluto. Cage relatou que, aos poucos, ouviu dois sons, um agudo e um grave. O agudo seria o som do próprio sistema nervoso, e o grave, do sangue em circulação¹⁸. Assim como o filme em branco de Paik, ou as pinturas brancas de Rauschenberg, o silêncio se mostrou povoado de ruídos e partículas.

17 CAGE, citado por HÖLLING, p. 50.

18 ROSSI, Nathalia Angela Fragoso. *Acaso e indeterminação do processo de composição: um diálogo com a obra de John Cage*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2015, p. 13.

O filme e a peça sonora guardam uma diferença primordial das pinturas, que é o desenrolar no tempo. *White Painting*, ou mesmo *White on White* (1918), de Kazimir Malevich, são superfícies de tinta, sua materialidade está dada, estática, em uma parede. Por mais que sua brancura possa se abrir para interferências, ela dificilmente cria alguma expectativa, pois sua temporalidade é fixa. Ao nos sentarmos para ver *Zen for film* ou ouvir *4'33"*, esperamos algo acontecer. O retângulo branco de luz marca um início, assim como o intérprete que liga o cronômetro. Percebemos que o que compreendíamos como um começo é também meio e fim. Ver esse retângulo tremeluzente e ouvir o silêncio nos exige uma disponibilidade, um exercício de existir junto com o vazio.



Nam June Paik, *Zen for film*.
Tira de filme remanescente da década de 1960
e três edições do *Fluxkit* (à esquerda)
Fotografia de Brad Iverson

Um outro retângulo de luz é protagonista de uma “conferência-performance” intitulada *A Lecture*, realizada por Hollis Frampton em 1968 no Hunter College, em Nova York. O evento consistiu de uma apresentação para uma plateia, sentada diante de uma tela de cinema. Uma gravação de áudio, na voz de Michael Snow, era tocada enquanto Frampton manipulava o feixe de luz de um projetor 16 milímetros. Ao mesmo tempo em que intervia nessa luz com objetos e filtros, a gravação discorria sobre o que estava sendo demonstrado.

“Por favor, apaguem as luzes.

Já que vamos falar de filmes, que o façamos no escuro.

Todos nós já estivemos aqui. Segundo as estatísticas, ao completar dezoito anos, já teremos estado aqui quinhentas vezes.

Não, não nesta sala especificamente, mas neste escuro genérico, o único lugar que resta em nossa cultura inteiramente destinado ao exercício concentrado de um ou no máximo dois dos nossos sentidos”¹⁹.

Assim começa a voz na gravação. A voz descreve o “hábito de afeições” que envolve estar nesse escuro: sentarmos confortavelmente, suspensos em um espaço nulo para realizarmos um trabalho que gostamos: “assistir a isto”²⁰ (Frampton liga o projetor).

Isto. A luz do projetor refletida em uma tela branca. O escuro é genérico, assim como a luz que o atravessa. Em qualquer sala de cinema, temos a luz de um projetor furando um espaço escuro. Frampton coloca um papel celofane na frente da lente; depois sua mão bloqueia a passagem dos raios luminosos e um limpador de cachimbo modula a luz, formando uma sombra na tela. Não importa muito o que é colocado no aparelho, conclui Frampton. O que toda e qualquer projeção tem em comum — seja a cor vermelha do filtro que toma o espaço ou um filme com a Lana Turner — são os “quilowatts de energia, espalhados por alguns metros quadrados de tela

19 FRAMPTON, Hollis. *Uma conferência*. In: MOURÃO, Patrícia; DUARTE, Theo (orgs.) *Cinema estrutural*. Rio de Janeiro: Aroeira, 2015, p. 69.

20 Ibid.

branca na forma de um retângulo cuidadosamente padronizado”²¹. Assistir a um filme é, antes de tudo, olhar para esse retângulo.

Um campo em branco frequentemente é percebido como o início de algo. Como refletimos no trabalho de Paik, há uma expectativa nessa brancura. Entramos numa sala, as luzes estão apagadas, olhamos para a tela branca ou para um recorte na parede. O projetor foi ligado, mas temos a sensação de que aquilo que de fato veremos ainda não começou. Para Frampton, o projetor é um performer que trabalha em sua repetição infinita, com absoluta exatidão, e o retângulo de luz branca é eterno; continuará a existir independentemente de nossa chegada ou partida. “Só nós vamos e voltamos”²². O retângulo branco continua e, ao mesmo tempo, é como um prenúncio, um espaço repleto de possibilidades. Ao se encerrar em si mesmo, parece que as possibilidades se esvaziam e se concretizam simultaneamente. “O nosso retângulo branco não é ‘absolutamente nada’. Ele é, no fim das contas, tudo o que temos”²³, diz a voz na gravação.

O trabalho de Frampton pode ser compreendido no contexto do cinema estrutural do final dos anos 1960. Trata-se de filmes que partem de uma estrutura predeterminada onde a forma orienta as operações que serão vistas pelo espectador. Nessas produções, podem ser observadas características como a posição fixa da câmera, o efeito *flicker* (cintilação dos frames), o *loop* e a refilmagem da tela²⁴. Cineastas como Frampton procuravam trabalhar um cinema que residisse mais na mente do que nos olhos, recorrendo muitas vezes a esquemas e sistemas matemáticos para configurar as estruturas do filme. Para eles, “não bastava fazer filmes novos a serem recebidos a partir de um ponto de vista antigo, era necessário reembaralhar as coisas e inventar um lugar possível para uma nova recepção”²⁵.

21 Ibid.

22 Ibid.

23 Ibid., p. 70.

24 SITNEY, Adams P. *O cinema estrutural*. In: MOURÃO; DUARTE, *Cinema estrutural*, p. 11.

25 MOURÃO, Patrícia; DUARTE, Theo. *Apresentação*. In: MOURÃO; DUARTE, *Cinema estrutural*, p. 9.

P. Adams Sitney, historiador do cinema de vanguarda americano, vê em Andy Warhol o precursor do cinema estrutural. Com seus filmes longos, como *Sleep* (1963) e *Empire* (1964), de seis e oito horas de duração, Warhol dilata o tempo com uma câmera fixa e indiferente, possibilitando uma experiência estendida frente a uma imagem quase estática que se desdobra no tempo. O tempo foi explorado de diferentes maneiras pelos cineastas do cinema estrutural. Há filmes-cronômetros, como *9 minutes* (1966), de James Riddle, que inscreve na tela a passagem dos segundos, apresentando números de 1 a 60 a contabilizarem seus 9 minutos de duração; ou *Zorns Lemma* (1970), de Frampton, que também se vale de uma estrutura de contagem, neste caso com a sequência de letras do alfabeto. Diferentemente da lentidão e monotonia trazidas pelos filmes de Warhol, nestes trabalhos temos os instantes picotados e evidenciados, velozes e mutáveis. A duração filmica como seu próprio meio de operar.

Zorns Lemma se inicia com uma voz que lê um antigo livro de gramática americano, e logo se torna uma sequência de palavras que irá se repetir no seguinte esquema: 109 módulos constituídos de 24 planos, cada um com 1 segundo de duração. Os planos apresentam palavras encontradas e inscritas nas superfícies da cidade, seguindo a ordem do alfabeto romano. Desse modo, lemos uma palavra por segundo: *a, baby, cabinet, daily, each, fabric*, e assim por diante. Esse alfabeto da paisagem urbana termina e recomeça, criando poemas visuais. À medida que o filme avança, há espaços sem palavras, preenchidos por pedaços de ações contínuas, como uma página de livro sendo virada, um ovo fritando, um menino no balanço etc. Pouco a pouco, o espectador acessa esse sistema, a compreender sua estrutura.

Ao final dos 109 módulos, vemos uma paisagem de neve, onde duas pessoas entram no quadro e caminham cada vez mais para longe, até desaparecerem. Resta apenas algo próximo ao retângulo branco, “tudo o que temos”²⁶.

Um filme que é um retângulo branco expõe a totalidade de uma existência luminosa e sua relação direta com a projeção. Para Frampton, a exibição de um filme “vazio”, que deixa transpassar toda a luminosidade do projetor, seria a capacidade máxima do cinema, já que as imagens reveladas na

26 FRAMPTON, op. cit., p. 20.



Frames finais de *Zorns Lemma*, 1970

película “subtraem” a luz onde as sombras incidem. Assim, ver mais do que o branco significaria, na realidade, ver menos. O trabalho *A Lecture*, então, retira a película, retira o registro, desnuda o cinema e se torna um campo aberto para todo e qualquer filme.

O artista Anthony McCall retira ainda mais coisas em *Long film for ambient light* (1975), propondo uma experiência de cinema sem projetor e sem filme. O trabalho é uma proposição de vinte e quatro horas, e aconteceu pela primeira vez na exposição de dois dias *Ideias at the Idea Warehouse*, em Nova York, iniciando-se ao meio dia de 18 de junho de 1975. Um grande galpão vazio com uma série de janelas foi ocupado por McCall. As janelas foram cobertas por papéis brancos que, durante o dia, eram as fontes de luz do espaço e, à noite, se apresentavam como telas, refletindo a luz elétrica de uma lâmpada pendurada no centro da sala, no nível dos olhos. Outros elementos pontuais foram colados nas paredes: um texto intitulado *Notes in duration* e um desenho esquemático apontando as relações entre luz e tempo no período de apresentação do trabalho, sugerindo também sua continuidade para além daquelas vinte e quatro horas.

No texto *Notes in duration*, McCall questiona a distinção entre o que tendemos a considerar “arte estática” e “arte do movimento”. “Tudo o que ocorre, incluindo o processo (eletroquímico) de pensamento, ocorre no tempo. É o hábito cultural que converte o tempo contínuo em ‘momentos’, a fim de analisá-los. (...) A apreensão de qualquer obra de arte, estática ou em movimento, é um momento fugaz, como todas as experiências”²⁷. Ele escreve que o trabalho está no limiar dessas duas situações. Ao jogar com os diferentes tempos que o atravessam — o do caminho do Sol, as vinte e quatro horas da proposição e o tempo do espectador —, a duração da experiência tem muitas camadas.

Naquele momento, McCall estava interessado em se concentrar nos pressupostos do cinema, sendo estes a temporalidade e a luz. Eliminando projetor, película e convenções sociais da sala de cinema, o artista construiu

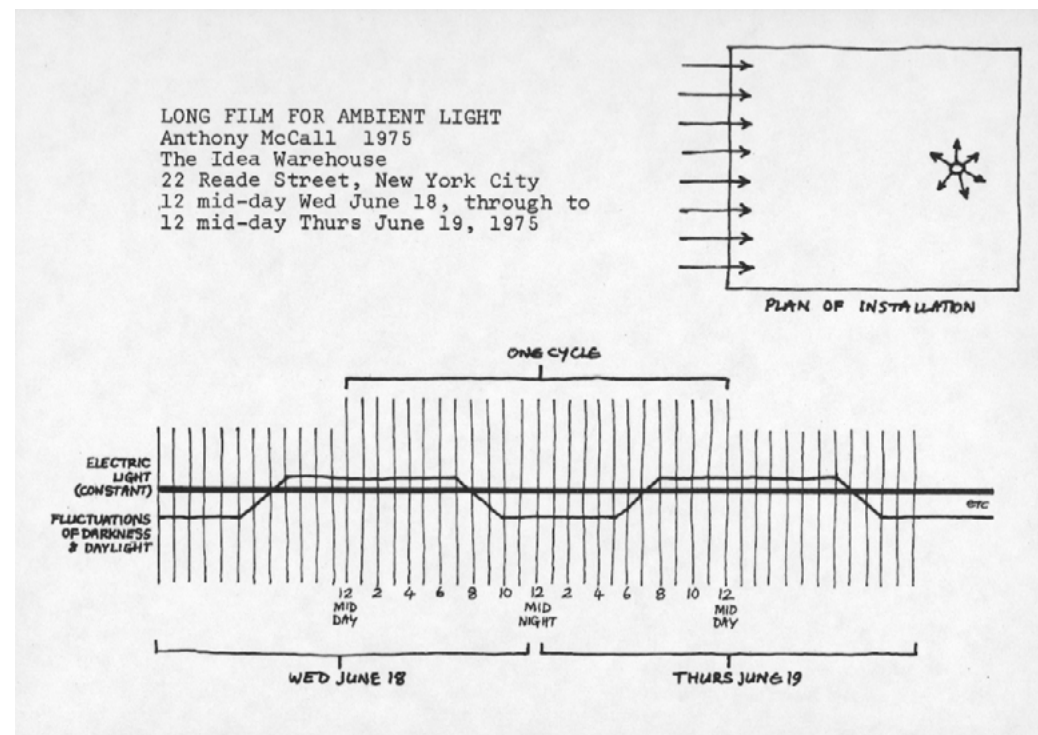
²⁷ MCCALL, Anthony. *Notes in duration*. Light Industry. Anthony McCall *Long film for ambient light* Installation documents 1975-2007. Disponível em: <http://lightindustry.org/longfilmdocuments>. Acesso em 14 de abril de 2023.

um encontro entre o tempo do “filme” e o tempo do espectador; cuja percepção do espaço/trabalho poderia se alterar radicalmente a depender da hora de visitação. As vinte e quatro horas de duração são um recorte de um tempo contínuo. Se a percepção será de uma obra estática ou em movimento, isso dependerá do tempo (ou dos tempos) que o espectador dispõe para ver o caminho da luz externa no galpão vazio.

Todas as experiências se dão no tempo e, em *Long filme for ambient light*, é necessário um espaço que se torna um enquadramento para perceber esse tempo. A duração, ainda que aberta, é modulada por uma sala com características específicas. Em trabalhos anteriores, como *Long film for four projectors* (1974), McCall já experimentava o espaço como um campo filmico. Quatro projetores são posicionados próximos aos cantos de uma sala. Em cada um deles, há um filme de um traço luminoso que varre o espaço, como uma lâmina. Os filmes passam quatro vezes, em todas as direções possíveis, totalizando cinco horas e meia. Não há um único ponto para ver o trabalho: o público atravessa as lâminas de luz e se dispersa, sendo também parte do filme. O movimento das lâminas orienta possíveis posições para o espectador, cortando a sala e criando nichos de espaços. Sobre a orientação espacial do trabalho, McCall diz que, “quando havia várias pessoas presentes ao mesmo tempo, a escala era suficiente para proporcionar a separação espacial. Essas características formais possibilitaram uma relação um-a-um entre o espectador e a obra”²⁸. Ou seja, mesmo sem um único ponto de atenção estabelecido, o artista ainda buscava a interação entre obra e espectador e seu caráter performático. Essa interação estará presente ao longo de seus filmes de luz sólida, trabalhos que evidenciam o cone de luz do projetor e sua relação com o espaço e o público.

No caso de *Long filme for ambient light*, ao possibilitar que a matéria do filme fosse principalmente a luz exterior que adentra por aberturas de um espaço, McCall talvez tenha chegado a um cinema primordial, no qual a relação entre dentro e fora é o que faz o trabalho acontecer. Ele necessita de um fora para construir um dentro e, simultaneamente, este fora é retirado de vista (e

não é assim quando estamos em uma sala de cinema?). Os retângulos de papel branco que cobrem as janelas permitem apenas a entrada de luz natural. Quando escurece, a luz artificial interna toma conta da sala, transformando os retângulos em superfícies refletoras. Nesse período noturno, é como se o trabalho entrasse em um *blackout*, pois a luz elétrica se mantém a mesma, sem as flutuações visíveis do Sol em relação à Terra. A noite e o dia oferecem experiências distintas do trabalho. Como podemos ver nas fotografias feitas por McCall, às 14h a sequência de janelas lembra fotogramas de uma tira de filme, preenchida pela luminosidade que atravessa os filtros brancos. A luz artificial está ligada, mas é ofuscada pela luz de fora. Já às 3h da madrugada, a lâmpada se torna o Sol do espaço, estático e focal, como um projetor.



28 Ibid.

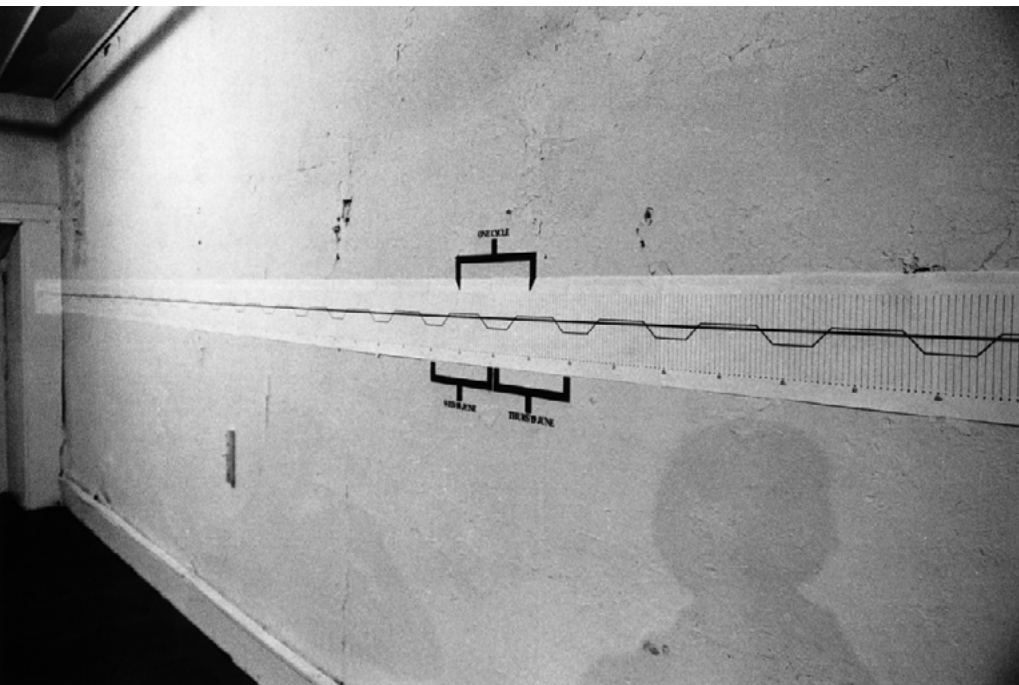
Anthony McCall. *Long Film for Ambient Light*, 1975
Anúncio, The Idea Warehouse, Nova York



Anthony McCall. *Long Film for Ambient Light*, 1975
Idea Warehouse, Nova York, 18 de junho de 1975, 14h00
Fotografia de Anthony McCall



Anthony McCall. *Long Film for Ambient Light*, 1975
Idea Warehouse, Nova York, 19 de junho de 1975, 3h00
Fotografia de Anthony McCall



Anthony McCall. *Long Film for Ambient Light*, 1975
Vista do esquema temporal na Idea Warehouse, Nova York
Fotografia de Anthony McCall

Nam June Paik, Hollis Frampton e Anthony McCall proporcionam experiências temporais a partir de vazios, obtidos por subtrações. Hiroshi Sugimoto chega no vazio por meio de somatórias de tempos.

Na década de 1970, Sugimoto iniciou a série *Theaters*, um processo fotográfico que se estenderia por décadas. Como Tanizaki, o artista cultivava a afeição pela sombra. Ele se propôs a fotografar filmes projetados em sua completude, iniciando o disparo no início do filme e fechando o obturador no seu término. O projetor é a única fonte de luz do espaço. O filme fotográfico fica exposto durante todo o tempo da sessão, condensando o filme exibido em uma única imagem. O que vemos é uma tela branca, brilhante, emprestando luminosidade aos espaços que a cerca: cinemas de diversas partes do mundo, luxuosos ou abandonados, *drive-ins*, áreas de projeção a céu aberto... A arquibancada, as poltronas, os ornamentos, o teto, o céu, os escombros e os buracos são cobertos por uma cor acinzentada, uma névoa de luz suficiente para retirá-los do escuro. Não há público, os lugares estão vazios, os filmes têm como testemunha apenas a presença de quem fotografa. Podemos imaginar que alguém esteve ali para tirar a foto, mas uma impressão de algo sobre-humano perdura, como se aquelas imagens existissem, daquela maneira, desde o início dos tempos.

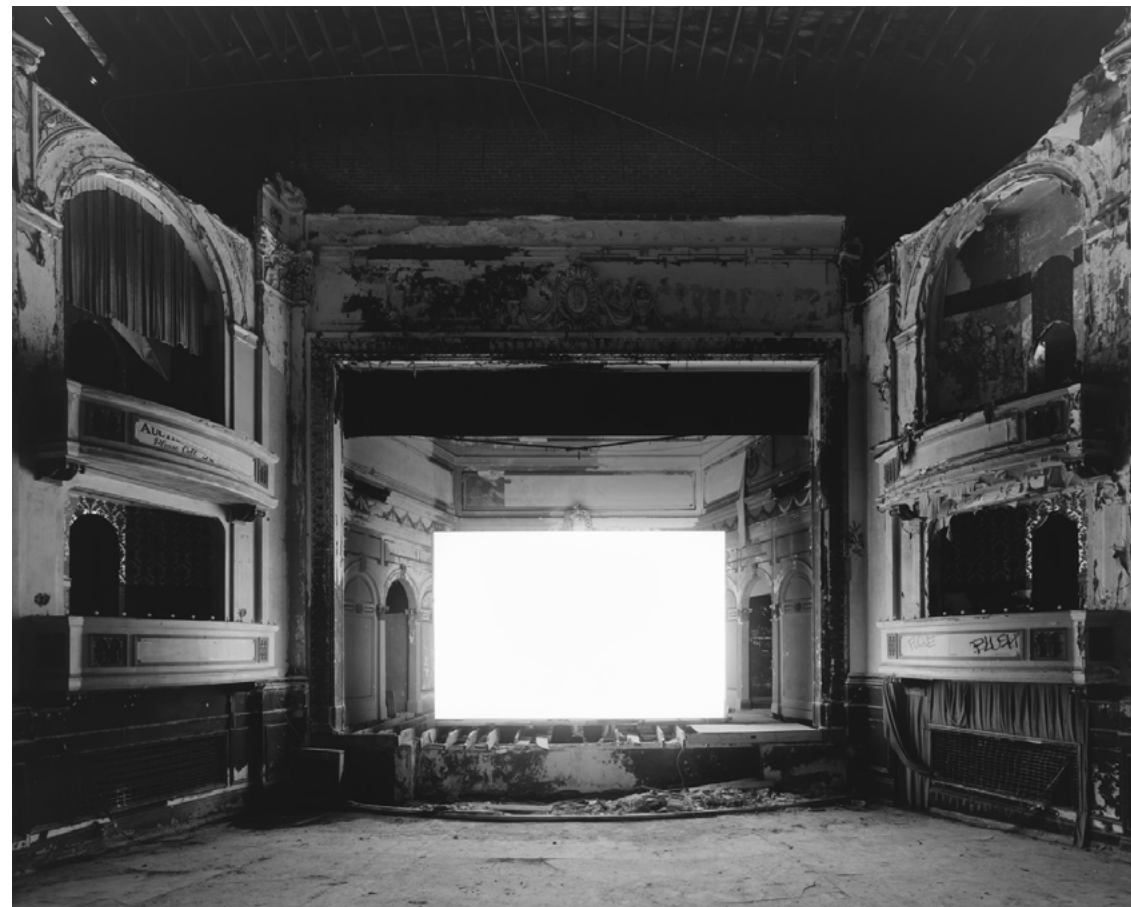
O excesso de luz anula qualquer indício da narrativa filmica, ao mesmo tempo que cria outra: a dos espaços. A decadência de alguns cinemas ou a percepção de lugares já datados, perdidos nos anos (caso de salas em estilo neoclássico ou *art nouveau*), acrescenta ao trabalho uma atmosfera de obsolescência. Iluminá-los é, de algum modo, mantê-los à vista. Passadas mais de quatro décadas desde o início da série, a constatação de que muitos daqueles espaços já não existem reforça sua trajetória temporal. *Theaters* se estrutura por camadas de tempo — dos frames distribuídos nos segundos de cada filme ao ciclo de vida das construções que os acolhem.

As fotografias da série se constroem pela relação entre luz e tempo. A luz de um filme sendo projetado entra, instante a instante, pelo obturador da câmera, e se acumula na duração de uma sessão. No trabalho *In Praise of Shadow* (*Em louvor à sombra*, referência direta à obra de Tanizaki), de 1998, essa relação também é explorada. Sugimoto abria o obturador da câmera enquanto uma vela queimava no escuro da noite, até consumir-se totalmente. Dependendo da movimentação do ar que circundou a vela, como uma

brisa ou uma ventania, o resultado são formas luminosas verticalizadas que dão indícios de como foi esse movimento. Em algumas imagens, as manchas parecem penas, com as extremidades arrepiadas. Em outras, há formas que se aproximam da silhueta de uma vela — mais lisas e comportadas. O tempo do fogo e da queima está impresso nessas fotografias. O fundo permanece escuro, não sabemos onde o objeto estava; vemos somente os seus rastros. Em *Theaters*, luz e tempo estão contidos em um retângulo. Ao olharmos para a reunião de fotografias, a ausência que irradia da tela branca parece sempre a mesma; o que muda é o que está em torno dela. A luz de filmes anônimos ilumina os espaços e esses saem das sombras.

Há retângulos mais quadrados, esticados, curvados, maiores ou menores: neles estão compilados movimentos e durações. O trabalho opera por um paradoxo, pois, ao mesmo tempo que vemos as telas vazias centralizadas nas imagens, sabemos que elas estão repletas de informações. Se pensarmos na tira de filme vazia de Paik, ou no projetor sem filme de Frampton, as fotografias de Sugimoto parecem excessivamente cheias: cheias de instantes, de anos, de décadas. Da somatória que faz a luz brilhar.

Tudo é visto nas telas luminosas. O fato de concentrar 172.800 fotogramas em um único frame nos faz pensar que vislumbramos milhares de imagens de uma vez. O tempo, matéria do cinema, dá lugar à imobilização da fotografia. Porém, no trabalho de Sugimoto, o congelamento próprio da linguagem fotográfica derrete, é fluido: “Não há nenhum momento decisivo em minha fotografia, apenas a dissolução do tempo”²⁹. O coração dessas fotografias não é um instante solitário, mas o agrupamento de muitos instantes que se dilatam e se transformam em horas de uma sessão — horas nas quais sombras que habitam tiras de celuloide ou discos rígidos se tornam branca, vazio e excesso a um só tempo. Os atores, já espectros do momento em que foram filmados, são duplamente espectros e desaparecem assim como todo o restante. Menos os espaços. Menos o retângulo de luz branca. Estes permanecem acesos e envoltos em mistério.

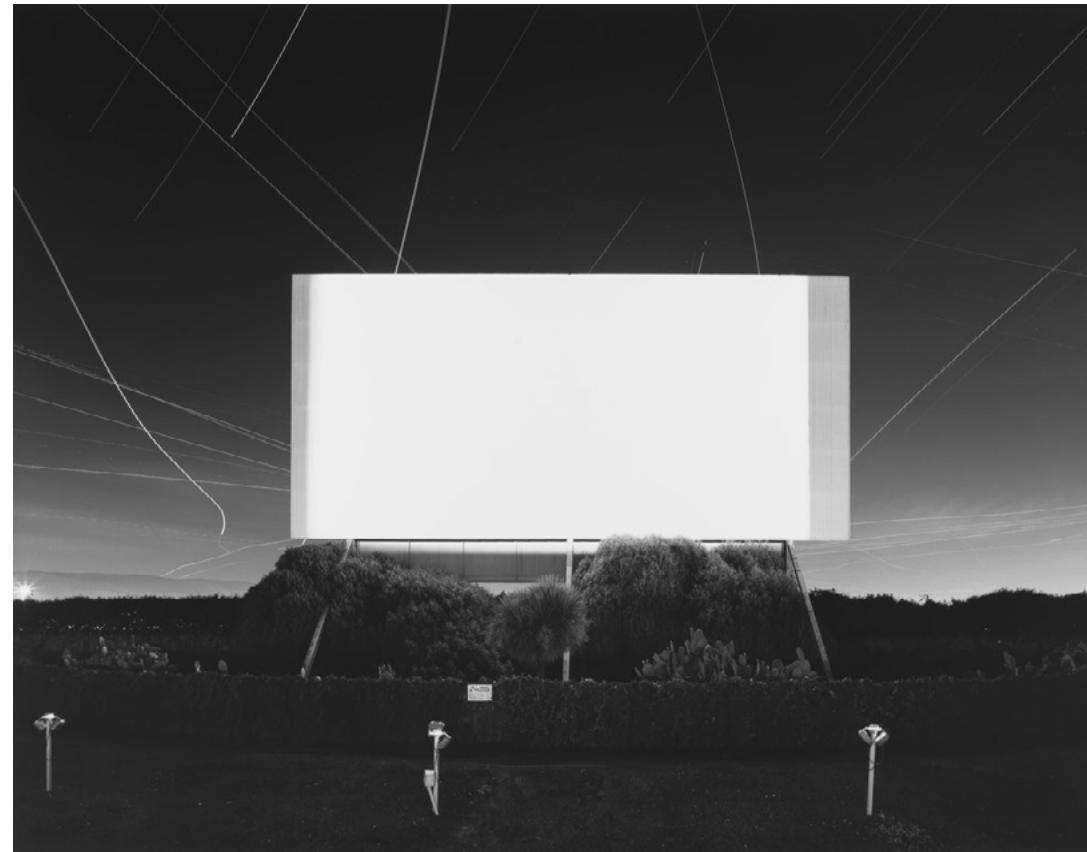


Hiroshi Sugimoto, *Everett Square Theater, Boston*, 2015
Impressão em gelatina de prata. 50,8 x 61 cm

29 SUGIMOTO, Hiroshi. *One Artist Turned Abandoned Theaters Into Apocalyptic Visions*. Citado por Alexandra Genova. Time, 09 de setembro de 2016. Disponível em: <https://time.com/4471712/hiroshi-sugimoto-remains/>. Acesso em 12 de julho de 2021.



Hiroshi Sugimoto, *U.A. Rivoli, New York, 1977*



Hiroshi Sugimoto, *Union City Drive-In, Union City, 1993*

os lugares



Roland Barthes gosta de sair do cinema. Ele inicia o texto *Ao sair do cinema* descrevendo sensações de devaneio, sonolência e moleza ao deixar a condição de espectador na sala escura. Com o corpo desarticulado, um gato adormecido, ele sai do cinema como se saísse de uma hipnose. Entorpecido, caminha pelas ruas na companhia das reminiscências daquela experiência. Ele chegou àquele lugar a partir de uma vacância, de uma disponibilidade. A disponibilidade o conduziu até o “cubo sombrio, anônimo, indiferente, onde se deve produzir esse festival de afetos que se chama um filme”³⁰.

Um filme, uma sequência de imagens em movimento. As imagens projetadas na tela não estão sozinhas. Em torno delas há o escuro, a luz, as partículas de poeira, os vultos, os espectadores que, vindos cada um de um canto, acomodam-se nas poltronas para verem o “cone dançante que fura a escuridão”³¹. Esse cone de luz que faz o filme existir é o mesmo que toca, de leve, as figuras sentadas no escuro. Elas não se conhecem, são estranhos compartilhando um espaço em um recorte de tempo.

O “festival de afetos” que Barthes chama de filme não diz respeito apenas ao filme em si. Ele está na decisão de dirigir-se à sala, comprar o ingresso, esperar a hora da sessão. Ou de entrar correndo na sessão já iniciada, perdendo os trailers e a abertura, abaixando-se entre os assentos para encontrar um lugar vazio. Está no incômodo com a pessoa ao lado, que cochicha alguns tons mais alto do que o esperado, e com a cabeça na frente que tampa algumas letras da legenda. “No escuro do cinema (escuro anônimo, povoado, numeroso: oh, que tédio, que frustração nas projeções ditas privadas!) jaz a fascinação mesma do filme (seja ele qual for)”³². O escuro povoado e o que é possível perceber dentro dele constroem a situação social que é ir ao cinema.

30 BARTHES, Roland. *Ao sair do cinema*. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 428.

31 Ibid., p. 429-430.

32 Ibid., p. 429.

Uma coisa é ver filme, outra coisa é ir ao cinema, diz uma das vozes de @cine. fantasma. Se ir ao cinema é diferente de ver filme, onde essas duas ações se encontram? Uma parece querer ir ao encontro da outra, mas elas não estão necessariamente vinculadas. O filme pode estar dentro do cinema, ou dentro de outros espaços como exposições, casas, dispositivos móveis, telas de todo tipo. O cinema contém o filme, e também contém outras pessoas, outras presenças, objetos, texturas, atmosferas. Podemos estar no cinema e não ver o filme. Às vezes, usamos esse escuro e esse tempo para fazermos outras coisas: estar com alguém, dormir, pensar, esquecer. Abrimos uma fenda no curso dos acontecimentos.

Outra voz comenta sobre os três tempos que envolvem ir ao cinema: ir, estar lá, e depois sair. E ainda, depois de sair, caminhar, estender o tempo da sessão, comentar sobre o que foi visto. Prolongar a fenda, dilatar o tempo que se abriu na sala escura. Em casa, também se conversa. Nada impede de comentar o filme visto no espaço doméstico. *Mas parece que falta o caminhar*, diz a mesma voz. Mover-se depois de algumas horas de imobilização, colocar o corpo em movimento, fazer as imagens circularem, se mexerem em algum espaço interno ou se dissiparem. Ter que sair de um espaço favorece essa movimentação. Em nossas casas, já estamos.

Susan Sontag, no texto *The Decay of Cinema*, compartilha com Barthes o fascínio pela sala de cinema. Sontag e Barthes contrapõem a experiência de ir ao cinema com a experiência de assistir a um filme no espaço doméstico. Para Barthes, na televisão não há nenhuma fascinação, pois o escuro é abolido e a condição anônima se perde. A familiaridade do espaço, composto pelos elementos da casa, afasta o que Barthes chama de erotismo difuso do lugar. Em casa, a situação está dada; não há nada ali a se revelar. A casa está às claras. Mesmo que se vá sempre ao mesmo cinema e o espaço nos pareça familiar, há ali algo que não apreendemos, algo que não se mostra. Compartilhamos algo em comum com as pessoas presentes, mas elas continuam estranhas. Os cheiros são outros, vêm de diversas partes, embrenham-se no ar.

Hoje, não pensamos exatamente em televisão quando falamos da exibição de filmes em outros espaços. Os autores refletiram sobre seu uso nas décadas de 1970 e 1990 no contexto norte-americano, quando a televisão ainda era bastante presente nas casas. A experiência que se dava por meio desse dispositivo, ainda que guarde as diferenças mencionadas, se aproxima-

va da experiência na sala de cinema em um aspecto: na fixidez. A televisão era colocada em um ou mais cômodos, ali permanecia como uma rocha, como um sofá ou uma mesa. Ela não era feita para ser movida a todo tempo, diferentemente de nossos laptops ou celulares. As imagens geradas por esses últimos podem estar em trânsito, acompanhando nosso trânsito. Podemos ver qualquer produção audiovisual quando estamos em movimento — no metrô, no carro, no avião. Da sala para a cozinha, da cozinha para o quarto. A escala mais próxima da mão e a internet onipresente possibilitam essa mobilidade. Carregamos a imagem de lá para cá, não nos posicionamos diante dela. O ato de ver um filme se torna desvinculado de um lugar específico.

Para Sontag, a disparidade entre o filme visto no cinema e o filme em casa também está na diferença entre a imagem pequena enquadrada na televisão e a imagem “maior-que-você” do cinema. “Você queria ser sequestrado pelo filme”, ela escreve, “e ser sequestrado era ser tomado pela presença física da imagem”³³. Ser imobilizado voluntariamente no cubo sombrio, com imagens agigantadas que compartilham o espaço com o som. A relação de escala entre corpo e filme faz parte da experiência. Mas, mesmo que seja possível projetar no espaço doméstico filmes em grandes dimensões, ainda se tratará de uma sala ou um quarto e, “para ser sequestrado, é preciso estar no cinema, sentado no escuro entre estranhos anônimos”³⁴.

De novo, os estranhos. O que há de tão sedutor em estranhos sentados na escuridão? Estar sozinho em uma sessão tem algo de sinistro. A sala de cinema possui uma estrutura para ser ocupada, assentos para serem usados. Há um estranhamento no filme que não passa para ninguém. Uma pintura pendurada em uma parede parece não ter o mesmo anseio de ser olhada. Seu corpo sólido se basta. A projeção, com sua imaterialidade e sua hora para terminar, clama nossa presença.

33 SONTAG, Susan. *The Decay of Cinema*. The New York Times Magazine, 25 de fevereiro de 1996. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1996/02/25/magazine/the-decay-of-cinema.html>. Acesso em 10 de março de 2022.

34 Ibid.

Há filmes que nunca terminam. Um filme que tende ao infinito e que, com seu canto de sereia, chama, chama. Um filme circular, sem entrada nem saída. Trata-se do trabalho *Ão* (1981), de Tunga, apresentado em 2022 no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, como parte da exposição *Tunga: Conjunções Magnéticas*. No térreo do prédio, perto das escadas que levam ao primeiro andar, já era possível ouvir um som remoto vindo de cima, ainda indefinido, abafado. Um trecho da canção “*Night and Day*”, cantada por Frank Sinatra, chegava antes de entrar na sala que abrigava o trabalho. “*Night and day, day and night*”... Um único trecho repetindo e repetindo, talvez ligeiramente ralentado, como se o tempo ali passasse mais devagar.

No fundo da sala, havia uma projeção. Um filme de um túnel sépia, a sugerir o movimento de uma curva. Em frente à projeção, um projetor 16 milímetros disposto no chão. Entre os dois, a película desenhava uma circunferência, como se protegesse um vazio. Com ajuda de pequenas estacas e roletes, a tira de filme percorria esse círculo, retornava ao projetor e recomeçava. Sinatra cantando à exaustão, “*night and day day and night night and day day and night...*”. O mantra da música se misturava com o mantra do ruído do projetor.

No filme, o túnel, em escala próxima da humana, faz uma curva que nunca se completa. Trata-se do túnel Dois Irmãos, no Rio de Janeiro, o qual Tunga costumava atravessar em seus trajetos. Porém, em *Ão*, não importa nomeá-lo. O túnel específico nos transporta a outros túneis pelos quais já passamos; torna-se qualquer túnel. A câmera subjetiva dá a impressão de que estamos em um carro, entrando nessa viagem.

Apresentado pela primeira vez na 16ª Bienal de São Paulo, em 1981, *Ão* está instalado desde 2012 no Pavilhão Tunga, em Inhotim, Minas Gerais. Faz, portanto, dez anos que o trabalho continua passando, continua em seu caminho circular sem término. Ao mesmo tempo, o círculo que a curva sugere é eterno, e continuará a se desenhar mesmo quando tudo for desligado. Com o trabalho, é possível experienciar a temporalidade desse *continuum*, “onde o tempo flui e as coisas não se transformam, ou se transformam de

outro jeito do que o esperado”³⁵.

O trabalho se desdobra em diferentes *loops*. A projeção, a música e o percurso visível da película constroem um lugar onde muitos círculos convergem. Essa circularidade expande a experiência de cinema, presente no trabalho, para além de uma “mágica da experiência da imagem”³⁶. Além disso, o mecanismo de exibição exposto de modo a espelhar os acontecimentos do filme vincula a experiência à sua própria materialidade. Sobre isso, Tunga diz que “a relação entre o cinema e a materialidade do fazer da escultura tinha que estar presente, porque senão virava só o espetáculo do cinema, a sedução do cinema (...)”. A presença da materialidade traria, portanto, “algo além da luz e da sombra que o cinema constitui”³⁷.

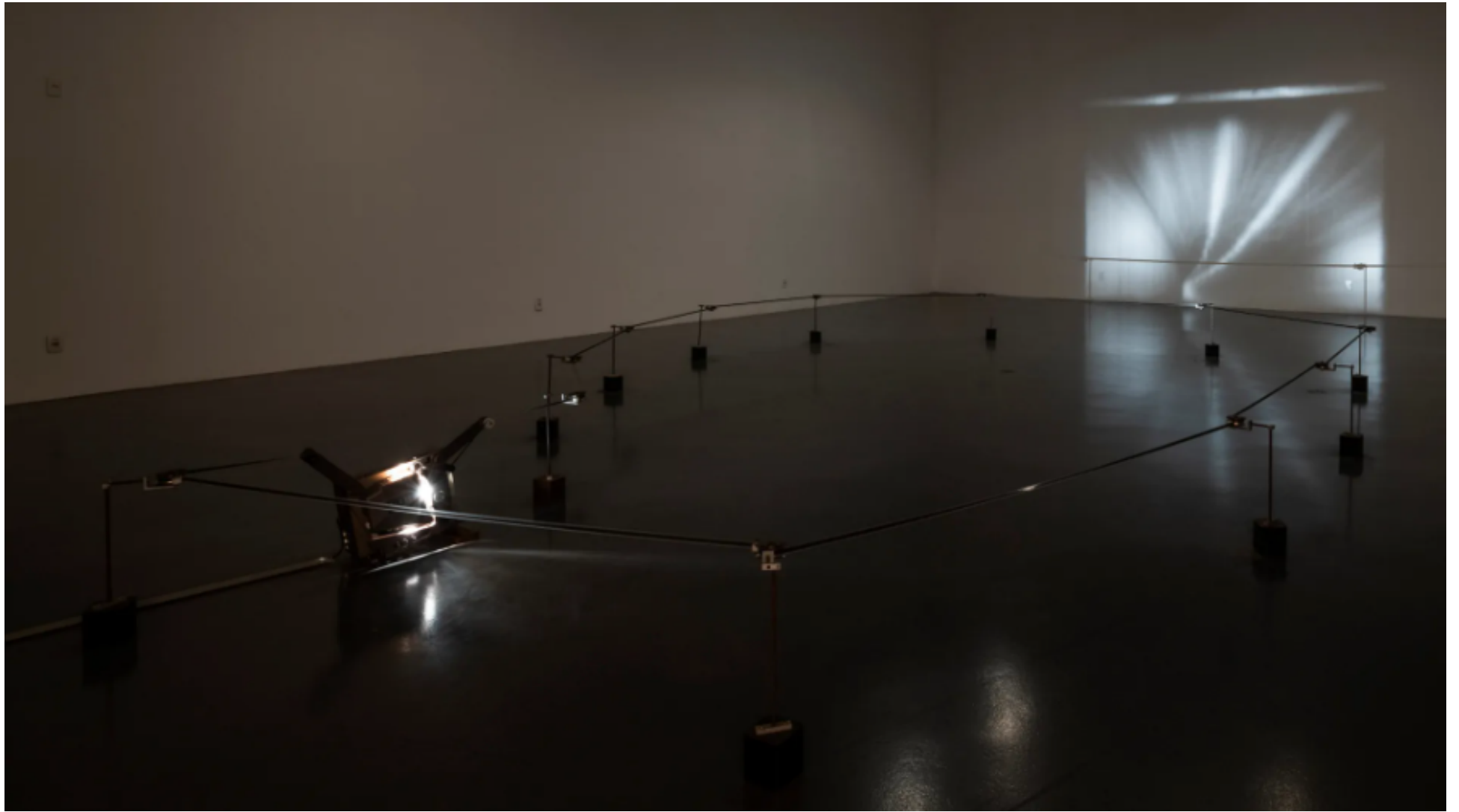
A projeção ganha um corpo, que a engole e a expelle. Nosso corpo interage com ele: não ficamos imóveis, observamos, caminhamos, nos abaixamos para ver de perto a película a rodar, nos sentamos no chão para ficarmos mais tempo ali e também sermos engolidos pelo túnel infinito. Somos seduzidos por esse corpo, não pela via do espetáculo do cinema, mas pela interação de todas essas presenças com a nossa.

O trabalho *Ão* não dita a hora de partir, não há um tempo determinado por uma sessão. Um filme, quando exibido em um espaço expositivo, tem a possibilidade de expandir sua temporalidade. O *loop* geralmente é um recurso de apresentação de filmes e vídeos nesses espaços, onde o começo e o fim acompanham as horas em que o lugar está aberto, terminando e recomeçando diversas vezes nesse intervalo. Podemos assistir a um trabalho audiovisual pelo meio e recomeçar após o fim, podemos circular e depois nos atermos novamente a ele. No caso de *Ão*, o *loop* não é uma adequação aos horários de frequência de um espaço, mas o próprio assunto e o próprio modo de operar. O tempo infinito nos captura, e experienciamos esse tempo com o corpo livre que interage com o trabalho e com o espaço.

35 TUNGA. *Carbano entrevista Tunga*. Carbano, 2012. Disponível em: <http://revistacarbano.com/artigos/01entrevista-com-tunga/>. Acesso em 9 de março de 2022.

36 “Quem faz um pouco de cinema sabe que na hora que você põe o som tem uma mágica, uma cola que está ausente ali, fazendo acontecer a mágica da experiência da imagem.” TUNGA, *Ibid.*

37 *Ibid.*



Áo em Inhotim, MG
Foto Daniel Mansur



Tunga, *Ão*, 1981
Projeção de filme P&B 16 mm em looping e
instalação de som, dimensões variáveis

Podemos pensar também na experiência temporal do trabalho *The Clock* (2010), de Christian Marclay, e suas voltas ininterruptas nas horas. *Ão* trabalha o *loop* de modo a construir uma sensação de infinitude, em que não identificamos nem o começo, nem o fim. Marclay toma o *loop* do relógio em um procedimento de apropriação e colagem de tempos picotados.

The Clock é uma colagem audiovisual longa e meticulosa de passagens de filmes e de programas televisivos que fazem referência às horas do dia, na maior parte por meio de imagens de relógios. As cenas apropriadas pelo artista coincidem com o tempo real da exibição, tendo 24 horas de duração. O trabalho é um relógio epopeico que acompanhamos nos sofás amplos da sala escura. Vemos o tempo em tempo real, e, na comprovação constante das horas, perdemos tempo e ganhamos também.

The Clock foi exibido em São Paulo, no Instituto Moreira Salles da Avenida Paulista, em 2017. Os sofás confortáveis e espaçados, dispostos no espaço de exibição, convidavam tanto para o dispêndio de longas horas como para uma passagem rápida. Para sair do lugar, não era preciso esgueirar-se pelas fileiras, nem pedir licença. A permanência não era ditada pelo tempo de uma sessão. “Quando você vai ver um filme, todos chegam juntos no começo e saem juntos no fim. Já *The Clock* não tem início nem fim, é uma volta ininterrupta que se repete, como as voltas que um relógio comum dá. Cabe a você decidir quando quer chegar e quando quer sair”, diz Marclay, em entrevista publicada no folder da exposição³⁸.

Muitos entravam no espaço um pouco descrentes da sincronia temporal proposta pelo trabalho. Logo checavam as horas no celular e deixavam transparecer um meio riso de surpresa. Nossos hábitos muitas vezes se espelham com os das personagens na tela, que correm frenéticas nos horários de pico, almoçam ao meio-dia e silenciam à noite. De sábado para domingo, era possível assistir ao trabalho em sua inteireza, programar-se para passar a madrugada, ver o sol nascer do lado de dentro. A chegada da meia-noite, épica, símbolo cinematográfico da angústia e do terror, era altamente aguardada.

³⁸ MARCLAY, Christian. *Entrevista com Christian Marclay*. Entrevista concedida a Heloisa Espada, publicada no folder da exposição *The Clock – Christian Marclay*, exibida no Instituto Moreira Salles, São Paulo, de 20 de setembro a 19 de novembro de 2017, p. 4.

dada pelos espectadores e pelas personagens dos filmes. Quando a hora se aproxima, em *The Clock* e em nosso tempo, ouvimos violinos crescentes, rangelentes; um ápice irá explodir. São muitas badaladas que tomam conta do espaço, uns tantos demônios e fantasmas despertam nas tumbas. A meia-noite se prolonga e reverbera em nós até tudo se aquietar novamente.

Há algo de melancólico em estar ali, frente àquelas imagens. A continuidade das horas convive com um tempo elíptico, que regride e se adianta, onde um determinado ator está velho em um instante e dali a pouco está mais novo. Ele pode estar morto no tempo presente. Muitos dos que residem em *The Clock* já não existem, mas sua existência é constantemente atestada ao dividirem espaço com os relógios. As horas demarcadas ou mencionadas são como carimbos de uma realidade que não habitamos, mas que se faz visível o tempo todo.

Quando, em *A câmara clara* (1980), Roland Barthes escreve sobre o “isso-foi” (*ça-a-été*) intrínseco da linguagem fotográfica, ele observa que “isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito. Ele esteve lá, ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente”³⁹. Essa comprovação ganha uma camada a mais de assombro quando acompanhada do espelhamento de tempos criado em *The Clock*. Não são apenas os atores e os lugares que “estiveram lá”; nós também adquirimos esse estatuto a cada instante que passamos coexistindo com o trabalho, como escreve Zadie Smith no texto do folder da exposição: “você não se sente *assistindo* a um filme, mas *existindo conjuntamente* com um filme”⁴⁰. Vivemos esse presente que já foi, mas ainda é.

Os filmes, registros do que já foi, emergem no presente e se encaixam nele. Ambos se colam, como a fotografia adere em seu referente, “como a vidraça e a paisagem”⁴¹. Nenhum outro tempo diegético é criado, nenhuma outra narrativa se estabelece além da sincronia temporal. *The Clock* propõe uma experiência na qual o tempo é transparente, franco, isento de ilusões. O trabalho, porém, não deixa de ser um filme ficcional. Para construir a

sincronia de tempos que o constitui, apropria-se de muitos extratos de filmes que, inevitavelmente, forjaram horários para que estes se adequassem à narrativa. A hora mostrada no relógio da torre em *De volta para o futuro* provavelmente não corresponde à hora em que a cena foi filmada. O relógio teve de ser manipulado, alterado. Marclay, ao colar o horário em nosso tempo, cria uma nova ficção, onde o tempo registrado pode, enfim, habitar em uma realidade.

O trabalho foi o primeiro apresentado na nova sede do IMS Paulista, juntamente com a exposição *Robert Frank: Os americanos + Os livros e os filmes*. Em setembro de 2017, o edifício de vidro translúcido foi tomado por transeuntes que vinham da ponta da Avenida Paulista e subiam as escadas rolantes. O cheiro de construção recém-erguida acompanhava essa subida, fazendo parte da mudança espaço-temporal da calçada cheia de movimentos para o coração do museu, onde ficam a praça de convívio, a loja e o café. O térreo elevado concentrava grupos de pessoas que se aglomeravam na sacada. Ao subirem para a Galeria 1, onde *The Clock* era exibido, formava-se uma fila na antessala.

Marclay dá liberdade para o espectador se movimentar em um espaço totalmente controlado. As salas vão se parecer em qualquer lugar onde *The Clock* se apresente. Os sofás amplos, o sistema de som, a qualidade das imagens e a climatização serão similares. Porém, a relação com o espaço se inicia antes. O trabalho foi vivenciado com tamanha intensidade em São Paulo não apenas pela oportunidade de vê-lo pela primeira vez na América Latina, mas também porque estava em um museu recém-inaugurado; na Avenida Paulista, local com um enorme fluxo de pessoas e acontecimentos. Fazia parte da experiência deixar para trás os rumores da avenida para entrar nesse espaço-tempo, sair do trabalho e ver mais um trecho, emendar um bar no museu na noite de sábado, ir e vir pela estação de metrô da esquina. O trabalho se prolonga nesse ir e vir, como Barthes escreve sobre a “situação de cinema” que precede a entrada na sala: “de rua em rua, de cartaz em cartaz, [o sujeito irá] abismar-se finalmente num cubo sombrio (...)”⁴².

39 BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 115-116.

40 SMITH, Zadie. *Matando Orson Welles à meia-noite*. Texto publicado no folder da exposição *The Clock – Christian Marclay*, p. 7.

41 BARTHES, *A câmara clara*, p.15.

42 BARTHES, *Ao sair do cinema*, p. 428.



Christian Marclay. *The Clock*, 2010
Vídeo em canal único com som estéreo. 24h, loop
Exibição no MoMA, NY, 21 dezembro de 2012 a 21 de janeiro de 2013

A situação que Barthes descreve é, para ele “pré-hipnótica”, pois “não é diante do filme e pelo filme que se sonha; é, sem o saber, antes mesmo de tornar-se o seu espectador”⁴³. O termo “situação cinema”, desenvolvido pelo psicólogo Hugo Mauerhofer, seria o isolamento do mundo exterior, dado pela completa escuridão da sala e alterando, assim, a sensação de tempo e espaço do espectador. Essa alteração de consciência é o que abriria espaço para o sonho⁴⁴. Mas não há espaço para sonho quando o tempo do filme está colado na realidade. O estado de consciência temporal constante que *The Clock* incita nos mantém presentes naquela experiência, não em outro lugar. Se começamos a ir para outro lugar, levados pelo reconhecimento de um filme, ele logo é varrido pela próxima cena, pelo próximo minuto. Os cortes são breves, mas a percepção de tempo parece se dilatar. Quinze minutos se passaram, não temos como ignorar isso e, ainda assim, temos a impressão de que estamos ali há mais tempo. É penoso (e arrebatador) ver o tempo passar.

The Clock proporciona uma experiência intensa de presença compartilhada. Estar consciente do tempo passando nos deixa conscientes de nós mesmos. *Existimos conjuntamente* com o filme, e também existimos conjuntamente com os outros espectadores presentes. Enquanto estamos naquele ambiente controlado, convivendo com as imagens das horas em movimento, adquirimos o mesmo compasso. O ritmo dos ponteiros e de cada um de nós se alinha em uma mesma batida.

Enquanto *The Clock* se apropria de trechos de centenas de filmes e joga com a interação entre eles, o trabalho *Psicose* (2015), de Gisela Motta e Leandro Lima, constrói um *remake* que se vale do reconhecimento de uma única obra. A dupla de artistas recriou o filme *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, utilizando imagens e sons encontrados em sites de *royalty free media*. O procedimento para a produção do filme consistiu em definir cortes ou momentos-chave da narrativa e pesquisar cenas que poderiam corresponder a esses momentos, como a conversa do casal no motel, o policial que aborda a

43 Ibid.

44 MAUERHOFER, Hugo. *A psicologia da experiência cinematográfica*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008, p. 375-380.

mulher dentro do carro, a chuva na estrada e o olho que espia através de um buraco na parede. Por meio da montagem, reconhecemos o filme original e assistimos a uma nova versão dele, feito apenas com imagens já existentes, livres de direito de autor, disponíveis na rede para os mais diferentes usos.

Psicose, de Hitchcock, já foi abordado e discutido de diversas maneiras, e algumas de suas cenas são tão icônicas que descolaram do filme e se tornaram expressões, gestos, modos de comunicar uma ideia (como não pensar no movimento da mão com a faca e o som repetitivo dos violinos acompanhando o gesto?). No filme de Motta e Lima, isso fica evidente quando assistimos à sequência do assassinato no chuveiro. Nessa passagem específica, os artistas conseguiram encontrar cenas que se assemelham muito às originais, o que nos faz pensar que provavelmente essas imagens já tivessem o filme como referência quando foram feitas.

O trabalho foi apresentado em 2015 na *Mostra Rumos*, no Itaú Cultural, em uma situação instalativa. Era projetado em grandes dimensões em uma parede e, em outra, um vídeo projetado em dimensões menores indicava as informações de autoria de cada cena e a indexação dos arquivos. Em 2017, *Psicose* foi exibido na Sala Antonio, da Galeria Vermelho.

A Sala Antonio é um espaço da galeria destinado a exibir produções que se situam nos entrecruzamentos das artes visuais e do cinema. Alguns sofás são dispostos na sala escura, semelhantes aos de Marclay para o trabalho *The Clock*. O isolamento, a escuridão e o conforto dos sofás permitem que essas produções sejam vistas em condições que muitas vezes não encontramos em mostras de arte. Com uma configuração específica de espaço, a Sala Antonio convida o espectador a experimentar o tempo determinado pelos filmes/vídeos exibidos.

O trabalho *Psicose* tem uma narrativa linear e 65 minutos de duração. Diferentemente da experiência elíptica proporcionada por *Ão* e *The Clock*, onde não importa a hora que entramos e saímos, *Psicose* é um filme com começo e fim. A exibição na Sala Antonio informava os horários em que o filme começava e recomçava, como é comum em sessões de cinema. Porém, esse espaço não é uma sala de cinema dentro de uma galeria, e compreendê-lo desse modo significaria reduzir suas possibilidades híbridas, de embaralhamento de linguagens. Os lugares para que filmes aconteçam também podem estar nessa diluição de fronteiras.

Quando assisti a *Psicose* na Sala Antonio, escolhi ver a outra parte do trabalho ao terminar o filme. Duas telas foram dispostas na parede externa da sala. Uma delas mostrava as informações de autoria, como na *Mostra Rumos*. A outra tela dialogava com a primeira, apresentando as cenas originais do filme de Hitchcock. Enquanto *Psicose* recomeçava do lado de dentro, sentei no chão e vi tudo de novo, de outro jeito.



Gisela Motta e Leandro Lima, *Psicose*, 2015
Vídeo instalação de 2 canais sincronizados, 65', sonorizado
Mostra Rumos 2015-2016, Itaú Cultural, São Paulo



Psicose na Sala Antonio, Galeria Vermelho, São Paulo
9 de março a 8 de abril de 2017
Demo do filme: <https://vimeo.com/136819213>

Era a Mostra Internacional de São Paulo e eu quis ver um filme de Agnès Varda no Cine Marabá. Inaugurado em 1944 na Avenida Ipiranga, o Marabá fez parte da Cinelândia paulistana, região que abrigava os cinemas do centro na década de 1950. Atualmente o cinema é administrado por uma empresa brasileira de distribuição e exibição que, em 2009, investiu em uma revitalização para transformá-lo em um multiplex. Nessas novas salas costumam passar filmes dublados, de super-heróis americanos, de demônios que precisam ser exorcizados, de adolescentes em enrascadas.

A aura de cinemas antigos me atraía. No processo de restauro do Marabá, foram preservados alguns elementos da construção original, como os lustres, a fachada de padrões vazados, o piso parquet de losangos, a cor original das colunas, desvelada sob doze camadas de tinta⁴⁵. Era uma tarde de quarta-feira e os anúncios luminosos da bilheteria e da bomboniere destoavam dos detalhes arquitetônicos trazidos de outros tempos. As luzes de led das telas que passam informações pareciam descolar-se da luz baixa derramada pelo saguão. Elas vinham dos lustres ou ainda era a luz do dia que se prolongava ali dentro? Não sei mais. Nessas sobreposições de tempos, comecei a ser transportada para outra temporalidade, outro lugar. Quem vai ao cinema no meio da semana, no meio do dia? Há muita claridade nas tardes.

La Pointe Courte é o primeiro filme de Varda. Até então, sua linguagem era a da fotografia. Em uma entrevista⁴⁶, ela disse que há algo de silêncio na fotografia que é ao mesmo tempo fascinante e frustrante. Uma vila de pescadores no sul da França atraiu Varda para além de um silêncio. A vila, chamada Pointe Courte, é onde duas narrativas se imbricam. A primeira mostra a vida dos moradores e de tudo o que habita aquele espaço (os bi-

chos, as pedras, as águas, os objetos, as dificuldades dos trabalhadores da pesca em lidar com as restrições impostas pelo governo). A segunda desenrola no encontro de um casal, que tenta se entender enquanto a vida do entorno acontece. Eles chegam de um outro lugar, mas para o homem tudo é familiar, o vilarejo é sua cidade natal. Eles conversam, discutem, procuram ajustar o relacionamento antes que este entre em colapso.

Naquela tarde e naquela sala havia mais lugares existindo junto com La Pointe Courte. O espaço, que antes abrigava mil seiscentos e cinquenta e cinco lugares, foi picotado em cinco. Eu ainda sentia a presença daquela multidão. A sala e seus vermelhos tinham muito de passado. Os ornamentos podiam ser percebidos mesmo no escuro. O escuro nunca é tão escuro assim. O ruído do projetor se confundia com o som do mar e da conversa do casal. Era uma projeção trinta e cinco milímetros? Assim quero acreditar. Aquela noite dentro do dia trouxe o sono. Barcos, vegetações pontudas, palavras em uma língua estranha flutuavam nos olhos que queriam fechar. Mantê-los abertos era uma luta perdida; melhor deixar, melhor estar à deriva nas imagens cinzentas. O filme continuava entre o sonho e a vigília, desdobrava-se em mil outras situações. As duas narrativas se tornaram muitas. Sonhei com essa parte ou ela já estava lá? De repente, uma melancia. Não, não é possível. Ali era o lugar dos moluscos. Eu não entendia mais, qualquer linha de raciocínio já tinha se desintegrado. Abria os olhos e continuava sonhando. Via tecidos muito brancos esvoaçantes nos varais, a trama das redes de pesca, um gato que passa em diagonal, duplicado por sua sombra. Troncos que parecem ter braços, cordas enroladas, areia e madeira. O filme entrava no sonho e o sonho entrava no filme. Quando saí, o dia ainda estava claro.

45 GIOIA, Mario. *Restaurado, Cine Marabá reabre com cinco salas*. Folha de São Paulo, 26 de maio de 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2009/05/571653-restaurado-cine-maraba-reabre-com-cinco-salas.shtml?origin=uol>. Acesso em 28 de fevereiro de 2022.

46 Film at Lincoln Center. *Agnès Varda Q&A | La Pointe Courte*. Youtube, 14 de maio de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5Qpu-bP2ywc>. Acesso em 28 de fevereiro de 2022.

as cavernas



A Caverna de Chauvet-Pont d'Arc fica a quatrocentos metros do rio Ardèche, no sul da França. O lugar permaneceu desconhecido até ser descoberto em 1994 por exploradores que, ao perceberem correntes de ar emanando do solo, depararam com sua existência. Lá dentro, pinturas de 32 mil anos e formações minerais atravessavam os anos, resistentes. Há cerca de 20 mil anos, a entrada original foi bloqueada devido a um deslizamento de rochas, e esse acidente contribuiu para que o interior se mantivesse conservado. Compreende-se que a caverna guarda as pinturas rupestres mais antigas já vistas.

São essas informações que ouvimos Werner Herzog narrar no início do filme *A caverna dos sonhos esquecidos* (2010). Ao longo de mais de cinquenta anos de trabalho como cineasta, Herzog explorou certos modos de operar que foram se tornando cada vez mais consolidados. A presença do sujeito-diretor em seus documentários é um de seus procedimentos mais característicos. A voz *over* é recorrente e aparece nos filmes de diversas maneiras: trazendo dramaticidade, contextualização, posicionamento. O sotaque, a impoção, a rouquidão e a escolha das palavras fazem com que essa voz seja quase uma entidade que toma forma e muitas vezes adquire tanta importância e presença como os demais elementos do filme. Uma presença invisível.

A narração de Herzog se apresenta em diferentes pesos e tamanhos, a depender do filme. Em *A caverna dos sonhos esquecidos*, é por meio da voz que somos situados e guiados para o espaço que vai se abrir pelos 90 minutos de filme. É uma voz informativa e didática, e também uma voz que pensa, que supõe. Dentro da caverna, ouvimos: “Para estes pintores paleolíticos, a interação da luz e das sombras de suas tochas devia ter esta aparência. Para eles, os animais deveriam parecer vivos e em movimento”⁴⁷. *Devia, deveriam*. A voz imagina e se projeta para esse passado. A narração mantém uma distância reflexiva do assunto abordado e, em alguns momentos, entra em cena com

⁴⁷ For these Paleolithic painters, the play of light and shadows from their torches could possibly have looked something like this. For them, the animals perhaps appeared moving, living.

alguma frase de efeito, como a que inspira o título do filme: “Estas imagens são lembranças de sonhos há muito esquecidos”⁴⁸.

Na dissertação de mestrado *Werner Herzog, documentarista: figuras da voz e do corpo* (2012)⁴⁹, Gabriel Tonelo mostra como as inclusões da própria imagem e da própria voz na produção documental de Herzog não são meros recursos estilísticos. Os documentários podem ser vistos como índices de experiências vivenciadas por ele. Herzog parece desejar compartilhar um deslumbramento por poder alcançar lugares quase inacessíveis: estive aqui, vi isso, pisei nessas terras. É o que podemos perceber nos filmes *Encounters at the end of the world* (2007), realizado na Antártica, e no próprio *A caverna dos sonhos esquecidos*. As imagens das pinturas paleolíticas, mostradas repetidamente em tomadas longas, são rastros de um tempo erosivo e de uma experiência singular vivida pelo diretor.

Em diversas entrevistas na época do lançamento do filme Herzog diz que, ao entrar na caverna pela primeira vez, ficou evidente para ele que a produção deveria ser filmada e exibida em 3D. Ele reforça que essa escolha foi “imperativa”⁵⁰ e conta que, mesmo não sendo um entusiasta do cinema 3D, esse modo de filmar e de ver acrescentou profundidade ao filme, permitindo-o experimentar com os planos. A formação das paredes da caverna, com suas reentrâncias e protuberâncias, foi o que despertou o interesse de Herzog para as filmagens em três dimensões.

Tantas formações e texturas, tantas camadas de tempo sobrepondo-se ali deslumbraram o diretor naquela hora de visita concedida meses antes das filmagens. Ele imaginou que o efeito dramático fazia parte da experiência que os “pintores paleolíticos” tinham no interior da caverna. Para Herzog, o cinema em três dimensões seria uma tentativa de aproximar o público dessa

experiência. Além disso, ele estava ciente de que o filme seria a única possibilidade de acesso a esse espaço para a grande maioria das pessoas.

O primeiro filme em 3D foi produzido em 1922 com o sistema anáglifo. Trata-se da combinação de duas imagens sobrepostas, captadas por duas câmeras e projetadas em ângulos diferentes, por dois projetores. Com o uso dos óculos de filtros de duas cores, o cérebro busca compensar essa diferença, colocando cada imagem em um plano e obtendo, assim, uma sensação de profundidade de campo.

Na década de 1950, projeções em 3D voltaram a ter suas incursões no cinema de Hollywood. Essas produções tiveram algum sucesso comercial, mas o formato não vingou. O público relatava sentir um mal-estar, dores de cabeça e desconforto com os óculos de papel.

Houve outros momentos em que se tentou reviver a experiência do filme 3D. Nos anos 1980, algumas produções ganharam esse formato, mas foi no fim dos anos 2000 que essa tecnologia teve um retorno expressivo aos cinemas. O lançamento do filme *Avatar* (2009, James Cameron) foi um marco para um período em que produções em 3D tomavam as salas de cinema de shopping, que viam esse tipo de exibição como uma oportunidade para atrair mais público e aumentar o valor dos ingressos. Frequentar essas salas muitas vezes também significava consumir grandes quantidades de pipoca e refrigerante. Os óculos distribuídos, agora funcionando por polarização, complementavam o combo do entretenimento.

Se antes os filmes 3D jogavam principalmente com a ilusão de um plano que sai da tela e vem para frente, como que atingindo o espectador, naquele momento foi possível explorar a profundidade de modo mais complexo, valendo-se, por exemplo, do plano “de fundo” e de suas intermediações. Segundo o texto *O Fantasma do Relevo no Cinema Contemporâneo*⁵¹, de Sandro Lima, o interesse pelo 3D pode ser pensado no lugar de um “entre”: os filmes 3D são vistos a partir de aparatos similares aos dos filmes convencionais (imagens planas projetadas em uma tela branca dentro de uma sala escura)

48 *These images are memories of long-forgotten dreams.*

49 TONELO, Gabriel Kitofi. *Werner Herzog, documentarista: figuras da voz e do corpo*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2012.

50 HERZOG, Werner. *Interview – Werner Herzog on 3D, “The Simpsons”, and Nicolas Cage*. Entrevista concedida a Eric Kohn. Indiewire, 20 de abril de 2011. Disponível em: <https://www.indiewire.com/2011/04/interview-werner-herzog-on-3d-the-simpsons-and-nicolas-cage-242873/>. Acesso em 30 de setembro de 2021.

51 LIMA, Sandro. *O Fantasma do Relevo no Cinema Contemporâneo*. Revista USINA #17, abril de 2015. Disponível em: <https://revistausina.com/17-edicao/o-fantasma-do-relevo-no-cinema-contemporaneo/>. Acesso em 20 de outubro de 2021.

e, ao mesmo tempo, a ilusão de profundidade os aproxima de uma realidade física e de uma condição instalativa. O autor diz que essa impressão ótica de certa forma suspende a consciência de “estar na sala escura”. Mas como podemos ignorar nossa presença na sala se as camadas de imagens que voam em nossa direção ou correm para longe contribuem para uma consciência de nosso corpo, naquele espaço, naquele momento? Não é raro desviarmos de objetos que saem da tela, nos lançarmos para trás, protegermos nossos rostos com as mãos. Talvez a experiência do 3D traga o paradoxo de que, em sua busca pela imersão e pela redução das distâncias entre filme e espectador, ela evidencie ainda mais a relação entre sujeito e espaço.

Em 1945, Béla Balázs, escritor, poeta e teórico do cinema, escreveu sobre como a câmera cinematográfica possibilitou um efeito de identificação que nenhuma outra forma de arte teria alcançado até então, pois “no cinema, a câmera carrega o espectador para dentro mesmo do filme”⁵². A redução das distâncias entre o espaço diegético e o espaço interior do espectador pouco tem a ver com qualquer ilusão ótica. “Andamos pelo meio de multidões, galopamos, voamos ou caímos com o herói, se um personagem olha o outro nos olhos, ele olha da tela para nós. Nossos olhos estão na câmera e tornam-se idênticos aos olhares dos personagens. Os personagens veem com os nossos olhos”⁵³.

Se já estávamos dentro do filme por um mecanismo psicológico muito antes da impressão de profundidade, seria realmente a suposta aproximação de uma realidade física o que o 3D acrescenta ao cinema? Como podemos galopar, voar ou cair se não vemos mais com os olhos de quem galopa ou voa, à medida que nossos olhos estão muito ocupados em acompanhar os personagens a atravessar vários planos? Em um cartaz de um filme 3D de 1952, anuncia-se: “Um leão no seu colo! Um amante em seus braços!” Contracenamos com as coisas no 3D, somos mais um elemento na cena. Ao dividirmos espaço com as imagens, é possível tomarmos outros olhos emprestados?

52 BÁLÁZS, Bela. *Nós estamos no filme*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008, p. 85.

53 Ibid.

Para refletir sobre essas questões, voltemos à caverna de Herzog. Até a realização do filme, apenas os cientistas envolvidos com o Projeto de Pesquisa da Caverna de Chauvet⁵⁴ podiam entrar na caverna. Uma plataforma foi construída sobre o chão para direcionar o caminho e preservar o solo. Seguimos os passos da equipe desde a entrada. “Ao passarmos por essa porta, ela será fechada atrás de nós, para que o delicado clima interno não seja prejudicado”, ouvimos Herzog dizer. Quando a porta de aço fecha, ele espera que nós, espectadores, entremos também.

Esse delicado clima interno tem algo de similar com o clima interno do cinema. No cinema, cria-se uma atmosfera, o escuro chama para um evento e concordamos com certas regras. Convencionou-se que dentro da sala, durante o tempo da sessão, todos devem permanecer sentados em suas poltronas, os celulares devem ser desligados. Espera-se o silêncio do público. Um microclima se instaura na sala escura.

Enquanto nossa presença é fundamental no espaço do cinema, ela pode ser destrutiva no espaço da caverna. No filme *Roma* (1972), de Fellini, metrô da cidade estão em obras. Na ficção, uma equipe de filmagem visita às escavações. Ao percorrermos os túneis, o engenheiro conta que as obras tomam um longo tempo, pois o solo tem oito estratos e a cada cem metros aparece algum achado importante, como uma presa de mamute. “Somos forçados a nos tornar arqueólogos e espeleólogos”. Durante a visita, descobre-se que por trás das paredes há um espaço aberto. Do outro lado, poderia haver uma caverna ou catacumbas. Com receio de que arqueólogos suspendam as obras por mais alguns meses, o engenheiro orienta os trabalhadores a perfurar cuidadosamente alguns pontos das paredes. A broca atinge uma catacumba e partes das paredes desabam, revelando afrescos de 2 mil anos. De cores vivíssimas, as pinturas parecem olhar para eles. “É como se estivessem nos encarando”. Poucos minutos depois, as imagens começam a sumir. “O ar fresco está destruindo os afrescos! Que terrível!”. Em alguns segundos, elas se apagam. Vê-las é destruí-las.

54 Trata-se de um trabalho de pesquisa executado por uma equipe multidisciplinar, seguindo as normas reservadas aos sítios arqueológicos de uma época histórica. Algumas das disciplinas abordadas na caverna Chauvet-Pont d’Arc são climatologia subterrânea, arqueologia das paredes e do material lítico e ósseo, análises de pigmentos, sedimentologia e icnologia humana e animal.

Nas cavernas de Lascaux, encontradas acidentalmente no sudoeste da França por quatro adolescentes em 1940, a interação da respiração humana com as pinturas fez que elas se deteriorassem mais rapidamente. A gruta ficou aberta ao público de 1948 a 1963, até perceber-se que o gás carbônico produzido no ato de respirar interferia no ambiente, preservado por 17 mil anos. As cores das pinturas começaram a mudar devido ao contato com o gás carbônico. Hoje, seu acesso se dá por meio de réplicas, chamadas Lascaux II, III e IV, esta última finalizada em 2016. Em *Roma*, Fellini acelera o efeito de anos de visitação em Lascaux, contraindo o tempo. Os afrescos nas obras do metr o são apagados com a entrada de ar em uma velocidade em que não há nada que possa ser feito. As imagens, com olhos arregalados, permitiram ser vistas por alguns instantes.

A réplica Lascaux IV oferece uma experiência sensorial e uma possível aproxima o da temperatura, da sensa o de umidade e da luminosidade do complexo de cavernas. Casson Mann, um dos arquitetos de Lascaux IV, fala da importância da luz ao percorrer os espaços. A ilumina o foi pensada para que não seja possível enxergar exatamente o que está mais   frente ou atrás. Segundo Mann, o objetivo   vivenciar o silêncio e o respeito pelo lugar.   apenas estar ali, no escuro⁵⁵.

Por mais que Lascaux IV tente reconstituir as condi es de uma experiência na caverna, ela continua sendo uma réplica. Ali, não estamos em Lascaux, estamos em outro lugar. A tentativa de possibilitar um tipo de acesso a um espaço inacessível aproxima a réplica do cinema.

Na Lascaux IV, há uma sala de exposi o de um filme 3D, que mostra cavernas de outras partes do mundo. Em que *A caverna dos sonhos esquecidos* se diferencia de um filme 3D que também mostra cavernas inacessíveis? Herzog   ciente da importância documental de seu filme, tanto que entrevista cientistas, arqueólogos, historiadores da arte, um especialista em cheiros... A fala desses profissionais   um meio de compreender a dimensão do que vemos na tela. Herzog repete que “simplesmente tinha” que filmar em 3D,

mas acredita que nós, enquanto espectadores, queremos sonhar em uma sala de cinema: “Nós queremos sonhar no cinema. Enquanto público, queremos desenvolver uma história paralela, separada, que acontece apenas em nossos cora es (...). Mas quando olhamos para as pirot cnias, pirot cnias, pirot cnias do 3D, vemos as pirot cnias, mas não experimentamos a história secundária que está dentro de nós. Sonhamos muito melhor quando não estamos no 3D”⁵⁶.

Sim, Herzog deixa visível partes da caverna que podem ser filmadas, e deixa espaço para o sonho e o devaneio ao mostrar   exaustão aquelas paredes, em longas tomadas, ao som das composi es do músico Ernst Reijseger. No entanto, não acessamos totalmente aquele espaço. Ele está fragmentado. Está posto no tempo do filme, planejado e entremeado de assuntos. Os esforços da voz que guia, dos cientistas que explicam, das imagens que tentam se avolumar não dão conta de traduzir o que   estar ali. Foi Herzog que esteve ali. Seu deslumbramento   compartilhado conosco e, ao nos colocarmos na sala escura, tentamos vivenciar aquilo também, sonhar junto. No final, o que temos não   a experiência de estar na caverna, mas uma experiência de cinema.



Federico Fellini, frames de *Roma*, 1972. 117 min., cor

55 MANN, Casson. *Wonder Wall: Lascaux IV by Snohetta and Casson Mann*. Entrevista concedida a Cate St Hill. Design Curial, 31 de julho de 2017. Disponível em: <https://www.designcurial.com/news/lascaux-iv-by-snohetta-and-casson-mann-5858777>. Acesso em 21 de outubro de 2021.

56 HERZOG, Werner. *An interview with Cave of Forgotten Dreams director Werner Herzog*. Entrevista concedida a Matthew Pejkovic. Matt's Movie Reviews [s.d.]. Disponível em: <https://mattsmoviereviews.net/spotlight-interview-cave-of-forgotten-dreams.html>. Acesso em 21 de outubro de 2021.



Werner Herzog, frames de *A caverna dos sonhos esquecidos*, 2010
90 min., cor

Em 1971, Robert Smithson propôs-se a pensar um projeto de um cinema em uma caverna, o *Cinema Cavern*. A tela seria escavada da pedra, as poltronas seriam feitas de rochas. O único filme exibido seria o registro do processo de construção desse espaço, configurando, assim, o que o artista chamou de “um verdadeiro cinema *underground*”. O projeto não chegou a ser executado, porém é possível conhecê-lo por meio de esboços e do texto *A Cinematic Atopia*⁵⁷. Smithson introduz o projeto dizendo que o que é comum a todos os filmes é o poder de levar a percepção a outros lugares. Porém, quando tenta se lembrar de um filme ao qual assistiu, o que fica é um amalgamado de imagens indefinidas, “*a wilderness of elsewhere*”, uma vastidão selvagem de outros lugares.

Para Smithson, os restos submersos de todos os filmes já vistos estariam em algum lugar no fundo da memória (um arbusto aqui, um cacto ali, cascos batendo nas trilhas indo a lugar nenhum). Essas sobras são como poças estagnadas de imagens que se anulam, reduzindo-se a uma paisagem difusa de luzes e sombras. O espectador derradeiro seria alguém constantemente sentado na sala de cinema, vendo filmes atrás de filmes, até que as sombras tremeluzentes e a letargia e sonolência levassem a uma percepção pura, sem juízo de valor; apenas borrões e tonalidades. Ele seria envolto na lentidão, na gravidade de um tempo arrastado. Haveria o peso do corpo entregue no espaço, uma massa atravessada pela trilha sonora que se torna zumbido, pelas palavras que caem como chumbo nesse estado de languidez.

O projeto *Cinema Cavern* partiu dessa reflexão e propunha uma experiência de cinema a partir de uma realidade física do lugar, pautada no presente. O filme exibido (que se intitularia *Film on the Making Cinema Cavern*), ao expor a construção do espaço dentro do mesmo espaço, não transportaria o espectador a lugar algum. Os recursos da identificação, do cinema que faz sonhar e que dá outros olhos aos olhos do espectador estariam suprimidos. Restaria um espelhamento de espaços, borrado pelas diferenças de tempos e pelo torpor da repetição. Porém, mesmo que o filme estivesse fincado no agora, haveria sempre a impossibilidade de se desprender de um passado.

57 SMITHSON, Robert. *A Cinematic Atopia*. In: MICHELSON, Annette (org.). *Artforum* vol. X. Nova York, setembro, 1971.

Talvez resida aí o paradoxo do projeto: todo e qualquer filme enquanto registro evoca um passado. Por outro lado, podemos imaginar que a constante autorreferência do cinema-caverna poderia nos encapsular naquela situação. Em nossa imobilidade, sentados sobre rochas a olhar as imagens delas mesmas transformarem-se no lugar onde estamos, talvez, por alguns instantes, também seríamos de pedra.

Smithson intitula o desenho do projeto como *Towards the Development of a Cinema Cavern or the Movie Goer as Spelunker* (Rumo ao desenvolvimento de um cinema-caverna ou o espectador de cinema como espeleólogo). Pensar no espectador como um “spelunker”, alguém que explora cavernas, é também pensar nesse lugar como buraco, como um espaço vazio no interior de um corpo sólido⁵⁸. Um lugar que interrompe a massa contínua da terra e que está aberto a ser explorado. Em trecho de outro texto de Smithson, *Entropy and the new monuments*, ele diz que “passar o tempo na sala de cinema é fazer um buraco na própria vida”⁵⁹. Essa colocação considera o tipo de arquitetura das salas dos anos 1960, cuja estrutura de “caixa preta” contribui para certo estado mental. O “buraco” seria essa situação espaço-temporal que busca anular o exterior com sua escuridão e embaralhar o tempo do filme e o tempo do espectador. Nesse embaralhamento, cria-se uma cavidade no curso dos acontecimentos. O *Cinema Cavern* poderia levar essa cavidade em seu sentido máximo. Entraríamos em um buraco para nos entregarmos a esse tempo lacunar.

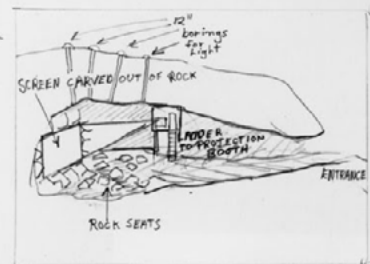
O “spelunker” de Smithson é alguém letárgico, passivo. Ele se entrega àquela situação de luzes, sombras, tonalidades e borrões e se deixa ser atravessado por ela. Ele não caminha, não cava, não olha por onde pisa. Está no buraco escuro, mas não precisa se esforçar para encontrar o caminho de volta. Aquele espaço está dado a ele, já foi escavado e arranjado. Para Smithson, a letargia é o estado que permitiria ao espectador-espeleólogo a imersão no lugar do filme.

58 Uma das definições de “buraco” do dicionário online Houaiss.

59 *To spend time in a movie house is to make a hole in one's life*. SMITHSON, Robert. *Entropy and the new monuments*. In: FLAM, Jack, ed. *Robert Smithson, The Collected Writings*. California: University of California Press, 1996, p. 17.

Towards the Development of a Cinema Cavern
or the movie goer as spelunker R. Smithson 1971

← Movie goer
as
Spelunker



Natural Cave or Abandoned Mine
(hypothetical) Truly 'Underground'

Robert Smithson, *Towards the Development of a "Cinema Cavern"*, 1971
Lápis, fotografia e fita adesiva sobre papel. 32 x 39,6 cm

As aproximações com o cinema estão nos textos de Smithson de diferentes maneiras. Em alguns casos, parecem estar relacionadas com a experiência física no ato de ver ou não ver. Se em *A Cinematic Atopia* temos um espectador envolto em sombras e borrões, com as pálpebras pesadas, em *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey* (1967), há muita luz. O texto, acompanhado por uma série de fotografias, começa com o artista subindo em um ônibus até Passaic, cidade onde nasceu. Ele desembarca sob o sol do meio-dia e fotografa os fragmentos do passado industrial da cidade com sua Instamatic: a estrada de aço, uma placa enferrujada, suportes de concreto. “Ruínas às avessas”⁶⁰ de edificações que eventualmente seriam construídas. Nesse passeio, a relação de Smithson com o que ele chama de monumentos é mediada pela luz do sol a pino, que cria duros contrastes de luz e sombra. “O brilho do sol de meio-dia cinematizava o local, transformando a ponte e

60 SMITHSON, Robert. *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*. Tradução de Pedro Sussekind. In: *Arte & Ensaios* n.17. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA-UFRJ, 2008, p. 165.

o rio em imagem superexposta”⁶¹. Talvez a percepção de um local cinematizado — chapado, contrastado e em movimento — seja possibilitada pela sensação corporal de um excesso, seja de luz. Uma sensação que entra pelos olhos, os tinge de carmim, faz o globo ocular rastejar.

*O sol se tornou uma monstruosa lâmpada que projetava séries destacadas de stills através da minha Instamatic para dentro do meu olho*⁶². (*Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*)

*Nas encostas de Rozel Point, fechei os olhos, e o sol, atravessando em fogo minhas pálpebras, tingiu-os de carmim. Abri os olhos, e o Great Salt Lake sangrava riscas escarlates*⁶³. (*A Spiral Jetty*)

*Como uma tartaruga rastejando no deserto, seus olhos [os do espectador] rastejariam pela tela*⁶⁴. (*A Cinematic Atopia*)

Ver em excesso ou ver pouco. Smithson coloca-se fora, sob a luz forte do sol, e fecha os olhos. Atenta-se àquilo que a luz provoca na visão. Isola-se na caverna ou no cinema, deixando o movimento das sombras tomar conta da retina. Longe da luz o tempo é outro: um buraco.

Nas sombras de um espaço escuro na 34^a Bienal de São Paulo, conheci outros tipos de *spelunker*. No filme *Ojo Guareña* (2018), da artista espanhola Edurne Rubio, também entramos na escuridão das cavernas. Aqui, porém, os *spelunkers* são ativos e atentos. A exploração e a curiosidade fazem parte do interesse por esse espaço. Caso se entreguem às sombras, podem não conseguir retornar.

Ojo Guareña é um complexo de cavernas da província de Burgos, Espanha. Segundo Rubio, seu pai e tios eram membros do Grupo Espeleológico Edelweiss, criado em 1951. Eles frequentavam as grutas durante a

61 Ibid., p. 164.

62 Ibid.

63 SMITHSON, Robert. *A Spiral Jetty*. Tradução de Patrícia Mourão de Andrade. *Revista Zúm*, 26 de janeiro de 2021. Disponível em: <https://revistazum.com.br/ensaios/a-spiral-jetty-1972/>. Acesso em 23 de maio de 2023.

64 SMITHSON, *A Cinematic Atopia*, p. 53.

ditadura espanhola franquista em busca de um lugar onde pudessem escapar da censura e passar um tempo isolados para ler e conversar. Nas horas vagas, descobriam as cavernas e, abaixo da terra, “encontravam a liberdade que faltava acima do solo”⁶⁵. Na cena inicial do filme, há uma sequência de dentro da caverna, perto de uma abertura. A câmera fixa aponta para essa fenda e vislumbramos um grupo de espeleólogos sumindo na escuridão. A fenda tem um formato que lembra o de um olho. Por ela vemos um recorte de uma paisagem que ficou lá fora. Ao passarem pelo “olho”, os espeleólogos não se sentem vigiados. Estão seguros.

O filme *Ojo Guareña* entra nas grutas com os Espeleólogos de Edelweiss. Ouvimos as conversas, as especulações e as memórias dessas pessoas, mas vemos muito pouco. A escuridão permanece na tela a maior parte do tempo, interrompida em alguns momentos pelos pontos de luz das lanternas. Conseguimos ver pedaços do espaço, mas eles logo são cobertos novamente pela sombra.

Os Espeleólogos de Edelweiss apreciam o silêncio da escuridão. “Quando apagamos as luzes, encontramos o silêncio e a escuridão é a mesma”, diz uma das vozes. Talvez aqui eles se aproximem do *spelunker* de Smithson que se deixa levar pelas sombras, mas as descobertas que fazem é o que os anima. “Quanto mais se explora, mais se encontra coisas.” Com suas lanternas encontram poços, galerias, restos pré-históricos. Dão novos nomes aos lugares que vão sendo desvendados, e precisam se lembrar dos detalhes para conseguir refazer os caminhos.

Diferentemente do procedimento de Herzog, que busca desvelar o máximo possível da caverna de Chauvet com todos os recursos que lhe cabem, o filme *Ojo Guareña* trabalha com a impossibilidade de ver e assume a escuridão como matéria das cavernas e daquele tempo memorado. Entrevemos o espaço com os breves momentos de luz e com as vozes que contam sobre ele. As grutas permanecem predominantemente escondidas.

A caverna de Burgos também está em outro trabalho de Edurne Rubio. *Light Years Away* (2016) é uma visita guiada por espeleólogos, que acontece na

65 RUBIO, Edurne. *Light Years Away*. Disponível em: <https://www.edurnerubio.org/light-years-away>. Acesso em 4 de julho de 2023.

escuridão de um teatro. A artista pensa o trabalho como um filme fora da tela, uma performance iluminada por uma tocha. No artigo *Cuerpo, territorio y memorias em Light Years Away de Edurne Rubio*, a autora Diana Delgado-Ureña Diez descreve a experiência vivida com *Light Years Away* e reflete sobre como o “teatro-caverna” de Rubio se torna um dispositivo de memória onde diversos trânsitos acontecem: entre território físico e território afetivo, passado e presente, ausência e presença. A artista está presente na ação, em um canto escuro do palco, e usa a voz e a luz de uma lanterna para introduzir o público a essa visita guiada. Conversas e relatos gravados de cinco espeleólogos fazem parte da expedição. Sons de caverna rodeiam o espaço do teatro. Imagens projetadas interagem com o feixe da lanterna manipulada por Rubio. A descrição de Diez faz parecer que parte desse material também está presente no filme *Ojo Guareña*, como o trecho em que ouvimos uma voz masculina ecoando no espaço, a entoar a canção *Gallo rojo, gallo negro*, espécie de hino de resistência antifranquista nos anos 1970⁶⁶.

A expedição é ficcional, e é também sensorial. As pessoas estão sentadas, acomodadas em seus assentos, mas a ficção move a imaginação, fazendo-as caminhar pelas reentrâncias escorregadias trazidas pela voz que aponta para elas. Rubio convoca para uma experiência imersiva, como Herzog o faz recorrendo à produção em três dimensões. Ambos constroem um lugar que não é a Caverna de Chauvet ou as grutas Ojo Guareña, mas um espaço imaginário.

Rubio ainda prolonga esse espaço para além da escuridão do teatro: no fim do trabalho, as luzes se acendem, a artista-guia se faz visível, o público é convidado a sair. Passam pelo palco vazio, veem a tela onde antes havia projeção, as entranhas do teatro. “Lá, onde uma caverna se desdobrava, agora não há nada”, conta Diez. “Todos os elementos que sustentam o imaginário desmoronam como areia quando olhamos para eles. Não há nada além do tempo que passamos juntos no teatro”⁶⁷. O que permanece é a experiência vivida em conjunto naquele lugar.

66 DIEZ, Diana Delgado-Ureña. *Cuerpo, territorio y memorias em Light Years Away de Edurne Rubio*. Revista *Artilugio* #7, 2021, p. 152-168. Disponível em: <https://doi.org/10.55443/artilugio.n7.2021.34552>. Acesso em 22 de maio de 2023.

67 *Ibid.*, p. 164.



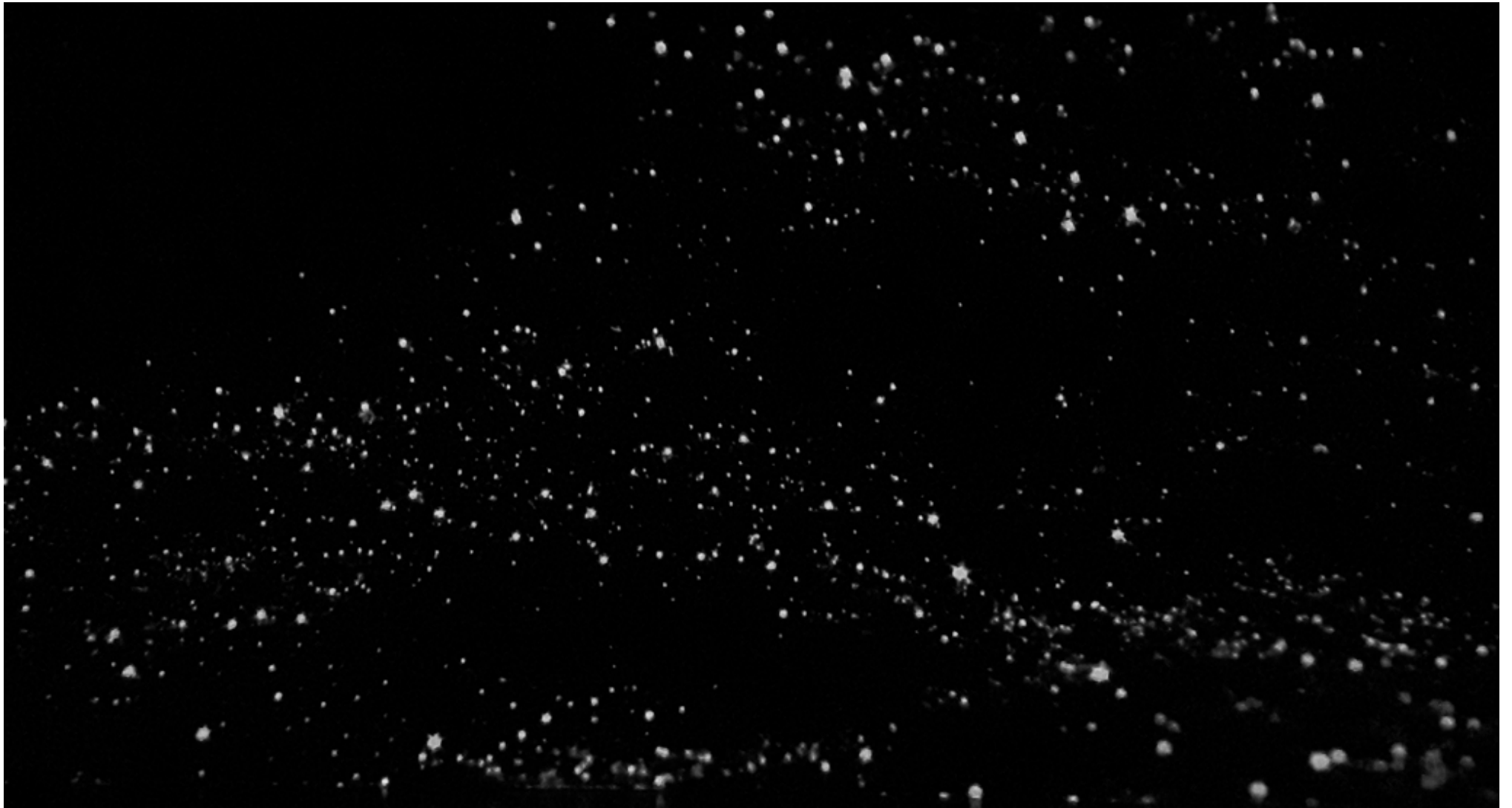
Werner Herzog, frame de *A caverna dos sonhos esquecidos*, 2010, 90 min., cor
Trailer do filme: <https://vimeo.com/152779617>



Edurne Rubio, frame de *Ojo Guareña*, 2018. 52 min., cor
Teaser do filme: <https://vimeo.com/264435328>



Werner Herzog, frame de *A caverna dos sonhos esquecidos*, 2010, 90 min., cor



Eduarne Rubio, frame de *Ojo Guareña*, 2018. 52 min., cor

Jacques Aumont, no capítulo “O olho variável, ou a mobilização do olhar”, do livro *O olho interminável*, diz que “o que surpreende no dispositivo cinematográfico, aquilo que o faz se distinguir de um eventual dispositivo pictórico e que provocou seu estudo é, portanto, o que nele não vem da geometria, a saber: a luz”⁶⁸. O cinema, como a caverna, é o lugar onde aproveitamos a escuridão para experienciarmos as relações entre luz e sombra. A medida dessa escuridão é variável, mas a interdependência da luz e da sombra no espaço filmico o aproximaria de um ambiente “caverna”. Herzog trabalha com essa ideia em seu filme e joga com diferentes iluminações ao mostrar as pinturas. A luz transita pelas paredes e relevos de modo a criar impressões de movimento. As sombras ocultam e revelam, movem-se como uma cortina que se abre para o público. É também nesse sentido que temos uma experiência de cinema, e não de imersão ilusória em um espaço ao qual não temos acesso.

Arlindo Machado, ao refletir sobre as origens do cinema, pergunta-se o que atraía o homem pré-histórico para “os fundos mais inóspitos e perigosos de cavernas escuras quando pretendia pintar”⁶⁹. Segundo Machado, hoje compreende-se que as razões residiam em algo similar ao que nos motiva a ir ao cinema: havia um desejo de “assistir” a elas, de verem-nas se movimentar com o movimento de suas tochas. Ao caminharem diante das pinturas, partes das imagens se revelavam ou se escondiam e tinha-se uma impressão de movimento. Quando Herzog observa em Chauvet as pinturas dos bisões representados com oito pernas, ele as relaciona com uma forma de protocinema. Pode-se pensar que as pernas duplicadas corroboram essa suposição, já que é um raciocínio muito próximo de como a animação é concebida.

Ainda que possamos ler as pinturas rupestres como um protocinema, a pergunta de Arlindo Machado continua a ecoar. Herzog mostra que grande parte das pinturas estão concentradas em pontos entranhados da caverna de Chauvet, onde a escuridão é profunda. A luz natural não alcança esses

68 AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 62.

69 MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós cinemas*. Campinas: Editora Papirus, 2014, p. 14.

lugares, distantes da entrada. As pinturas feitas ali precisavam de uma luz artificial, construída. Podemos nos projetar para aquele tempo a partir dos dados que temos hoje e imaginar que, para além de um desejo de visualizar o movimento das imagens, havia também o desejo de *produzir* o movimento, em uma atmosfera de imersão. A chama das tochas, ao mesmo tempo oscilante e controlável, devia ter um papel tão importante como os desenhos.

Em dado momento de seu filme, Herzog comenta que a caverna é como um instante congelado, em suspensão. Para ele, tudo ali está tão preservado que as pinturas parecem frescas. Porém, se na caverna há camadas e mais camadas de tempo, o espaço não está congelado, mas em movimento. Estima-se que há de 5 a 10 mil anos de diferença entre uma pintura e outra. Garras de ursos interferem nas figuras, e mãos humanas interferem nas marcas deixadas pelos bichos. Estalactites se encompridam e sobreposições de calcário trabalham lentamente pelos milênios. O tempo da caverna é constante e independente de nossos olhos. As lanternas usadas por Herzog e sua equipe dão a ver um fragmento disso, uma lasca do que esse lugar significa. Com nossa capacidade de sonhar no cinema, cabe a nós juntar as lascas e fazer uma nova caverna.

Após me aproximar das produções que apresentam e abordam cavernas, visitei o Abismo Anhumas e as grutas São Miguel, Catedral e do Mimoso em uma viagem a Bonito, Mato Grosso do Sul.

O termo “caverna” refere-se a qualquer cavidade formada pela dissolução das rochas, cujas dimensões permitem o acesso a seres humanos⁷⁰. As grutas são cavernas com desenvolvimento predominantemente horizontal, com mais de vinte metros de comprimento, tendo mais de uma entrada. Os abismos são cavernas verticais, com desnível maior que dez metros.

Desci sessenta e sete metros abaixo da terra. O acesso ao Abismo Anhumas é feito por meio de rapel elétrico, que passa por uma pequena fenda no chão. Estima-se que a fenda se abriu há cerca de 10 mil anos. Ela

70 Serviço Geológico de Brasil. *Espeleologia: o estudo das cavernas*. Disponível em: <http://www.cprm.gov.br/publique/SGB-Divulga/Canal-Escola/Espeleologia%3A-o-estudo-das-cavernas-1278.html>. Acesso em 4 de julho de 2023.

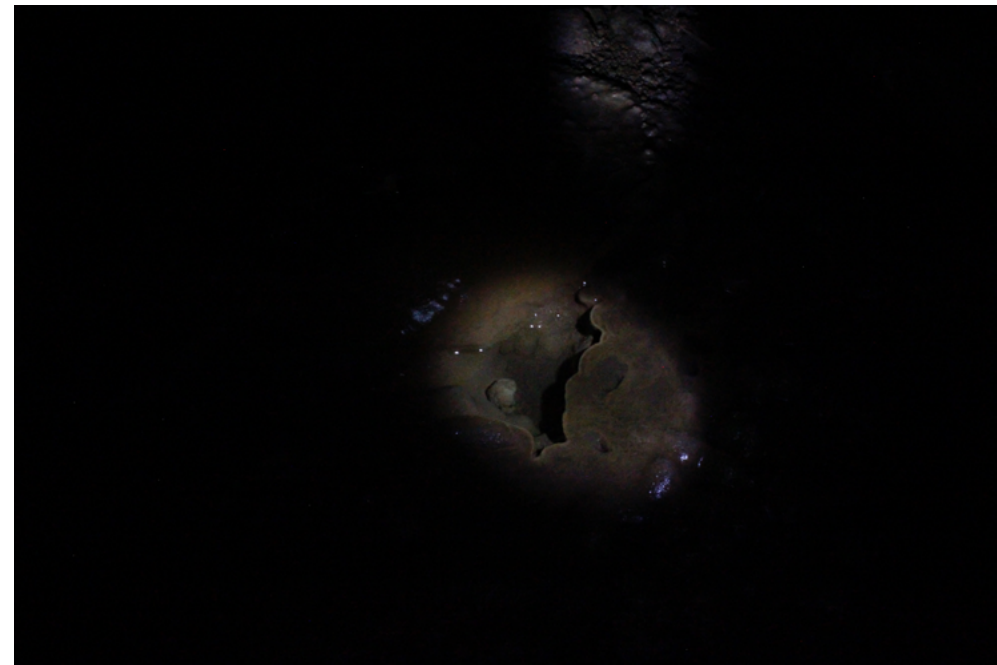
foi descoberta por acaso nos anos 1970, após um incêndio na região. Ainda levou alguns anos para que um ser humano entrasse no buraco e deparasse com aquele universo subterrâneo. Nos primeiros metros, a fenda é estreita. É preciso tomar cuidado para não trombar nas pedras. Alguns segundos de descida se passam e ela se expande, uma boca gigante, iluminada pela delicada luz matutina. Os olhos vão se acostumando com a penumbra, começam a enxergar os azuis do lago lá embaixo, as formações, a água refletindo nas pedras. Os pés tocam uma plataforma de madeira, flutuante e instável, onde os visitantes se preparam para entrar na água. Figuras parecem se imprimir nas pedras, sugerindo imagens como crânios, gorilas, um guardião de estalagmite que observa a todos.

A Gruta São Miguel é ampla. Em seus salões e galerias entra alguma luz natural e o ar circula. As tonalidades ali parecem frias, de lilases e azuis acinzentados. A gruta tem várias frestas que se abrem, recortando o espaço. O guia nos mostrou uma pérola de calcário preservada em uma poça d'água no chão, e disse que, em dias de chuva, a umidade do teto faz brilhar um céu estrelado dentro da gruta. Isso só pude imaginar.

A Gruta do Mimoso abriga um lago onde é possível flutuar: boiar de barriga para baixo e, com auxílio de máscara, snorkel e lanterna, observar as formações rochosas submersas. Devido à grande concentração de calcário e magnésio no solo da região, as águas são cristalinas e refletem tons de azul mesmo nas sombras. O espeleólogo precisa se manter atento e consciente de si em um lugar ao qual não pertence, sempre alerta com as presenças alheias. Segura uma lanterna de luz fria, escolhendo onde iluminar. A respiração se estabiliza na água e as coisas começam a aparecer. Estalagmites que continuam a crescer no mundo azul. Um peixe que projeta sua sombra nas paredes de pedra. Morcegos perturbados que logo se aquietam no canto mais escuro. -

Na Gruta Catedral, todo o percurso é iluminado com fontes de luz amareladas, que deixam o local com o aspecto de lava, vulcão, cera derretida, uma sensação quente nas rochas milenares. Em dado momento, o guia nos proporcionou uma experiência de alguns minutos de escuridão. Juntou o grupo e apagou as luzes. Um breu denso se espalhou. Olhávamos para nosso escuro mais escuro. Nenhum vestígio de luz sobrava nas pálpebras, aquele que fica impresso quando fechamos os olhos. As crianças tiveram um pouco

de medo. O escuro engoliu aquela sensação quente em segundos, evidenciando a temperatura fresca e a umidade, o cheiro de pedra molhada. Mais algum tempo assim e seria fácil perdermos o eixo e o chão.



Selene Alge, pérola de calcário, 2023
pág. seguinte: Abismo Anhumas



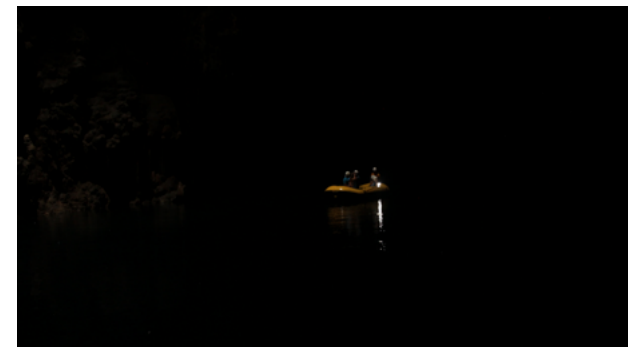
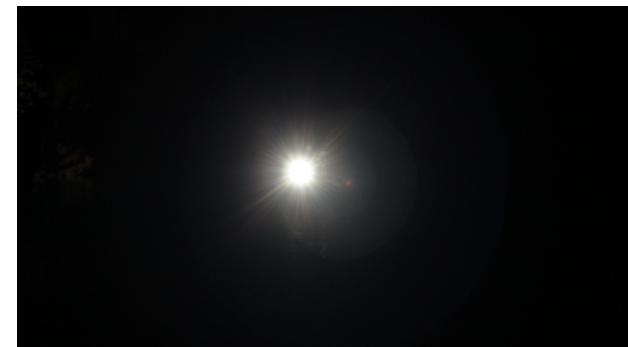
Coloquei-me como *spelunker* naquela viagem. Lembrava-me dos cinemas e, nos buracos da terra, eles me pareciam longínquos. A caixa preta, onde nos imobilizamos e convivemos por algumas horas com imagens projetadas e imateriais, era distante das rochas úmidas a esticarem-se lentamente. O cinema, com sua configuração geométrica e confortável, seu microclima controlado, permite que nos lancemos a uma experiência de letargia, como refletiu Smithson. A opacidade da caverna, as reentrâncias e organicidade nos colocam alertas e ativos. A escuridão dos dois espaços parece ter naturezas diferentes.

Rubio escreve que a caverna é o único espaço interior que não foi construído pelo ser humano. As formações acontecem independentes de nós. Ali, ficamos sem referências do exterior e não há dia nem noite. “Só a gravidade e seu próprio corpo.”⁷¹ No cinema, deixamos a gravidade nos afundar na poltrona. Na caverna, nos deslocamos para explorar. O cinema é um espaço de contenção, com uma arquitetura cujos códigos compreendemos. Também podemos perder as referências exteriores na sala escura e experimentar as sombras. Fazemos isso dentro de um tempo recortado, o tempo da sessão. Uma sessão termina, outra começa. O projetor continua a trabalhar em sua performance infinita, como Hollis Frampton observou. Quando saímos pela abertura da caverna, ela parece se apagar para nós, mas sabemos que a água saturada de calcário continua a pingar e endurecer às nossas costas. Uma sensação de que algo *continua a acontecer* nos espaços depois que os deixamos perpassa as duas experiências. A caverna e o cinema são uma abertura na terra, uma fenda no tempo.

Dois trabalhos estão se desdobrando dessas experiências e reflexões.

Vagalume é um vídeo de um minuto, apresentado em *loop* e projetado em pequenas dimensões. Produzido a partir de registros fotográficos no Abismo Anhumas, apresenta um breve percurso da luz de uma lanterna em um bote no fundo escuro. Uma imagem se dissolve na imagem seguinte e o foco de luz passeia pela escuridão.

71 RUBIO, Edurne. *Visiting a Cave*. Disponível em: <https://www.edurnerubio.org/visiting-a-cave>. Acesso em 4 de julho de 2023.



Selene Alge, frames de *Vagalume*, 2023
Vídeo, 1 min, loop, sem som
<https://vimeo.com/827371059>

Recorte é uma sequência de fotomontagens projetadas em uma sala escura. Elas apresentam diferentes fendas, aberturas, entradas e saídas das cavernas de Bonito. As fotografias foram feitas no interior das cavernas, e as fendas estão iluminadas pela luz que vem de fora. Em torno delas, está escuro. Na contraluz, os buracos parecem planejados e recortam o espaço.

No texto *O tempo presente do espaço*, o artista Robert Morris reflete sobre um estado de “presentidade” envolvido em trabalhos que lidam com o espaço. Nesse estado, a experiência do espaço físico é inseparável daquela de um presente continuamente imediato, “e o espaço real não é experimentado a não ser em tempo real”⁷². A experiência espacial, portanto, se dá com movimento e tempo — operações que, não à toa, constituem a linguagem cinematográfica. Porém, no caso do cinema, mantemo-nos imóveis para vermos movimento. É o inverso do que ocorre em trabalhos como *A Porta do Inferno* (1880-1917) de Rodin, que Morris convoca em seu texto: um relevo em um par de portas de bronze que não abrem, onde as figuras esculpidas parecem “emergir ou desaparecer no fluxo congelado da superfície”⁷³. Morris aponta que a porta está parada, mas nós nos colocamos em movimento para apreender seus acontecimentos.

Cada fotografia da sequência que constitui *Recorte* é projetada por alguns minutos. Assim, cada uma se demora um tempo sobre a parede antes de mudar para a próxima. Na lógica dos frames de um filme/vídeo, trinta frames diferentes podem habitar um único segundo para produzir movimento. Em *Recorte*, a percepção das imagens está próxima a algo estático. Mesmo colocadas em uma sequência temporal, elas se comportam mais como uma apresentação de fotografias imateriais do que como um vídeo frente ao qual temos de nos imobilizar para olharmos seu movimento.

Recorte procura possibilitar uma experiência de espaço e imagem que também lide com sua dissolução. A escuridão em torno das aberturas na contraluz dissolve o retângulo que comumente demarca a área de projeção, cavando buracos iluminados na parede da sala. As fendas podem evocar lu-

gares onde não estamos, mas são, acima de tudo, recortes de luz que afetam temporariamente o lugar onde se inserem. Quando o projetor é desligado, o trabalho desaparece e as paredes voltam a ser corpos sólidos e opacos.



72 MORRIS, Robert. *O tempo presente no espaço*. In: FERREIRA, GLória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 404.

73 Ibid., p. 409.

Selene Alge, estudos para *Recorte*, 2023
Sequência de fotografias projetadas no espaço



os eclipses



No domingo de Carnaval de 2017, um eclipse solar estava previsto para acontecer por volta das onze da manhã. Nesse fenômeno astronômico, a Lua se posiciona entre a Terra e o Sol e uma sombra se projeta em uma determinada faixa terrestre. O alinhamento desses três corpos celestes costuma ocorrer duas vezes ao ano, sendo, portanto, algo relativamente raro de se presenciar. É preciso se programar, ficar atento às previsões, contar com um céu aberto e ter a sorte de estar em um local que permita a visualização do fenômeno. Também é necessário ter um filtro adequado para não machucar os olhos (as chapas de raio-X, em outros tempos difundidas como uma alternativa para proteger a visão, não são adequadas). Se não quisermos levantar a cabeça, podemos utilizar um espelhinho que irá refletir a luz em um anteparo, e veremos ali a imagem do Sol eclipsado em dimensões diminutas. Se tudo falhar, digitamos “eclipse solar” no campo de busca e vemos muitos registros quase em tempo real.

Naquele dia, tivemos a chance de entrar no cinema Reserva Cultural, na Avenida Paulista, e assistir — ou deixar de assistir, se nuvens passassem na frente — ao eclipse em tempo real, acomodados em uma das salas. A partir de um arranjo de um telescópio, uma câmera acoplada a ele e um computador, a artista Carlota Mason organizou uma projeção via *streaming* do eclipse dentro do cinema. O trabalho, intitulado *Eclipse Solar* (2017), foi executado em parceria com uma equipe que transmitiu ao vivo as imagens do telescópio para um computador na cabine de projeção.

Em conversa com a artista, realizada em seu estúdio em setembro de 2021, ela contou que há variantes que podem ocorrer quando se aguarda um eclipse. A maior delas, talvez, seja amanhecer um dia nublado. Se as nuvens encobrem o Sol, o fenômeno perde visibilidade para nós. No cinema, o que veríamos seria uma tela preta. Mason tinha de contar com o clima para que o trabalho existisse. Uma tela preta no cinema, sem som, é como um filme desligado, um filme que não acontece. “De repente é um nada que você está vendo”, ela diz. Naquele dia, mesmo parcialmente coberto, o Sol se fez visível na maior parte do tempo, mas havia momentos em que névoas negras se adentravam no enquadramento e deixavam a tela sem imagens.

O público se inquietava com a ausência do Sol e com os longos minutos de pretume. Pessoas entravam e saíam da sala, o silêncio se tornava o ranger de uma poltrona, um passo, a porta se abrindo. O som dessa movimentação era também o som do eclipse.

Em 1999, a artista Tacita Dean realizou o trabalho *Banewl*. Dean projetou filmar um eclipse em uma fazenda na Cornualha, Inglaterra, e o processo envolveu algumas circunstâncias inesperadas, como o dia nublado e o comportamento dos animais que faziam parte daquela paisagem. Apesar de ter planejado a filmagem meticulosamente, Dean abraçou essas circunstâncias e permitiu que elas alterassem o planejamento inicial. A artista conta que as andorinhas percebem, muito antes de nós, a escuridão que está para chegar. De repente se atiram em todas as direções e então desaparecem. As vacas começam a se deitar uma a uma no campo⁷⁴. As quatro câmeras que apontavam para o céu passaram a apontar também para o chão, para os acontecimentos terrenos. Vemos como os bichos sentem essa noite que irrompe no dia. O curso do dia se altera e as vacas se preparam para dormir. Quando os minutos de escuridão passam, elas retomam suas atividades. Em *Banewl*, a influência do eclipse sobre os seres do entorno se tornou tão relevante quanto o próprio eclipse.

Três anos mais tarde, Dean filmou um eclipse total do Sol em Madagascar. Ao escrever sobre o trabalho, intitulado *Diamond Ring*, Dean enfatiza o acaso e o acidente como partes de um processo que pede uma dose de fé. Quando finalmente conseguiu planejar a viagem para o local, atravessando inúmeros obstáculos junto a um amigo, a câmera tombou e caiu no ápice do eclipse. O ápice, que acontece quando o Sol fica completamente coberto, dura apenas dois minutos e meio e não espera ninguém. Dean improvisou e ajustou manualmente o zoom, algo incomum em seus procedimentos de filmagem. Isso superexpôs a película e embranqueceu o *frame*, deixando o fim do filme com um rastro circular leitoso. Segundo a artista, o acidente fez

parte das “coisas que dão errado para que no fim deem certo”⁷⁵, e o filme esbranquiçado por acidente acrescentou uma outra camada de sentido ao trabalho.

Carlota Mason também se deparou com situações inesperadas na realização de seu *Eclipse solar*, relacionadas não apenas às condições climáticas, mas principalmente à lida com a produção de imagem em tempo real. Enquanto Dean captou eclipses com a materialidade da película e sua fragilidade, Mason trabalhou com a transmissão simultânea, imaterial e irreproduzível.

Em um estúdio, profissionais cuidavam para que a transmissão transcorresse bem. A rotação da Terra pedia um ajuste constante de enquadramento. Manchas de luz causadas por um defeito ótico denominado *flare* (quando a luz entra pelas extremidades da lente, dispersando-se) apareciam na tela e embaçavam a imagem. Os momentos em que as nuvens cobriam o Sol levavam o público a esperar.

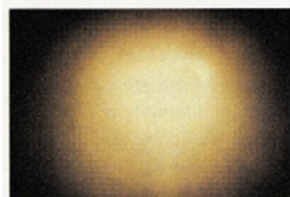
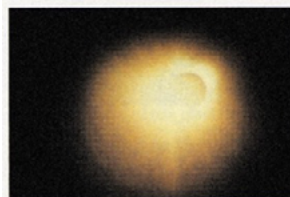
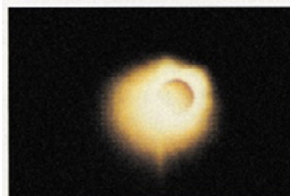
Em entrevista concedida a Hans Ulrich Obrist, Tacita Dean observa que ver um eclipse significa lidar com a espera: a espera pelo eclipse em si e a espera para que o Sol volte ao “normal”. Segundo Dean, “a maioria das pessoas não pode suportar a espera; pegam suas coisas e voltam para dentro, mesmo se um eclipse parcial continua a acontecer (...). É como se a antecipação tivesse sido longa demais”⁷⁶. Espera-se tanto pelo momento do eclipse, que quando ele começa a acontecer já não há mais espaço interno para que a espera se prolongue até o final do evento. Afinal, “esperar não é qualquer coisa”⁷⁷.

75 DEAN, Tacita. *Diamond Ring [Anel de Diamante]*. In: *A medida das coisas*. São Paulo: IMS, 2013, p. 60.

76 OBRIST, Hans-Ulrich. *Entrevistas: volume 3 / Hans Ulrich Obrist*. Rio de Janeiro: Cobo-gó; Belo Horizonte: Instituto Cultural Inhotim, 2010, p.170-171.

77 Ibid., p. 171.

74 DEAN, Tacita. *Selected Writings: Tacita Dean*. Paris: Pais-Musees, editions des musées de la Ville de Paris, Steidl Publishing, 2003. Citada por SNEDDOW, Andrew. *The act of improvisation within the work of Tacita Dean*. University of Guelph, Canada: Critical Studies in Improvisation/ Etudes critiques en improvisation, 2012.



Tacita Dean. *Banewl*, 1999. Filme em 16 mm, colorido, som óptico, 63 min. /
Diamond Ring, 2002. Filme em 16 mm, colorido, mudo, 6 min.

No caso do trabalho de Mason, em que o eclipse acontece dentro, as pessoas que se cansavam da espera voltavam para fora. Lá fora, no domingo de Carnaval na Avenida Paulista, o eclipse é ofuscado por muitos outros acontecimentos. Carros, multidões, música, serpentinas. Olhar para o céu e para os acontecimentos dos astros é uma prática ancestral, que talvez tenha se perdido na vida urbana. O fenômeno adquire uma outra atmosfera ritualística ao ser circunscrito em uma sala escura. No conforto da sala, um acontecimento de fora — um fora muito distante, a 150 milhões de quilômetros de nós — é trazido para dentro. A escuridão da sala ameniza as distrações exteriores, e o movimento rotacional é a narrativa que se constrói na tela. O eclipse dentro de um cinema pode ser visto em sua magnitude, ampliado, sem ferir os olhos.

Mason fala de um desejo de aproximar o público do fenômeno e de oferecer condições para que o eclipse se torne uma experiência. Como vimos no filme *Banewl*, de Dean, o eclipse não é apenas uma sombra projetada na Terra; ele age na natureza e altera seu curso, mesmo que momentaneamente. O espaço do cinema possibilita, a seu modo, vivenciar uma alteração. Mason diz: “Estar num lugar escuro é como fechar os olhos, e quando fechamos os olhos desejamos sentir, ou aguçar outros sentidos”. A visão pode ser o sentido predominante da experiência fílmica, porém, na sala escura o corpo todo está entregue, disponível para receber um acontecimento. Interessa à artista tanto a relação direta do corpo com as imagens ampliadas como também o jogo que se estabelece entre o que é possível ver e aquilo que não é visível.

Talvez o *Eclipse Solar* encurte as distâncias e seja o mais próximo que dê para chegar de um eclipse, mesmo entremeadado de filtros. As imagens chegavam aos olhos do público depois de passarem por algumas camadas: o filtro amarelado colocado no telescópio para que este não pegasse fogo, a lente do telescópio, a conversão da imagem para a câmera, a lente do projetor... Uns tantos intermediários se sobrepõem para que um fenômeno difícil de ser apreendido a olho nu seja visto em alta resolução numa tela grande. Um acontecimento é captado, encapsulado na sala escura e projetado na tela, mas sua imagem não se fixa em lugar algum; é fugidia.

Em trabalhos anteriores, a artista também explora a imagem como evento, e não como registro. *Lua Lupa*, de 2016, é uma proposição para ser realizada a céu aberto em noites de Lua. Para o trabalho acontecer, são necessárias “lupa, superfície branca e Lua”, como indicado na ficha técnica. A ideia é utilizar a lupa para “capturar” a luz da Lua e obter sua imagem sobre uma superfície branca. O trabalho propõe um jogo, uma caça, onde a captura é instável. Um círculo se forma na superfície, porém logo desaparece com a imprecisão do instrumento que capta a luz. A Lua pode estar na palma da mão, para logo escapar e deixar-se ir. *Eclipse Solar* ganha outras dimensões (de escala, de complexidade) em relação à *Lua Lupa*. As duas experiências se entrecruzam ao dependerem do encontro de circunstâncias específicas para acontecer. Ambas lidam com a singularidade de um evento e com o caráter passageiro da imagem.

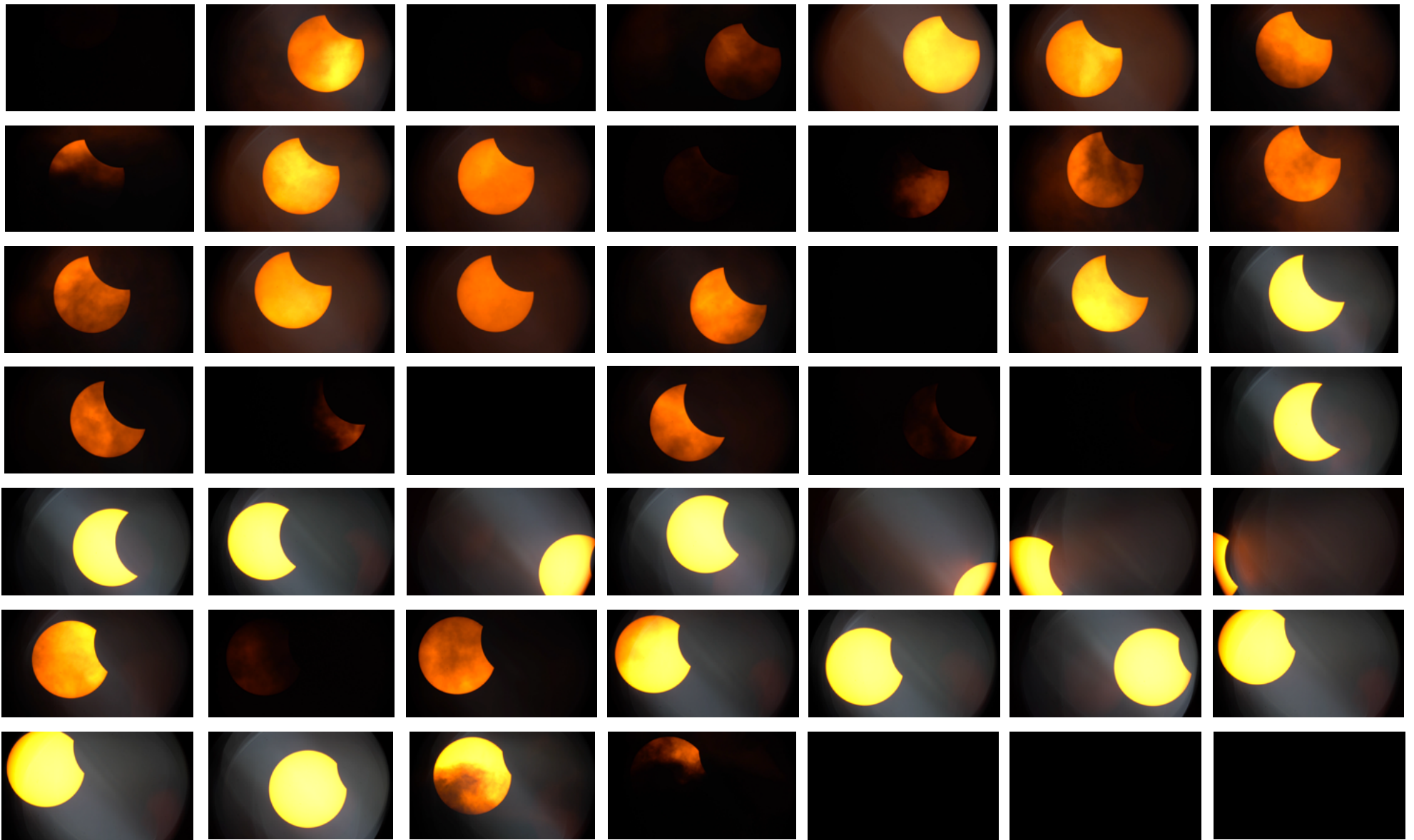
O público de *Eclipse Solar* estava diante de uma captura efêmera. A simultaneidade entre o evento astronômico e sua exibição acrescentava ao cinema uma característica de observatório planetário. A sala escura coloca o corpo em uma disponibilidade semelhante àquela do espectador de um filme, mas o que é visto não é registro, é presente. Diferentemente do que ocorre em meios como a internet e a televisão, o fator ao vivo é incomum a esse espaço. Filmes se tornam passado no momento em que são feitos. A repetição e a circulação são fatores pertencentes à linguagem fílmica. Assim como cada eclipse tem suas particularidades e não se repete da mesma forma, o *Eclipse Solar* de Mason será diferente a cada exibição.



Carlota Mason, convite para *Eclipse Solar*.
Cinema Reserva Cultural, 26.02.2017

págs. seguintes: projeção no cinema e frames da transmissão de *Eclipse Solar*





No texto *Irreprodutível: cinema como evento*, Erika Balsom discute as noções de *cinema ao vivo* e *cinema site specific* e se propõe a pensar no cinema não como objeto reproduzível, mas como uma experiência irreprodutível. A autora introduz seu texto levantando questões sobre a reproduzibilidade de produções audiovisuais e sobre como o sistema adota meios para controlar seu acesso e os modos de visualizá-las (através de edições limitadas, por exemplo). Quando a cópia, a reproduzibilidade e a circulação são suprimidas dessa linguagem, sobressaem-se experiências singulares, pautadas no presente e no imprevisível. Excluir a reproduzibilidade em favor da singularidade do evento permite “explorar um atributo não menos importante do filme e do vídeo: a condição ao vivo do encontro entre o espectador e a imagem”⁷⁸.

Para refletir sobre essa condição no campo do cinema, Balsom convoca alguns trabalhos, entre eles *Hell's Angel* (1969), de Ernst Schmidt Jr, recriado em 2014 no Festival de Curta-Metragens de Oberhausen, Alemanha, *Memoires can't wait: film without film* (Memórias não podem esperar: filme sem filme). Trata-se de uma performance que acontece no espaço do cinema e requer projetor, tela e público. O público era instigado a interagir com dobraduras de aviões de papel, que, ao voar, cruzavam a luz do projetor e produziam sombras na tela. O “filme”, portanto, eram projeções geradas no momento e no local por essa interação entre público, luz e tela branca.

Pensar na produção de um filme como a criação de imagens por meio da relação entre luz e sombra sobre uma tela dialoga com o trabalho *A Lecture*, de Hollis Frampton. Porém, como vimos anteriormente, a proposição de Frampton enfatizava o projetor enquanto performer e a tela como lugar onde tudo acontece. Em *Hell's Angel*, o que interessa não é tanto as sombras dos aviões que se formam, mas a experiência que se desenvolve a partir das interações do público com/naquele espaço. Para Balsom, “*Hell's Angels* antecipa um entendimento do cinema como algo fundado na semelhança da reprodução mecânica em favor da ativação do auditório como espaço de acontecimentos e encontros acidentais”⁷⁹. Nesse sentido, a sala de cinema

78 BALSOM, Erika. *Irreprodutível: cinema como evento*. In: BASTOS, Marcus; MENOTTI, Gabriel; MORAN, Patrícia (org). *Cinema apesar da imagem*. São Paulo: Intermeios, 2016, p. 44.

79 *Ibid.*, p. 39.

deixa de reunir condições para que o filme brilhe sozinho. A tela perde o status de maior ponto de interesse e a atenção se distribui entre o espaço, as pessoas, os sons, os cheiros. Outros aspectos de uma experiência fílmica se iluminam e ganham tridimensionalidade.

O fator ao vivo no cinema também é explorado quando se propõe um evento em tempo presente que coexiste com as imagens projetadas. O acompanhamento sonoro ao vivo, por exemplo, acrescenta algo de imprevisível à exibição. A reprodução se desenrola em conjunto com uma apresentação. Na era do cinema mudo, o acompanhamento sonoro era a maneira de adicionar som às imagens em movimento. Hoje, é uma das possibilidades de recriar um filme, tirá-lo de uma condição de repetição e proporcionar uma nova experiência através dele. Não por acaso, nesse tipo de evento geralmente são exibidos filmes considerados clássicos, que já tiveram grande circulação. Ver *Jules e Jim*, de François Truffaut, acompanhado pelos músicos Guilherme Chiappetta, Fabio Eduardo e Eduardo Contrera no auditório do Museu da Imagem e do Som⁸⁰, não é ver exatamente o filme de Truffaut. A atmosfera do filme construída pela relação entre imagem e som se modifica. Não ouvimos Jeanne Moreau cantar *Le tourbillon de la vie*. Ouvimos uma banda acompanhada de imagens em movimento e vemos essas imagens acompanhadas de uma banda. Ambas parecem justapostas; imagens do passado e sons do presente se encontram, mas não se fundem.

Desde 1978, o cinema Studio Galande, de Paris, exhibe aos fins de semana o filme *Rocky Horror Picture Show* (1975, Jim Sharman). A exibição é acompanhada de grupos de atores, que interagem com as imagens e com a plateia, em sessões *animées* (animadas, vivas). Há mais de 40 anos formam-se filas na porta do cinema para vivenciar essa interação entre filme-atores-público. Aqueles já familiarizados com as dinâmicas da sessão vão munidos de punhados de arroz e garrafas d'água. Parte da diversão é imitar os acontecimentos da tela: jogar arroz na cena do casamento, espirrar água na cena da chuva, dançar junto. Os atores ensinam os passos de dança, interagem com a plateia, chamam para o palco. O filme parece ser, no fundo, um pretexto para que outras coisas aconteçam naquele espaço.

80 Evento realizado no auditório do MIS, SP, em 4 de março de 2018.



Performance *Hell's Angel* (1969), de Ernst Schmidt Jr,
recriada em 2014 no evento *Memories can't wait: film without film*
Foto Daniel Gasenzer

Nos anos 1970, Hélio Oiticica pensava no espectador de cinema como participante. Toda a sua obra é pautada pela arte como acontecimento⁸¹ e o público enquanto sujeito ativo das obras. No contexto de sua produção cinematográfica, o artista realizou experimentações que se entrecruzavam com outras linguagens, os quase-cinemas. Ao propor espaços sensoriais para uma experiência de cinema, Oiticica retira o público de uma posição passiva de contemplação e oferece a ele a possibilidade de criar conjuntamente e no momento em que o trabalho acontece. Como escreveu Katia Maciel sobre o projeto *Nitrobenzol & Black Linoleum*, de 1969, trata-se de um cinema-processo. “O cinema, para Oiticica, é o movimento propositivo e vivo, por incorporar a presença do participante à fabulação das imagens”⁸².

81 MARZLIAK, Natasha. *Os quase-cinemas de Hélio Oiticica: experimentações transcineamatográficas de instalação*. Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, 2018. p. 7. Disponível em <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/257/275>. Acesso 13 de maio de 2022.

82 MACIEL, Katia. *A ideia de cinema na arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Circuito; ECO-POS; Capes, 2020, p. 75.

Nitrobenzol & Black Linoleum é um roteiro com ações para o público executar. No texto, além das instruções das ações, Oiticica descreve tipos de iluminação, objetos de cena, cheiros, sons e projeções. Dividido em onze partes (ou onze ideias, como indica o manuscrito), há dois momentos onde se lê “no take” (nenhuma tomada). Na Ideia 4, indica-se: “3 telas iluminadas de branco / um pequeno palco frente a uma tela central”. Sem filmagem, a instrução é para que um casal se beije durante dez minutos, e a sombra desse beijo deverá se projetar nas telas atrás do casal. Na Ideia 11, “nenhuma das telas está iluminada / luz nenhuma de nenhuma parte / escuridão completa”. O escuro é dado para que a plateia faça o que quiser ao som de “um disco pop qualquer”.

Nas duas ideias, Oiticica joga com a presença ou ausência de luz para aproximar o público-participador do que podemos compreender como cinema. Na primeira ideia, instruções precisas de luminosidade orientam a cena (telas iluminadas de branco, luz púrpura vinda de um holofote). A projeção, produzida no momento pelas sombras do casal, nos transportaria a uma situação-cinema. No segundo, é a escuridão total que nos levaria a esse lugar, o escuro anônimo e povoado de Barthes, característico do espaço do cinema. Com ou sem filmagens, há no filme-texto-performance de Hélio Oiticica um cinema que não se separa da vida e do presente. Proposições que buscam unir ação e imagem (como nos eventos no MIS e no Studio Galande) por vezes parecem desconjuntadas, distantes. São aproximações entre passado e presente, em que as imagens projetadas permanecem na ordem do registro — ou seja, do passado.

Nos trabalhos/eventos citados, há uma ênfase na presença humana. O público que produz sombras, os músicos que tocam, os atores que interagem com a plateia, os participantes que seguem instruções para construir um filme: as pessoas e suas ações são o que retiram do cinema o caráter de repetição e oferecem a ele a possibilidade da re-apresentação. A condição de “ao vivo” reside, portanto, nos acontecimentos externos à projeção. No trabalho *Eclipse Solar*, essa condição se dá na própria construção da imagem a partir de um fenômeno que se desenrola no presente, como um espelho que transpõe o movimento dos astros para dentro da sala escura. A transmissão, tendo a possibilidade de estar em muitos lugares ao mesmo tempo, acontece apenas no cinema escolhido.

IDEA 4

AUDIENCE: - 3 screens lighted blank
 - a small stage in front
 of central screen

NO TAKE

scene - in the small stage
 a couple (man-woman)
 Kisses during 10 mns.
 a purple light from
 a floodlight casts
 on them - they can be
 volunteers from the audience
 booked beforehand at the
 beginning

Hélio Oiticica, Nitrobenzol & Black Linoleum, 1969
 Roteiro para filme, papel carta, 26,5 x 20 cm
 Arquivo Projeto HO

Como dito, a transmissão simultânea ou *live streaming* é recorrente nas redes e na televisão e, nesses meios, há uma “presentidade” insistente”, como escreveu Mary Ann Doane, citada por Balsom⁸³. Há sempre algo acontecendo, fluxos de imagens sendo formados e propagados; os verbos nunca saem de uma continuidade. “Por contraste, mesmo que destinada ao desvelar em tempo-presente do filme através do projetor, a exibição cinematográfica é mais propriamente localizada no domínio do ‘isto-foi’”⁸⁴. Na transmissão de *Eclipse Solar*, o “isto-foi” do filme que se constrói ao vivo é o mesmo “isto-foi” do público que o assiste. Ambos ocorrem no agora e em conjunto. No trabalho, as imagens só podem se desvelar em tempo-presente, pois ainda não há tempo-passado para elas.

Ainda que o trabalho *Eclipse Solar* opere principalmente na esfera do tempo-presente, um embaralhamento de tempos, próprio da projeção cinematográfica, também acontece. Véronique Campan, no texto introdutório do livro *La projection* (2014), reflete sobre a projeção no cinema. Para a autora, a palavra “projetar” pode ser compreendida nos campos da mecânica, geometria, ótica, psicologia e psicanálise. Seu significado abrange a tradução de uma figura tridimensional sobre um plano, o percurso dos raios de luz que transportam uma imagem para uma tela, a elaboração imaginária no presente a partir de acontecimentos passados. Em todos os casos, a projeção supõe um deslocamento e uma transformação no espaço, seja no campo físico ou mental⁸⁵. Esse deslocamento (ou deslocamentos) é o que transporta e reúne diferentes tempos para a experiência cinematográfica.

Campan escreve que, no processo de fabricação de uma imagem-luz, a projeção já acontece na captação, quando uma superfície fotossensível é exposta aos raios luminosos, depois no momento da impressão, quando o negativo se transforma em positivo e, finalmente, quando as formas ficam visíveis sobre uma tela. Entre a imagem gravada no filme, a que aparece na tela e a que se forma na mente do espectador opera-se o encontro entre passado,

83 DOANE, Mary Ann. *Information, Crisis, Catastrophe*. In: LANDY, Marcia. *Historical Film: History and Memory in Media*. Londres: Athlone, 2001. Citada por BALSOM, p. 39.

84 BALSOM, p. 39.

85 CAMPAN, Véronique. *Avant-propos - Imaginaire de la projection*. In: CAMPAN, Véronique (dir.). *La projection*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 9.

presente e futuro. A partir desse encontro, a autora dirá mais adiante que “a experiência de projetar o mundo tem algo profundamente ambivalente: envolve uma forma de nostalgia, porque nos coloca na presença de uma realidade da qual não somos e que, por definição, não é mais. Mas a imagem projetada, em conexão física com a realidade, nos assegura a existência desta realidade independentemente de qualquer determinação subjetiva. A sensação intensa de que as coisas estão presentes para nós se junta com a percepção de que nós mesmos estamos ausentes das coisas”⁸⁶.

O jogo entre presença e ausência dado pela lida com diferentes tempos acontece de outras maneiras em *Eclipse Solar* de Mason. Talvez na experiência proposta pelo trabalho não haja espaço para a nostalgia, pois ali não estamos ausentes de um acontecimento que passou. Não testemunhamos algo que já não é mais; presenciamos algo que *está sendo*. Ao escolher fazer uma transmissão em tempo real no cinema, a artista suprime do procedimento fílmico as etapas de registro: o passado dessas imagens se forma a cada instante que o espectador convive com elas e, talvez, residirá em sua memória quando o evento terminar.

Diversas camadas de projeção perpassam o trabalho *Eclipse Solar*. De início, prever um eclipse é uma projeção: contamos com a precisão científica para saber suas diretrizes no tempo e no espaço. Contamos com a previsão do tempo para poder olhá-lo, ao menos parcialmente. A luz solar se projeta na Terra, o feixe de luz do projetor se projeta na tela. O trabalho depende de projeções astronômicas, da disponibilidade do cinema e do encaixe em sua programação futura, do funcionamento esperado de todas as esferas que o abrangem. A projeção no Reserva Cultural está no passado, mas é possível que Carlota Mason projete uma outra transmissão de um outro eclipse, em outro cinema, em outro ano, na mesma galáxia.

⁸⁶ Ibid., p. 13.



No decorrer desse trabalho, procurei refletir sobre diferentes situações de experiência fílmica, olhando para as especificidades de salas de cinema e seus desdobramentos em outros espaços. Nesse movimento, projeto o dia de *Clareira*, um espaço-tempo onde cinema, caverna e espaço de exposição podem se encontrar.

O Canteiro abriu em 2022 na Rua Purpurina, em São Paulo. O lugar abriga exposições, residências, ateliês e exibições de filmes. Há ali uma diversidade de espaços e acontecimentos dentro de um mesmo espaço.

Antes de se configurar como o Canteiro, a casa foi um estúdio de gravação. Há uma sala onde se preservam algumas características do antigo estúdio, como o isolamento acústico. Esse isolamento também pode contribuir para uma situação imersiva e um controle da luminosidade da sala. Além disso, o local não é uma caixa preta ou um cubo branco, nele há saliências e reentrâncias que ampliam suas possibilidades de uso.

As apresentações dos vídeos *Clarão*, *Poeira* e *As noites* na sala Carlos Reichenbach do Centro MariAntonia e na exposição *Entretempos* levaram a aprendizagens. Como analisado anteriormente, os trabalhos poderiam se incorporar em um espaço onde a escuridão é assumida e serem exibidos em *loop* para proporcionar uma experiência de duração em que o espectador decide o quanto assiste. A sala isolada do Canteiro (o “Estúdio Multimídia”) se mostrou um lugar estimulante para explorar essas condições.

Clareira, uma exposição de um dia, acontecerá em 30 de setembro de 2023 na sala-estúdio do Canteiro. *Clareira* designa um espaço vazio, lacuna, vão, “espaço claro em fundo escuro ou quase”⁸⁷. A exposição consiste na projeção dos trabalhos *Poeira*, *Vagalume* e *Recorte*.

O vídeo *Poeira* será exibido em grandes dimensões e em *loop*, na parede da sala comumente destinada às projeções.

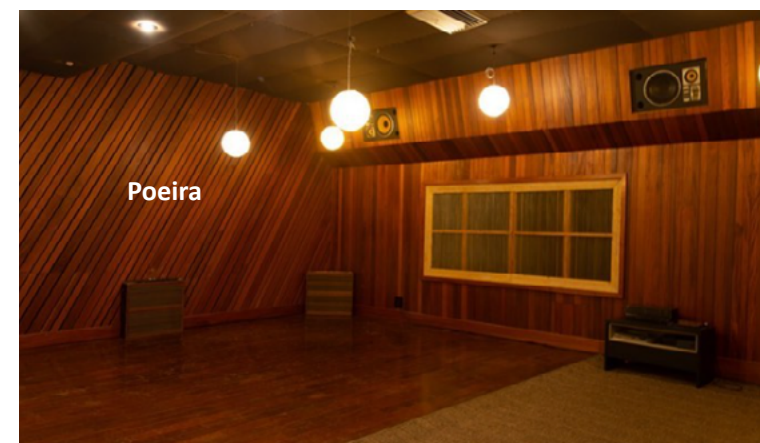
Vagalume também estará em *loop*, e sua projeção será em pequenas dimensões.

Recorte, uma sequência de fotografias de aberturas de cavernas projetadas no espaço, estará em uma “salinha” dentro da sala. Atrás das cortinas, abre-se esse pequeno lugar, geralmente mantido fechado para guardar equipamentos. É uma saliência que pode sugerir tridimensionalidade ao trabalho. As fendas das cavernas, planificadas em imagens e transformadas em recortes de luz, ganham uma outra condição espacial nessa situação de projeção. As imagens se espalham nas três paredes da salinha. As cortinas permanecem abertas e lá estão eles: buracos luminosos que quebram a escuridão do espaço.

Diferentemente do jogo de escalas que se apresentou na exposição *Entretempos*, relacionando três vídeos e esculturas em prata, nessa proposta são as projeções que exploram dimensões diferentes, ampliando partículas de poeira, alargando frestas, transformando a luz de uma lanterna em um pequeno ponto luminoso que vaga no escuro. Os trabalhos não têm áudio, a duração é estendida, determinada por quem os vê. Os acontecimentos dos vídeos são mínimos e silenciosos, as fotografias projetadas mudam sem pressa.

Os três trabalhos que serão exibidos diluem o retângulo da projeção. *Poeira* e *Vagalume* lidam com o caminho sutil da luz em meio ao fundo escuro. Em *Recorte*, a luz é dura, abre buracos contornados pela escuridão. As imagens se integram no espaço, como se aderisse a ele. Cria-se, então, um espaço que se vale de elementos do cinema, como a escuridão e o isolamento, mas que é de outra natureza.

O lugar afeta as imagens e as imagens afetam o lugar. Em meio a essa relação de reciprocidade, estamos presentes, interagindo com o espaço e com aquilo que se ilumina, dividindo nosso tempo com o tempo de projeção. Esse é o acontecimento. O retângulo de luz, início de tudo, desaparece e abre espaço para que frestas, buracos, feixes e partículas de toda sorte revolteiem em nós.

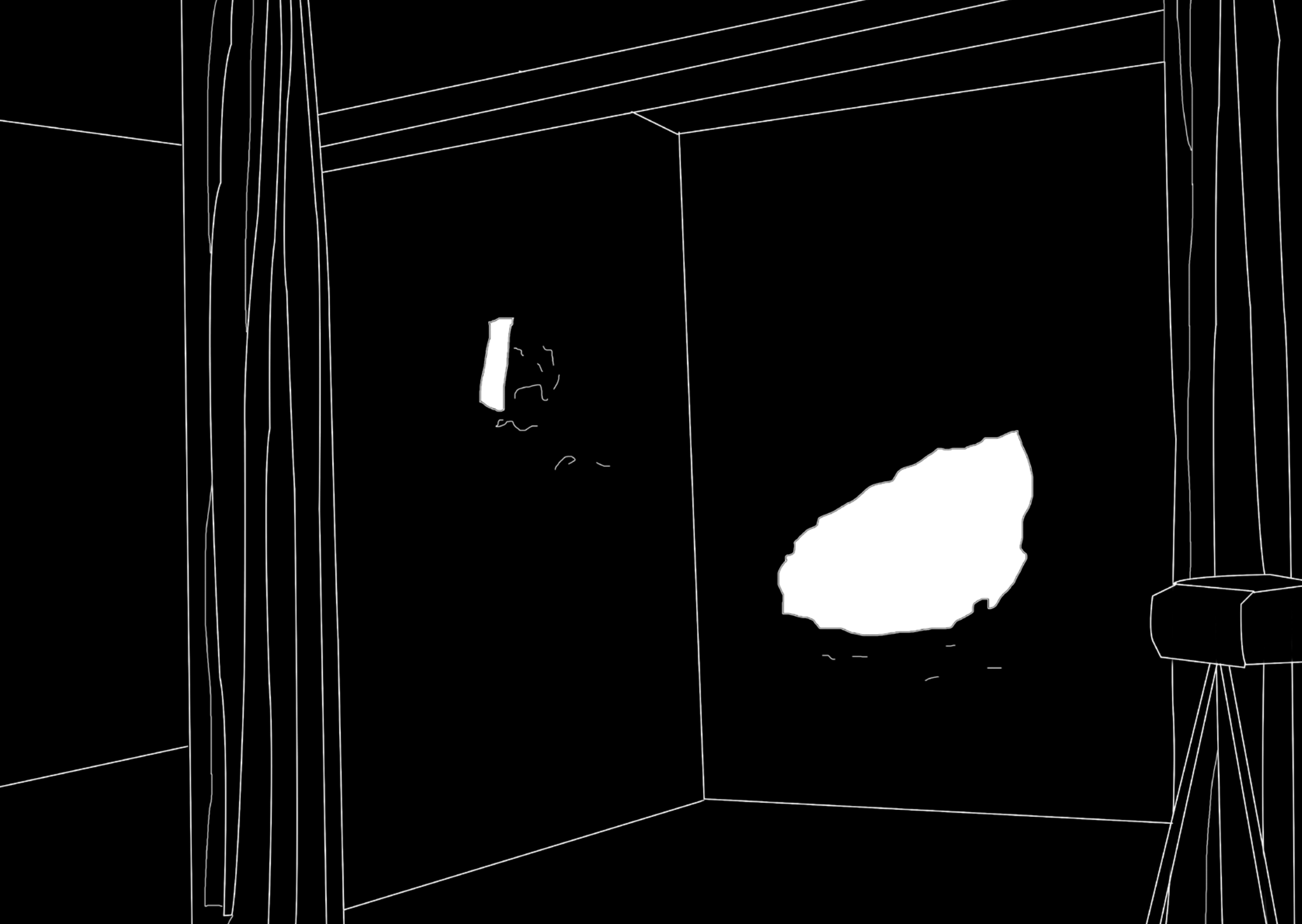


Indicação espacial dos trabalhos.
* No momento, a parede onde estará a projeção de *Poeira* é coberta por uma lona branca.

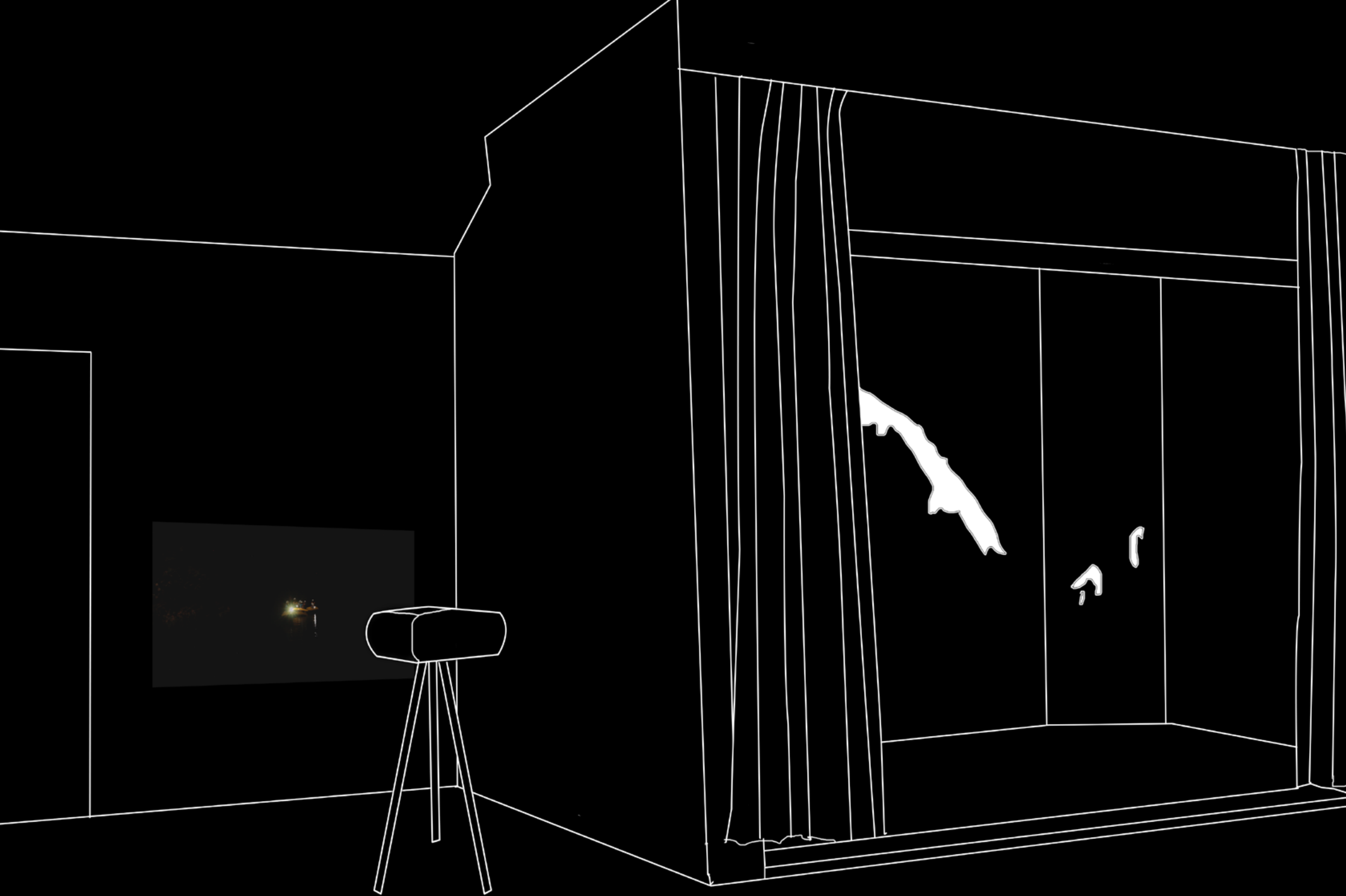




Teste de projeção de *Recorte* no espaço







referências

ANDRADE, Mario Celso Ramiro de. *O gabinete fluidificado e a fotografia de espíritos no Brasil: a representação do invisível no território da arte em diálogo com a figuração de fantasmas, aparições luminosas e fenômenos paranormais*. Tese de doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2008.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BÁLAZS, Bela. *Nós estamos no filme*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.

BALSOM, Erika. *Irreprodutível: cinema como evento*. In: BASTOS, Marcus; MENOTTI, Gabriel; MORAN, Patrícia (org.). *Cinema apesar da imagem*. São Paulo: Intermeios, 2016.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *Ao sair do cinema*. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

CAMPAN, Véronique. *Avant-propos – Imaginaire de la projection*. In: CAMPAN, Véronique (dir.) *La projection*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2014.

DEAN, Tacita. *Tacita Dean: a medida das coisas*. São Paulo: IMS, 2013.

DIEZ, Diana Delgado-Ureña. *Cuerpo, territorio y memorias em Light Years Away de Edurne Rubio*. Revista Artilugio #7, 2021, p. 152-168. Disponível em: <https://doi.org/10.55443/artilugio.n7.2021.34552>. Acesso em 22 de maio de 2023.

Film at Lincoln Center. *Agnès Varda Q&A | La Pointe Courte*. Youtube, 14 de maio de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5Qpu-bP2ywc>. Acesso em 28 de fevereiro de 2022.

FRAMPTON, Hollis. *Uma conferência*. In: MOURÃO, Patrícia. DUARTE, Theo (orgs.). *Cinema estrutural*. Rio de Janeiro: Aroeira, 2015.

GARCIA, Marília. *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

GIOIA, Mario. *Restaurado, Cine Marabá reabre com cinco salas*. Folha de São Paulo, 26 de maio de 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2009/05/571653-restaurado-cine-maraba-reabre-com-cinco-salas.shtml?origin=uol>. Acesso em 28 de fevereiro de 2022.

HERZOG, Werner. *An interview with Cave of Forgotten Dreams director Werner Herzog*. Entrevista concedida a Matthew Pejkovic. Matt's Movie Reviews [s.d.]. Disponível em: <https://mattsmoviereviews.net/spotlight-interview-cave-of-forgotten-dreams.html>. Acesso em 21 de outubro de 2021.

HERZOG, Werner. *Interview – Werner Herzog on 3D, “The Simpsons,” and Nicolas Cage*. Entrevista concedida a Eric Kohn. Indiewire, 20 de abril de 2011. Disponível em: <https://www.indiewire.com/2011/04/interview-werner-herzog-on-3d-the-simpsons-and-nicolas-cage-242873/>. Acesso em 30 de setembro de 2021.

HÖLLING, Hanna B. *Revisions – Zen for film*. New York, Chicago: Bard Graduate Center, University of Chicago Press, 2015.

Instituto Moreira Salles. *Palestra de Tacita Dean no IMS-R7*. Youtube, 30 de outubro de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AGSi-237tFDY>. Acesso em 15 de março de 2022.

LIMA, Sandro. *O Fantasma do Relevo no Cinema Contemporâneo*. Revista USINA #17, abril de 2015. Disponível em: <https://revistausina.com/17-edicao/o-fantasma-do-relevo-no-cinema-contemporaneo/>. Acesso em 20 de outubro de 2021.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós cinemas*. Campinas: Editora Papirus, 2014.

MACIEL, Katia. *A ideia de cinema na arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Circuito; ECO-POS; Capes, 2020.

MANN, Casson. *Wonder Wall: Lascaux IV by Snohetta and Casson Mann*. Entrevista concedida a Cate St Hill. Design Curial, 31 de julho de 2027. Disponível em: <https://www.designcurial.com/news/lascaux-iv-by-snohetta-and-casson-mann-5858777>. Acesso em 21 de outubro de 2021.

MARCLAY, Christian. *Entrevista com Christian Marclay*. In: *The Clock – Christian Marclay* (folder da exposição). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2017.

MARTIN, Nastassja. *Escute as Feras*. São Paulo: Editora 34, 2021.

MARZLIAK, Natasha. *Os quase-cinemas de Hélio Oiticica: experimentações trans-cinematográficas de instalação*. Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, 2018. Disponível em <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/257/275>. Acesso em 13 de maio de 2022.

MAUERHOFER, Hugo. *A psicologia da experiência cinematográfica*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.

MCCALL, Anthony. *Notes in duration*. Light Industry. Anthony McCall *Long film for ambient light* Instalation documents 1975-2007. Disponível em: <http://lightindustry.org/longfilmdocuments>. Acesso em 14 de abril de 2023.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. São Paulo, Cosac Naify, 2008.

MORRIS, Robert. *O tempo presente no espaço*. In: FERREIRA, GLória; CO-TRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

MOURÃO, Patrícia. DUARTE, Theo (orgs.). *Cinema estrutural*. Rio de Janeiro: Aroeira, 2015.

OBRIST, Hans-Ulrich. *Entrevistas: volume 3 / Hans Ulrich Obrist*. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte: Instituto Cultural Inhotim, 2010.

ROSSI, Nathalia Angela Fragoso. *Acaso e indeterminação do processo de composição: um diálogo com a obra de John Cage*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

RUBIO, Edurne. *Light Years Away*. Disponível em: <https://www.edurnerubio.org/light-years-away>. Acesso em 4 de julho de 2023.

RUBIO, Edurne. *Visiting a Cave*. Disponível em: <https://www.edurnerubio.org/visiting-a-cave>. Acesso em 4 de julho de 2023.

Serviço Geológico de Brasil. *Espeleologia: o estudo das cavernas*. Disponível em: <http://www.cprm.gov.br/publique/SGB-Divulga/Canal-Escola/Espeleologia%3A-o-estudo-das-cavernas-1278.html>. Acesso em 4 de julho de 2023.

SITNEY, Adams P. *O cinema estrutural*. In: MOURÃO, Patrícia. DUARTE, Theo (orgs.) *Cinema estrutural*. Rio de Janeiro: Aroeira, 2015.

SMITH, Zadie. *Matando Orson Welles à meia-noite*. In: *The Clock – Christian Marclay* (folder da exposição). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2017.

SMITHSON, Robert. *A Cinematic Atopia*. In: MICHELSON, Annette (org.) *Artforum vol. X*. Nova York, September 1971.

SMITHSON, Robert. *A Spiral Jetty*. Tradução de Patrícia Mourão de Andrade. Revista Zum, 26 de janeiro de 2021. Disponível em: <https://revistazum.com.br/ensaios/a-spiral-jetty-1972/>. Acesso em 23 de maio de 2023.

SMITHSON, Robert. *Entropy and the new monuments*. In: FLAM, Jack, ed. *Robert Smithson, The Collected Writings*. California: University of California Press, 1996.

SMITHSON, Robert. *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*. Tradução de Pedro Sussekind. In: *Arte & Ensaios n.17*. Rio de Janeiro: PPGA-V-EBA-UFRJ, 2008.

SNEDDOW, Andrew. *The act of improvisation within the work of Tacita Dean*. University of Guelph, Canada: *Critical Studies in Improvisation/ Etudes critiques en improvisation*, 2012.

SONTAG, Susan. *The Decay of Cinema*. *The New York Times Magazine*, 25 de fevereiro de 1996. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1996/02/25/magazine/the-decay-of-cinema.html>. Acesso em 10 de março de 2022.

SUGIMOTO, Hiroshi. *One Artist Turned Abandoned Theaters Into Apocalyptic Visions*. Citado por Alexandra Genova. *Time*, 09 de setembro de 2016. Disponível em: <https://time.com/4471712/hiroshi-sugimoto-remains/>. Acesso em 12 de julho de 2021.

TANIZAKI, Junishiro. *Em louvor da sombra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TONELO, Gabriel Kitofi. *Werner Herzog, documentarista: figuras da voz e do corpo*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2012.

TUNGA. *Carbono entrevista Tunga*. *Carbono*, 2012. Disponível em: <http://revis-tacarbono.com/artigos/01entrevista-com-tunga/>. Acesso em 9 de março de 2022.

WOOLF, Virginia. *O cinema*. In: *O sol e o peixe: prosas poéticas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

*Meia-luz
escritos de sala escura*

(sem título)	infiltração
nevoeiro	stromboli
cabeleira	engano
vitalina	carcaça
passagem	cine fantasma
il buco	um nome
decibel	lusco-fusco
verão	dobra
abismo	vítreo
fim de tarde	água
bam	buraco
(sem título)	maestro
luciferina	saída
(sem título)	,
cinema cheio	abrigo
espelho	acidente
para katia e maurice krafft	floresta
margem	vocabulário
argamassa	anoitece
passeio	penínsulas
negativo	as noites

[não consegui ver
o eclipse lunar na noite de maio
fora do cinema
as pálpebras pesam as distâncias aumentam
a lua é sonho madrugada adentro
fora do cinema o espaço é muito
as sombras vermelhas não chegam a tempo
o ar em torno dos astros
fez um sono inquieto]

nevoeiro

Na penumbra, o pai chama todas as crianças para a cozinha. Ele enfileirou as cadeiras e colocou água para ferver em uma chaleira. As crianças se sentam de frente para o fogão, obedientes, curiosas. Elas aguardam. Não sabem o que aguardam, mas há uma expectativa forte no ar. Os objetos estão pouco iluminados e tudo parece quieto. Logo as crianças se inquietam um pouco, se remexem nas cadeiras, querem saber o que vai acontecer. O pai também está sentado e também espera. A espera é ao mesmo tempo o acontecimento. Enquanto fitam o fogão, a água se transforma dentro da chaleira. Ela se agita para atingir o ponto de ebulição. A mudança de estado com a força do calor: eis a pequena explosão doméstica que será testemunhada. Uma explosão sem avisos, sem som, em forma de fumaça, a estrela da tarde. A fumaça aparece sem começo, o percurso das partículas de água agora vapor se desenrola em um outro tempo na contraluz. Contre-jour, o dia caminhando contra seu curso normal. O movimento quase invisível retém o olhar de todos. Um nevoeiro minúsculo, que embaça o que está atrás. A água é ar e silencia a cozinha.

cabeleira

Além de mim, mais duas pessoas na sala. A primeira, uma cabeça careca de cabelos compridos, despontando pela metade na segunda ou terceira fileira. A tela é alta, quase bate no teto. Já me compadeço pelo pescoço que sustenta essa cabeça, inclinando-se para trás por quase duas horas na tentativa de alinhar olhos e imagens. A segunda está sentada do lado do meu futuro assento. É um homem com a máscara cobrindo o queixo. Escolhi um lugar no meio, mais para frente do que para trás. Ele diz que se sentou em qualquer lugar, que quando chegou estava vazio; nem reparou nas coordenadas impressas no ingresso. Antes era assim. Não havia lugar marcado. Todos os espaços vazios eram preenchidos de ar até que um corpo afofasse algum deles. Agora, as poltronas têm um nome, feito de letra e números; são de alguém que há de chegar. A tríade de espectadores se completa. Não chegaria mais ninguém. Cabeça, nômade e eu. O nômade pula uma fileira para trás, eu ocupo meu lugar. As cortinas se abrem, ainda há cortinas, pretas. Vemos a chamada para uma mostra futura e os avisos de segurança. Tudo se cala mais uma vez, as cortinas se movem, caminham em direção uma da outra. Param por alguns segundos, se ajeitam. Permanecem naquela posição, a cabeleira espessa do filme que virá.

vitalina

Longos silêncios na noite dentro do dia dentro do dia
O dia é feito de uma noite sem fim
No breu da casa desgastada
De telhado quebrado e chuva imensa
Das janelas-bueiros
O feixe de luz por uma rachadura, um extracampo
Ilumina o pregadorzinho
(não sustenta roupa alguma)
Ilumina a esclera, o pano na cabeça
Da mulher que conversa com um fantasma
Chegou três dias atrasada para o enterro
E mais de vinte anos se passaram sem ele
Ouviu ao pé do ouvido
Que não era bem-vinda naquelas terras
Naquele chão
Cozinha feijões e batata doce
Antes que desabem tijolos, argamassa
Ou um padre caído na igreja sem piso
Já não há ninguém para rezar o terço
Nem ouvir a missa
Já não há ninguém na escuridão

passagem

As imagens habitam o mundo da noite
Tenho o olho meio fundo de tanto tentar vê-las de olhos abertos
Estico bem as pálpebras para despistar o escuro
Réstia de luz que se espreme na pupila –
Quase que não passa

il buco

uma fenda se abre para o céu
quando a tela se ilumina
já vi isso antes
em outros começos
na caverna de burgos
no assento de pedra

surge no recorte azul
um par de chifres
das vacas fincadas
sobre as montanhas
um arranha-céu sobe
na tv antiga
para onde se voltam
todas as cabeças

mais cedo li godard dizendo
que a língua de ovidio e virgilio
de dante e de leopardi
tinha se entranhado
nas imagens

no café
perto da parede laranja
ouço palavras ditas
nessa mesma língua
o filme que verei
il buco
terá o mesmo som

mas quase não há palavras
no filme italiano
só o velho que diz para os bichos
ôôô-ô
e o burro carregado de galhos
segue seu curso
espeleólogos dormem
no acampamento
depois de tanto subirem
para descer

compreender pelo som a distância
de uma pedra caindo
enxergar o fundo da gruta
pelo caminho da brasa

luz de fogo e de velas
das lanternas que acendemos antes
para encontrarmos
nossos lugares

feixe de luz que nos olha
feixe de luz da lanterna clínica
do médico que subiu a montanha
para olhar o olho do velho
antes da morte

afasta as pálpebras
ausculta o coração
pinga gotas de água na boca ressecada
espeleólogos dormem
pelo cansaço
das profundezas

lá embaixo desviam das poças
empurram um bote
se espremem nas fendas
os desenhos se alongam
até o buraco pôr fim no caminho
a neblina
cobre as barracas
cobre os bichos a tela
volta a ser luz

decibel

a sala lima barreto
tem visitantes que se repetem
em diferentes níveis aguardam
o filme de verão

o escuro não é tanto
[cinza]
alerta com as presenças
que enxergo com a nitidez
do dia
o som sai um estrondo
sussurros/berros
agudos estridentes forçam a mandíbula
pressiono a abinha do ouvido
para diminuir o volume

os braços levantados
sustentam a pressão dos dedos
na cartilagem dura
a perspectiva
de oitenta e cinco minutos assim
faz mover as pernas com licença desculpe
em direção à saída

a cabine um grande bloco lacrado
pergunto à moça de crachá
se dá para abaixar o som
se o som é assim mesmo
se existe som debaixo d'água
sim

volto para meu lugar
cheia de antenas
um piano tenta ser cachalote
o volume toma o espaço
não cede um decibel
a abinha pressionada pressionada

verão

Desembarquei no verão.
O tempo parecia uma massa mole que eu poderia esticar e esticar
sem vislumbrar o fim.
Eram tantas luas surgindo no céu ainda azul claro, que precisei de um farol.
Um farol chamado projetor.

Para chegar ao cinema Le Champo, eu atravessava o rio.
Sentia o cheiro salgado da barraca de ostras, contornava o Museu da Idade
[Média

Caía na Rue des Écoles com a Champollion.

Uma sessão matinal de Band à part.
A sala pequenina de teto estrelado.
A luz azulada, resquício de fora.
Espera conjunta pela penumbra.

Muito pouco a compreender.
A língua mal sabida eram sons indecifráveis na boca das imagens.
Via o inverno, os casacos repetidos, as horas.
Havia uma cidade úmida lá dentro.
Também a promessa dessa mesma cidade para adiante.

Foi um disparate sair da sala e ir para a rua.
A claridade doía nos olhos, empapava a vista com transparência excessiva.
O tempo no escuro engoliu o outro que não foi usado
nas ruelas, nos gramados.
O verão de fora gritava, chamava de volta. Era quase lembrança.
O inverno por vir já tinha chegado.
Entrou na pele, pelo buraco da pupila atenta.
Livre das palavras se derramou.

abismo

Você diz que quase nunca sonha
Hoje compartilhou comigo um sonho na cama escura
A manhã quente
Caminhava em algo que parecia uma roça
Viu pedaços de tronco
Sobre um deles, uma dupla de lagartos
Meio siameses, grudados
Seguiu caminho
Em outro tronco, um sapo enfiado
Um sapo grande que ocupava todo o tronco
Você se aproximou
Uma cobra envolvia o sapo
Uma cobra-sapo, um corpo-réptil de anfíbio
Capaz de saltar e rastejar
Animal úmido dentro daquele que perdeu as pernas
Quatrocentas vértebras e quinze dias de acasalamento
O sapo era uma carcaça viva
No corpo da cobra, alquebrado
A bocarra como uma caverna inanimada
Engolia uma galinha
Era possível ver na escuridão da garganta
Reparando bem, muito bem
A galinha dentro do sapo
Penas roçando a glote
Afiadas e plumáceas
Tríade de escama pena e lisura
Abismos deglutidos na ponta da noite
Bicho dentro de outro
Dentro de outro
Ainda sonolenta, sonhei seu sonho

fim de tarde

tento aprender com os yanomami
no livro da hanna limulja
sobre como ser imagem
à noite

o dia é da matéria
nele tenho um corpo que se move
junto dos instantes
à noite durmo e me esqueço
na confiança do despertar
o corpo horizontal imobilizado
sem sol

os yanomami ensinam
que a noite é o momento do outro
é o dia dos espectros
dos sonhos, dos reflexos
do tempo sem nome

seus dias começam
quando terminam os nossos
espiralam sob os olhos de cílios colados
na forma de sonho amanhecem noturnos
fazem do escuro morada e suor

talvez por isso inventamos o cinema
essa grande insônia tremeluzente
aprendizagem do que podemos ser
enquanto dormimos

bam

Tilda Swinton descreve para um fantasma um som redondo. Ouviu o som na penumbra da aurora, em um quarto ainda escurecido. Acordou como uma sombra contra a cortina translúcida. Do lado de cá, pouco vemos. Só a sonolência que persiste no susto do som que irrompe no sono. As vidraças azuladas ainda não mostram nada. Vaga pela casa e faz uma cadeira ranger.

É como uma grande bola de concreto
que cai em um poço de metal
cercada pela água do mar

e depois encolhe.

Agora sempre que escuto um estrondo que parece vir do coração da terra,
um som metálico que também é barro,
de duração curta que se prolonga nos ecos invisíveis,
um rolar pesado que cai em lugar nenhum,
para desaparecer nas entranhas das horas,
penso nesse mesmo som que Apichatpong escutou
e colocou na cabeça de uma escocesa apaixonada por orquídeas
que passa alguns dias em Bogotá
no tempo espesso de quem espera
a irmã que sonha com cachorros
sair do hospital.

Um peso abaixo dos pés.
Uma martelada, mas não.

Dar uma forma a um som,
fazer que ele ressurja em imagem de pancada macia,
encontrar no caminho um homem que raspa um peixe e escuta
as histórias antigas que as pedras contam
ao se aconchegarem dentro da mão,
e pedir para ele demonstrar seu sono sem sonhos sobre a grama,
de olhos abertos, uma breve morte,
é a tentativa de quem ouve
por baixo das pálpebras.

luciferina

roland barthes diz
para ver bem uma foto
vale fechar os olhos

diante da tela
ele não tem esse tempo
uma imagem junca a outra
na voracidade dos espectros
postos em movimento

não há tempo
para uma imagem reverberar
revelar seu raio flutuante
nos olhos cortinados

o fluxo não espera
continua e continua
na pressa dos vagalumes

Seria a voracidade contínua do cinema
a mesma voracidade contínua da vida?

cinema cheio

Cinema cheio é festa de fantasmas
todos se levantam para celebrar
vestem os esqueletos deixados de lado
aquecem os olhos há muito dormidos.
Em cada fresta que encontram,
no espaço negativo entre um e outro,
sentam-se sobre nossos ombros
onde linhas de contraluz desenhavam
silhuetas.

Quando se cansam da imobilidade,
fazem ciranda no cone de luz
rodam acima das cabeças
dos cabelos levemente arrepiados
em eletroestática.

Repetem os gestos das imagens
comendo palavras
numa mímica em abismo
até que passos nos levem para fora
e tudo se esvazie
de novo.

espelho

Ao filme projetado sem matéria
falta a substância inflamável
a evocar o duplo do fogo
alisado num retângulo
logo à frente.

para katia e maurice krafft

rodas altas camufladas na neve
buscam a lava na fumaça clara
estilhaços
novelos de vidro
gossos cabelos se abrem em vermelho

para se aproximar dos mistérios
do tempo geológico
vestem roupas prateadas
levam uma rocha ao ouvido
um souvenir de magma frio

veem pássaros cristalizados na lava seca
onde cinzas cobrem um cavalo
cinza fértil de crescer nabo
deixam pegadas nas crateras bambas
o vulcão treme, febril
monstro marítimo de coração quente

minúsculas pessoas
perto da boca explosiva
respingos de ondas faiscantes
na crista mineral desconhecem
o que desencadeia o instante

por baixo do solo a terra se faz
se desfaz e de novo se faz

margem

Queria entrar em um filme de luz sólida
do Anthony McCall
e dentro do cone de linhas dançantes
ser onda eletromagnética
no mesmo pulso
desse lugar.

Esticaria os braços para tocar os véus
a imaterialidade da luz pálida
diluindo o escuro.
Nos ninhos geométricos seria farol
para marinheiros à deriva
em alto mar.

argamassa

é isso que vou fazer
enquanto espero
perceber as horas que caem
no cimento molhado.
nada a fazer, só me deslocar
até a sala escura da outra ponta
da paulista
ver o som ao redor
a cachoeira vermelha
a tempestade de fora
desabando cabeças.

passeio

Entrei em uma câmara clara. Com miopia assumida e avental aberto, um som ao fundo chamava. Tchac-tchac, tchac-tchac, tchac-tchac... Uma balada constante muito longe, onde seres que não conheço dançavam ao infinito. De bruços no túnel, posicionei o rosto em uma abertura, para não esmagar o nariz. Com vidro e poeira, vi as formas circulares refletidas. Não dava para olhar muito. Os círculos escuros que reverberavam uns nos outros se encompridavam para lugar nenhum. Tinham algo de assombroso.

Pediram-me para ficar imóvel. Horizontal e esticada. Sons maiores viam, tchac-tchac, tchac-tchac, tchac-tchac... Protegeram meus ouvidos. Obediente, não me mexi. Só respirei. Na imobilidade de uma lontra que dorme, o ar entrando e saindo movia montanhas. O peito subindo e descendo milímetros alcançava o teto e o chão. Os sons mais altos começavam. Marteladas levemente abafadas pelas conchas sobre as orelhas se espalhavam por todos os poros. Variavam em ritmo e intensidade. Às vezes eram como o barulho de luzes estroboscópicas e depois um gargarejo que atravessava a barriga. Outras vezes eram pica-paus bicando o concreto, em vão. Mudavam de lado, silenciavam, uma engrenagem girava. E recomeçava.

Uma voz do além me avisou que iriam introduzir o contraste. Uma agulha espetada no braço conectava meu dentro e meu fora. Por ali entrava um líquido. Vejo-o prateado, meteoro diluído. Ele serpenteava sobre meus órgãos para se tornar grão de prata. Passeava pelas veias e se fazia visível. Travava conversa com um grande ímã enquanto fotografavam meu dentro. A máquina me fatiou em imagens. Uma sequência de frames em preto e branco mostra o caminho que o meteoro percorreu. Em alguns pontos ele parece se demorar. Sentar sobre uma pedra e observar o pôr do sol.

negativo

Parece uma inspeção sem fim
isso de transformar partes do corpo
em imagem

filmes de órgãos parados
se mexem lentos
o sangue é branco e o osso
preto

como as patas do cavalo trotam
pelo avesso
trotam em negativo e encontram
uma sequência, uma lógica

só as placas tectônicas entendem
ao se rearranjarem por dentro
segundo a segundo
passo a passo

infiltração

há muita luz entrando pelas frestas
pelas lâmpadas que não se apagaram
completamente
ainda consigo distinguir
alguma expressão nos rostos
não meus
nesta sala falta a escuridão desmaiada
que esconde o que tem dentro
dos contornos
dos olhos a rebaterem
o que chega na retina
ainda vejo muito

stromboli

pescadores entoam canções
cravando lanças em guelras

escamas de peixes feridos
atritam os olhos molhados
riscados de areia
e sal

engano

por um momento pensei
que leões-marinhos
fossem invenções
do sonho
numa paris que virava serra
pequenas praias
gemas pelo caminho
apareciam

carçaça

Lugares desaparecem. Fileiras de casas que ocupam todo o quarteirão não sustentam os edifícios de muitos andares, erguidos um pouco a cada dia até que, no esforço dos meses, cimento e trabalho prontifiquem o empilhamento. Pequenos restaurantes de bairro fecham as portas e os cheiros acumulados naqueles metros quadrados se escondem nas novas funções. Não há mais resquícios de locadoras de filmes e há cinemas que não sobrevivem. Tornam-se carçaças paradas no tempo. Estão vazios, em suspensão. Por anos, mantêm suas fachadas intactas e alguma letra caída. Através das grades ou da porta de vidro, é possível vislumbrar uma coisa ou outra que ainda resta: o valor especial de quarta-feira, lâmpadas deixadas no chão. A falta de circulação leva a infestações de ratos e baratas, mofo tóxico cobrindo o carpete, carcomendo as poltronas. O escuro úmido engole as sombras dos atores que tremularam sobre a tela, a repetir os mesmos movimentos, as mesmas falas, na luz constante do projetor. Uma camada de poeira tinge o espaço de uma cor encardida, cor que tudo apaga em sua ocupação lenta e sorradeira. Todos os cinemas desaparecidos estão por baixo da crosta. Redesenham-se transparentes por detrás das novas paredes recém elevadas, tinindo, em tinta fresca.

cine fantasma

Ergo aqui um cine fantasma
mole e fugidio.

Empilho tijolos de pólen perdido
no solo a crosta a fundação
desenho com sopro a fachada
sem nome
brilhando na multidão.

Com lama e pluma construo as paredes
a cada piscada elas desabam
na volta da vista se rearranjam.

Ouçó os passos daqueles que chegam
o ruído a língua dos mortos
projetor deserto a trabalhar.

Ossos vivos ocupam lugares
deixam seus rastros nos dias porvir
as horas redondas inflam os meses
os anos imagens sem fim.

Ergo aqui um tempo inundado
de olhos raios pulmão
estacas ao vento, largo espaço
átimo coalhado de ar.

um nome

ter um nome
lunar
é mar vulcânico

ser palavra prateada
antes de ser
matéria
e ver nos olhos
ainda fechados
no ventre
crateras despontarem
novíssimas

um satélite é dito
antes de ser
visto

na boca da mãe
já era um nome
um corpo celeste
sem corpo
um nome-imagem
de sombra e luz fina
ainda não é
unha, cabelo
coração antigo

lusco-fusco

duas cabras me fitam
com olhos crepusculares
em quatro direções

pestanas oblíquas protegem
as pupilas alongadas
buracos negros por onde tento
gravitar

chifres mansos furam a tela
tocam de leve minha testa
frente já não mais
tão minha

dobra

desenvergo as vértebras
caídas no assento
são falas que se desdobram
dentes de um outro
pepitas em rio corrente

vítreo

alerta
muito alerta
não vou dormir
brilhante e ágil
corto as piscadas dos olhos
vou mantê-los abertos
secos
peixe morto que tudo vê
se perco uma lasca de mar azul
um voo sanguíneo na contraluz
giro no eixo e volto
turvo

água

achamos que perdemos
as nossas bordas
aqui, pensamos que somos só
cavidade ocular e membrana
gelatinosa
os pés descalços não são mais
pés
pendurados na canela de osso
ou plantados no chão sujo
não são mais as mãos
que seguram o queixo ou procuram
as mãos ao lado
derretemos sobre o tecido
que reveste o bloco em L
é ele que mantém
nossa coluna, bacia
estrutura líquida

buraco

se passar o tempo em uma sala de cinema
é fazer um buraco na própria vida
como falou smithson
então levanto esse tecido transparente
os dedos em pinça e os olhos
muito próximos da trama
já não sei mais se é
linha ou centro
despenhadeiro ou lentidão
estelar

maestro

o maestro abre
as asas de corvo
as cavidades dos ossos
preenchidas com ar
na espera do som.
o esterno se alarga, os músculos de barco
enrijecem o início.
o espaço entre o contorno
das laterais do tórax e dos cotovelos erguidos
completa o voo fincado
em diferentes velocidades.
os braços
são ondas tormenta ou brisa
na ponta da crista os dedos
espuma de sopro ameno
as costas se curvam
em rochas pequenas
uma duas três
e voltam maiores
escorregadias
o musgo a se espalhar.
chegam as cracas
nos objetos flutuantes
a carapaça calcária salpica os arcos
as curvas sonoras
de pena escura.
o filme da maestrina
preferiu falar
sobre a loucura.

saída

Depois de afundar
emerjo ereta
uma baleia que fura a água
as pernas bambas ainda sabem
caminhar
as pestanas moles
se lembram da luz do dia
ou da noite
tenras deixam para trás
postes, velocidades
um peixe-lua

,

Um cinema minúsculo
onde um cílio
é o público

abrigo

uma mão tampa meus olhos
na cena do açougue
mãos de gigante
na sala miúda
é um outro escuro
que se sobrepõe
camada de pele e osso
articulações
um abrigo translúcido
da chuva, dos raios
do golpe na carne
em forma de luz

acidente

A velocidade derrubou uma ave que se engalfinhava com outra no ar.
Um passarinho caramelo, João-de-Barro, caído na estrada de terra.
Vencido pela gravidade.
Damos a volta, conferimos a respiração.
Uma mão envolve o corpinho de penas.
Cinco dedos e um coração acelerado (ou dois).
Sobre uma tolha azul, está ele.
No meu colo, um peso de nada.
As mãos em concha por baixo da toalha, os braços duros.
Carrego o peso das plumas, o peso do baque.
Ele quase flutua, sem voo.
O pulmão trabalha rápido, o bico entreaberto.
Pelas narinas um fio de ar vai e volta.
Os olhos semicerrados se arredondam nas lombadas e nos buracos.
Um olho castanho voltado para mim.
Fixo o meu no dele e digo, com a língua das pupilas, Estou aqui.
Ele pisca esbranquiçado.
Uma película leitosa se cortina entre o abrir e o fechar, membrana nictitante.
É ela que me responde Estou aqui.
A respiração miúda ralenta, o bico se fecha.
A piscada branca ainda diz tudo.
Um nó na garganta, os braços são barras de ferro, mais e mais rígidas.
O hospital de bicho está fechado.
Pensamos nas possibilidades: imobilizar a pata, improvisar uma tala com palito de dente.
Ou de sorvete, serrado ao meio.
O carro faz uma pausa, cessamos o movimento.
Confabulamos os próximos passos.
Ele se desvira, dá seus pulos, ensaia uma abertura de asa.
Se aloja debaixo do banco da frente, escuro e abrigo.
Volta sua vida de pássaro.
Derrubo em forma de lágrima
todas as penas de dentro.

floresta

Um peixe mínimo se agiganta
projetado nas rochas submersas
Sobre meu rosto, uma máscara transparente
isola da água olhos, nariz e boca
ali meu ar circula
vai e volta
solitário em partículas
Nas mãos tenho uma lanterna de luz fria
parca luz, suficiente
ilumina a floresta de cones e os anos
acumulados e sobrepostos
gota a gota de calcário
condensado pingo a pingo
crescendo seus anéis
dez milímetros em cem anos
um mundo de pedra no tempo infinito
e eu nessa hora
criando sombras aquáticas
iluminando ínfimos peixes
fosforescentes

vocabulário

órgão, candelabros
pingentes, discos e flores
cascatas rochosas
pisólito
pérola calcária protegida na poça

anoitece

anoitece nas cavernas
no abismo debaixo da terra
não vemos mais nada
não vemos
os lambaris
os movimentos de silêncio das pedras
o momento líquido
em que a água olha para a medusa
e vira múmia,
estalactite

penínsulas

Em partes diferentes do mundo
separadas pelos anos
pelo mar do extremo norte
duas pessoas se encontraram
com a boca grave
de mamíferos plantígrados.
Nas áreas remotas
da península do Alasca
por treze verões
um guerreiro amável
guardião da terra
aproxima o nariz
dos fuços compridos
dos ursos pardos
Ed
Rowdy
Cracker
Senhor Chocolate
Downey
Demon
Tabitha
Melissa
Olie velho urso amuado.
Seus dias passam
levantando pedras dos riachos
em busca de salmão
antes de entrarem
em sono profundo.
Dois deles
se colocam verticais
para cortejar Saturno
a garra cintila na areia preta
um som escuro sai da boca

o outro recua
tufos de pelos e pele flutuam
o conflito
de baba e excremento
é visto à distância
uma distância muito próxima
e no silêncio se afastam.
Na planície verde
o homem ajoelhado
se curva no nível
das corcovas dos bichos
as montanhas impassíveis.
Os picos gelados e os abismos
rodeavam o lugar
o Labirinto Pardo
do guardião amável
até que o precipício
do desconhecido
da boca reentrante
fosse seu fim.
Tornar-se um urso
um espírito da selva
ultrapassa uma fronteira
de sete mil anos.
Em outra península
Kamtchátka, Sibéria
uma antropóloga
mulher-ursa
sangra na neve
com parte do maxilar
levado embora.
Nas suas mãos
o rastro do embate
lateja.
Seus olhos encontraram

os olhos selvagens
de um urso entre as brumas
longe da floresta
longe dos peixes
no meio dos vulcões
tudo é branco.
O urso sem nome
se afasta mancando
nos dentes a marca
do osso partido
nos olhos um pouco
dos olhos da outra
a eletricidade
do espaço vazio
entre as órbitas.
Nesse encontro
de não morte
mulher e urso
deverão aprender
cada um em seu mundo
como seguir
com a parte que fica
com a parte que foi
o rasgo na pele
a sutura do tempo.
Nos dias de gelo
as respostas trincam
o bicho volta para a brancura
de onde veio.
Nas noites podem
ser lentos
no sonho pegar emprestado
um tanto de humano
um tanto de urso
fundir a temperatura grossa

as garras retráteis
com a película frágil
que nos reveste
prolongar o encontro
em dança incabível
onde sangue é imagem
no coração glacial.

as noites

*para ver no escuro,
uma mulher injetou nos olhos
um colírio feito da mesma substância
que existe nos olhos dos peixes
que moram no fundo do mar¹*

pelos olhos-escotilha
passam ar, luz, pessoal ou carga
passam as noites que cintilaram
dentro das cavernas
os fantasmas desmanchados
na íris

os peixes
em vigília eterna
em descanso alerta
desconhecem as coisas
que só aparecem sob as pálpebras
sob a pele que roça a córnea
e volta úmida
de imagens

não dorme ninguém pelo mar
eclipses submarinos afundam nas algas
no chão mole
a perder de vista
a noite não chega
quando é sempre noite

¹ GARCIA, Marília. *aqui começa o loop*. In: *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia das letras, 2017. p. 67.

a substância dos olhos dos peixes
ilumina a sala escura
um feixe
oco e mudo
feito de lua e ar
sol estático rodeado de guelras

faróis fincados no breu
desorientam navios
desnorteiam
os olhos encharcados de colírio
que, nas piscadas abertas,
duplicam os sóis e as marés

um vidro fino
membrana de seda
cuida para que não
transbordem
a luz
a luz
prolonga as noites
que moram nos dias

