

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Raquel Assunção Oliveira

ENTRETEMPOS: a experiência sensível de duração que atravessa e aproxima
imagens fixas e em movimento

Recife
2018

RAQUEL ASSUNÇÃO OLIVEIRA

ENTRETEMPOS: a experiência sensível de duração que atravessa e aproxima
imagens fixas e em movimento

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação
em Comunicação da
Universidade Federal de
Pernambuco como requisito
para conclusão de Mestrado,
sob a orientação do Prof. Dr.
Eduardo Duarte.

Recife
2018

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

- O48e Oliveira, Raquel Assunção
Entretempos: a experiência sensível de duração que atravessa e aproxima imagens fixas e em movimento / Raquel Assunção Oliveira. – Recife, 2018.
95 f.: il., fig.
- Orientador: Eduardo Duarte Gomes da Silva.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Comunicação, 2018.
- Inclui referências.
1. Duração. 2. Experiência estética. 3. Tempo. 4. Arte. 5. Cinema. I. Silva, Eduardo Duarte Gomes da (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2018-77)

RAQUEL ASSUNÇÃO OLIVEIRA

Título do trabalho: Entretempos - a experiência sensível de duração que atravessa e aproxima imagens fixas e em movimento

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para conclusão de Mestrado, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Duarte.

Aprovada em: 16/03/2018

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Eduardo Duarte Gomes da Silva
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dra. Maria do Carmo de Siqueira Nino
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dra. Nina Velasco e Cruz
Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

No agradecer há tanta poesia! Agradecer é vestir-se de festa, ventilar o coração, ver beleza na simplicidade, doar-se um pouquinho. Agradecer é, acima de tudo, partilha. E é especialmente com as pessoas e instituições que menciono abaixo que divido a alegria que sinto em realizar e concluir esta pesquisa.

Antes de tudo aos meus pais, Rosivaldo e Gilvaneide, pela certeza da serenidade, por sempre apoiarem minhas escolhas, pelo amor incondicional e por sempre terem estimulado em mim a curiosidade. E aos meus irmãos, Gabriel e Gustavo, pela amizade e pelo brincar que tornam a caminhada mais leve.

A Waldson, por estar *sempre* presente, desde o começo. Por cada um dos quilômetros atravessados ao meu lado de lá pra cá e de cá pra lá, desde quando morar e estudar em Pernambuco eram tão somente possibilidades. Por todos os conselhos. Pela escuta atenta e por inspirar em mim uma melhor ouvinte. Pela torcida e por cada um dos incontáveis gestos de carinho e cuidado. Sou só grato.

Ao meu orientador Eduardo Duarte, pela confiança. Por ter vislumbrado na minha pesquisa mais que um projeto. Por sempre orientar caminhos quando eles parecem esgotados – e por me fazer perceber que os caminhos *nunca* estão esgotados. E principalmente por sempre me presentear com comentários e críticas que, além de serem provocadoras e atentas - o que já seria muito! - têm a força de deslocar o meu olhar para outros recortes, para outros lugares.

Aos generosos comentários dos professores Afonso Jr. e Marcelo Costa, que para o exame de qualificação cuidadosamente leram e contribuíram para que esta pesquisa tomasse a forma aqui apresentada. E, desde já, às professoras Nina Velasco e Maria do Carmo Nino, por terem aceitado ler e examinar este trabalho.

Aos professores Lilian Muneiro e Gustavo Bittencourt por lá atrás, cada um à sua maneira, seja na Comunicação, no Design ou no Cinema, mas sempre entrelaçados com a Arte, terem impulsionado em mim a paixão pela carreira acadêmica e pelo estudo das imagens.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq. A essa instituição, meu muito obrigada pelo incentivo e financiamento deste trabalho. Em tempos tão movediços para a pesquisa em nosso país, sinto-me privilegiada. À receptividade do PPGCOM da UFPE, solidário em minha acolhida. E aos alunos da disciplina Comunicação Comparada por toda a partilha e por me fazerem conhecer na prática a beleza do ensinar.

Aos colegas e amigos de Natal e Recife que contribuíram de alguma forma para a realização deste trabalho. Aos pesquisadores que dedicam-se à produção e partilha do conhecimento através da escrita de artigos, ensaios e livros instigantes, provocadores e, por isso mesmo, deliciosos. Sou só contentamento por ter me embrenhado no meio de tantas ideias interessantes. Também aos livros que li e, claro, aos que ainda lerei. A todos, um brinde!

*Os rios recebem, no seu percurso, pedaços de pau,
folhas secas, penas de urubus
E demais trombolhos.
Seria como o percurso de uma palavra antes de
chegar ao poema.
As palavras, na viagem para o poema, recebem
nossas torpezas, nossas demências, nossas vaidades
E demais escorralhas.
As palavras se sujam de nós na viagem.
Mas desembarcam no poema escorreitas: como que
filtradas.
E livres das tripas do nosso espírito.*

- Manoel de Barros

RESUMO

Neste trabalho me proponho a investigar que tipo de experiência sensível as imagens fixas (como fotografias e pinturas) e as imagens em movimento (como a videoarte e o cinema) proporcionam ao borrarem as fronteiras que tradicionalmente as separam. Nesse sentido, o estudo atravessará algumas das diversas maneiras pelas quais as artes e os processos comunicacionais entram em contato, com especial atenção aos trabalhos do pintor estadunidense Edward Hopper e do cineasta Roy Andersson, além de colocar em perspectiva algumas das várias noções de tempo que tivemos ao longo da história. Será ainda fundamental o suporte teórico de autores como Hans Ulrich Gumbrecht e John Dewey no que tange às suas articulações sobre experiência estética. Estas, em atrito com a filosofia de Henri Bergson acerca da duração (*durée*) e com a contribuição de estudiosos como Georges Didi-Huberman e Mauricio Lissovsky, me permitirão delinear a ideia de uma *experiência sensível de duração*.

Palavras-chave: Duração. Experiência estética. Tempo. Arte. Cinema.

ABSTRACT

In this work, I propose to investigate what kind of sensitive experience fixed images (such as photographs and paintings) and moving images (such as video art and cinema) provide by blurring the boundaries that traditionally separate them. In this sense, the study will go through some of the many ways in which the arts and communication processes come into contact, with particular attention to the works of the American painter Edward Hopper and filmmaker Roy Andersson, and put into perspective some of the various notions of time we had throughout history. The theoretical support of authors such as Hans Ulrich Gumbrecht and John Dewey regarding their articulations on aesthetic experience will also be fundamental. These, in friction with the philosophy of Henri Bergson about the duration (*durée*) and with the contribution of scholars like Georges Didi-Huberman and Mauricio Lissovsky, will allow me to delineate the idea of a *sensitive experience of duration*.

Keywords: Duration. Aesthetic experience. Time. Art. Cinema.

RESUMEN

En este trabajo me propongo investigar qué tipo de experiencia sensible de duración proporcionan las imágenes fijas (como fotografías y pinturas) y las imágenes en movimiento (como la videoarte y el cine) al borrar las fronteras que tradicionalmente las separan. En este sentido, el estudio atravesará algunas de las diversas maneras por las cuales las artes y los procesos comunicacionales entran en contacto, con especial atención a los trabajos del pintor estadounidense Edward Hopper y del cineasta Roy Andersson, además de poner en perspectiva algunas de las varias nociones de tiempo que tuvimos a lo largo de la historia. Será aún fundamental el soporte teórico de autores como Hans Ulrich Gumbrecht y John Dewey en lo que se refiere a sus articulaciones sobre la experiencia estética. Estas, en fricción con la filosofía de Henri Bergson acerca de la duración y con la contribución de estudiosos como Georges Didi-Huberman y Mauricio Lissovsky, me permitirán delinear la idea de una *experiencia sensible de duración*.

Palabras clave: Duración. Experiencia estética. Tiempo. Arte. Cine.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: SOBRE O ARTESANATO INTELECTUAL	10
2 HIBRIDISMOS E CONTAMINAÇÕES	16
3 EXPERIÊNCIA SENSÍVEL	34
3.1 Entre o artístico e o estético	34
3.2. Estética e cotidiano	36
3.3 O estranhamento	39
3.4 O cinema que se aproxima da pintura: os instantes emoldurados de Roy Andersson	44
4 TEMPO E DURAÇÃO	54
4.1 O tempo em perspectiva	54
4.2 O tempo que dura	58
4.3 A pintura que se aproxima do cinema: o olhar cinematográfico de Edward Hopper	64
5 EXPERIÊNCIA SENSÍVEL DE DURAÇÃO	72
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS	87
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	92
REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS	94

1 INTRODUÇÃO: SOBRE O ARTESANATO INTELECTUAL

A princípio esquematizado como um estudo que se detivesse unicamente às relações entre o cinema e a pintura e às formas pelas quais o cinema proporciona uma experiência de tempo pictórica e a pintura oferece uma experiência de tempo cinematográfica, este trabalho foi ampliando seu recorte, me permitindo pensar, na verdade, numa *experiência sensível de duração* que é capaz de aproximar ou mesclar a experiência estética que temos com imagens fixas daquela vivida com as imagens em movimento de uma forma mais ampla, ou seja, não mais apenas aquelas restritas ao universo pictórico ou cinematográfico.

A mencionada ideia de *experiência sensível de duração* é, na verdade, a ferramenta metodológica que norteará toda esta pesquisa, alinhando as reflexões aqui apresentadas sobre experiência sensível e tempo. Trata-se de um operador cognitivo construído para fazer uma referência mais precisa à ideia da experiência temporal vivida pelo espectador. Experiência sensível de duração é, portanto, um modo de experimentar o tempo que não é exatamente o cronológico, mas sobretudo uma sensação subjetiva que tanto pode ser sentida de maneira semelhante em obras de uma mesma forma de expressão (pintura, cinema, teatro, escultura, videoarte, fotografia etc.), quanto em imagens dos mais diversos suportes, como é o caso dos entretempos que serão estudados neste trabalho.

Como suporte a essa reflexão, cabe aqui destacar que possíveis hierarquias e fraturas que separam, dentre outros, os campos da Videoarte, Fotografia, Cinema e Pintura, não serão levadas em conta, mas sim uma experiência sensível muito específica que tais imagens provocam, pondo em atrito as fronteiras que separam as imagens tidas como fixas das imagens em movimento. Como bem afirma Laura González Flores, autora que será apontada em outros momentos deste trabalho:

“o perigo em confundir gênero tecnológico com gênero artístico é dificultar a abordagem de questões tão simples e cotidianas como a classificação de imagens híbridas que apresentam características de ambos os meios, ou a compreensão da essência de novos meios que manifestam propriedades heterogêneas” (FLORES, 2011, p. 9).

Dentre os inúmeros lugares dos quais as imagens aqui estudadas foram pescadas estão os livros de Arlindo Machado em *Pré-cinemas e pós-cinemas*

(2014), de Philippe-Alain Michaud com *Filme: por uma teoria expandida do cinema* (2014) e de Philippe Dubois em *Fotografia contemporânea: desafios e tendências* (2016). As referências, no entanto, transbordam o lugar das produções acadêmicas, já que também são frutos da minha experiência pessoal e do meu contato com as mais diversas imagens.

No primeiro capítulo, verificarei algumas aproximações possíveis entre imagens vindas de campos da arte historicamente distintos, a saber, o das imagens fixas e em movimento, cada qual carregado de especificidades. Levando isso em conta, este será um momento de contextualização, mostrando que os hibridismos estão presentes nas artes há mais tempo do que podemos precisar. Portanto, os exemplos levantados guiarão o leitor desde os casos de hibridismos entre as artes com outros campos dos conhecimentos até o diálogo entre diferentes formas de manifestações artísticas (cinema e games, moda e pintura, design e música, dentre outros). Apesar do foco deste trabalho não estar no suporte, mas sim na experiência estética mesma, tal percurso produzirá, por negação e pela acumulação de sentidos, a base fértil necessária para que eu chegue ao meu centro de interesse: o estudo de imagens fixas e em movimento que se aproximam uma das outras, proporcionando ao espectador uma experiência sensível de duração particular. Além disso, todo o material apresentado neste momento reflete a própria trajetória desta dissertação, a princípio mais voltada para a pesquisa dos exemplos em que a transposição e inspiração entre meios distintos é mais evidente.

Nesse sentido, ressalto que a variedade de suportes e temas foi buscada de forma proposital. Na diversidade, todos têm em comum a aproximação com uma forma distinta de comunicação ou arte, abrindo espaço para o novo e o inusitado. Reforço com isso que a proposta aqui é a de que o olhar dedicado a produtos como esses seja guiado não somente pela seleção do melhor e do pior, mas por uma reflexão sobre como tal transposição de tema de um suporte para outro, ao engendrar novas realidades, modifica consideravelmente a relação que temos com eles – remodelando, portanto, a nossa experiência estética.

Já para o segundo capítulo, centrado na experiência estética, será fundamental o aporte teórico pragmático - e valioso dentro dos estudos sobre experiência estética - fornecido por John Dewey no livro *Arte Como Experiência* (2010). Para o autor, a experiência estética nasce do conflito, do diferente e daquilo

que faz tensão com o mundo real, o que está precisamente alinhado com o lugar do qual partirei. Levarei em conta ainda a discussão de Gumbrecht realizada nos livros *Produção de Presença* (2010) e *Atmosfera, ambiência, Stimmung* (2014) e no artigo *Pequenas Crises: experiências estéticas no mundo cotidiano* (2006) sobre a tensão entre efeitos de presença e de sentido que ocorre na experiência estética. Essa ideia servirá como norte para o trabalho, que procurará sempre que possível não descartar a dimensão afetiva da experiência, seja no que diz respeito aos objetos de estudo, seja quanto à forma da escrita adotada na dissertação.

Também estudando experiência estética, com ênfase naquela que fruímos através da arte, em *O escopo da experiência estética* (2014) Martin Seel defende que não há, e talvez nunca houve, delimitações claras entre as artes, sendo exatamente essas relações a peculiaridade do artístico. Essa é uma premissa com a qual concordo e que foi evidenciada no primeiro capítulo por meio da exposição de exemplos de objetos artísticos híbridos das mais variadas épocas e estilos. Ainda, me auxiliarão as reflexões trazidas por Denilson Lopes sobre o estético no cotidiano presentes compilação de textos que compõem o livro *A Delicadeza: estética, experiência e paisagens* (2007). Também observarei a pertinência do olhar do historiador da arte Georges Didi-Huberman em *Quando as imagens tomam posição* (2017b), um estudo detido sobre os diários de Brecht e outras particularidades da sua obra.

Para tornar mais compreensível a ideia de experiência estética aqui estudada, realizo um estudo dos filmes *Canções do segundo andar* (2000), *Vocês, os vivos* (2007), e *Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência* (2014), que juntos compõem a *Trilogia do Ser Humano*, do sueco Roy Andersson. Partes de um mesmo universo estético, eles são marcados por cenas gravadas com uma câmera estática, longos planos e doses de humor negro. Seus três filmes não se propõem a fazer a releitura de outras imagens, entretanto, se aproximam da experiência vivida ao contemplarmos uma imagem fixa. Nos filmes do diretor sueco o espectador coloca-se diante de cenas que, em sucinta análise, são na verdade uma sucessão de planos que lembram a visão frontal que a quarta parede teria de um palco teatral. Os filmes provocam uma sensação de apreciação estética que não é nem a vivida na contemplação das imagens fixas, nem das imagens em movimento, mas uma terceira, exatamente a que procuro conhecer neste trabalho.

Na terceira parte, o diálogo será entre filosofia e imagem. Logo, na construção deste capítulo será central a atualização do estudo de Bergson em *Matéria e Memória* (1999) e do seu comentador Deleuze em livros como *Bergsonismo* (1999), e *O que é filosofia?* (2010), com atenção especial ao conceito de *duração* e ao jogo entre passado/presente, matéria/memória e atual/virtual que este implica - e que me permite possíveis relações com a discussão sobre a experiência estética de imagens estáticas ou em movimento. Levanto esse debate pois percebo ser sempre na dilatação ou na contração do tempo que as imagens presentes neste estudo entram em contato. Nesse sentido, serão de grande valia as conexões feitas por Estela Sahm em *Bergson e Proust: sobre a representação da passagem do tempo* (2011) que, ao articular as teorias de Bergson com o estudo da literatura, mostra serem possíveis outros olhares sobre a obra do filósofo.

Já como pano de fundo me auxiliarão os trabalhos de G. J. Whitrow (*O tempo na história*, 1996 e *O que é tempo?*, de 2005) que, ao realizar uma história da medição do tempo, apresenta uma série de evidências de como o que chamamos tempo é uma construção sociocultural, variando de acordo com as épocas e grupos sociais; do sociólogo Norbert Elias em *Sobre o Tempo* (1998), ao considerar nossa noção de tempo uma síntese que combina fatores naturais, sociais e individuais; e do livro *Esculpir o tempo* (2002), de Tarkovski, cineasta cuja filmografia é marcada por um visível desejo de manuseio do tempo cinematográfico. Por fim, mas não menos importante, terão relevância os pensamentos do químico Ilya Prigogine em *O fim das certezas* (2011), *Ciência, Razão e Paixão* (2009) e em *As Leis do Caos* (2002). O autor, dentro do seu campo do conhecimento, descarta a noção newtoniana de tempo para valorizar o tempo em sua irreversibilidade, logo, em sua potência criadora.

Como exemplo da situação oposta àquela evidenciada na trilogia de Andersson, ou seja, com a pintura indo ao encontro do cinema, identifico a obra de Edward Hopper como seminal. Nos quadros dele há algo no modelar do tempo que os aproximam das imagens moventes. Várias das suas obras, tais quais *Automat* (1927), *Nighthawks* (1942) e *Morning Sun* (1952), permitem uma construção temporal que me levam a ver seus quadros como o congelamento de uma cena, fazendo-me pensar não só no *durante*, ou seja, no que está posto na tela, mas num *antes* e num *depois* do que vemos, no "o que levou o casal àquele lugar?", "quem

ela espera, se é que espera?" ou "para onde irão ao sair de onde estão" e "para onde ela olha?", ou seja, em toda uma narrativa que se derrama pelas bordas do quadro como um extracampo cinematográfico. Num suporte bastante diverso do de Andersson, as pinturas de Hopper parecem registrar uma cena em curso, como que entrevendo um antes que acabou de acontecer e um depois iminente. Além de Hopper e Andersson, várias outras obras enquadram-se nos *entretempos*, um termo que dá conta de costurar todas as reflexões realizadas nos capítulos anteriores sobre tempo, imagem e experiência estética. Todavia, ambos foram destacados tanto pela consistência estilística das suas obras, como por formarem um par de referências entre pintura e cinema que possibilita enxergar de maneira mais nítida as intersecções entre as imagens estáticas e em movimento, além de destacarem que as questões em estudo não se restringem às produções contemporâneas. Para arrematar, o último capítulo será dedicado a um grupo de imagens contemporâneas paradigmáticas que ajudarão a pensar como opera a tal experiência sensível de duração e que vêm somar aos detalhados estudos sobre Roy Andersson e Edward Hopper. Nesta seleção está a série de vídeos *Stainless* (2011-2015), de Adam Magyar; a obra *The Last Century* (2005), de Sam Taylor-Johnson; o filme *Na ventania* (2014), de Martti Helde; e o filme *Shirley* (2013), dirigido por Gustav Deutsch.

Por fim, todas essas imagens serão alinhavadas com os conceitos de duração e experiência estética anteriormente trabalhados para a construção do que são esses *entretempos* que permitem que imagens de suportes tão distintos carreguem uma experiência sensível de duração semelhante. As contribuições de Mauricio Lissovsky em *A máquina de esperar* (2008) serão, desse modo, fundamentais na aproximação entre instante e duração, dois conceitos costumeiramente trabalhados em separado. Portanto, é com o intuito de tornar as reflexões mais palpáveis que realizo essa triagem, uma coleção de imagens que traz consigo uma experiência sensível de duração ambígua, localizada em algum lugar entre as fronteiras que separam as imagens estáticas, como fotos e pinturas, e em movimento, como filmes e trabalhos de videoarte.

Em resumo, o problema desta pesquisa se debruça sobre o desejo de entender que tempo experienciado é esse que aproxima as imagens fixas das imagens em movimento e qual tipo de experiência sensível de duração é essa que

habita, perpassa e transita pelas bordas desses dois campos, borrando suas fronteiras. Apesar de cada um dos capítulos abordar temas aparentemente distantes entre si, como são *experiência estética*, *tempo*, *imagem* e seus *hibridismos*, as discussões e exemplos apresentados estarão sempre retomando e atualizando as ideias levantadas nos demais capítulos – ora reforçando os argumentos trazidos nos capítulos que o antecedem, ora antecipando discussões que serão aprofundadas mais à frente.

Também fundamental foi a experiência em sala de aula tida por meio do estágio docência. Pensado junto ao orientador desta pesquisa, o conteúdo programático das aulas buscou alinhar as necessidades dos alunos com os tópicos que causavam mais inquietações e dúvidas naquele estágio da pesquisa. Meu intuito foi, então, o de confrontar com os alunos as interrogações sobre o tempo e a experiência estética através de atividades e debates pontuais, o que ventilou e trouxe novas ideias para este trabalho.

Vale ainda mencionar que, no desenvolvimento desta pesquisa, foi-me imprescindível a manutenção de um diário de anotações. Esse arquivo me permitiu dar a devida importância à minha experiência pessoal, estimulando o hábito da escrita e evitando que ideias e impressões se dissipassem - por menos relevantes que elas, num primeiro momento, pareciam ser. Supostamente simples, a criação do diário é uma ferramenta metodológica valiosa e recomendada, dentre outros, pelo sociólogo texano C. Wright Mills (2009), dentro da maneira de produção do conhecimento que ele chama de *artesanato intelectual*, em que o trabalho do cientista, semelhante ao de um artesão, consiste em realizar uma superposição - uma bricolagem - de produção intelectual e experiência pessoal. No caso específico deste projeto, essa experiência pessoal se dará sobretudo na escolha das imagens fixas e em movimento estudadas, selecionadas numa tentativa de tocar a "matéria" da qual é feita a experiência sensível de duração que habita as intersecções entre essas duas modalidades de apresentação e fruição de imagens.

2 HIBRIDISMOS E CONTAMINAÇÕES

Em lugar de pensar os meios individualmente, o que começa a interessar agora são as passagens que se operam entre a fotografia, o cinema, o vídeo e as mídias digitais. Essas passagens permitem compreender melhor as tensões e as ambiguidades que se operam hoje entre o movimento e a imobilidade (também há movimento na fotografia, assim como há filmes feitos exclusivamente de fotos fixas), entre o analógico e o digital, o figurativo e o abstrato, o atual e o virtual.

- Arlindo Machado¹

Dialogismo², intertextualidade³, iconofagia⁴, convergência⁵, enlaçamento⁶, referência, citação, bricolagem, homenagem... Várias palavras, termos e conceitos foram e são usados à exaustão na literatura especializada em arte, linguagem e processos comunicativos numa tentativa de dar conta da diversidade de obras que relacionam-se ou mesclam-se entre si. No entanto, elas estão submetidas a constantes reconfigurações, com suas fronteiras sendo diluídas através dos mais diferentes procedimentos. Trata-se de um processo histórico, e o que de fato acontece é que não há arte ou comunicação sem que estes termos estejam implicados em maior ou menor medida, seja de forma evidente ou visível apenas para um olhar mais afinado e familiarizado com a referência ali implicada.

Dessa forma, toda a reflexão realizada neste trabalho será feita de modo a evitar o perigo de hierarquizar uma arte em detrimento de outra, levando em conta a

¹ MACHADO, 2007, p. 69.

² Termo da semiótica apresentado pelo filósofo russo Bakhtin que diz respeito à mescla de sentidos dentro de um mesmo texto entre dois enunciados e que é manifestada não apenas de forma verbal (FIORIN, 2011).

³ Enquanto que o dialogismo se refere aos sentidos, na intertextualidade há uma relação dialógica *materializada* dentro do texto. Trata-se de um termo introduzido pela semioticista Júlia Kristeva e equivocada e costumeiramente considerado por alguns como próprio ao pensamento de Bakhtin (FIORIN, 2011).

⁴ Norval Baitello Jr. chama de *iconofagia pura* a ideia de que “em toda imagem existe uma referência às imagens que a precederam”. Esse contínuo devorar de imagens se torna mais visível a partir do século XX com a reprodutibilidade técnica e alcança proporções ainda maiores com as mídias digitais do nosso mundo contemporâneo (BAITELLO, 2005, p. 95).

⁵ Popularizado por Henry Jenkins, o termo tem a intenção de dar conta das “transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais” contemporâneas que tendem a conectar pessoas, tecnologias e os variados mercados do entretenimento e da mídia que, através das cada vez mais ágeis mudanças no meio da computação e do barateamento das tecnologias de distribuição, criam e demandam produtos cada vez mais integrados entre si (JENKINS, 2009, p. 29).

⁶ Tradução do termo alemão *Verfransung*, criado por Theodor W. Adorno, um dos representantes da Escola de Frankfurt, e estudado em detalhes no *A arte e as artes*, transcrição de uma palestra sua realizada em 1966. Para Adorno, o enlaçamento diz respeito ao imbricamento entre os gêneros artísticos, fenômeno em alta na sua época, e que pode ser exemplificado pelo método de montagem caro ao Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo (ADORNO, 2017, p. 59-60).

opinião de André Bazin - voltada para a relação entre cinema e pintura, mas que pode bem servir de inspiração às mais diversas formas de fazer dialogar conhecimento e sensibilidade - de que “o cinema não vem ‘servir’ ou trair a pintura, mas acrescentar-lhe uma maneira de ser” (BAZIN, 1991, p. 176).

Com isso em mente, torna-se claro ser fadada ao fracasso a empreitada de listar todas as obras que lançam mão de hibridizações nos seus processos criativos. Não tenho a menor intenção de chegar mesmo perto desse feito. Interessa-me dispor - de maneira semelhante a quando abrimos uma caixa de recordações e espalhamos sobre a mesa cartas, bibelôs e fotografias que ocupam um lugar especial na nossa memória afetiva - as obras que me fascinam ou chamam minha atenção de forma muito particular. Quando me refiro à mesa, é aludindo à leitura que Didi-Huberman realiza acerca do trabalho de Aby Warburg, estudioso da imagem que traz a imagem metafórica da mesa em contraste com a do quadro para mostrar as inúmeras possibilidades de montagem implicadas no estudo das imagens realizado por Warburg no *Atlas Mnemosyne*, projeto que não se pretendia como definitivo, mas em constante recomeço (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 18). O filtro será, portanto, aquela fina e delicada camada da nossa percepção do mundo que mora antes da interpretação lógica dos fenômenos: aquela parte de nós que é marcada pela presença⁷, pela experiência e pelo afeto.

A simples palavra “contaminação” torna-se, então, carregada de potência. Sua conotação negativa, ligada às doenças, fumaças tóxicas e substâncias industriais aqui não me interessa. Levarei em conta que o verbo *contaminar*, em sua etimologia⁸, remonta também a *contato*, a *estar com* e *junto*: é para essa tríade de significados que minha atenção desperta. A ideia de uma arte que se aproxima de outra ou é contaminada por elementos de outro campo do conhecimento é uma constante mesmo na História oficial, aquela com “H” maiúsculo, recheada de mentes geniais, mestres, divisões e *ismos* que a Arte traça para si desde a Renascença vasariana⁹, basta pensarmos, por exemplo, na formação multidisciplinar de artistas

⁷ Por presença pensemos em tudo aquilo que se contrapõe ao metafísico, ao intocável e imaterial. Sobre essa forma de sentir o mundo o autor Gumbrecht se debruça no livro *Produção de Presença*. O assunto será aprofundado no capítulo 2.

⁸ Pesquisa pelo verbo *contaminate* (contaminar) no dicionário online em língua inglesa <www.etymonline.com>.

⁹ Referência ao artista e historiador da arte Giorgio Vasari (1511-1574), cuja maneira de contar a História era toda alinhavada pela descrição da biografia daqueles que ele considerava serem os principais artistas italianos.

como o pintor, escultor, poeta e arquiteto Michelangelo; ou em Leonardo da Vinci, cujos talentos abrangem os mais variados campos do saber, dentre os quais estão a pintura, a engenharia bélica, a matemática, a botânica e a medicina.

Realizando esse percurso, torna-se impossível me deter apenas nos hibridismos artísticos, deixando de fazer referência às tantas outras formas de construção de afeto. Deleuze e Guattari, em *O que é filosofia?*, destacam o papel diferencial da arte em relação à ciência e à filosofia. Para cada uma delas eles atribuem, respectivamente, as seguintes potencialidades: lidar com sensações e afetos (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 213); lidar com números e funções (ibidem, p. 151); lidar com conceitos (ibidem, p. 47). Sua proposta não era excludente, o que pode ser constatado de maneira simples através da própria escrita de Deleuze, cuja estilística é marcada por uma estrutura rizomática do pensamento, repleta de imagens e metáforas que servem de catalisadores para a nossa compreensão da sua filosofia. Divisão semelhante, com convenções que delimitam espaços distintos de atuação, é encontrada dentro do próprio campo artístico, “chegando a ponto de tornar o desenho, a pintura, a gravura, a instalação, a *performance*, o *happening*, o vídeo de arte, a *body art*, linguagens específicas, donatárias de regras e pré-requisitos muito bem demarcados.” (DUARTE, 2011, p. 138). Apesar das divisões existentes, a intenção aqui é investigar as fissuras e contaminações: os espaços entre duas ou mais manifestações artísticas que permitem que categorias antes separadas se misturem em alguma medida.

A própria ciência “dura”, afeita às fórmulas e consagrada por sua objetividade, aproxima-se da arte e da filosofia quando, como defende o químico Ilya Prigogine, deixa de enxergar o tempo de forma cíclica e passa a reconhecer sua irreversibilidade - a tão controversa linha do tempo recusada pelos newtonianos e pela ciência clássica, para os quais não há diferença entre o uso da partícula positiva (+) ou negativa (-) antes da variável tempo (t) numa equação: seu resultado será o mesmo. Prigogine afirma que isso poderia, sim, ser possível, desde que estivéssemos trabalhando com sistemas fechados e sob condições ideais, ou seja, livre de quaisquer interferências externas: num mundo irreal. “Os sistemas estáveis que levam a certezas correspondem a idealizações, a aproximações” (2011, p. 59). Entendendo a 2ª Lei da Termodinâmica, por outro lado, comprova-se que pode ser

por meio da desordem mesma das partículas, que não se distribuem igualmente num dado sistema para garantir seu equilíbrio térmico, que nasce a ordem.

Essa constatação, que a princípio pode parecer simples, na verdade permite enxergar a natureza em sua força criativa e o próprio caos como sua potência criadora, estando próxima da noção de experiência apresentada pelo filósofo Giorgio Agamben, para quem ela “é incompatível com a certeza” (2005, p. 26), explicitando o paradoxal projeto da ciência moderna de expropriar a experiência através das balizas do experimento (ibidem, p. 25) e por meio da união entre ciência e experiência – na Antiguidade confiadas a sujeitos diferentes, a saber, ao divino e ao senso comum - num só sujeito, o *ego cogito* cartesiano (ibidem, p. 28).

Mesmo no âmbito das ciências ditas “fluidas”, como nas Humanidades, há uma forte presença de formas de investigação herdadas das ciências clássicas, o que já de relance pode ser percebido pelos padrões e rigores acadêmicos exigidos em trabalhos como este. Nasce um paradoxo, que aqui deixo desaguar numa provocação: como comunicar afetos por meio de regras e estruturas acadêmicas que a todo momento tende a podá-los? Ou seja: será que, por exemplo, o formato de tese acadêmica seria o mais efetivo para a transmissão do conhecimento adquirido após anos de estudos dedicados à cultura do graffiti, do maracatu pernambucano ou do *blues* de Muddy Waters? Certamente, ao lidar com manifestações criativas como essas, outras tantas formas igualmente criativas surgem como possibilidades de partilha. Hibridismos e contaminações, portanto, também nascem do desejo de responder ou minimamente atizar a discussão que envolve tal questionamento, dando às investigações científicas formatos híbridos e alternativos que melhor correspondam aos seus objetos de estudo.

Para tanto - e apenas me restringindo às áreas da Comunicação e das Artes - a ciência se aproxima da arte através de trabalhos como os de John Berger, que no livro *Modos de Ver* traz três artigos compostos apenas por uma sucessão de imagens, sem palavras, reafirmando com isso a potência intelectual das imagens (BERGER, 1977, 36-43; 66-81 e 114-127); de Marcelo Coutinho, cuja dissertação de mestrado (COUTINHO, 2003) sobre a visão e a cegueira foi apresentada em formato de romance, repleta de notas explicativas e confundindo propositalmente citações reais com outras inventadas por ele; e de João Anzanello Carrascoza com o artigo *Suíte acadêmica* (2016a), publicado na renomada revista brasileira de comunicação

Matrizes e todo escrito em prosa poética, sem referências ou citações. Neste trabalho, é evocando uma série de imagens e metáforas que o autor define cada um dos elementos que compõem um projeto de pesquisa em Comunicação, como são o Resumo, as Palavras-Chave, os Objetivos e assim por diante. Dessa forma, ele ilumina uma série de nuances e sutilezas da metodologia da pesquisa que talvez alguns trabalhos acadêmicos mais severos quanto à forma não conseguiriam expressar ou, minimamente, não alcançariam em tamanha profundidade. Ao descrever o que é a Metodologia, por exemplo, ele escreve:

Começa-se, seja o que for, agarrando-se ao que as mãos têm de mais próximo – somos todos náufragos, então cada um que pegue o que puder à sua maneira ou no desespero. Para quem prefere, na via oposta, se afogar, o método é irrelevante, e idêntico o resultado, não importa se a opção é nadar pelo alto-mar até não ter mais braços, ou deixar-se levar, sem resistência, pela correnteza, aceitando o nada do não início (também chamado fim). Depois, segue-se do mesmo jeito, em linha reta, a cabeça erguida, ou em ziguezague, de olhos baixos, aos tropeços, ou seguro a cada passo. Experimentar, qualquer coisa que seja: nunca com voracidade; em porções módicas, sentindo nos dedos a consistência, o gosto na língua, o odor nas narinas. Corpus não é amostra. Certifique-se da integridade de seus instrumentos, revise-os antes de usá-los. Barômetro, para medir a pressão atmosférica. Lágrimas, para a largura do amor. Biruta, indica a direção do vento. Saliva, o caminho do prato. Cronômetros marcam o tempo. Fatos (e também palavras) marcam a dor. Faca ou estilete, caco de vidro ou prego, cada um lacera a seu modo. Escolha de acordo com a sua habilidade – e rasgue com esmero, há tanta beleza nos cortes... Águas rasas, às vezes, tocam fundo na memória. Sem procedimentos internos, a árvore não se arvora (para fora). O método é, apenas, uma prescrição para a viagem. Uma bússola primitiva, como o sol. A desvantagem do método? Ser um meio per se, como a existência – e nada prepara melhor para a vida que o vive (CARRASCOZA, 2016a, p. 64).

Em entrevista sobre este trabalho ao site da revista *Suplemento Pernambucano*, Carrascoza (2016b) provoca: “A poesia também está nas ciências duras, ou não? Inumeráveis aproximações têm sido feitas, há décadas, entre a matemática e a música, a química e a literatura, a física e as artes plásticas”. Em textos como esses surgem maneiras de comunicar conhecimentos extremamente refinados e complexos através dos afetos ativados em nós por meio das imagens, de uma escrita carregada de metáforas ou da criação de textos que embaçam as noções de ficção e realidade.

Todos esses casos configuram um fenômeno que, diga-se de passagem, não é novo. Basta pensarmos que parte da obra de Nietzsche (*A gaia ciência* e *Além do bem e do mal* são dois bons exemplos) foi escrita valendo-se do gênero dos

aforismos, textos que remontam o período pré-socrático, sucintos e de poucas palavras e que, apesar disso, desvelam grandes mensagens. E na forma ensaística, logo mais subjetiva, poética e flexível, mas não necessariamente menos carregada de novas ideias do que um artigo ou tese, dos escritos de Walter Benjamin e Vilém Flusser, como vemos, respectivamente, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* e no livro *O mundo codificado*. Na contemporaneidade, penso na “autoteoria” de Maggie Nelson, autora estadunidense que, ao costurar no relato de episódios da sua própria vida reflexões de outros autores sobre linguagem, feminismo e teoria *queer*, propõe com seu livro *Argonautas* (2017) um formato de difícil catalogação, uma espécie de autobiografia teórica. Tratam-se de exemplos que permitem enxergarmos as artes em suas diversas manifestações (poesia, biografia, ficção) como vetores capazes de catalisar o conhecimento, fechando dessa forma o círculo que põe ciência e arte em constante diálogo. Sobre a aproximação desses dois campos, Laura González Flores vê como marco a crise da ciência do século XX, quando passamos a valorizar mais a estatística, por exemplo, em detrimento das tradicionais expressões matemáticas:

*A indeterminação faz com que a linguagem científica se afaste da precisão cartesiana e deixe de ser exata para se tornar estatística. Para batizar as menores e mais ínfimas entidades, os “quarks”, os físicos que as descobriram se aproximam da literatura e tomam emprestado o termo do *Finnegan’s Wake* de Joyce. A Ciência começa a reconhecer, pela primeira vez, o inegável problema da relação entre linguagem, conhecimento e convenção da física clássica. Também começa a questionar sua metodologia tradicional, que parte de uma indução expressa em equações matemáticas, que confia no controle dos instrumentos de medição e que controla o resultado dos experimentos para produzir resultados quantificáveis e congruentes com o argumento algébrico inicial. A Ciência do século XX não só tem que inventar novas teorias algébricas e geométricas para poder descrever os insólitos fenômenos recém-descobertos, como também depara com a árdua tarefa de se redimir. Torna-se crítica, vira-se pra dentro de si mesma (FLORES, 2011, p. 63).*

Dentro do próprio campo da Arte as diferentes manifestações artísticas sempre estiveram em contato, pois que, apesar dos diferentes meios empregados para expressar suas impressões do mundo - das coisas e dos pensamentos - todos eles, no fim das contas, falam o mesmo idioma: o dos afetos. Seja cinema, pintura, fotografia, escultura, arquitetura, dança ou teatro, o que essas categorizações não conseguiram separar foi um desejo comum de expressar subjetividades a outras subjetividades. Isso porque os hibridismos, intersecções, contaminações e intertextos - como queiramos chamar - entre as artes e os diversos campos do

conhecimento definitivamente não são um fenômeno novo, de modo que o que é abordado neste trabalho de forma alguma deseja ser uma ode à evolução ou ao que seria o ápice das expressões artísticas. Estas, ao contrário, estão submetidas a constantes reconfigurações, com suas fronteiras sendo diluídas através dos mais diferentes procedimentos.

Pensem no filme *Dogville* (2003), de Lars Von Trier, e seu diálogo com o teatro; nos pintores teóricos, como Wassily Kandinsky; ou no trabalho de Lygia Clark, cuja produção de objetos sensoriais e relacionais faz uma ponte entre arte e clínica, numa forma de pensar e produzir escultura totalmente integrada à terapia e que, mesmo assim, é enquadrada por muitos dentro dos moldes da arte contemporânea, tendo seus trabalhos insistentemente apresentados em exposições convencionais. Outros exemplos curiosos são a marca de joias *Areia Inutensílios*, cujas peças trazem poemas da poeta Eveline Sin; o pacote de *emoticons* para dispositivos móveis FridaMoji, inspirado em 35 quadros da pintora mexicana Frida Kahlo; o vestido *Mondrian* (1965) do estilista Yves Saint Laurent, inspirado no quadro *Composição com Vermelho, Amarelo e Azul* (1921) de Piet Mondrian; as reportagens em formato de quadrinhos do jornalista Joe Sacco (2016); e a colaboração entre o surrealista Salvador Dalí e a estilista Elsa Schiaparelli que resultou em peças como o *Chapéu-sapato* e no *Vestido com estampa de lagosta*, ambas de 1937.

E como pensar isoladamente certos jogos, simultaneamente videogame e cinema, que intercalam momentos de jogabilidade com *cutscenes*¹⁰, ou na polêmica bioarte de Eduardo Kac, que na obra *GFP Bunny* (2000) se valeu da engenharia genética para inserir proteínas fluorescentes numa coelha que, sob iluminação azul, emitia luz verde? Poderia escrever páginas e mais páginas repletas de casos como esses. Dos aparentemente mais simples aos mais radicais, todos têm em comum o desejo de realizar um encontro entre duas ou mais formas de expressão que convencionalmente são pensadas e estudadas em separado.

Todos esses casos aproximam-se do que pode ser lido como *obras transgenéricas*, trabalhos que desestabilizam a Arte por, com sua mistura de linguagens, inviabilizarem a noção de gênero artístico (FLORES, 2011, p. 180); e ao que o pesquisador Eduardo Duarte chama de *fenômenos narrativos*

¹⁰ Momento do *game* sobre o qual o jogador não exerce controle através de comandos e criado para reforçar a história que serve de pano de fundo ao jogo.

contemporâneos, “nascidos do movimento de nomadia, de abandono de territórios anteriormente bem demarcados, onde as linguagens perderam a precisão de suas identidades e encontram-se turvas, gerando novas expressões ainda não consolidadas” (DUARTE, 2011, p. 136). Além dessa definição, se destaca na reflexão do autor a ideia de que os fenômenos narrativos contemporâneos, por serem essencialmente híbridos e colocarem distintas narrativas em atrito, findam por tecer novas realidades, na medida em que cada narrativa tem um tempo e espaço próprios.

Aqui faço um parêntese para pontuar que, dentro das maneiras possíveis de compreender o *contemporâneo*, me alinho àquela estudada por Agamben, para quem “o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro dele e o transforma” (AGAMBEN, 2009, p. 65). Desse modo, a incessante atuação que o passado opera no presente não apenas *não* é descartada (idem, p. 69), como, na verdade, é o tempo todo reafirmada, na medida em que tais referências ao passado têm a capacidade de fazerem-se contemporâneas ao mesmo tempo em que o reorganizam e atualizam. O contemporâneo, visto dessa forma, não está circunscrito apenas na produção atual, mas a extrapola, englobando também as alusões ao passado das quais o presente, queiramos ou não, está prenhe.

Transportando esse cenário de diálogo entre os mais diferentes campos do conhecimento para o estudo das imagens fixas e em movimento que se aproximam, é simples perceber que elas sempre estiveram em contato. Para exemplificar, faço aqui um recorte para a relação entre o cinema e a pintura, dupla que por tanto tempo moveu os rumos desta pesquisa. Isso porque entre essas duas artes há desde os casos de pintores colaborando com a produção cinematográfica – relembro com isso a célebre parceria no filme *Quando fala o coração* (Spellbound), de 1945, dirigido por Hitchcock e cuja cenografia foi assinada por Salvador Dalí –, passando pelos antigos filmes em preto e branco pintados à mão quadro a quadro, pelas histórias de grandes nomes da pintura dando mote para cinebiografias (vide a de Van Gogh *Sede de Viver*, de 1959, dirigido por Vincent Minelli, e *Caravaggio*, de 1986, por Derek Jarman), e pelo uso da fotografia, figurino e outros detalhes de filmes inspirados em quadros, como é o caso do terno azul do protagonista em *Django*

Livre (2012)¹¹, até chegar a exemplos como o episódio *Corvos* em *Sonhos* (1990), de Akira Kurosawa, que faz uma imersão do protagonista nos quadros de Van Gogh, e a filmes como *A Inglesa e o Duque* (2001), de Éric Rohmer e *O Moinho e a Cruz* (2012), de Lech Majewski, que através de computação gráfica mesclam imagens *live action*, ou seja, de pessoas e cenários reais, com paisagens e cenas “pintadas” digitalmente. E o que pensar de cineastas-artistas, como Peter Greenaway, que em filmes como *O Livro de Cabeceira* (1996) se vale de estratégias visuais tais quais a superposição e sobreposição de imagens fixas e em movimento, tornando o filme uma obra que parece transitar por entre os territórios da fotografia, da pintura, do cinema e da videoarte?

A relação entre a arte pictórica e cinematográfica é verificada desde os primórdios do cinema, e nesse sentido há um notório exemplo da retroalimentação entre ambas, uma ressignificando a outra. Trata-se da teia de imagens que engloba o filme de Ken Jacobs *Tom, Tom, The Piper's Son* (1969), experimento fílmico inspirado no filme homônimo de Billy Bitzer, que data de 1905. Neste último há a representação visual da cena retratada numa gravura de Hogarth de 1733 (*The Southwark Fair*) - esta que, por curiosidade, também traz desenhada a cópia de uma gravura ainda mais antiga: *The Stage Mutiny*, de John Laguerre. Na imagem de Hogarth é ainda notável que “em primeiro plano, à direita, há um personagem com a cabeça enfiada num barril montado como *peep show* – ‘o pré-cinema de 1733’.” (MICHAUD, 2014, p. 203-210).

¹¹ O realizador audiovisual Vugar Efendi disponibiliza em seu canal do *Vimeo* três vídeos ilustrativos da apropriação de referências pictóricas no cinema sob o título *Film meets art* (FILM, 2016-2017).



Figuras 1 a 3 – Em cima, frame de *Tom, Tom, The Piper's Son* (1905). Abaixo, à esquerda, a pintura que o inspirou: *The Southwark Fair* (1669) de Hogarth. Abaixo, à direita, a gravura *The Stage Mutiny*, cuja reprodução pode ser vista no canto superior esquerdo do quadro de Hogarth.

Ainda pensando em categorizações, é clara a convenção que separa as imagens tidas como fixas (ou imóveis), dentre as quais enquadrámos a gravura, a pintura, a ilustração, a fotografia e a escultura; e aquelas consideradas em movimento, como o são o vídeo, o cinema e o GIF. Interessante é ser a própria separação entre imagens fixas e em movimento a evidência de que há esse espaço *entre*, no meio. E são exatamente as *passagens* que vão da imagem fixa para a imagem em movimento e vice-versa o que me interessa. Sobre elas, Nelson Brissac Peixoto escreve:

As passagens são a arquitetura da cidade das imagens. Passagens entre a pintura e fotografia: pintores que se utilizam de recursos do instantâneo e fotografias que parecem anunciar, em plena era da computação gráfica, uma retomada de técnicas do pictorialismo. Passagens entre pintura, fotografia e cinema. Passagens entre todas essas linguagens e o vídeo, lugar de composição das imagens. Passagens entre todas essas formas artísticas e a arquitetura, que se confunde com o imaginário da cidade. Grande cruzamento que constitui a paisagem contemporânea de imagens (PEIXOTO, 2013, p. 99).

Costuma-se falar que o arco-íris é formado por sete cores. O que não se comenta é que entre cada uma das cores há uma infinidade de tons intermediários, alguns impossíveis de serem visualizados a olho nu. Todavia, um olhar mais atento permite perceber que, diferentemente dos exemplos anteriormente citados, em que há uma referência literal de um meio para o outro, ao longo da história das imagens sempre houve formatos híbridos, lugares indefinidos e produtos complexos demais para serem colocados sob o guarda-chuva de um único campo. Também estudando as imagens híbridas contemporâneas, mas com especial atenção para a fotografia e a videoarte, Philippe Dubois afirma:

Hoje, o movimento não se opõe mais radicalmente à parada como se fossem dois mundos contraditórios. O instante não é mais o contrário da duração, nem o movimento a negação da imobilidade. Não estamos mais praticando o jogo da ‘fotografia versus cinema’. Nós ultrapassamos esse ponto. Sempre *no jogo* entre os dois. Nas formas de *imagens* (como as nomear, aliás?) que ultrapassam essa distinção tornada arcaica. Entramos na era da mudança de velocidade permanente da imagem, qualquer que seja sua “natureza”. Da oposição radical (a negação recíproca), passamos à inclusão mútua. A (aparente) imobilidade é pensada como uma forma de movimento. O instante como uma forma de duração (DUBOIS, 2016, p. 21).

Apesar do uso enfático da palavra “hoje” para destacar a quase onipresença de imagens que colocam em atrito movimento e fixidez nos museus de arte contemporânea, esse é um fenômeno identificado em diversos momentos da história. Alguns dos exemplos mais notáveis estão na fotografia de Ettiënne-Jules Marey e de Eadweard Muybridge. Enquanto que, para alguns, suas fotos podem ser consideradas como exposições visuais de investigações majoritariamente de cunho científico, comprobatórias de uma certa tese ou pensamento, a outros o que se destaca é o caráter experimental e inovador dos seus trabalhos dentro do campo da fotografia artística. Há ainda os que veem de maneira distinta, enxergando as fotos de ambos mais como experimentos cinematográficos, ou melhor, como um “pré-cinema” (MACHADO, 2011, p. 61-64), já que através delas pode-se intuir um desejo profundo de investigar e de conferir tempo e movimento à imagem fixa, o que se

colocava como um dos grandes desafios à invenção do cinema conforme conhecemos hoje.

É seguindo a linha já traçada por Muybridge e Jules-Marey, a saber, de trabalhos fotográficos que buscam em alguma medida representar o movimento e seu percurso, que, não por meio de um dispositivo ou técnica fotográfica especial como são o caso, respectivamente, do fuzil fotográfico e da longa exposição, mas digitalmente, está a série *Ornitographies*, do fotógrafo espanhol Xavi Bou, ao conceber imagens que congelam o rastro do que teria sido o percurso do voo de pássaros, imagens que parecem levar às últimas consequências o fenômeno da persistência retiniana. Assim como nas cronofotografias de Marey, é evidente em Bou um fascínio pelo movimento, tanto que por ele sacrifica-se uma parcela do realismo das imagens, que muitas vezes beiram à abstração completa.



Figuras 4 a 6 – Embaixo, as “ornitografias” de Xavi Bou. Outro fator que diferencia o trabalho de Bou do dos seus antecessores está no fato dele ter optado por registrar os pássaros em seu meio natural e não em um ambiente controlado, como costumava fazer Muybridge e Marey, este último o autor da fotografia *Pássaro em voo* (1886), em cima.

A diferença é que no trabalho de Xavi Bou parece haver uma noção de tempo como fluxo ligeiramente maior do que aquela visualizada nas fotos de Muybridge e Marey, uma noção de tempo mais próxima da destrinchada e defendida por Henri Bergson, filósofo sobre o qual discorrerei mais à frente e com o qual Estela Sahn dialoga ao dizer que:

É próprio da inteligência humana (...) reter apenas algumas posições de um móvel no espaço quando em deslocamento. Ela tende a considerar, ou até mesmo a perceber, o movimento como sendo apenas uma justaposição, realizada no espaço, de diferentes posições descontínuas, interrompidas, cujos intervalos tenderiam a se reduzir cada vez mais, no limite da sua inexistência. Contudo, trata-se apenas de congelamentos, realizados por nosso entendimento ou por nossas capacidades de raciocínio e abstração, daquilo que na realidade é indivisível, é pura continuidade. A realidade é este fluxo, é esta mudança constante. Ela não existe como imobilidade, tal como nossa inteligência pretende forjá-la (SAHM, 2011, 27-28).

Na pintura, o desejo de conferir movimento a um meio de expressão imóvel é passível de ser identificado também em fins do século XIX por meio da obra dos pintores Edgar Degas, com seus contornos esmaecidos e descentramento do quadro e de Henri de Toulouse-Lautrec com seus traços rápidos; e no começo do século XX, com os trabalhos de Marcel Duchamp e dos futuristas Umberto Boccioni e Giacomo Balla. Em todos eles, a história das artes tidas como “fixas” alcançou territórios móveis e indefinidos que a aproximou de convenções cinematográficas.



Figuras 7 a 11 - De cima para baixo e da esquerda para a direita estão os quadros *A aula de dança* (1873-1876), de Degas; *No Moulin Rouge – A Dança* (1890), de Toulouse-Lautrec; *Nu descendo a escada nº 2* (1912), de Duchamp; *Carga dos lanceiros* (1915), de Boccioni; e *O dinamismo de um cachorro numa coleira* (1912), de Balla.

Dentre os pintores contemporâneos destaco a forma de expressão menos geométrica e mais “borrada” dos quadros de Ben Aronson, Alex Kanevsky e Kai Samuel-Davis. Essa forma de representação, vale mencionar, remete também à fotografia de objetos em alta velocidade, cujo marco nos leva à foto feita por Jacques-Henri Lartigue em 1912 durante o Grande Prêmio Automobilístico da França¹². Em todos eles, o que se vê é a vontade de, dentro dos limites da representação pictórica, extrapolar a incapacidade considerada intrínseca à pintura – pensada tradicionalmente a partir da tríade de ferramentas pincel, superfície e tinta – de dar forma ao movimento com superposições da mesma imagem em diferentes posições e do esmaecimento dos contornos.



Figuras 12 e 13 – À esquerda, a pintura *Rue du Roi de Sicile, Paris* (2008), de Ben Aronson. À direita, *J.W.i. Twice* (2014), de Alex Kanevsky.

¹² Arlindo Machado cita essa foto e nos apresenta a interessante curiosidade de que essa maneira que Lartigue encontrou, provavelmente de modo acidental, de representar o movimento através da inclinação e achatamento dos objetos e pessoas serve até hoje de inspiração para o desenho de histórias em quadrinhos. In: *Ibidem*, p. 58.



The Decision, oil on panel, 16 x 12 inches, 2013



Figuras 14 e 15 - *The Decision* (2013), de Kai Samuel-Davis, e a mencionada fotografia de Lartigue. Em ambas, assim como nas duas imagens anteriores, percebe-se o desejo de congelar o fugidio.

Outro procedimento utilizado para aproximar o fixo do movimento está na manipulação digital, tal qual realiza a página do Facebook *Living Art Project* ao dar vida a pinturas famosas, das quais destaco a animação do quadro *Homem velho com a cabeça em suas mãos* (1890) e cujo personagem, representado numa situação de aparente angústia, tristeza ou desespero, é acompanhado por uma trilha de fundo imitando um choro e levemente animado na parte superior do seu corpo para mover-se como quem está soluçando aos prantos.

Mencionei tão somente trabalhos cujos suportes são tradicionalmente vetores de imagens fixas, mas que tensionam essa delimitação, buscando sua parcela de movimento e criando, a partir desse contato, um produto - e, com isso, uma experiência estética - híbrido. No sentido inverso também são identificados uma série de exemplos. Ora, é de maneira simples que o artista contemporâneo Douglas Gordon apresenta a instalação artística *24 hours Psycho* (1993), que consiste no retardo da velocidade do clássico filme *Psicose* (1960, dirigido por Alfred Hitchcock) para que ele dure exatas 24 horas. Esse procedimento resulta numa peça audiovisual extremamente lenta e até mesmo monótona, mas que tem a força de provocar uma reflexão sobre a experiência de tempo vivida ao se contemplar as imagens fixas e em movimento.

Fascínio semelhante pode ser experimentado em algumas cenas do filme *O moinho e a cruz* (2011, dirigido pelo polonês Lech Majewski) – grande parte pela

filmagem do que seria um grande *tableau vivant*¹³, com a câmera ou apenas determinados pontos da imagem em movimento, mesclando numa mesma cena a sensação de contemplar uma imagem fixa, como um quadro, à experiência cinematográfica, marcada pelo movimento; mas também por todo o trabalho de pós-produção, misturando imagens filmadas (*live action*) com imagens pintadas (ou editadas para criar esse efeito), numa tentativa de aproximar e “confundir” esteticamente o filme à pintura *Procissão para o calvário* (1564), do pintor flamenco Bruegel, o Velho (OLIVEIRA, 2015).



Figura 16 – Frame da cena do filme *O moinho e a cruz* no momento em que há a tentativa de criação de um *tableau-vivant* do quadro de Bruegel.

¹³ *Tableau vivant*, ou apenas *tableau*, e que literalmente pode ser traduzido como *pintura viva*, é um termo utilizado no meio artístico para definir a organização e posicionamento estático de modelos (frente a uma plateia de teatro, por exemplo, ou a um pintor, para que este represente-os no quadro da forma desejada). No cinema, essa tradição, que remete à dramaturgia, exerce um fascínio particular, tendo sido utilizada não apenas na obra de Majewski, mas em cenas de filmes como *Nightwatching* (Peter Greenaway, 2017), *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975) e mesmo no *Tom, Tom, the Piper's son*, dirigido em 1905, nos primórdios do cinema, por Billy Bitzer.



Figura 17 – *Procissão para o calvário* (1564), quadro de Peter Bruegel.

No entanto, o que me interessa neste trabalho são menos as temáticas e os artistas que circulam pelas duas formas de apresentações de imagens, como identifico nos filmes já mencionados, e mais observar o que há em comum entre essas duas maneiras de experienciar a duração e de quais estratégias narrativas e visuais elas se valem para aproximar as duas através de filmes, fotos, quadros e tantas outras imagens que tensionam as categorizações que as dividem. Busco uma forma de estudar as imagens fixas e as imagens em movimento que não as enxergue em sua dualidade, mas que as coloquem lado a lado, num mesmo patamar.

Fotografia e pintura: dois meios diferentes? Dessa potente pergunta, que serve de título ao livro da pesquisadora mexicana Laura González Flores, penso ser possível o desdobrar em diversas outras questões semelhantes. Coloque-se aí Cinema e Pintura, Cinema e Videoarte, Pintura e Gravura, Performance e Teatro – todas em maiúsculas, enfatizando seu caráter institucional e convencional – e temos possibilidades infinitas de reflexões sobre a própria Arte, que desde seus primórdios, passando pelas vanguardas modernas até às atuais artes “pós-modernas”, tem com o hibridismo e com o diálogo entre suas diferentes manifestações sua fábrica de

novidades e rupturas. O ponto de diferenciação em relação ao trabalho de Flores é que aqui recaio não sobre os gêneros, suportes ou materiais que servem de interface à experiência, mas na experiência sensível mesma que tais objetos nos proporcionam. Em comum com a pesquisadora, “meu texto é mais uma proposta de diálogo criativo com a tradição para sugerir novas e ricas possibilidades interpretativas” (FLORES, 2011, p. 13).

Afinal, categorizações costumam ser perigosas. Não por si mesmas - afinal, elas têm a qualidade de direcionar o nosso olhar -, mas por muitas vezes findarem em divisões imóveis, em campos fechados entre os quais há pouco ou nenhum espaço para o diálogo e a troca. Assim, da mesma forma que, ao invadir o mar, a tinta largada pelo polvo dá à água uma cor que não é nem mais a da tinta, nem a do mar, mas outra - ou melhor, outras - num espectro distribuído em infinitos tons, busco uma forma de estudar as imagens fixas e em movimento que não os enxergue em sua dualidade, mar e tinta, mas que veja como eles podem produzir uma maneira de experienciar o tempo que deixa de ser a tradicional de cada uma dessas artes.

3 EXPERIÊNCIA SENSÍVEL

Da cidade de Dorotéia, pode-se falar de duas maneiras: dizer que quatro torres de alumínio erguem-se de suas muralhas flanqueando sete portas com pontes levadiças que transpõem o fosso cuja água verde alimenta quatro canais que atravessam a cidade e a dividem em nove bairros, cada qual com trezentas casas e setecentas chaminés; e, levando-se em conta que as moças núbeis de um bairro se casam com jovens dos outros bairros e que as suas famílias trocam as mercadorias exclusivas que possuem: bergamotas, ovas de esturjão, astrolábios, ametistas, fazer cálculos a partir desses dados até obter todas as informações a respeito da cidade no passado no presente no futuro; ou então dizer, como fez o camaleiro que me conduziu até ali: “Cheguei aqui na minha juventude, uma manhã; muita gente caminhava rapidamente pelas ruas em direção ao mercado, as mulheres tinham lindos dentes e olhavam nos olhos, três soldados tocavam clarim num palco, em todos os lugares ali em torno rodas giravam e desfraldavam-se escritas coloridas. Antes disso, não conhecia nada além do deserto e das trilhas das caravanas. Aquela manhã em Dorotéia senti que não havia bem que não pudesse esperar da vida. Nos anos seguintes meus olhos voltaram a contemplar as extensões do deserto e as trilhas das caravanas; mas agora sei que esta é apenas uma das muitas estradas que naquela manhã se abriam para mim em Dorotéia”.

- Italo Calvino¹⁴

3.1 Entre o artístico e o estético

Em *Arte como experiência*, John Dewey estabelece uma distinção clara entre artístico e estético. Para ele, “o Partenon é, por consenso, uma grande obra de arte. Mas só tem estatura estética na medida em que se torna uma experiência para um ser humano” (2010, p. 61). Com isso Dewey diz que, por mais que uma obra de arte seja canonizada pela crítica e tenha lugar de destaque na história da arte, ela não necessariamente será estética para o espectador se nele não mobilizar afetos. Eu, por exemplo – e inevitavelmente reporto a mim pois considero ser impossível falar de experiência estética sem partir de nós mesmos, das nossas próprias vivências – não considero o *Mona Lisa* (1503), de Leonardo da Vinci, estético, pois que ele não me toca de forma profunda, quer dizer: a partir dele eu não passo a ver o mundo ou a mim mesma sob uma perspectiva diferente, nem por um breve momento. Não me causa um mínimo de estranhamento, o que não necessariamente tem a ver com a onipresença do quadro nas mídias e veículos de comunicação. No entanto, a obra é, sem sombra de dúvidas, artística, dada a complexidade técnica com a qual foi criada e a inovação que trouxe para o campo das artes visuais. Sobre ela, me refiro como

¹⁴ CALVINO, 1990, p. 13.

Italo Calvino na sua primeira descrição sobre Dorotéia: objetivamente. Por outro lado, enquanto que certamente para alguns as pinturas do espanhol Guim Tió não provocam absolutamente nada de especial, para mim as mesmas têm forte apelo estético, pois evocam uma atmosfera enigmática e hipnotizante que me transporta, por alguns momentos, a uma dimensão temporal em que passado e presente se misturam, estando portanto mais próxima da segunda descrição de Calvino: mais subjetiva, pescada do fundo do rio das memórias, aquela que dialoga diretamente com a sensibilidade.



Figuras 18 a 20 – À esquerda, o famoso quadro de Da Vinci. À direita e ao centro, selecionei como ilustrativos os *No Name I* (2016) e *No Name II* (2016), de Guim Tió. Mesmo sendo todos retratos femininos, proporcionam experiências totalmente diferentes

Seguindo nesse caminho de pensamento, percebe-se que alguns objetos e utensílios tido anteriormente como parte da vida comum - ou como, no máximo, estéticos, pois que aumentavam “o sentimento imediato de vida” (idem, p. 64) – passam, com o carimbo da Arte como instituição, a ser considerados artísticos, como é o caso de louças e tapeçarias da Antiguidade, por exemplo. Eis o paradoxo: “eivar” o objeto à categoria de artístico é, muitas vezes, o mesmo que escondê-lo sob camadas e camadas de teoria - o que finda, portanto, na sua excessiva espiritualização. Ao colocar os objetos artísticos em pedestais dessa natureza, o exercício de estudá-los resulta numa postura distante, fruto de um mero observador que os enxerga desvinculados do próprio mundo no qual foram concebidos. Em contrapartida, trazer o estético para perto da experiência pessoal abre os sentidos para que a vida seja experimentada de forma mais intensa e sob diferentes ângulos.

A restrição do estético às obras de arte é, ainda, extremamente danosa à compreensão deste trabalho, mesmo sendo ele voltado para o estudo de formas de expressão consolidadas como artísticas, como é o caso da pintura, do cinema, do vídeo e da fotografia. Isso tanto pelo fato de que o estético não mora apenas no universo da arte, como porque mesmo dentro das categorias artísticas há divisões do que seriam obras mais ou menos artísticas e mais ou menos estéticas, uma discussão que não será levantada aqui. O trabalho volta-se, então, aos objetos *estéticos* e, não necessariamente, artísticos.

3.2. Estética e cotidiano

Discutir sobre experiência estética sem partir da nossa experiência concreta perante o mundo é, desse modo, uma tentativa fadada ao fracasso. Pensar assim nos permite perceber que a arte, definitivamente, não é o único vetor para a experiência estética - e a própria Arte tem ciência disso há bastante tempo, basta voltarmos o nosso olhar, por exemplo, aos dadaístas, cujo movimento tem como marco as provocações de Marcel Duchamp com seu desejo de ressignificação dos objetos do dia a dia; e aos surrealistas, para os quais, já em meados dos anos 1920, as imagens mais interessantes eram aquelas formadas por objetos banais, mas cujo encontro resulta no maravilhoso, de modo que “o fantástico surge então do cotidiano, e o mundo se povoa de quimeras: mesa-raposa, xícara forrada de pele, telefone-lagosta... os objetos são carregados de mistério, e o cenário de nossa vida cotidiana aparece sob uma nova luz” (DEMILLY, 2016, p. 54). É também vendo a possibilidade do surreal no cotidiano, um par que para muitos soaria como paradoxal, que Walter Benjamin coloca que “só penetramos no mistério na medida em que o reencontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável no cotidiano” (BENJAMIN, 2012, p. 33).

A experiência estética pode, além das fronteiras da arte, nascer de uma experiência religiosa, amorosa, alucinógena, onírica, política, social... As possibilidades são infinitas. Ora, inúmeros são os escritores que se valem de um estímulo alcóolico como forma de deixar o pensamento gerar novas conexões, ricas são as sensações provocadas durante a escuta de cânticos cristãos, de uma letra de

rap complexa ou do ressoar dos tambores em rituais indígenas. E como poderia ser descrito o êxtase causado pelo grito coletivo sentido durante uma manifestação política em praça pública? Pensar no estético desvinculado do cotidiano pode ser reflexo de uma vida em desbotamento, “de uma separação muito grande entre o espiritual e o material” (DEWEY, 2010, p. 97), além de ser sintoma de uma espiritualização das teorias da arte, que aos poucos vão empurrando a experiência para o campo do metafísico, desvinculado do mundo concreto (ibidem, p. 71).

Também trabalhando o metafísico, Gumbrecht, em seu livro *Produção de Presença*, descreve a experiência estética como sendo mais física e vivida (*Erleben*) do que interpretada e com atribuição de sentido (*Ehrfahrung*), numa oscilação entre o que ele chama de *efeitos de sentido* e de *efeitos de presença* (GUMBRECHT, 2010, p. 129). Por efeitos de sentido entendamos tudo aquilo associado à linguagem, ao metafísico e à ciência clássica; já aos efeitos de presença associam-se as sensações e tangibilidades do mundo concreto, fora das restrições intrínsecas à interpretação, como são por exemplo a vibração que sentimos percorrer nosso corpo ao ouvirmos uma música ou a energia sentida ao comemarmos o gol durante uma partida de futebol. Para o autor, “uma ária de Mozart, o golpe do boxeador, um quadro de Edward Hopper, o passe do *quarterback*, a ‘pedalada’ de Robinho são, não à toa, fenômenos privilegiados para uma análise da presença” (idem, 2010, p. 9). Aqui faço referência à linguagem de forma dura e interpretativa, ou seja, às suas regras e significados diretos. Isso porque, como Gumbrecht - ele próprio um estudioso originalmente do campo da linguística - afirma:

O ritmo e o volume de um poema, por exemplo, ativam os sentidos de um modo que não se deve confundir com a atividade hermenêutica que atribui significados culturais determinados ao que tal poesia diz, assim como a vibração das cordas de um violino atinge nossos corpos a despeito do que possamos interpretar acerca da melodia em execução. (GUMBRECHT, 2010, p. 9)

Essa consciência da potência que o banal - o que inclui tanto suas belezas, quanto suas imperfeições - tem de impulsionar a experiência estética não é exclusiva ao autor. Afinal, não é o elogio à poesia que mora no cotidiano e o assombramento com o que há de mais ordinário a força motriz, por exemplo, da série audiovisual *Better Call Saul* (2015), da prática japonesa do *kintsugi*¹⁵ e de toda

¹⁵ *Kintsugi* (*kin*: ouro; *tsugi*: juntar): Técnica milenar que consiste em unir as partes quebradas de uma peça de cerâmica com laca e pó de ouro, valorizando suas fissuras. Em vez de ser descartada, com o *kintsugi* a peça tem sua categoria estética elevada, o que pode inclusive servir de inspiração para que

a temática trabalhada na obra poética de Manoel de Barros? Georges Didi-Huberman, estudando na obra do dramaturgo alemão Bertold Brecht a ideia de ingenuidade, nos conta que ela “nada tem a fazer com a simplificação idiota de todas as coisas. É mais uma abertura particularmente voluptuosa à complexidade – relações, ramificações, contradições, contatos – do mundo circundante” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 200). Com isso, ele desloca para outro patamar a noção corrente do ingênuo – e coloco ao lado aqui o banal e o cotidiano – como sendo pouco complexo e menos interessante, portanto menos apto a ser enquadrado como artístico e estético.

Mosca dependurada na beira de um ralo
Acho mais importante do que uma joia pendente.

Os pequenos invólucros para múmias de passarinhos que os antigos egípcios faziam
Acho mais importante do que o sarcófago de Tutancâmon.

O homem que deixou a vida por se sentir um esgoto –
Acho mais importante do que uma Usina Nuclear.
Aliás, o cu de uma formiga é também muito mais importante do que uma Usina Nuclear.

As coisas que não têm dimensões são muito importantes.
Assim, o pássaro *tu-you-you* é mais importante por seus pronomes do que por seu tamanho de crescer.

É no ínfimo que eu vejo a exuberância (BARROS, 2013, p. 36).

É seguindo linha semelhante de pensamento - portanto, também vendo exuberância no ínfimo - que Denilson Lopes enxerga o sublime, ou seja “a experiência entre horror e prazer, experiência de fascínio” (LOPES, 2007, p. 39) no banal, afirmando que:

À medida que cada vez mais o grandioso, o monumental pode ser associado à arte dos vencedores, de impérios autoritários, da arte nazista, do Realismo Socialista aos épicos hollywoodianos, é justamente no cotidiano, no detalhe, no incidente, no menor, que residirá o espaço da resistência, da diferença (LOPES, 2007, p. 40).

Entender a experiência estética além do artístico, logo, abraçando todas as esferas da vida, tem ainda a força de explodir fronteiras e preconceitos, possibilitando enxergar beleza, horror, êxtase ou tragédia em qualquer lugar, o que, vale mencionar, é um excelente exercício e material para a criação artística. Como será desenvolvido no próximo capítulo, cada um de nós é marcado pela concepção

tenhamos uma postura de aceitação e valorização dos nossos erros e defeitos, nos permitindo ver beleza na imperfeição.

de tempo do seu momento histórico. Acrescento aqui que também somos moldados por nossas experiências pessoais, tanto aquelas mais excepcionais como as mais corriqueiras. Então, a forma pela qual experimentamos esteticamente (seja produzindo ou fruindo) um quadro, um filme, uma festa ou um livro é uma mescla das duas. Ter uma experiência estética é, portanto, ter uma experiência temporal, ou melhor, uma *experiência sensível de duração*, pois vai além da simples interpretação lógica, alcançando camadas de memória e sensibilidades antes tidas como esquecidas, adormecidas.

3.3 O estranhamento

“Dizem que a filosofia começa no assombro e termina na compreensão. A arte parte do que foi compreendido e termina no assombro”. (DEWEY, 2010, p. 466). Como já foi dito, a experiência estética pode nascer da despretensiva contemplação da natureza. Isso, todavia, não descarta o fato de que ela nasce do *diferente*, do que faz tensão com o nosso mundo real. Para alguém cuja vida está cercada por concreto e cimento, por exemplo, talvez a simplicidade do campo possa proporcionar um enorme prazer estético – mas isso não significaria que, nesse caso, o estético esteja negado a uma pessoa já acostumada com a vida em meio à natureza. Para esta, provavelmente será apenas o exercício de enxergar o familiar de forma mais atenta, ou mesmo sob outro ângulo, capaz de proporcionar uma experiência estética semelhante, pois revelará aspectos até então obscuros e desconhecidos. Nesse sentido, o escritor magiar-brasileiro Paulo Rónai compartilha uma anedota que funciona como ilustrativa para a compreensão do estranhamento como motor da experiência estética:

Para redescobrir o vigor primitivo de semelhantes trivialidades, basta às vezes traduzi-las para um idioma em que não existem. Senti arrepios ao ler pela primeira vez, ainda na Europa, a frase portuguesa *Vi com estes olhos que a terra há de comer*, que se me afigurou então um achado individual do escritor, de extraordinário vigor e efeito, e que ouço aqui frequentemente empregada sem maior conteúdo emocional; mas só no Brasil descobri toda a graça de uma expressão pilhérica, corriqueira em húngaro, ao ver um amigo deliciar-se com este trecho por mim fielmente traduzido, da carta de um missionário húngaro vindo ao Maranhão: “Onças aqui há tantas que até a metade seria bastante” (RÓNAI, 2014, p. 84).

É no contexto da tradução, terreno fértil para o novo e o desconhecido, que Rónai se dá conta que a não familiaridade com a língua tem a potência de revelar

nela aspectos poéticos até então despercebidos aos nativos da língua. Vale reforçar que em todos esses casos é no *distanciamento*, no *conflito* ou na *crise* que a experiência estética encontra terreno fértil. (DEWEY, 2010, p. 80). Ter uma experiência estética é realmente um assombrar-se, seja com o novo ou com o estranhamento do familiar, sempre sabendo que o assombro e o diferente podem partir tanto de fora como de dentro de nós:

Há dois tipos de mundos possíveis em que a experiência estética não ocorreria. Em um mundo de mero fluxo, a mudança não seria cumulativa, não se moveria em direção a um desfecho. A estabilidade e o repouso não existiriam. Mas é igualmente verdadeiro que um mundo acabado, concluído, não teria traços de suspense e crise e não ofereceria oportunidades de resolução. Quando tudo está completo, não há realização (ibidem, p.79-80).

Ainda sobre o assunto, no artigo *Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos*, Gumbrecht descreve uma experiência estética pessoal interessante para que seja feita uma ponte entre os temas tratados anteriormente e o estranhamento que considero implícito à experiência estética:

Acontece comigo, mais ou menos uma vez por semana, que, ao fazer a barba de manhã, as minhas orelhas aparecem como um acréscimo alheio ao meu rosto, na maneira como que aparece no espelho. (...) Sem dúvidas, esses momentos de estranhamento se impõem no fluxo da minha experiência e das minhas atividades cotidianas; nunca são bem-vindos ou mesmo desejados, mas também chegam a um fim em total independência das minhas reações ou da minha vontade. Será que devo chamar esses momentos de 'experiência estética'? Certamente correspondem ao que descrevemos como típicos para o conteúdo da experiência estética no nosso mundo contemporâneo. Pois aquele efeito de estranhamento de manhã cedo desencadeia uma oscilação entre os momentos em que procuro voltar ao normal, me atenho ao conceito familiar e a tudo que sei sobre a função das minhas orelhas ('efeitos de significação'), e aqueles outros momentos em que não tenho como não ficar surpreendido pela sua forma e materialidade repentinamente estranhas ('efeitos de presença') (GUMBRECHT, 2006, p. 56).

Pensei em algo semelhante ao refletir sobre meu interesse por filmes “lentos” – assim classificados quando vistos em contraposição à estética e montagem dos atuais *blockbusters* hollywoodianos. Talvez seja exatamente por representarem o oposto da velocidade dos estímulos aos quais estou submetida diariamente um dos motivos pelos quais eles tanto me fascinam. O pesquisador e cineasta Richard Misek chega mesmo a defender o tédio como uma modalidade válida da experiência, vendo no medo que o cinema dominante tem em ser entediante um reflexo de nossa recusa cultural em lidarmos com as implicações da passagem do tempo e, conseqüentemente, com a morte. Para ele, o tédio pode ser tanto uma força criativa, como perigoso, por nos colocar frente ao vazio das nossas vidas

(MISEK, 2010). É desse tipo de tédio que está preme a *Trilogia do Ser Humano*, de Roy Andersson e os quadros de Hopper, por exemplo.

Poderia com isso, inclusive, explicar o fato de as modas e “ismos” da arte estarem sempre se opondo ao que esteve “em alta” imediatamente antes. Afinal, não foi o Impressionismo, na pintura, também reflexo de um desgaste com a estética realista que o precedeu? (FARTHING, 2011, p. 136). E não foi a adesão à moda Vintage, nos anos 1990, uma forma de expressar o descontentamento com o número cada vez maior de lojas de roupas com produção em massa e a generalizada insatisfação com a obsolescência programada que prevê a duração de uma peça de roupa até a próxima estação? (MACKENZIE, 2011, p. 316). Sem novidade não há espanto. E não há experiência estética longe de tal assombro. Quando nos confrontamos com os filmes de Andersson, por exemplo, há um certo assombro de estarmos assistindo a filmes tão lentos, em que “nada acontece”. Nos filmes do diretor sueco, há uma quebra de expectativa do que estamos acostumados a vivenciar com os filmes narrativos tradicionais, e é exatamente nessa fissura que reside a experiência estética de duração que será estudada mais à frente.

Também estudando experiência estética, agora com ênfase naquela que fruimos através da arte, Martin Seel formula a tese de que “o caráter específico da experiência de formas de arte individuais surge da sua ligação especial a outras formas de arte” (2014, p. 33), ou seja, de que não há, e talvez nunca houve, delimitações claras entre as artes, sendo exatamente isso o que confere a elas suas peculiaridades. Ele afirma ainda que categorizações, como aquelas que distinguem as artes temporais das espaciais, por exemplo, não representam a realidade, na medida em que todas as manifestações jogam com o tempo e o espaço, o que certamente fica simples de entender ao voltarmos o olhar para como a música preenche o ambiente em que estamos - não apenas de forma temporal, mas espacialmente, ao considerarmos como as ondas sonoras necessitam de um meio material para se propagarem - ou para como a nossa forma de experienciar o tempo é alterada ao nos envolvermos num interessante (ou incômodo) espetáculo de dança de rua, caracterizado exatamente pelo uso do espaço.

Considero essa noção muito cara por estar estudando precisamente não as formas de arte de formas isoladas, mas o espaço *entre* elas e os anamorfismos e tensões provocados pela superfície que conecta duas ou mais formas de expressar

afetos. Se também for levado em conta o fato de que somos seres formados de memória, cuja percepção, como trabalharei no capítulo posterior, está a todo instante embebida de lembranças passadas, a afirmação de Seel faz ainda mais sentido pois que, ao fruirmos, por exemplo, uma pintura, estamos mobilizando todo o nosso repertório estético, que pode muito bem extrapolar o campo do pictórico, alcançando territórios do cinema, da música, da fotografia, do design, da escultura, do cotidiano e assim por diante.

Isso está diretamente relacionado à questão do estranhamento como um tipo de sintoma da experiência estética, pois as bordas e fronteiras entre as artes e as comunicações costumam ser espaços novos, desconhecidos e inusitados. Theodor Adorno chegou mesmo a defender, dentro do contexto artístico da sua época, que “quanto mais um gênero se abandona àquilo que não contém em si o seu *continuum* imanente, mais ele participa do que lhe é estranho, coisal, ao invés de imitá-lo” (ADORNO, 2017, p. 60), numa formulação particularmente interessante por entrelaçar exatamente as contaminações entre as artes com o estranhamento inerente às mesmas. Ao estudar imagens em movimento que se aproximam das imagens fixas e vice-versa, como é o caso do cinema de Andersson e da pintura de Hopper, entra-se em brechas, em territórios estranhos às convenções e especificidades: lugares, portanto, de grande potencial estético. Nesse sentido, me alinho ao pensamento de Denilson Lopes ao afirmar que:

A experiência tem por função retirar o sujeito de si, fazer com que ele não seja mais o mesmo. A experiência revela e oculta, tem espaços de luz e de sombras. A experiência não é apreendida para ser repetida, simplesmente, passivamente repetida; ela acontece para migrar, recriar, potencializar outras vivências, outras diferenças. (...). A experiência é mais vidente que evidente, criadora que reprodutora. A experiência é o que resta, quando as grandes ideias, os grandes pensadores não satisfazem mais, é brechas abertas em sistemas demasiado acabados, fechados ou que se tornam fechados, ortodoxias para crentes, cacoetes para epígonos (LOPES, 2007, p. 26-27).

Esse ponto de vista, voltado para a experiência, alinha-se de certa maneira ao posicionamento de Susan Sontag sobre a Arte - este território privilegiado para a experiência estética - quando em seu texto *Contra a interpretação* (1987) diz que a verdadeira arte é aquela que tem a capacidade de nos deixar nervosos. Para Sontag, a força da arte mora no imprevisível e no incontrollável. Ou seja, a arte é livre, gigantesca, grita e, agora nas palavras de Denilson Lopes, poderíamos dizer

que retira o sujeito de si, sendo mais criadora que reprodutora, enquanto que a interpretação, do contrário, acalma, facilita, encaixa, emoldura e cria muros em volta dos objetos artísticos que os tornam previsíveis, condensados e silenciosos. Seu argumento fica especialmente claro quando a autora apresenta como exemplo as várias interpretações que são dadas aos livros de Kafka, cuja obra é lida por uns como alegoria social, por outros como alegoria psicanalítica e até mesmo há aqueles que a veem como alegoria religiosa: todos, desse modo, cobrindo-a de significados que extrapolam a própria produção kafkiana. É para fugir desse tipo de armadilha que Sontag afirma buscar mais uma erótica (descritiva) do que uma hermenêutica (interpretativa) da arte.

O estranhamento na arte pode ser encontrado também na obra de Bertold Brecht, especialmente por meio do que ele nomeia como *efeito de distanciamento* (*Verfremdungseffekt* ou *efeito V*): que é não apenas o ir para longe, como também uma maneira de aguçar o olhar e de ver os fenômenos sob diferentes perspectivas (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 61). É num estudo meticoloso acerca da obra de Brecht que Georges Didi-Huberman pontua que, para o dramaturgo, a emoção da plateia com os atores é capaz de manifestar-se não apenas a partir da identificação do espectador com as personagens, mas principalmente através do distanciamento, que é o tempo todo reafirmado por meio de uma cenografia pensada para destacar a figura do ator como tal, ou seja, como quem interpreta os gestos de outrem (ibidem, p. 159). Com esse distanciamento, ele propunha “uma ferramenta para conhecer o mundo circundante sob o ângulo da singularização, da estranheza, da desapropriação” (ibidem, p. 207), o que possibilita novas experiências e conhecimentos.

Esse distanciamento, o tempo todo estimulado pelo diretor nas suas peças, encontra-se especialmente revelado nas montagens dos seus cadernos. No *ABC da guerra* (*Kriegsfibel*), por exemplo, Brecht realiza um trabalho manual de montagem (impossível aqui não lembrar das pranchas de Aby Warburg), legendando recortes de imagens da Segunda Guerra, contemporâneas à sua época, com epigramas, estes partes de uma tradição que remonta à literatura clássica grega. Nesse contraponto entre passado e presente – e que, claro, desemboca num desejo de futuro –, assim como nas próprias fendas que separam a imagem de uma página com a sua anterior e a seguinte, Brecht cria uma forma muito particular de

estranheza, num jogo que é “alternativamente revelação (*voyance*) e ofuscamento (delírio)” (ibidem, p. 237). Afinal, “ali onde o doutrinário vê um impasse, um bloqueio”, e aqui abro vírgulas para incluir um estranhamento, “o poeta torna-se capaz de abrir uma passagem, de criar um ritmo” (ibidem, p. 170).

3.4 O cinema que se aproxima da pintura: os instantes emoldurados de Roy Andersson

Sem a intenção de transpor quadros específicos para o cinema, mas com enorme rigor no que diz respeito à fotografia e direção de arte estão os filmes *Canções do segundo andar* (2000), *Vocês, os vivos* (2007), e *Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência* (2014), que juntos compõem a *Trilogia do ser humano*, do cineasta Roy Andersson. Partes de um único universo estético, as três obras chamam atenção pelo uso quase mínimo de diálogos e por, em meio ao silêncio, explorar a força de cada plano até a quase exaustão de um espectador acostumado a um ritmo mais veloz da narrativa. Isso, aliado à câmera estática e todo o cuidado visual com os elementos cenográfico e caracterização dos atores, permite ao espectador um passeio do olhar pela imagem semelhante ao que é feito durante a contemplação de uma imagem fixa, como uma pintura exposta em museu. Assistindo aos filmes de Andersson, nos encontramos imersos num cinema *estranho*, e por isso mesmo potente para servir de vetor à experiência estética: experiência esta que se torna ainda mais rica por dialogar com a produção artística de imagens fixas.

Roy Andersson (1943) é um diretor sueco de cinema cuja cinematografia inicia-se com os filmes *Uma história de amor sueca* (1970) e *Gillip* (1975). A partir de então, Andersson lança-se na carreira publicitária, produzindo filmes para empresas locais e multinacionais, como *Citroën* e *Air France*, só retornando ao mundo do cinema em 2000, com o lançamento do sucesso de críticas *Canções do Segundo Andar* (2000). É interessante observar o amplo intervalo entre o lançamento de cada um dos filmes que compõem a trilogia. Isso é resultado tanto das dificuldades em arrecadar recursos, como pelo preciosismo de Roy Andersson. Seu detalhismo e apuro visual são de tal grandeza que o diretor, como conta ao caderno de cultura Ípsilon, chega "a fazer 20 ensaios de iluminação, de composição

do enquadramento, de cenários, de guarda-roupa, de cores, de personagens..." (MOURINHA, 2015). Para tanto, o diretor é dono do *Studio 24*, em Estocolmo, onde ele realiza a mixagem e a produção dos seus filmes, construindo cidades inteiras a partir de técnicas de ilusão de ótica e de um trabalho minucioso de marcenaria, pintura e criatividade.

Voltando à trilogia, é curioso descobrir um depoimento de Andersson - também ao Ípsilon - afirmando que, desde a construção do primeiro filme, a sua "ambição era fazer algo intemporal, que mesmo graficamente não fosse específico", "queria fazer algo de purificado, de condensado, que pudesse ser mais facilmente comparado aos desenhos animados, ou à pintura" (ibidem). Esse relato revela um desejo do diretor em construir um filme que se aproximasse de outras artes, o que se torna evidente a partir de sua inspiração na *Neue Sachlichkeit*¹⁶. Para o diretor, seus artistas favoritos do movimento trazem uma combinação de realidade e fantasia que finda num realismo abstrato e condensado, refletido no hiper-realismo que está evidente em toda a trilogia, marcada por planos limpos e simples.

Dentre os artistas da *Neue Sachlichkeit*, penso naquele que foi um de seus maiores expoentes: August Sander, cujo projeto parece ter sido o de construir "um catálogo fotográfico do povo alemão" (SONTAG, 2009, p. 74), registrando de forma semelhante indivíduos das mais diversas classes e profissões. Para Susan Sontag, "Sander não buscava segredos, buscava o típico" (ibidem), um tipo de anseio que enxergo também nos planos da trilogia em estudo que, pela imobilidade e semelhança estética, parecem aparar quaisquer arestas que viessem a destacar as personagens umas das outras, submersas que estão no mesmo enfado. No entanto, vale uma ressalva para destacar também as diferenças, pois enquanto ainda conseguimos perceber traços de dignidade e particularidade nas figuras retratadas pelo fotógrafo, nas personagens do cineasta a resignação e o patético é que ganham mais relevo.

¹⁶ Movimento artístico pós-expressionista Nova Objetividade, nascido na década de 1920 na Alemanha. Radicalmente distinto do predecessor Expressionismo, ele buscava, na composição de suas obras, a valorização do grotesco e um realismo objetivo e acentuado, algumas vezes beirando o realismo mágico.



Figuras 21 e 22 – *Pastry Chef* (1928), do fotógrafo August Sander, e frame do filme *Um Pombo* (2014). Colocados lado a lado, fica ainda mais evidente o enfoque semelhante dado por ambos os artistas aos seus personagens.

Apesar das referências do diretor à pintura e às artes em geral ou das possíveis aproximações que possam ser feitas entre seus filmes e uma série de obras, a reflexão sobre o cinema e a pintura construída aqui será no que diz respeito à experiência que temos com os filmes da trilogia, com ênfase no *Um Pombo*, em paralelo com a apreciação que fazemos de quadros, fotos ou demais imagens fixas em livros, álbuns e espaços como galerias e museus.

Jacques Aumont, ao discorrer sobre o que ainda resta do cinema na contemporaneidade (AUMONT, 2013), define que a exibição de um filme compreende o alinhamento de três experiências do tempo diferentes: 1) o da sessão, ou seja, da quantidade de minutos do filme; 2) o representado: por exemplo, na cinebiografia *Frida* (2002, 123min) há a história de grande parte da vida da artista, do ano do seu acidente até o da sua morte, o que soma cerca de 29 anos; 3) e o tempo do mundo *tout court*, que surge do seu ritmo: dos cortes e dos planos. Esses três tempos, juntos, permitem que nos confrontemos com o tempo da nossa realidade. De acordo com o teórico há, no entanto, escolhas de fotografia que catalisam esse encontro com o real, essa aproximação entre filme e vida, e que pode ser exemplificado pelos *travellings* sinuosos e planos longos e sem cortes que acompanham em “tempo real” cada um dos passos do protagonista do filme *Elefante* (2003), de Gus Van Sant, atravessando os corredores da escola.

Nos três trabalhos de Andersson, o tempo *tout court* também é composto por planos demorados que dão ao filme um ritmo lento. Todavia, há um trabalhar do

tempo totalmente diferente do que acontece em *Elefante*, visto que os poucos movimentos das personagens e a câmera parada, ao contrário das longas caminhadas e da câmera “passeando no ar” de Van Sant, nos permitem a contemplação e o passeio da visão por cada um daqueles “quadros” de forma semelhante ao que é feito frente a pinturas num museu, para as quais convencionalmente nos é dado mais tempo de fruição. Com a câmera estática, temos mais liberdade para escrutinar o cenário e as personagens, temos mais tempo para a entrada numa duração, como veremos mais à frente com o suporte da filosofia bergsoniana.

Claro, os filme também impõem seu tempo. *Um pombo*, por exemplo, dura exatamente 1h41min, mas aqui cada plano chega a quase que esgotar o olhar do espectador, no sentido de que eles têm um fluxo bem distinto daquele seguido pelos filmes narrativos hollywoodianos, com várias e curtas tomadas. Para uma ideia mais concreta, nota-se que o primeiro plano do filme *Um pombo* - que mostra um senhor pacientemente visitando o que provavelmente é um museu de história natural, com esqueletos de dinossauros e aves empalhadas, enquanto uma mulher, talvez sua esposa, o espera parada - dura cerca de 1 minuto e 18 segundos (Figura 22). No entanto, tal tempo cronológico não tem grande importância, pois esta duração, que parece longa para mim, pode não ser sentida da mesma forma por outra pessoa. O que faz toda a diferença é essa duração toda somada ao uso da câmera estática, da escolha por retratar poucos movimentos e o cuidado com a direção de arte e a fotografia.

Em cada um dos episódios de Andersson estamos diante de um tipo de estrutura temporal da narrativa que Marcel Martin (2005, p. 271) chama de “tempo respeitado”, em que a duração dos planos é idêntica à real, uma estratégia bastante utilizada pelos diretores Yasujiro Ozu (1903-1963) e Chantal Akerman (1950-2015), por exemplo. Ainda para Martin (ibidem, p. 269), a lentidão da montagem e os planos longos são muito eficazes em fazer o espectador sentir a estagnação do tempo e a duração, conceito que será explorado no capítulo seguinte. No entanto, na *Trilogia do Ser Humano*, o que é central na manipulação do tempo *tout court* não é apenas a aproximação com o real através da coincidência entre a duração do mundo real e do que está acontecendo em cena (tempo respeitado), como também ocorre no filme de Van Sant, mas também a criação de episódios que levam a um

outro universo - que carrega semelhanças com o nosso, claro, mas que mais parece saído de uma obra do realismo mágico, com personagens extremamente pálidas vestidas em tons pastel, criaturas que facilmente poderiam ser fruto do pincel e estilo de um mesmo artista plástico.

É importante frisar que o filme não se propõe a fazer a releitura de nenhum quadro, entretanto, mesmo assim ele se aproxima da experiência vivida ao contemplarmos uma pintura, o que finda por causar no espectador uma sensação de apreciação estética que não é nem a vivida na contemplação pictórica, nem na audiovisual, mas uma terceira, exatamente a que procuro conhecer neste trabalho. *Um Pombo*, que tem a proposta declarada no site oficial do filme de levantar um olhar sobre a existência humana que seja ao mesmo tempo reflexivo, panorâmico – como de um pássaro - e preocupado, é construído através da montagem de uma série de planos-tableaux (AUMONT, 2000 apud OLIVEIRA, 2013, p. 189-190): unidades de ação e dramaturgia que se assemelham à visão frontal e fixa que temos de um palco cênico (OLIVEIRA, 2000, p. 190), aproximando os planos a verdadeiros quadros, na medida em que a câmera praticamente não se move, nos forçando a manter o olhar na imagem em cena, sem muita preocupação com os extracâmbios que, como é de se esperar numa obra fílmica, são implícitos aos próprios quadros e estão sempre na iminência de surgir.

Tais planos, aliados às cenas em plano-sequência, ao empobrecimento dramático – no sentido de a duração da cena equivaler à duração real (AUMONT, 2013) -, à fotografia e à direção de arte milimetricamente calculadas, carregando os cenários de uma mesma paleta de cores e textura, além dos figurinos e maquiagem pensados em conjunto e dos enquadramentos que buscam contemplar a *mise-en-scène* em sua totalidade, aproximam o filme da tradição pictórica ocidental.



Figura 23 – Frame de *Vocês, os vivos*.

Em *Um Pombo*, também enxergo a aproximação do cinema à arte pictórica tanto no conjunto das características aqui já mencionadas (textura da imagem, enquadramento, etc.), como no gestual das personagens, que se movimentam pouco, ficando inertes e “inexpressivas” por tanto tempo que lembram modelos posando para um pintor, este em busca de narrar uma única e ampla história por meio da representação de uma só posição. O termo *modelo*, curioso observar, é incorporado ao cinema por meio da linguagem bressoniana, sendo usado em oposição à noção corrente de *ator*. Para o cineasta francês Robert Bresson, o artista deve “ser”, mais do que “parecer” com a personagem, dando vida ao papel “de fora para dentro”, e não ao contrário (BRESSION, 1979, p. 10-11).

Numa das cenas do filme, intitulada *Encontro com a morte nº 3* (Figura 24), um homem é visto deitado no chão de uma lanchonete (parece ser de um aeroporto). Ele está lá “há uma hora e meia”, dizem os dois homens que estão tentando reanimá-lo e que, logo em seguida, diagnosticam sua morte. O homem em pé rapidamente se preocupa não exatamente com a morte a seus pés, mas com os procedimentos necessários: “adianta chamar um helicóptero?” e “precisaremos de um maca e de uma cabine vazia para depositá-lo - se houver uma, claro”. As personagens não se impressionam, entende-se que esses são os questionamentos naturais a se fazer. As pessoas que estão no local não parecem demonstrar grandes

preocupações, conformadas em apenas observar o homem desfalecido no chão. Ninguém se movimenta, e mesmo a atendente da lanchonete parece não dar grande importância ao acontecido, mais preocupada em saber o que irá fazer com o lanche que o defunto já tinha pago e que deverá ser doado a alguém, afinal, "não podemos cobrar a mesma coisa duas vezes". Todos se movem devagar, e é nesse estado de letargia coletiva e de mecanização da vida que assistimos a uma verdadeira alegoria da burocracia. Do ponto de vista estético, nos vemos também apáticos frente a essa situação, observando com curiosidade os lanches expostos e cada um dos rostos pálidos dos clientes da lanchonete. Enquanto espectador, se há incômodo, a cena parece durar ainda mais tempo, esticando mais essa inquietação; caso contrário, mergulharmos na experiência e perscrutamos todo o quadro sem pressa. Em ambas as situações, entramos na experiência do escrutínio, numa sensação próxima daquela que vivemos frente às imagens fixas.

Em outro momento do filme, agora no episódio *Homo Sapiens*, apatia similar é sentida quando uma cientista, que está perto da janela (mirando a paisagem do lado de fora, mas como que sem vê-la) fala ao telefone sobre coisas banais como a temperatura, assente ao que é dito do outro lado da linha e, sem esboçar sorriso, diz "fico feliz que esteja tudo bem". Ela praticamente não se move, enquanto que chega a ser difícil (mas possível, dada a duração da cena e os poucos movimentos) para o espectador desviar de olhar para o macaco em primeiro plano, este sim estampando nos olhos e dentes escancarados todo o seu desespero e sofrimento ao levar eletrochoques periódicos. Com seus quatro membros presos numa máquina que mais parece de tortura, o animal carrega expressões inigualáveis a qualquer uma das que vemos nos rostos indiferentes dos homens e mulheres ao longo do filme.



Figura 24 – Em Andersson, o estranhamento é sentido não apenas pelas escolhas de fotografia, como também pelas próprias situações apresentadas em cada um dos episódios, como é o caso da cena de *Um pombo* cujo frame pode ser visualizado acima.

Costurando a experiência da trilogia de Andersson com construções teóricas destaco que há, ainda, uma dupla de conceitos trazida por BAZIN (1991) que me é muito cara. Trata-se da diferenciação entre a moldura do quadro e a tela do cinema: aquela centrípeta, levando o olhar para dentro da tela, e esta centrífuga, fazendo imaginar o que não pode ser visualizado em cena. Sobre isso, Jacques Aumont traz com uma esclarecedora passagem:

O quadro fílmico, por si só, é centrífugo: ele leva o olhar para longe do centro, para além de suas bordas; ele pede, inelutavelmente, o fora-de-campo, a ficcionalização do não-visto. Ao contrário, o quadro pictórico é "centrípeto": ele fecha a tela pintada sobre o espaço de sua própria matéria e de sua própria composição; obriga o olhar do espectador a voltar sem parar para o interior (AUMONT, 2011, p. 111).

Todavia, o autor resgata tais definições de Bazin exatamente para problematizá-las. Ele explica que é exatamente na moldura que as duas manifestações artísticas mais se aproximam. Os quadros, que na representação pictórica apresentam-se como quadro-objeto (a moldura em si ou a arquitetura do lugar), quadro-limite (as bordas, onde termina a pintura) e quadro-janela (a própria pintura, que enclausura o nosso olhar no seu interior), podem ser identificados

também no cinema: o primeiro num paralelo com a função simbólica do escuro, que envolve a tela do cinema; e os dois últimos entendidos juntos num paralelo com as possibilidades trazidas pelos enquadramentos (cortes do espaço por um olhar móvel) e pelos campos e contracampos (espaço profundo representado de maneira bidimensional). Tais conceitos têm forte potencial e contribuem para a reflexão acerca da representação do tempo no cinema e na pintura na medida em que se considera que o suporte também tem seu grau de influência na maneira como as imagens são fruídas. Nos filmes da trilogia, os quadros-limites e quadro-janelas se aproximam aos de uma pintura emoldurada não só porque a câmera não se movimenta, mas também pelos poucos e sutis deslocamentos das personagens, além do cuidado já mencionado com a direção de arte e fotografia.

Nos filmes do diretor sueco, a imagem cinematográfica deixa de ser apenas *centrífuga*, como delimita BAZIN (1991), para carregar também certa medida de força *centrípeta*, levando o olhar para passear dentro do quadro, como é típico da postura frente a uma pintura. Em *Um Pombo* há a possibilidade de vaguear pela imagem, deixando de olhar apenas para o que está em primeiro plano ou em destaque para prestar a atenção em outros detalhes. Há, em verdade, uma espécie de economia do olhar – percebida principalmente através de uma certa padronização dos planos, da paleta de cores e da caracterização das personagens -, o que é compensado pela maior atenção que o espectador é induzido a dar aos diferentes pontos de cada um dos “quadros-cenas”.

É interessante ainda observar que, apesar de se tratar de um filme contemporâneo, não há uma tentativa de acabar com a *mise en scène* ou de criar uma obra do cinema de fluxo, sobre o qual Luiz Carlos Oliveira afirma que “se furta a qualquer princípio de identidade, de permanência, de lógica; ele admite o mundo como puro devir. O fluxo é questão, portanto, 'menos de colocação em cena (*mise en scène*) que de colocação em movimento (*mise en mouvement*) ou em continuidade” (BOUQUET, 2002b, p. 47 apud OLIVEIRA, 2013, p. 144). Em Andersson, por outro lado, o quadro fixo e a encenação são sempre reafirmados, sendo nesse sentido mais próximo do *cinema rigoroso* (Hitchcock é um bom exemplo) com sua forte atenção aos detalhes de cada plano, um cinema cujos diretores detêm grande controle prévio sobre cada cena a ser filmada, do que do *cinema livre* (como o de Rossellini), mais flexível no processo de gravação, com um

plano de filmagem mais afetado pelo próprio caos do momento gravado, pelos gestos, cenários e diálogos que se desenrolam frente à câmera (OLIVEIRA, 2013, p. 191-192).

Para tanto, Roy Andersson se vale de um preciosismo visual que aqui apresentamos como fundamental para que haja uma aproximação entre as imagens fixas e em movimento, através de estratégias que dão um ritmo mais lento do filme, do uso da câmera estática e dos detalhes trabalhados pela direção de arte e fotografia. Essa aproximação das duas artes não vem, portanto, submeter uma à outra, mas cria nos espectadores uma nova e interessante experiência estética, filha do estranhamento que um filme de planos tão exaustivos e com direção de arte tão trabalhada provoca.

Esse estranhamento, sobre o qual dissertei ser intrínseco à experiência estética, em Andersson, dada a sua produção contemporânea, associo também à ideia que Agamben faz do poeta, que “enquanto, contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra” (AGAMBEN, 2009, p. 61). Com essa poética passagem fica claro que Andersson é, antes de tudo, um poeta (dos que articulam com imagens, e não com palavras) contemporâneo por excelência, na medida em que, através das referências ao passado - exemplificadas aqui pela fotografia de August Sander e pela sua imagética que remete à tradição pictórica -, e da consequente fratura que ele faz do tempo, surge um tipo de estranhamento que desagua numa *experiência sensível de duração* particular.

4 TEMPO E DURAÇÃO

“Chuang Tzu sonhou que era uma borboleta. Ao despertar não sabia se era Tzu que havia sonhado ser uma borboleta ou se era uma borboleta e estava sonhando que era Tzu.”

- Chuang Tzu¹⁷

4.1 O tempo em perspectiva

O estranhamento causado pela mudança na rotina com a chegada do horário de verão, que para acompanhar o solstício de verão durante alguns meses do ano adia o relógio em uma hora; a alteração do fuso horário ao fazermos uma viagem – e a consequente fadiga que ela causa, também conhecida como *jet lag*. Em comum, essas duas situações nos permitem, em meio à rotina, perceber que o tempo no qual estamos imersos não é universal e absoluto, mas convencional (WHITROW, 1993, p. 16), ou seja, moldado para suprir as mais diversas necessidades econômicas, políticas e religiosas que o homem e suas instituições foram sentindo ao longo da história.

Observar com atenção a relação que temos com o tempo permite vê-lo menos como convencional e mais como subjetivo. Dei-me conta disso ao notar que alguns dos filmes que gosto de assistir, de ritmo mais lento, costumam incomodar bastante vários dos meus amigos. O mesmo filme de, suponhamos, uma hora e quarenta minutos de duração, parece bem mais longo para muita gente, enquanto que para mim às vezes chega mesmo a parecer mais curto. Como isso é possível?

Numa investigação detalhada sobre o tema, John Whitrow se dedica a “pôr o próprio tempo em perspectiva temporal” (idem, p. 9), estudando como ele altera a maneira como as pessoas se relacionam em sociedade e vice-versa: analisando como as necessidades dos grupos sociais demandaram diferentes dispositivos de medição do tempo, como relógios e calendários. O seu trabalho, portanto, é extremamente valioso, pois permite conhecer outras maneiras de experimentar o tempo. De início, é interessante descobrir como a própria noção de tempo, adquirida por nós na infância, vai se desenvolvendo na medida em que nosso repertório linguístico vai expandindo. Como observa Whitrow, até cerca de um ano e meio a

¹⁷ CASARES, BORGES e OCAMPO, 2013, p. 150.

criança tem noção apenas do presente. Apenas por volta dos dois anos e meio é que se desenvolve a ideia de futuro e de passado, ambos identificados como “não hoje”. E é só com o passar dos anos que a criança visualiza passado, presente e futuro como partes de uma mesma linha do tempo, como formadores de um tempo unificado (ibidem, p. 18). Antes disso é comum ouvir crianças dizerem frases como “ontem vamos ao parque?” ou “amanhã já chegou?”, por exemplo, numa confusão de tempos verbais que comprovam que a noção comum que temos do tempo é construída socialmente.

A ideia de um tempo convencionado, quer dizer, fruto de um esforço milenar de organização e controle dos grupos sociais, torna-se explícita quando se entra em contato com outras formas de experimentar o tempo. Diferentes povos, em diferentes momentos da história, valeram-se de noções de tempo totalmente distintas da que temos hoje. Dentre os vários exemplos trazidos por Whitrow destaco a visão dos índios hopis, do Arizona, cuja experiência de tempo poderia ser descrita como a falta de ideias definidas de passado, presente e futuro. De maneira diferente, o tempo desses povos é dividido entre um tempo *objetivo*, ou seja, acessível aos sentidos, e de outro *subjetivo*, mais ligado ao mundo mental e espiritual. Há também o povo azande, do sudeste do Sudão, para o qual presente e futuro se sobrepõem: “quando os oráculos indicam que um homem cairá doente num futuro próximo, seu estado já é mau, uma vez que seu futuro já é parte do presente” (ibidem, p. 21-22).

Já é de outro modo que entendem o tempo os povos nuers, moradores das margens do rio Nilo, no Sudão, para os quais o tempo pode ser descrito como uma sucessão dos eventos mais relevantes da comunidade (principais enchentes, pragas, etc.). Além disso, para eles não há a noção de “idade” como conhecemos, de modo que as idades são contadas por grupos, como por exemplo: as crianças que participaram do mesmo ritual de iniciação depois da última cheia, ou os jovens nascidos no período que coincide com a descoberta de novos territórios. Já para os povos do Egito Antigo, o tempo era cíclico: naquela época, quando um faraó subia ao trono marcava-se o ano 01, numa contagem reiniciada após sua morte e a consequente ascensão de um novo líder.

Tentar uma aproximação com a forma de pensamento desses povos pode ser extremamente difícil, na medida em que cada um de nós já tem uma noção temporal arraigada na mente: um tempo que é considerado como natural e que dispensa

reflexões mais profundas. O trabalho de antropólogos, linguistas e historiadores é, portanto, extremamente valioso, pois permite que nos coloquemos no lugar do outro, o que inevitavelmente ajudará a entender melhor nossa própria história, nosso presente. No caso dos exemplos citados, fica claro que eles permitem perceber como diferentes grupos humanos foram desenvolvendo entendimentos do tempo que respondessem às suas necessidades de maneira mais eficiente. Como afirma o sociólogo Norbert Elias:

“a noção de tempo representa uma síntese de nível altíssimo, uma vez que relaciona posições que se situam, respectivamente, na sucessão dos eventos físicos, no movimento da sociedade e no curso de uma vida individual” (ELIAS, 1998, p. 17).

Casos específicos à parte, é sabido ter sido a agricultura uma das atividades que mais exigiram esforços na confecção de tecnologias de medição do tempo. Conhecer os ciclos da natureza e saber exatamente o momento de colher, de plantar ou de deixar o solo descansar foi fundamental para a sedentarização das comunidades. Para esse fim, dentre as mais rudimentares formas de medição do tempo estão os relógios solares, a princípio apenas um graveto fincado na terra, cuja marcação da sombra projetada determinava o período do dia. Mas, e em dias nublados? E à noite? Parte-se então para os relógios de água (clepsidras). E quando está tão frio que a água congela? Cria-se o relógio de mercúrio, cujo ponto de condensação é mais baixo. A cada descoberta, um problema. A cada problema, um novo invento buscando solucioná-lo. E, quanto mais a urbanização ganhava força, menos as escalas naturais de medição do tempo foram sendo utilizadas (WHITROW, 1993, p. 36). São assim desenvolvidos o relógio mecânico, utilizado pelos monges católicos para regular suas ordenadas rotinas; o relógio de algibeira, permitindo que o tempo seja carregado no bolso e auxiliando na mensuração da jornada de trabalho nas fábricas; o relógio de pulso, pensado para facilitar a consulta da hora por aviadores e soldados na Primeira Guerra; o relógio de quartzo, mais preciso, por ser o quartzo um mineral que ressoa em uma frequência fixa; até chegar ao relógio atômico, que em 1967 foi estabelecido como a nova medida de tempo internacional.

Muitas foram as formas utilizadas para medir o tempo e vários foram os sentidos mobilizados na sua percepção e leitura. Afinal, como seria ficar ciente do

tempo e organizar nossa rotina através da audição? Na Idade Média, era assim que um trabalhador do campo, por meio das badaladas do sino da igreja mais próxima, sabia a hora da missa ou a hora de voltar para casa, por exemplo. Já dentre os chineses foi o olfato, estimulado pelo uso de incensos, o sentido utilizado para a leitura das horas. De tão curioso, transcrevo aqui o funcionamento desse método inusitado de medição:

Por queimar num ritmo constante e sem produzir chama, o incenso presta-se bem para medir a divisão do dia religioso e para outros fins. De fato, relógios de incenso parecem ter sido tão amplamente usados na China quanto os quadrantes solares e as clepsidras. Tanto bastões de incenso como velas graduadas eram generalizadamente usados durante a dinastia Sung (950-1279 d.C.), e mais tarde ambos foram introduzidos no Japão. (...) Em alguns desses relógios, diferentes porções de incenso exalavam diferentes aromas, pelos quais as pessoas de olfato apurado podiam identificar a hora aproximada (WHITROW, 1993, p. 108).

Para imaginar essa experiência, tento me colocar no lugar desses povos: como seria viver uma rotina pontuada pelo esgotar dos incensos? A consulta certamente não resultava em horários tão precisos quanto os que temos hoje, modificando de maneira profunda a maneira como as pessoas se relacionavam. Todas essas estratégias e aparatos utilizados para medi-lo reforçam ainda a ideia de que o tempo tal como conhecemos hoje é uma convenção, um tempo cada vez mais preciso e subdividido em partes menores, em pequenos pedaços que devemos controlar e que não se vê mais aprisionado nos artefatos criados com a finalidade exclusiva de nos dar as horas, estando espalhado por toda parte, dos celulares aos micro-ondas, dos carros às esteiras de academia, das televisões às geladeiras. Vivemos em função do tempo, não há dúvidas. Comemos, dormimos e acordamos não necessariamente quando temos fome, sono ou disposição, mas quando chega a hora pré-determinada. A sociedade pós Revolução Industrial é pautada pela existência de horários a cumprir e a trabalhar - como por sinal retratou de forma cômica e precisa Charles Chaplin no ainda atual filme *Tempos modernos* (1936) -, e não é à toa ser a pontualidade uma característica frequentemente associada aos britânicos.

O tempo, na medida em que é modelado para suprir nossas necessidades, também as modifica, também influencia na nossa forma de agir no mundo, numa constante retroalimentação. A esse respeito encontro um caso curioso na história da Arte. Trata-se da execução por Michelangelo do mural *Juízo final* (1535-1541) em uma das paredes da Capela Sistina. Nesse período de final da Idade Média, às

portas do Renascimento e, portanto, com a velocidade da vida se acelerando cada vez mais, já parecia inviável a complexa e hoje obsoleta pintura *a fresco*, visto que a pintura *a secco* proporcionava, em contraste, mais velocidade de aprendizagem e execução, adequando-se melhor à economia mercantil da época. No entanto, insistiu e assim o fez Michelangelo, deixando como legado uma das últimas grandes obras-primas pintadas *a fresco*, uma técnica que com o tempo “mostrou-se incompatível com a nova atitude social com relação ao tempo” (WHITROW, 2005, p. 25-6), comprovando com isso que as novas experiências que temos com o tempo resultam não apenas em novas modalidades de interações socioeconômicas, como também em novas formas de experiência sensível, seja na produção ou na fruição de objetos estéticos.

4.2 O tempo que dura

Mas a que tempo estamos nos referindo quando dizemos frases como “num piscar de olhos”, “parecia que não ia terminar nunca” ou “os minutos mais longos da minha vida”? Certamente não ao tempo cronológico, este dos relógios e calendários, pensado e construído durante milênios por diferentes grupos sociais, políticos e econômicos. Em casos assim volta-se ao tempo subjetivo, o que faz com que várias horas de uma boa conversa pareça ter corrido em muito menos tempo. Aquele que estica os momentos de expectativa e contrai os de intensa alegria, ou vice-versa. O mesmo tempo que instala dias e mais dias no espaço de um sonho vivido durante poucas horas de sono.

Foi estudando o tempo subjetivo que solicitei aos alunos do curso *Rádio, TV e Internet* da disciplina *Comunicação Comparada*, ministrada no semestre 2017.1 durante o Estágio Docência, que descrevessem logo ao acordar um sonho que acabaram de ter, incluindo no relato a sensação de tempo vivida. Alguns dos trechos mais interessantes me revelaram formas distintas de sentir o tempo, como a sensação de que ele está passando mais devagar, por exemplo:

“Acho que tudo começou a se projetar uns cinco minutos antes de eu acordar, *mas enquanto se passava, me pareceu uma vivência de meia hora no mínimo*. Não sei explicar isso muito bem, mas foi mais ou menos assim”;

“Aquela situação continuou acontecendo até que o sonho se desfez. *Tudo pareceu durar horas*, talvez pela sensação de câmera lenta e pela música devagar”;

“A impressão é de que tudo acontece num tempo bastante similar ao tempo cronológico ao que estamos acostumados. A única diferença é *no momento em que passamos a andar mais rápido, o tempo se estende*, criando uma tensão maior” (grifos meus).

Em outros relatos há a sensação oposta, de um tempo que passa mais rápido do que o esperado:

“Ficava nervosa sem saber se falava algo ou não, mas *do nada eu aparecia em casa, sentada na sala*, esperando pra pegar meu maiô.”;

“A sensação de terror estava lá durante o sonho inteiro e como era uma perseguição, *tudo pareceu muito dinâmico*” (grifos meus).

Esse exercício de escrever os sonhos também já foi cotejado pela arte. Tanto como uma estratégia criativa, como foi o caso dos surrealistas, quanto como a matéria mesma da obra, como vê-se em *Dream House* (2000), trabalho idealizado pela artista Marina Abramović que consiste numa centenária casa no Japão que, ao ser reformada e transformada numa pousada, solicita aos visitantes que lá passam a noite que anotem o que sonharem num livro de sonhos, volume que acumulou, dentre outros tantos relatos, esta interessante descrição: “A passagem do tempo vacila, e eu estou vivendo dez minutos na frente em relação a todos os outros. Fico esperando e esperando que todos percorram esses dez minutos que estão desperdiçando. (6 de agosto de 2008)” (ABRAMOVIĆ, 2017, p. 285).

Em todos esses relatos, entretanto, fica claro como a noção de tempo ultrapassa as definições lógicas pontuadas pelos números que compõem os relógios e calendários. Esse tempo subjetivo é assumido, dentre outros autores, pelo filósofo Henri Bergson. Na sua filosofia, a memória ganha um papel de destaque. Afinal, somos seres formados mais por passado do que por presente. Para o filósofo, a memória não pode ser deixada de lado, considerada como algo que já passou. Do contrário, ela está em nós de forma integral em cada momento presente, passível de ser atualizada a qualquer instante, bastando para isso o estímulo “correto”. É nesse sentido que o cineasta russo Andrei Tarkovski - conhecido pela sua predileção por planos longos e contemplativos que parecem abrir caminho para o tempo passar e para quem o cinema seria a arte de esculpir o tempo - sustenta que, muitas vezes, “o passado é muito mais real, ou, de qualquer forma, mais estável, mais resistente

que o presente, o qual desliza e se esvai como areia entre os dedos, adquirindo peso material somente através da recordação” (TARKOVSKI, 2002, p. 65-6), o que faz sentido quando pensamos que uma memória marcante da infância, por exemplo, pode permanecer na nossa memória a vida toda, enquanto que o presente, ao mesmo tempo em que é, já deixa de ser, automaticamente transformado em passado.

Isso também fica fácil de compreender ao notar, por exemplo, o poder que um certo sabor, imagem ou perfume tem de evocar memórias antes tidas como esquecidas. Nesse sentido, um exemplo de como a memória (especificamente a involuntária) opera está descrito de maneira precisa na literatura de Marcel Proust. Estela Sahm, cuja dissertação consiste num estudo aprofundado sobre as relações possíveis entre a filosofia de Bergson e a representação do tempo na obra proustiana, vê a linguagem metafórica da literatura muitas vezes como mais rica que a linguagem conceitual da filosofia para a transmissão de certas ideias. Sahm afirma que, no relato de Proust, “a consciência da passagem do tempo só se dá por meio de uma suspensão da própria duração, para que possamos compreender o movimento incessante que nos constitui” (SAHM, 2011, p. 58), de modo que a literatura (e penso eu nos objetos estéticos de modo geral), no caso específico de Proust por meio da estratégia do fluxo da consciência, apresenta-se como campo privilegiado para a transmissão da ideia de duração.

Lê-se, no primeiro volume da sua obra *Em busca do tempo perdido*, que o protagonista, ao experimentar o chá e os bolinhos franceses (*madeleines*) servidos por sua mãe, imediatamente sente-se transportado para um outro estado emocional e para um outro período da sua vida:

Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas de bolo, tocou meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos seus desastres, ilusória sua brevidade, tal como faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou, antes, essa essência não estava em mim, era eu mesmo. Cessava de me sentir medíocre, contingente, mortal. De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? Senti que estava ligada ao gosto do chá e do bolo, mas que o ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. De onde vinha? Que significava? Onde apreendê-la? (PROUST, 2006, p. 71).

E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedaço de Madalena que nos domingos de manhã em Combray (pois nos domingos eu não saía antes da hora da missa) minha tia Léonie me oferecia, depois de o

ter mergulhado em seu chá da Índia ou de tília, quando ia cumprimentá-la em seu quarto (idem, p. 73, grifo meu).

Estalo da memória semelhante percebo ser sentido por Saroo, personagem do filme *Lion: uma jornada para casa* (2006) que, ao experimentar um doce específico que costumava comer há muito tempo, na sua infância vivida na Índia, passa a lembrar de momentos antes esquecidos e percebe que a atual vida que leva na Austrália não tem mais sentido, levando-o a uma longa busca pelos seus familiares consanguíneos; e pela protagonista do romance *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector, que, ao se deparar com uma barata no quarto da empregada, entra numa profunda reflexão existencial:

Olhei o quarto com desconfiança. Havia a barata, então. Ou baratas. Onde? atrás das malas talvez. Uma? duas? quantas? Atrás do silêncio imóvel das malas, talvez toda uma escuridão de baratas. Uma imobilizada sobre a outra? Camada de baratas – *que de súbito me lembravam o que em criança eu havia descoberto uma vez ao levantar o colchão sobre o qual dormia: o negror de centenas e centenas de percevejos, conglomerados uns sobre os outros.*

A lembrança de minha pobreza em criança, com percevejos, goteiras, baratas e ratos, era de como um meu passado pré-histórico, eu já havia vivido com os primeiros bichos da Terra (LISPECTOR, 2009, p. 47, grifo meu).

A sensibilidade das linguagens literária e cinematográfica, nos três casos, me permite chegar ainda mais próximo da ideia que Bergson tem de memória e, mais especificamente, do que ele chama de *duração*. De acordo com o autor, “para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar” (BERGSON, 1999, p. 90) – e foram exatamente em momentos como esses, de abstração e experiência sensível com as coisas mais banais, que as personagens mencionadas entraram em camadas mais profundas da memória. Acrescentaria ainda que é precisamente por isso, quer dizer, por não visar um fim prático, ou melhor, pela sua qualidade de “inútil”, que a arte se configura como terreno privilegiado para compartilhar de forma intensa as sensações da experiência vivida.

Bergson, numa tentativa de tornar esse conceito mais palpável, vale-se do diagrama de um cone (Figura 25). Em linhas gerais, a duração diz respeito a uma coexistência virtual – ou seja, daquilo que não é atual, não está no agora, mas que tem uma realidade na nossa mente – do passado (representado por AB) e do

presente (S), sendo o presente o momento de maior contração das memórias/lembranças (cone SAB), estas sempre passíveis de serem atualizadas no presente, em constante movimento no plano P. É no vértice do cone, no chamado presente, que percepção e memória coexistem. “Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada” (idem, p. 30). É no vértice do cone o lugar da vida, onde memórias e percepções se misturam numa constante retroalimentação.

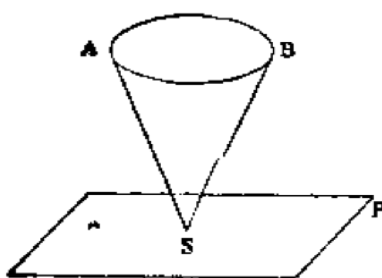


Figura 25 – O cone de Bergson.

Pensando dessa forma, *durar* é um mergulhar no tempo. É tempo subjetivo, totalmente distinto do cronológico. Para Bergson o tempo é por excelência descontínuo, como uma novelo emaranhado que nunca leva ao mesmo ponto. É um segundo desmembrado em infinitos instantes, alargando-os ou contraindo-os. E “por mais breve que se suponha uma percepção, com efeito, ela ocupa sempre uma certa duração” (ibidem, p. 31). Perceber, portanto, “acaba não sendo mais do que uma ocasião de lembrar” (ibidem, p. 69), ocasião em que selecionamos, dentre todas, apenas as lembranças que serão úteis para a nossa ação no presente, lembranças que nos permitem falar, escrever, entender, relacionar, ponderar. Durar, indo na contramão dessa busca pela utilidade, que talvez seja a principal característica do tempo mensurado, é o entrar num mundo onde os ponteiros do relógio nada representam, é ter a impressão de que o sonho durou uma hora ou um dia quando na verdade durou alguns minutos, é relembrar todo um período da vida no instante em que vemos ou comemos algo. E é precisamente nesse tempo não-cronológico que mora a experiência, “uma mistura de memórias pessoais, memórias

compartilhadas e imaginação” (SUTTON, 2009, p. 35). Um trecho de Deleuze em seu livro *Bergsonismo* (2012), dedicado ao pensamento do filósofo, nos esclarece:

Eis, portanto, em que sentido o passado coexiste consigo como presente: a duração é tão somente essa própria coexistência, essa coexistência de si consigo. Logo, o passado e o presente devem ser pensados como dois graus extremos coexistindo na duração, graus que se distinguem, um pelo seu estado de distensão, o outro por seu estado de contração. Uma metáfora célebre nos diz que, a cada nível do cone, há todo o nosso passado, mas em graus diferentes: o presente é somente o grau mais contraído do passado (DELEUZE, 2012, p. 114).

Perceber a simultaneidade dos estados temporais e a subjetividade do tempo implícitas ao pensamento bergsoniano é revolucionário em contraste à forma como o tempo era percebido até então. Poderia mesmo dizer que estamos diante de um tempo completamente oposto àquele estudado pelas ciências exatas, já que a duração e a memória, diferentemente do tempo físico, não são mensuráveis ou calculáveis. Uma afirmação como essa, entretanto, seria bastante radical, e um parêntese deve ser feito aqui para que mencionemos novamente os trabalhos do químico Ilya Prigogine (PRIGOGINE, 2009, 2011 e 2012). Suas ideias comprovam que o tempo pode ter um papel conciliatório, e não ser apenas motivo de rivalidades, entre os campos da física e da filosofia. Prigogine, antes de tudo, afirma a irreversibilidade do tempo, o que já é grande coisa ao lembrar que nas equações clássicas a partícula positiva (+) ou negativa (–) antes do tempo (t) em nada influenciam nos seus resultados. Mais que isso, o químico enxerga nessa irreversibilidade não mais uma fonte de desordem, mas de ordem. Pensar na vida em fluxo e em constante mudança, mesmo nas escalas microscópicas ou enormes, é admiti-la também em sua potência criadora, o que é inspirador para que vivamos a vida com intensidade, numa visão bastante alinhada às ideias de Bergson.

Veja você, pensamos sempre sobre o aspecto destruidor da flecha do tempo. Na visão habitual, o tempo representa decadência, destruição, passagem ao caos. Isso, porém, não é verdade num universo de não equilíbrio como o nosso. Dentro desse universo, a flecha do tempo não está associada ao declínio mas, ao contrário, à possibilidade de bifurcação, de novidade, de criatividade. Sempre pensei que a vida humana era um caso particular de um princípio universal de criatividade (PRIGOGINE, 2009, p. 82).

Neste estudo sobre imagens fixas e em movimento é essa potência criativa do tempo que deve ser considerada e, acima disso, a compreensão de que ele, antes de ser uma grandeza física consultada no relógio, é experiência subjetiva, de modo que uma mesma vivência será sentida com diferentes durações por diferentes pessoas. Conhecer como outras culturas enxergam o tempo é deslocar a nossa visão ocidental de tempo da posição de única e absoluta, percebendo como ele foi construído aos poucos ao longo da história, fruto de um esforço coletivo que mobilizou mentes criativas, ciência, política, fatores econômicos, crenças religiosas e as necessidades e afetos da vida em sociedade.

O tempo aqui examinado é o emaranhado de memórias trançadas ao longo da vida, o que faz com que a ação no presente não seja mais do que o ato de pescar as memórias mais relevantes para o momento, o que não exclui, claro, a possibilidade de uma memória involuntária vir à tona – sensação que costuma vir a reboque de uma forte experiência. Viver uma experiência sensível é, dessa forma, ter também uma experiência temporal, já que aquela mobiliza sensibilidades e afetos que interferem na maneira como percebemos o tempo.

4.3 A pintura que se aproxima do cinema: o olhar cinematográfico de Edward Hopper

Que lugar bonito! As árvores extremamente verdes e o pasto alto. Deve ser incrível dirigir por essa estrada, com todo esse verde engolindo o caminho... Um posto de gasolina no meio do caminho. Simples, mas daqueles onde o motorista mesmo abastece. Uma cultura diferente da minha. Será que faz frio? E por que há esse homem levemente inclinado, como que mexendo na bomba de combustível? Pela camisa de mangas longas talvez, sim, faça frio. Onde está o carro dele, de onde ele vem? Será que ele ficou no prego no meio do caminho e foi a pé buscar gasolina? Ou ele trabalha nesse posto? Mais provável. O que ele fará depois? Para onde ele vai no fim do expediente? A monotonia parece avassaladora. Um ou outro viajante com quem trocar algumas palavras, alguns com os quais ele nunca mais irá cruzar o caminho, outros, esses em maior número, dos quais ele nunca mais vai lembrar... Diálogos rápidos, utilitários. Ou ele pode ser daqueles que adoram jogar conversa fora, vai saber? Tanto silêncio, tanto vazio.

Essas impressões, que bem poderiam ser comentários acerca de algum produto audiovisual, como um filme ou uma série, foram na verdade instigadas em mim durante a contemplação do quadro *Gas* (1940), de Edward Hopper (1882 – 1967). Tenho guardados mais trechos como esse, numa escrita de fluxo que registra meus pensamentos sobre alguns quadros produzidos pelo artista. Esses escritos são para mim uma potente estratégia metodológica, permitindo trazer à tona impressões mais próximas do emocional que do racional, numa forma de pensar as imagens que não descarta a experiência, que não fecha os olhos para o outro lado da tela.



Figura 26 – *Gas* (1940), pintura de Edward Hopper.

Na verdade, é mesmo curioso notar a força que os quadros de Hopper têm em instigar histórias, o que em grande medida explica a publicação de um livro como *In sunlight or in shadow*, coleção de dezessete contos que, dentre outros autores, traz textos de Stephen King e Joyce Carol Oates, cada um deles criando uma história inspirada em uma diferente pintura do artista. Já na introdução do livro, ao falar sobre o fascínio que o pintor exerce sobre os leitores e escritores, Block comenta:

Hopper ficava consternado nas situações em que seu trabalho era confundido com uma ilustração. Não menos que qualquer expressionista abstrato, sua preocupação era com forma e cor e luz, não com significado

ou narrativa. Hopper não é nem um ilustrador nem um pintor narrativo. Seus quadros não contam histórias. O que eles fazem são sugerir - poderosamente, irresistivelmente - que há histórias dentro deles, esperando para serem contadas. Ele nos mostra um momento no tempo, disposto numa tela; há claramente um passado e um futuro, mas é nossa tarefa descobri-los por conta própria (BLOCK, 2016, p. viii, tradução livre).

Essa percepção da força que os quadros de Hopper possuem de evocar um antes e um depois não se restringe à literatura de ficção. O pintor inspira, por exemplo, todo o mote da série fotográfica *Hopper Meditations* (2012-2013), de Richard Tuschman, cujo diálogo com outras artes extrapola a pintura, estando intrínseco à própria produção e pós-produção das suas fotos, com cenários que são nada menos que dioramas¹⁸ fotografados (TUSCHMAN, 2014); e do filme *Shirley: visões da realidade* (2013), este último que será estudado em mais detalhes no quarto capítulo. Outro caso interessante dentro do cinema é que seu quadro *Casa junto da linha férrea* (1925) inspira a arquitetura da casa da família Bates no filme *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock. E como não ver ecos da atmosfera hopperiana no filme *Carol* (2015), de Todd Haynes, ou no complexo trabalho do fotógrafo Gregory Crewdson? A fotografia deste último, inclusive, certamente renderia um trabalho à parte. Para suas fotos, Crewdson busca um controle de cena tão rigoroso que apenas para a produção da série *Beneath the Roses*, da qual a Figura 27 faz parte, ele foi auxiliado por uma equipe (e também por orçamento e calendário) de suporte e porte cinematográficos, contando, dentre outros tantos profissionais, com produtor, diretor de fotografia e diretor de arte, como pode ser visto em detalhes no documentário *Gregory Crewdson: Brief Encounters* (2012). O fotógrafo, inclusive, toca em um ponto muito caro a este trabalho quando, num artigo para o museu Tate, entrevê em Hopper a relação entre o pictórico e o cinematográfico não apenas esteticamente, como também na suspensão temporal presente em seus quadros, cujos momentos parecem sempre dever um antes e um depois. Nas suas palavras, Hopper:

¹⁸ No uso corrente, diz respeito às réplicas de cenários tridimensionais e em miniatura, como as maquetes construídas pelas crianças na escola. Historicamente, no entanto, trata-se de uma técnica difundida por Louis Daguerre no início dos anos 1820 e que até hoje é considerada por muitos como uma das várias antecessoras do cinema. Ao contrário da precedente *pintura panorâmica*, em que o cenário permanecia estático enquanto as pessoas movimentavam-se por ele, o diorama exigia um espectador imóvel - mas sobre as rodas de uma plataforma que o fazia passear pelas cenas apresentadas. Nesse sentido, sua invenção marca uma virada importante no modo como consumimos imagens, pois, além de restringir a mobilidade do espectador, o diorama exigia dele “a sujeição a um desdobramento temporal preconcebido da experiência óptica” (CRARY, 2012, p. 112-113), limitações presentes até hoje na especiação de cinema em salas comerciais, vale pontuar.

costumava comparar suas próprias pinturas com quadros de filmes. Sempre há uma sugestão de moldura nos seus quadros, seja nas suas janelas, portas ou frestas de luz, mas os quadros aos quais ele se refere são também muito sobre o fragmento. A narrativa de Hopper ocorre em momentos que são eternamente suspensos entre um 'antes' e um 'depois' – elíptico, momentos impregnados que nunca se resolvem. Há enormes reservas de ansiedades psicológicas no seu trabalho, uma sensação de estórias reprimidas debaixo da superfície calma (CREWDSON, 2004, tradução livre).



Figuras 27 e 28 - *Pink bedroom (Daydream)* (2013), de Richard Tuschman e *Untitled* (2004), de Gregory Crewdson. Ambos na fotografia, o primeiro faz referência direta a Hopper, enquanto que o segundo parece captar indiretamente a atmosfera dos seus quadros.

É também perceptível a influência que o pintor estadunidense exerce tanto indiretamente na filmografia de Michelangelo Antonioni¹⁹, como declaradamente na obra dos cineastas Wim Wenders e de Todd Haynes. No mais, foi interessante para mim, já depois de ter reunido Hopper e Andersson como os objetos centrais desse estudo, ver que o próprio Roy Andersson já confirmou abertamente uma relação – indireta e não intencional - entre seus filmes e a estética do pintor. Nas suas palavras:

É a solidão. Suas pinturas são belas e tristes ao mesmo tempo. Ele fez uma pintura fantástica chamada *The office at night*, na qual a secretária está em pé ao lado do homem no escritório. Ele está prestes a dizer ou acabou de dizer algo. A pintura é sobre esperar, mas quase se move. É uma espécie de cinema (ANDERSSON, 2015, tradução livre).

Num sentido inverso há também o entusiasmo de Edward Hopper com o cinema, o que está refletido de forma explícita na ambientação de quadros como

¹⁹ Essa referência indireta é apontada por Marcos Kurtinaitis. Para ele, “trata-se de um dos casos mais marcantes de afinidade estilística e temática do século XX. Hopper e Antonioni exprimem em seus trabalhos uma visão de mundo correspondente: não à toa, ambos são considerados ‘poetas do silêncio, da solidão e da incomunicabilidade’.” (KURTINAITIS, 2010, p. 169).

New York Movie (1939) e *Intermission* (1963) e na sua experiência com ilustração editorial:

Tendo sido ilustrador de capas de livros, tarefa que exige condensar em um desenho a história de toda uma obra, ele certamente conhecia as possibilidades de sintetizar em uma única imagem um conteúdo narrativo complexo. Se isso ocorre, é porque Hopper consegue, da mesma forma que o cinema, investir em elementos da composição visual de valor narrativo (KURTINAITIS, 2010, p. 163).



Figuras 29 e 30 - Na obra de Hopper, o cinema também serve de inspiração temática. À esquerda, *New York Movie* (1939) e, ao lado, *Intermission* (1963). “Essa ambientação – menos frequente em sua obra, vale dizer, do que hotéis ou cafés – parece sugerir, como as demais, um espaço de socialização em que os indivíduos permanecem, a despeito disso, isolados” (ibidem, p. 161).

Nas pinturas de Hopper percebo acontecer o contrário do que sentimos ao ver um dos filmes de Roy Andersson. Enquanto que na obra do cineasta as noções de força centrípeta e centrífuga são borradas para dar mais força centrípeta às suas cenas, nos quadros em análise o que há é um aumento da força centrífuga, levando a visão para o fora de campo. A intenção agora é, portanto, a de trabalhar as relações entre cinema e pintura no sentido inverso ao que nos é mais comumente apresentado, aquele mais preocupado em identificar no cinema ou na pintura referências plásticas, citações e inspirações provenientes da outra arte. Além disso, parto de duas constatações simples: a de que convencionalmente fruimos um filme pelo tempo que nos é “dado”, ou seja, um filme de duas horas será assistido em duas horas, um tempo cronológico pré-determinado pelo diretor; e de que fruimos uma pintura pelo tempo que desejarmos, num tempo decidido pelo espectador - se, claro, desconsideramos um eventual horário de funcionamento do museu ou outra situação semelhante.

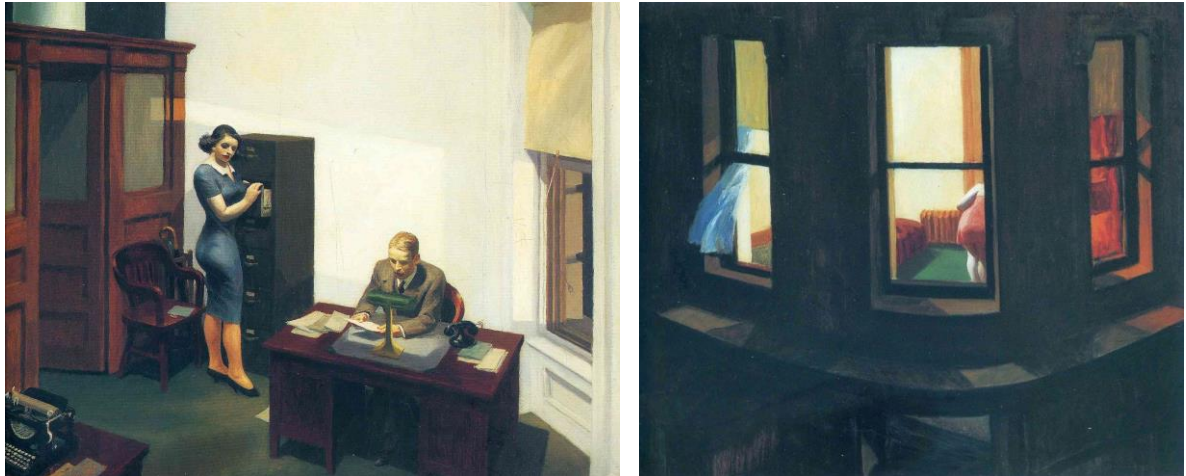
De maneira oposta à convencional, proponho colocar em cena a pintura que proporciona uma experiência sensível de duração cinematográfica, a pintura que dilata o instante. Isso porque, assim como o cinema pode trazer em si uma experiência sensível de duração que se aproxima da pictórica - como fica evidente na encenação de *tableaux-vivants* e no uso da câmera fixa e demorada no registro de cenas com movimentos quase inexistentes de tão poucos e sutis, este último o caso do cinema de Roy Andersson -, enxergo que determinadas pinturas, como as de Hopper, possuem a força de carregar em si um tempo que é fílmico, especialmente por meio de composições imagéticas que valorizam o extracampo e o movimento, como já é tão comum acontecer no cinema. Tendo isso em conta, busco menos a ontologia ou a especificidade de cada meio e mais a convergência e o hibridismo, percebendo o que de novo surge a partir da aproximação entre formatos distintos.

Em vez da busca pelo *instante pregnante*, marcado pelo desejo de condensar todo um fluxo de acontecimentos em uma só imagem (AUMONT, 2012, p. 241), o que vemos em Hopper é o registro de cenas corriqueiras e o “congelamento” de movimentos em curso (a leitura de uma carta, o ato de tomar uma xícara de chá ou café, um tecido em movimento). Há, então, uma proximidade maior com o *instante qualquer*, tão disseminado a partir do instantâneo fotográfico, por volta de 1860. “Foi a partir dessa possibilidade de retenção de um instante qualquer que se percebeu que os supostos instantes figurados pela pintura tinham sido inteiramente reconstruídos.”, afirma Jacques Aumont (ibidem, p. 243). Em Hopper, a pintura deixa de se ater apenas ao presente da cena retratada para tornar sensível a potência que o pictórico também tem de fazer durar este mesmo presente. De, a partir de uma cena banal e corriqueira, tornar simultâneos passado, presente e futuro.

No quadro *Office at night* (1940), por exemplo, é exatamente isso que ocorre. Num primeiro contato, ele já transmite uma atmosfera de estranhamento. Nos vemos em seguida tentando identificar quem são esses dois indivíduos ao mesmo tempo tão familiares e estranhos entre si. *À noite e num horário pouco comum para o trabalho em escritórios, enquanto ela mexe nos arquivos, talvez receosa, furtivamente, ele mira com apatia - possivelmente com uma ponta de assombro ou tolice - os papeis à sua mesa. Há entre ambos alguma relação além do trabalho? Que melancolia é essa que não se deixa esconder mesmo sob camadas de*

maquiagem, cabelo e roupa impecáveis? Num ambiente tão formal e burocrático, ambos parecem vestir máscaras, transmitindo uma sensação estranha, mescla de monotonia e tensão. Nessa situação, prenhe de passado e futuro - sentidos tanto no papel que um dos dois parece ter acabado de deixar cair no chão quanto na expectativa sobre o que será que ela irá buscar na gaveta -, Hopper confere à imagem fixa uma experiência sensível do tempo que não é nem a da pintura, nem necessariamente das imagens em movimento, como o cinema.

Destaco ainda o quadro *Night Windows* (1928), que distingo tanto como um dos mais enigmáticos da iconografia de Hopper, como um dos mais representativos das questões do tempo e da relação com o cinema aqui trabalhadas. Antecedendo em mais de duas décadas o icônico *Janela Indiscreta* (1954) de Hitchcock, filme com o qual é inevitável relacioná-lo, em *Night Windows* Hopper magistralmente instiga numa só pintura todas as reflexões aqui levantadas. A começar, sobre os limites do olhar. Por meio das janelas que emolduram, escondem e revelam o corpo da mulher retratada, molduras dentro da moldura do quadro, desaguamos na reflexão sobre a própria moldura pictórica, também ao mesmo tempo revelação e esconderijo. Neste quadro, vemos claramente a ideia aqui levantada de uma força centrífuga na imagem fixa, pois a moldura, ao mesmo tempo que delimita, destaca a presença do fora de campo. Isso fica ainda mais latente quando entendemos que o ponto de vista por trás da pintura simula o enquadramento do olhar de uma pessoa, de um *voyeur* fora de campo, provavelmente situado num apartamento semelhante ao retratado. E o que falar da experiência de tempo sentida frente a este quadro? *Intrigante, a pintura evita dar pistas sobre a vida da mulher, preferindo oferecer questionamentos. Num apartamento tão vazio de elementos decorativos e bugigangas que poderiam nos ajudar a refazer aspectos da sua subjetividade, a única certeza que resta é a de que ela é o objeto de um olhar alheio, intruso, estranho. Há uma infinidade de lacunas a serem preenchidas. E são exatamente nelas que mora a experiência sensível de duração, tema que será abordado em detalhes à frente.*



Figuras 31 e 32 - *Office at night* (1940) e *Night Windows* (1928). A expectativa do que virá e a curiosidade sobre o que passou.

Quadros como os de Hopper, mesmo sem se valerem de aparatos tecnológicos, são capazes de fazer durar um tempo que ultrapassa a cena estática apresentada por meio da experiência estética de duração ativada pelo banal e corriqueiro. É como se a experiência sensível de duração que as imagens estáticas proporcionam se aproximasse daquela que convencionalmente vivemos com as imagens em movimento: uma experiência consciente de um passado, presente e futuro que fluem e que não se deixam esgotar mesmo estando não na lógica do movimento audiovisual, mas contraídos num só instante. Na pintura de Hopper, desconstrói-se o lugar comum que vê na pintura apenas a representação de um retrato confinado na moldura e para a qual só é possível a qualidade de centrípeta. Do contrário, vemos a tela extrapolar seus limites não apenas visualmente, através dos descentramentos de pontos de vista tão recorrentes nos seus quadros, mas também por meio da nossa experiência de duração que vê além do que está posto nas pinceladas.

5 EXPERIÊNCIA SENSÍVEL DE DURAÇÃO

“Fazer o camelo passar da duração pelo fundo da agulha do instante – pensar o imóvel a partir do movimento – é um problema sutil, não um paradoxo”

– Mauricio Lissovsky²⁰

A frase acima, dita inspirada na “é mais fácil um camelo passar pelo buraco de uma agulha que um físico passar pelo limiar de sua porta” do astrofísico Eddington (EDDINGTON apud LISSOVSKY, 2008, p. 65) – esta que, em contrapartida, devém da famosa citação bíblica “é mais fácil um camelo passar pelo buraco da agulha, do que um rico entrar no Reino de Deus” (BÍBLIA, Mateus, 19, 24), só por acumular essas várias camadas de citações já valeria a menção. No entanto, é certo que não é apenas por esse motivo que a introduzo aqui. Ao construir essa imagem, Lissovsky resume seu estudo sobre o tempo *na* e *da* fotografia, no qual busca uma relação harmônica da duração com a fotografia instantânea (LISSOVSKY, 2008, p. 39) - esta nascida na década de 1870, quando a velocidade de obturação passou a ser menor do que a da nossa acuidade neurovisual, permitindo o registro de corpos móveis, como pudemos observar nos já mencionados experimentos de Muybridge e Jules-Marey, cujas construções imagéticas almejavam uma “conciliação entre a duração e a instantaneidade, de reintroduzir o tempo ali onde a técnica o havia banido” (idem, p. 40).

Para Lissovsky, é na expectativa que a duração reintegra-se ao instantâneo (ibidem, p. 59). Tal constatação, pensada em relação à fotografia, transporto aqui para as imagens desse estudo. Afinal, é exatamente na espera – e, mais profundamente no caso da iconografia Hopper, também no próprio estado de espera no qual encontram-se várias das suas personagens – que há a abertura para a duração. Nessa espera entrevê-se outra temporalidade, que ecoa na nossa num tipo específico de amálgama que dá forma ao que chamo de uma *experiência sensível de duração*, uma experiência que não nos permite passar impunes, dado o estranhamento que nos acomete imagens tão distintas no seu jogo entre o fixo e o movente, entre o instante e a duração, o dentro e fora de campo, o banal e o

²⁰ LISSOVSKY, 2009, p. 70.

incômodo, imagens que articulam tão engenhosamente as questões sobre experiência sensível e duração aqui estudadas. Nelas, a duração passa a ser não somente qualidade de um ou outro gênero artístico, mas passível de ser sentida de maneira semelhante por meio da fotografia, do cinema, da pintura e das mais diversas imagens que ocupam esses *entretempos* entre o imóvel e o estático, imagens que não descartam a possibilidade da duração no instante e vice-versa, ou melhor, que fazem o instante durar e a duração “parar”, o que está em perfeita sintonia com o posicionamento de Philippe Dubois, apresentado no capítulo 1, acerca da inclusão, e não exclusão, entre instante e duração que deve haver no estudo contemporâneo das imagens. Da mesma forma que, como ele afirma, não faz mais sentido a ideia de “fotografia versus cinema” (DUBOIS, 2016, p. 21), não haveria algo como “cinema versus pintura” ou “videoarte versus fotografia”, sendo mais interessante ver as imagens fixas e em movimento não na negação, como se a existência de uma impossibilitasse as aproximações com as outras, mas na inclusão, a saber, na duração do instante e no que há de imóvel na fluidez do movimento.

Em Roy Andersson, é precisamente na espera do olhar sobre os planos que encontramos a possibilidade de sentir o tempo fluir. De forma semelhante, é na dedução de um passado e de um futuro nos quadros de Hopper que submergimos numa experiência de duração que não se acomoda mais nas delimitações dos gêneros artísticos. Todavia, tal experiência não é vivida apenas nas obras desses dois artistas, para os quais dediquei um espaço especial neste trabalho, mas num conjunto de imagens que, apesar de diversas em suportes e temáticas, comungam da mesma *experiência sensível de duração*. Tratam-se de imagens em que são menos as superposições de uma forma de representação com outra e mais o esfarelamento das bordas que separariam a imagem estática da imagem em movimento o que se destaca, imagens que articulam todas as ideias aqui estudadas em torno dos hibridismos, da experiência estética, do tempo e da duração.

Em vista disso, na seleção dessas imagens o viés aqui escolhido aproxima-se, mas não se restringe, a um exercício de montagem, num exercício de pensar e fazer pensar as imagens umas em relações às outras, pelas aproximações e distanciamentos que elas evidenciam ao serem justapostas. Quando menciono a *imagem pensante*, esclareço que é:

na medida em que as *ideias* por ela veiculadas e que ela faz nascer dentro de nós – quando as olhamos – são ideias que somente se tornaram

possíveis porque ela, a imagem, participa de histórias e de memórias que a precedem, das quais se alimenta antes de renascer um dia, de reaparecer agora no meu *hic et nunc* e, provavelmente, num tempo futuro, ao (re) formular-se ainda em outras singulares direções e formas. (...) a imagem, toda imagem pertence a um tempo muito profundo, quase imemoriável (“tão antigo que não há memória de suas origens”, Houaiss). Tempo muito longínquo, tempo *mítico* que, por assim dizer, a fecundou, “formou-a” lentamente e permanece capaz de fazê-la renascer e reviver um dia (SAMAIN, 2012, p. 33).

Apesar da intenção aqui não ser a de observar as sobrevivências de certos gestos ou imaginários nas imagens em estudo, aqueles que as buscam - dos intelectuais, como Aby Warburg, aos artistas, como Brecht e tantos outros fotógrafos e poetas que dispõem à mesa todas as fotos ou poemas de um mesmo projeto para melhor compreendê-los e selecioná-los - costumam valerem-se da montagem, cuja vantagem vejo estar não na soma ($A + B = AB$), mas na ampliação de significados que esse método criativo e criador proporciona ($A + B = ABC$). Com a estratégia da montagem em mente, realizo uma seleção de imagens que conversam e acumulam sentidos entre si por habitarem os mesmos entretempos, uma semelhante experiência sensível de duração. Optei, portanto, por imagens que reúnem aspectos de cada uma das discussões levantadas sobre contaminações, experiência sensível, cotidiano, estranhamento, tempo e duração. Elas vêm, portanto, para somar às de Edward Hopper e Roy Andersson.

Começo com o vídeo *The last century* (2005), da inglesa Sam Taylor-Johnson, que retrata a cena de cinco pessoas num bar, bebendo e tocando música, “congeladas no tempo”. Uma pergunta é recorrente durante sua visualização: estamos diante de um vídeo ou de uma foto? De um *gif*, talvez? Ou de uma animação? Com *The last century* essa questão deixa ter relevância no preciso momento em que nos percebermos incomodados e/ou hipnotizados pelo filme-foto, algumas vezes sem mesmo saber se de fato vimos um micromovimento acontecer à nossa frente ou se é apenas um pequeno delírio por estarmos há tantos minutos contemplando a imagem. Ao visualizarmos esta obra, estamos o tempo todo percorrendo a imagem com o olhos, observando nela cada um dos seus pormenores em busca de uma respiração, de uma fumaça, de acompanhar um movimento qualquer. O estranhamento que essa imagem provoca, com as devidas reservas às suas particularidades, deixa o espectador entregue a uma experiência de duração semelhante àquela sentida mediante o contato com as obras de Hopper e Andersson: a um lugar em que entra-se numa experiência sensível de duração na

qual tanto o tempo cronológico, como as delimitações que separam as imagens fixas das em movimento, não têm relevância.



Figura 33 – Frame de *The Last Century*. No vídeo, percebemos apenas movimentos sutis, como a fumaça do cigarro e a respiração da mulher em primeiro plano. Para melhor compreensão dos argumentos aqui expostos, sugiro assistir a esse curto filme no link indicado nas referências filmográficas.

Penso no mundo do lado de fora do café, sugerido pelas janelas, como um novelo que não cessa de desenrolar-se, em contraste ao universo encerrado dentro do estabelecimento, em que enquanto uns riem, outros devaneiam, contemplam ou entregam-se ao tédio, sensações refletidas nos gestos, posturas e olhares das personagens retratadas. A obra enfatiza que, apesar de localizados num mesmo contexto espaço-temporal, cada pessoa tem uma experiência do tempo que é única, e ao mesmo tempo em que os músicos do café podem estar vendo o tempo passar a conta-gotas, talvez entediados pelo trabalho, a mulher talvez esteja sentindo-o veloz em cada célula do seu corpo, envolvida que está num sentimento de alegria.

Em *The Last Century*, passado, presente e uma expectativa de futuro superpõem-se enquanto revezamos nossa atenção entre a observação de movimentos aleatórios (como os reflexos de carros que passam na rua surgindo e desaparecendo na parede e na superfície do piano) e de situações em curso (como

as cinzas do cigarro queimando até sua total consumação e a respiração da atriz que figura em primeiro plano), numa tentativa de encontrar na imagem a lógica temporal que a rege, o que inclusive dá ao filme uma tonalidade um tanto quanto irreal, pois findamos constatando que os ritmos mais rápidos, mais lentos e aleatórios acontecem simultaneamente, como que representando a experiência de duração individual de cada um dos personagens.

No campo da videoarte há também a série *Stainless* (2011-2015), do realizador húngaro Adam Magyar, composta tanto por fotografias como pelos seis vídeos que trabalharei aqui, cada um deles filmado na estação de metrô de um país diferente: Berlim, Nova Iorque, Tóquio, São Paulo, Seul e Pequim. Para esse projeto audiovisual o artista desenvolveu um dispositivo especial que, acoplado à parte lateral e externa do metrô, grava em alta qualidade o momento da chegada do trem à estação, permitindo que o artista manipule o vídeo para uma super câmera lenta com o mínimo de distorção de imagem. Apesar da distância geográfica que separa os países em que os vídeos foram filmados, todos eles provocam incômodo semelhante, despertando no espectador uma curiosidade próxima, mas talvez ainda maior, daquela que sentimos ao encararmos a fotografia de um desconhecido. Ao esticar a imagem e o tempo dessa forma, Magyar oferece tempo para olharmos com cuidado cada uma das pessoas da multidão, enxergando-as em sua singularidade e num nível de detalhe que seria impossível caso o vídeo não tivesse a mão interventora do artista.



Figuras 34 e 35 - *Stainless* – Republica (12') e *Stainless* - 42 street (10'49''), gravados em São Paulo (2015) e Nova Iorque (2013), respectivamente. Para melhor compreensão dos argumentos aqui expostos, sugiro assistir aos curtos filmes no link indicado nas referências filmográficas.

Em *Stainless*, torna-se ainda mais clara a discussão levantada sobre a possibilidade de experiência estética no banal. Isso porque, registrando da maneira que faz a situação corriqueira que é a espera ao metrô à estação, ação prosaica

realizada diariamente por milhares e milhares de pessoas do mundo todo, Magyar cria vídeos que nos conduzem a uma postura de curiosidade e fascínio frente ao cotidiano, inspirada antes de tudo pelo estranhamento de encontrarmo-nos observando aquelas pessoas, retratadas ali tão de perto e com tantos detalhes, como em intimidade, em vulnerabilidade. Essa potência estética do banal, presente de diferentes maneiras em cada um dos seis vídeos, torna-se, a meu ver, particularmente mais intensa nos três vídeos dos países orientais, cujo universo por si só já me é o mais distante, o menos familiar, o mais *estranho*. Todavia, é em todos que - em boa medida pela escolha da fotografia em preto e branco - classes sociais embaralham-se e expressões faciais são acentuadas. Corpos cansados, porventura pelo peso de um dia de trabalho, veem-se igualados ao que talvez sejam bem dispostos e sorridentes turistas. Pela proximidade da câmera, que varre com cuidado as plataformas de cada uma das estações, olhamos com espanto indivíduos tão próximos e individualidades tão distantes, conectados que estão com pessoas, imagens e sons que saltam das telas e fones dos seus smartphones, pessoas que parecem ocupar simultaneamente temporalidades distintas, revezando olhares entre o mundo da tela e o mundo da estação. Se, como foi dito, é na expectativa que a duração reintegra-se ao instantâneo (LISSOVSKY, 2008, p. 59), o que pensar de vídeos como esses que, além de nos colocarem numa situação de espera, inertes que ficamos assistindo aos filmes, nos fazem contemplar cuidadosamente pessoas entregues exatamente a um momento de expectativa do metrô?





Figuras 36 e 37 - Frames de *Stainless - Shinjuku* (11'11"), gravado em Tóquio (2013).

O efeito da câmera lenta é explorado de maneira distinta - e não menos impactante - no filme estoniano *Na ventania* (2014), dirigido por Martti Helde. Diferente do que acontece em *O moinho e a cruz*, por exemplo, em que apenas algumas cenas dão a impressão de estarem semicongeladas, em *Na ventania* essa sensação é presente durante a maior parte dos noventa minutos do filme, graças a uma técnica de mapeamento digital 3D que permite manipular partes isoladas da imagem, sustentando, por exemplo, um piscar de olhos por uma duração inconcebível a olho nu. Isso faz com que estejamos o tempo todo submetidos a uma experiência que, sem nenhuma delas ser, oscila entre a cinematográfica, a fotográfica e a pictórica. É como se passeássemos em três dimensões por uma imagem de apenas duas. Com as cenas imóveis o tempo todo sendo perscrutadas pela câmera que se desloca em movimento de *travelling*, o diretor Martti Helde permite uma imersão na história ainda mais profunda do que aquela feita pelo enquadramento único de Sam Taylor-Johnson em *The Last Century*. Em ambos, contudo, o que prevalece é uma experiência estética do tempo a todo momento chacoalhada pelo estranhamento que provoca no espectador o contato com essas obras: imagens cujos realizadores buscam ultrapassar o simples desejo de realizar hibridizações entre meios artísticos, optando pelo contágio entre técnicas e convenções visuais desses outros meios para construir obras marcadas pela manipulação do tempo. Imagens que provocam em nós uma particular *experiência*

sensível de duração, construção conceitual que, além de dar nome a este capítulo, visa articular os conceitos de tempo e experiência anteriormente trabalhados.



Figura 38 - No centro da imagem, com a filha no colo, a protagonista Erna.

Em *Na ventania*, à medida que acompanhamos por missivas o trágico relato de uma família estoniana separada à força durante a ditadura stalinista - história que insere-se no contexto da deportação em massa, ocorrida em 1941, de milhares de cidadãos da Estônia, Letônia e Lituânia para serem submetidos a trabalhos forçados em campos de concentração na Sibéria -, mergulhamos nesse tempo de espera, tensão, desespero e angústia também esteticamente, através da já mencionada técnica que permeia todo o filme. Ao contaminar reciprocamente movimento e parada, entramos na poesia de uma dolorosa fotografia de guerra e no terror da expectativa do que está por vir. Vemos de maneira simultânea fotografia, cinema e *tableau vivant*, este último um recurso utilizado propositalmente por Martti Helde na tentativa de transformar em experiência audiovisual o relato real de Erna, sobrevivente do holocausto soviético, quando afirma que ela sentia como se o tempo tivesse parado e como se, ao mesmo tempo que na Sibéria, ela estivesse também na sua casa, na Estônia (HELDE, 2014). Trata-se de um depoimento que percebo abordar uma sensação de tempo semelhante à relatada com detalhes - este no contexto do holocausto nazista - pelo judeu italiano Primo Levi. Em sua autobiografia *É isto um homem?*, ele conta:

Para os homens vivos, as unidades de tempo sempre têm um valor, tanto maior quanto maiores são os recursos de quem as percorre, mas, para nós,

horas, dias, meses fluíam lentos do futuro para o passado, sempre lentos demais, matéria vil e supérflua de que tratávamos de nos livrar depressa. Acabara o tempo no qual os dias seguiam-se ativos, preciosos e irreparáveis; agora o futuro estava à nossa frente cinzento e informe como uma barreira intransponível. Para nós, a história tinha parado (LEVI, 1988, p. 172).

Foram, portanto, precisas as escolhas estéticas do diretor para abordar a simultaneidade temporal sentida por quem viveu os horrores desse triste episódio. Valendo-se de escolhas estéticas inspiradas na tradição pictórica (*tableaux vivants*) e fotográfica (a escolha pelo preto e branco, por exemplo, remete à coloração das fotos feitas na época retratada pelo filme), o filme nos proporciona uma experiência sensível do tempo única e que não se limita àquela sentida frente às tradicionais imagens fixas e em movimento.



Figura 39 - Por entre os atores estáticos a câmera percorre em *travelling*.

Esse espaço ambíguo entre o fixo e o movimento percebo enquadrar também o filme *Shirley: visões da realidade* (2013), dirigido pelo austríaco Gustav Deutsch. Baseado em treze telas do já estudado pintor Edward Hopper, o filme almeja dar vida a cada um dos quadros selecionados através de uma perfeccionista reconstrução da estética do universo hopperiano. Para tanto, se vale de uma cuidadosa caracterização das personagens, do uso da câmera estática e do controle

rigoroso de luz e sombra, além da construção manual de alguns elementos cenográficos a partir da técnica *trompe-l'œil*, responsável por simular um efeito tridimensional nas superfícies bidimensionais.

Apesar de buscar a reconstituição literal da estética dos quadros de Hopper, os entretempos encontram-se não nessa transposição, mas no tempo que temos para apreciarmos cada uma das cenas que, tal como acontece na trilogia de Roy Andersson, costumam ser de plano fixo e com poucos movimentos. Em *Shirley*, é como se o cinema levasse às últimas consequências o desejo que muitos de nós temos de ver em ação as personagens e situações pintadas por Hopper, desejo esse traduzido nos tantos cenários, contos, fotografias, cenas e outras manifestações estéticas inspiradas no universo de hopperiano, um mundo que, apesar de ser retratado estático, vibra de ação e de uma atmosfera psicológica complexa, servindo de mão cheia para realizadores dos mais variados campos das artes. Desse modo, vejo uma aproximação mais potente com as imagens fixas a partir da experiência sensível de duração proporcionada, por exemplo, pelo olhar mais prolongado que nos é permitido por meio das cenas demoradas e do uso de câmera estática, do que com o fato do filme todo ser inspirado na imagética hopperiana. Logo no começo do filme, por exemplo, há uma cena de aproximadamente cinco minutos em que o diretor busca a recriação do quadro *New York Movie* (Figura 29). Nela, a câmera passa do mesmo enquadramento da pintura de Hopper para, através de um close lento, fechar o plano no rosto da personagem à direita. É como se, com isso, o diretor buscasse uma aproximação com a forma como passeamos nosso olhar pelas imagens fixas, pelos quadros intrigantes de Hopper. Depois de fitar por um bom tempo o rosto da mulher, como que avaliando suas expressões e detalhes, a câmera desce percorrendo o seu corpo, a lanterna na sua mão, a posição dos braços, o tecido da calça, até os sapatos, de onde volta para o plano inicial, seguido por um segundo plano em close, agora no casal que se encontra à penumbra na plateia, à esquerda.



Figuras 40 a 42 – Em cima, frame de *Shirley*, parte da cena que busca recriar o quadro *New York Movie* (1939). Abaixo, estão lado a lado o quadro *Morning Sun* (1952) e sua recriação para o filme.

Todos esses trabalhos, sejam eles pinturas e fotografias ou filmes e vídeos, em comum têm a força de borrar as fronteiras que separam as imagens fixas das imagens em movimento. O espectador, que tem em mente determinados códigos e convenções para a leitura de tais imagens, no mínimo surpreende-se com essas imagens, que se aproximam sutil ou radicalmente de outras manifestações artísticas. Incômodo ou prazer, tédio ou encanto: independentemente do sentimento causado, todos eles provocam um estranhamento que pode funcionar como faísca para a criação de novas conexões criativas e para uma experiência estética e temporal especiais, que finda por causar esta *experiência sensível de duração*.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Refletindo sobre o caminho trilhado ao longo dessa pesquisa, é inevitável perceber a ampliação significativa dada ao seu recorte. Como já mencionei, ela partiu de um desejo de estudar *exclusivamente* as relações entre cinema e pintura. Tratava-se também de observar essas relações *exclusivamente* a partir do filme polonês *O moinho e a cruz* e *exclusivamente* observando o sentido que leva da pintura ao cinema, a primeira sempre na posição de inspiração e referência. De um único filme, de apenas um par de imagens e de somente uma direção de análise, passamos – e me permito aqui usar o plural, pois a (des)construção desse projeto de pesquisa deve-se também às contribuições do orientador – às multiplicidades, às contaminações e aos imbricamentos, todas essas noções que não se dobras a tantas exclusividades.

De como o cinema e a pintura operam dentro do filme *O moinho e a cruz* à construção conceitual de uma *experiência sensível de duração*, a lucidez do distanciamento hoje me faz enxergar, com impressionante clareza, que eu me valia do filme apenas como pretexto para trabalhar um conjunto de imagens que inconscientemente meu afeto já seguia mobilizando a todo momento, imagens talhadas pelas relações entre as artes e suas temporalidades. Imagens estranhas e fascinantes. Vídeos, filmes, fotos e quadros que vieram à tona com maior força, vale mencionar, durante o estudo da duração bergsoniana e enquanto eu tentava tornar palpáveis, através de imagens, conceitos filosóficos aparentemente tão elaborados e abstratos para um grupo de leigos no assunto - termo aqui usado em sua maior potência, quando ele revela exatamente a grandiosidade do outro lado a ser desbravado, a beleza do próprio exercício do desbravamento! Das imagens, pareceu-me não haver escapatória. Experimentando o estranhamento causado por esse grupo de imagens, o incômodo, o inquietamento ou o fascínio haveriam de vir à tona. E vieram. Não sem algumas parcelas de tédio e indiferença, sentidos por alguns, ou de extrema atenção e até mesmo maravilhamento, por outros.

À primeira vista tão distantes, tempo e experiência estética foram campos de estudo que, no decorrer das leituras, convergiram de modo tão profundo que para mim pareceu ser impossível pensar um sem o outro, o que faz todo o sentido quando entende-se que o tempo, tanto aquele relacionado aos relógios e medições

como também e especialmente o bergsoniano, no fim das contas também sempre diz respeito à experiência que temos dele, à forma como ele interfere profundamente nas nossas relações sociais, nas nossas vivências e subjetividades. De maneira semelhante, a experiência estética mostra-se inseparável dos regimes de espectralidade e da sensação temporal, esta única para cada espectador. Alinhar num só trabalho tempo, experiência estética e esse grupo tão heterogêneo de imagens mostrou-se, desse modo, um exercício provocante e desafiador, cuja variedade de temas reforça minha ideia da Comunicação como um campo de estudo híbrido por excelência, cujas contribuições provenientes de áreas aparentemente tão distantes o tornam ainda mais interessante e mais próximo da produção e consumo de imagens, ou melhor, da complexidade mesma das nossas relações comunicacionais. É nesse sentido, no entanto, que vislumbro parcela da relevância deste trabalho. Quer dizer, como um dos tantos a enxergar na Comunicação sua possibilidade de múltiplos diálogos com a Arte e outros campos do conhecimento, sem hierarquias.

Nestas últimas considerações, título que finda por ser bem mais coerente a este trabalho do que seria uma *Conclusão*, palavra de duras arestas que traz como sombra a urgência do definitivo, esclareço que o problema de pesquisa aqui desvelado, ao mesmo tempo que me fez chegar à noção de experiência sensível de duração, desdobra-se em uma infinidade de outras curiosidades: questionamentos que surgem por meio de fios invisíveis, puxados para todos os lados a cada nova leitura, a cada descoberta de um novo universo conceitual orbitado por diferentes autores, conceitos, teorias e disciplinas. Isso se torna ainda mais impactante pois lido aqui com reflexões vindas de variados campos do conhecimento, como são por exemplo o cinema, as artes visuais e a sociologia, frequentemente entendidos e estudados em separado. Os fios emaranham-se, as possibilidades são multiplicadas.

Uma delas foi o paralelo que fiz com a exposição *Levantes*, curada por Georges Didi-Huberman e acessível a mim na etapa final deste trabalho através do catálogo homônimo. Nele, o filósofo realiza um exercício de apresentar numa mesma exposição museológica imagens de episódios totalmente díspares da história, momentos que comunicam-se através de um só gesto, o do *levantar-se*: gesto que é comum a revoltas, manifestações artísticas e mobilizações

sociopolíticas das mais distantes geográfica e historicamente, “do mais minúsculo gesto de recuo ao mais gigantesco movimento de protesto” (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 16). Percebi ser a ideia central dessa prática de montagem realizada por Didi-Huberman, com as devidas reservas, também minha intenção ao colocar lado a lado imagens fixas e moventes que provocam uma experiência sensível semelhante. Pelo estranhamento e por não responderem a categorias estéticas bem delimitadas, todas, apesar das diferenças, habitam os mesmos entretempos e, quando colocadas num só grupo, revelam umas das outras aspectos antes ocultos.

Este pensamento imediatamente me leva a pensar no mesmo “gesto” *tédio* que transpassa grande parte das imagens estudadas, sensação presente tanto nos rostos pálidos de Roy Andersson, como nas solitárias figuras de Hopper, Adam Magyar, Gregory Crewdson e, extrapolando os exemplos aqui ilustrados, também na protagonista do filme homônimo (1975) *Jeanne Dielman*, de Chantal Akerman, na moça pintada por Edgar Degas em *O absinto* (1876) e por aí vai. Mais um cenário interessante de estudo.

Nas imagens trabalhadas, o instante que dura, o cinema centrípeto e a pintura centrífuga são todos conceitos possíveis, conceitos assumidamente paradoxais, está claro, servindo mais para auxiliar as reflexões sobre tais imagens do que para esgotá-las – do contrário, cairíamos na mesma armadilha de ode à especificidade aqui rejeitada. Deixo, entretanto, esta menção à forma de pensar por imagens, estudada e posta em prática por Didi-Huberman em evidente inspiração pelo Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, como uma brecha para pesquisas futuras. Como uma faísca possível de clarear caminhos que levem a diferentes formas de empreender a pesquisa dentro do campo das imagens, trabalhos que as pensem menos encerradas em categorias e mais preocupadas em destacar as diferenças que o contato de umas com as outras revelam. Menos interessados unicamente na investigação pontual dos intertextos que compõem os textos e mais curiosas em ver a trama em toda sua complexidade de linhas, nós, cores e texturas. Afinal, a palavra *texto*, em sua etimologia latina *textus*²¹ (vou às raízes das palavras novamente, pois acredito profundamente que seu conhecimento nos ajuda a revelar camadas de significações que, apesar de ocultas, a cada uso pulsam na superfície), revela literalmente a textura de uma obra, coisa tecida, trançada ou entrelaçada, ou seja,

²¹ Pesquisa por *text* em sua forma substantiva no dicionário online em língua inglesa <www.etymonline.com>.

uma coisa que, muito mais do que ser formada de outras coisas, sem elas não seria possível.

Outro caminho, apenas tocado nas linhas desse estudo, mas fascinante para mim, e é o do *estranhamento* como motor da experiência estética, termo que evoco como guarda-chuva para ideias como distanciamento, tédio, nojo, terror, medo, esquisitice, bizarro, diferente, repúdio, perversidade e tantas outras palavras maculadas pelas noções de ruim, mal, negativo e inferior. Acredito absolutamente que no estranhamento sempre pode haver uma sedução, fascínio que mora em nós encoberto sob várias camadas de proteção – úteis em várias situações, claro, mas que vez ou outra o são mais ainda quando descobertas – contra àquilo que não nos é familiar. Me reporto a isso por saber que, além de proverem semelhante tipo de experiência sensível, todas as imagens aqui estudadas parecem comungar dessa mesma qualidade do estranho, mesmo que em diferentes níveis, formatos e suportes.

Todas as possibilidades apresentadas de desdobramento desta pesquisa, sejam elas mais diretas ou tomando caminhos apenas sugeridos, são apenas algumas, ou melhor, aquelas que se mostram para mim como as mais inquietantes e sedutoras. Cabe então retomar o problema desta pesquisa, que foi construído em torno da vontade de conhecer o tempo experienciado e que aproxima imagens fixas e em movimento tão diferentes, mas que vibram numa mesma frequência, um problema que considero ter sido debulhado em alguma medida quando finalmente consegui ver num só quadro os entrecruzamentos entre tempo e experiência, dois amplos conceitos que juntos vejo como capazes de borrar e habitar as fronteiras que delimitam os campos das imagens paradas e moventes.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVIĆ, Marina. **Pelas paredes**: memórias de Marina Abramović. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.
- ADORNO, Theodor W. A arte e as artes. In: _____. **A arte e as artes e Primeira introdução à Teoria estética**. Bazar do Tempo: Rio de Janeiro, 2017, p. 19-65.
- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- _____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapécó, SC: Argos, 2009.
- ANDERSSON, Roy. The "trivialist cinema" of Roy Andersson: an interview. [24 de setembro, 2015]. São Francisco, Califórnia: **Film Quarterly**. Entrevista concedida a Megan Ratner. Disponível em: <<https://filmquarterly.org/2015/09/24/the-trivialist-cinema-of-roy-andersson-an-interview/>>. Acesso em: 02 de abr. 2017.
- AUMONT, J. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- _____. **O olho interminável**: cinema e pintura. 16ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- _____. **Que reste-t-il du cinéma?** Paris, França: Vrin, 2013.
- BAITELLO, Norval Júnior. **A era da iconofagia**. São Paulo: Hacker Editores, 2005.
- BARROS, Manoel. Livro sobre nada. In: **Biblioteca Manoel de Barros** (coleção). São Paulo: LeYa, 2013.
- _____. Ensaios fotográficos. In: _____. São Paulo: LeYa, 2013.
- BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In: _____. **Magia e técnica, arte e poética**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 21-35.
- BERGER, John. **Ways of seeing**. Londres: Penguin Books, 1977.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BÍBLIA, N. T. Mateus. In: _____. Português. **Bíblia Sagrada**: Edição Pastoral. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990.
- BLOCK, Lawrence (org.). **In sunlight or in shadow**: stories inspired by the paintings of Edward Hopper. Nova Iorque: Pegasus Books Ltd., 2016, p. vii.

BRESSON, Robert. **Notas sobre el cinematógrafo**. México: Biblioteca Era, 1979.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARRASCOZA, João. Suíte acadêmica: apontamentos poéticos para a elaboração de projetos de pesquisa em comunicação. **MATRIZES**, São Paulo, v.10, nº 1, p. 55-63, jan/abr, 2016a.

_____. Afetos da ciência. [16 de maio, 2016b]. Recife: **Suplemento Pernambucano**. Entrevista concedida a Carol Almeida. Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1598-afetos-da-ci%C3%A2ncia.html>>. Acesso em: 17 mai. 2016.

COUTINHO, Marcelo. **Antão, o Insone**: estudo sobre as relações dialógicas entre a visão e a cegueira. Recife: UFPE, 2003. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CREWDSON, Gregory. Aesthetics of Alienation. **Tate Etc.**, Londres, v. 1, p. 42-47, Summer 2004. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/aesthetics-alienation>>. Acesso em: 02 dez. 2017.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.

DEMILLY, Christian. **Arte em movimentos**: e outras correntes do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, George. **Atlas ou a gaia ciência inquieta**: o olho da história 3. Lisboa: KKYM + EAUM, 2013.

_____. **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017a.

_____. **Quando as imagens tomam posição**: O olho da história 1. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017b.

DUARTE, Eduardo. A vertigem, as desrazões e a modelagem do tempo como fenômenos naturais à construção do conhecimento – por uma epistemologia da experiência estética. **Animus**, Santa Maria, v. 10, n. 19, sem. 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/2733>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

DUBOIS, Philippe. A matéria-tempo e seus paradoxos perceptivos na obra de David Claerbout. In: FATOTELLI, Antonio; CARVALHO, Victa de; PIMENTEL, Leandro (orgs.). **Fotografia contemporânea: desafios e tendências**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ETYMONLYNE. Online Etymology Dictionary. Disponível em: <<https://www.etymonline.com/>>. Acesso em: 14 jan. 2017.

FARTHING, Stephen (org.). **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2011.

FLORES, Laura González. **Fotografia e pintura: dois meios diferentes?**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos. In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos (orgs.). **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto e Editora PUC-Rio, 2010.

HELDE, Martti. TIFF Interview: Martti Helde, director of In The Crosswind. [14 de setembro, 2014]. Toronto, Ontário: **Next Projection**. Entrevista concedida a Jacqueline Valencia. Disponível em: <<http://nextprojection.com/2014/09/14/tiff-interview-martti-helde-director-crosswind/>>. Acesso em: 05 dez. 2017.

JENKINS, Henri. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

KURTINAITIS, Marcos. Edward Hopper e a imagem cinematográfica. **Ide (São Paulo)**, São Paulo, v. 33, n. 51, p. 161-176, dez. 2010. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062010000200017&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 02 abr. 2017.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LISSOVSKY, Mauricio. **A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

Living Art Project. Disponível em: <https://www.facebook.com/LivingArtProject/?ref=br_rs>. Acesso em: 11 jul. 2016.

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

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 2011.

MACKENZIE, Mairie. **...ismos para entender a moda**. São Paulo: Editora Globo, 2011.

MÃE, Valter Hugo. **A desumanização**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MARTIN, Marcel. O tempo. In: _____. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005, cap. 13, p. 261-288.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Filme: por uma teoria expandida do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MILLS, C. Wright. **Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MISEK, Richard. Dead time: Cinema, Heidegger, and boredom. **Continuum: Journal of Media & Cultural Studies**, v. 24, n. 5, p. 777-785, 2010. Disponível em: <<https://kar.kent.ac.uk/35712/1/Misek%20-%20Dead%20Time%20.pdf>>. Acesso em: 11 ago. 2016.

MOURINHA, Jorge. O pequeno grande mundo moral de Roy Andersson [25 de junho, 2015]. Portugal: **Público**. Disponível em: <<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/o-pequeno-grande-mundo-moral-de-roy-andersson-1699723>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

NELSON, Maggie. **Argonautas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

OLIVEIRA, Luiz Carlos Jr. **A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas, SP: Papirus, 2013.

OLIVEIRA, Raquel Assunção. **Relações entre cinema e pintura no filme O Moinho e a Cruz (2011)**. Natal: UFRN, 2015. Dissertação (Especialização em Cinema) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2015.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In: PARENTE, André (org.). **Cinema/Deleuze**. Campinas: Papirus, 2013.

PRIGOGINE, Ilya. **As leis do caos**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

_____. **Ciência, razão e paixão**. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2009.

_____. **O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. São Paulo: Globo, 2006.

RÓNAI, Paulo. **Como aprendi o português e outras aventuras**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

Roy Andersson, Pigeon. Disponível em: <<http://www.royandersson.com/pigeon/>>. Acesso em: 10 de junho de 2016.

SACCO, Joe. **Reportagens**. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2016.

SAHM, Estela. **Bergson e Proust**: sobre a representação da passagem do tempo. São Paulo: Iluminuras, 2011.

SAMAIN, Etienne (org). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

SEEL, Martin. No escopo da experiência estética. In: PICADO, Benjamin; MENDONÇA, Carlos Camargos; CARDOSO, Jorge Filho (orgs.). **Experiência estética e performance**. Salvador: Edufba, 2014.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. São Paulo: L&PM, 1987.

_____. Objetos de melancolia. In: _____. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 63-97.

SUTTON, Damian. **Photography, cinema, memory**: the crystal image of time. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

TUSCHMAN, Richard. An interview with Richard Tuschman, the photographer behind 'Hopper Meditations'. [14 de janeiro, 2014]. São Francisco, Califórnia: **Peta Pixel**. Entrevista concedida a Gregory Eddi Jones. Disponível em: <<https://petapixel.com/2014/01/14/interview-richard-tuschman-photographer-behind-hopper-meditations/>>. Acesso em: 04 de dez. 2017.

TZU, CHUANG. O sonho da borboleta. in: CASARES, Adolfo Bioy; BORGES, Jorge Luiz; OCAMPO, Silvina (orgs). **Antologia da literatura fantástica**. São Paulo, Cosac Naify, 2013

WHITROW, G. J. **O tempo na história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

_____. **O que é tempo?**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

BETTER Call Saul. Criadores: Vince Gilligan e Peter Goud. Estados Unidos: Netflix. 2015 – presente (30 episódios até o presente).

CANÇÕES do Segundo Andar (*Sånger från andra våningen*). Direção: Roy Andersson. Suécia: Roy Andersson Filmproduktion AB. 2000 (98min).

CARAVAGGIO. Direção: Derek Jarman. Reino Unido: British Film Institute (BFI). 1986 (93min).

CAROL. Direção: Todd Haynes. Estados Unidos: Number 9 Films. 2015 (118min).

DJANGO Livre (*Django Unchained*). Direção: Quentin Tarantino. Estados Unidos: The Weinstein Company e Columbia Pictures. 2012 (165min).

DOGVILLE. Direção: Lars von Trier. Dinamarca/Suécia/Noruega/Finlândia/Reino Unido/França/Alemanha/Países Baixos: Zentropa Entertainments. 2003 (178min).

ELEFANTE (*Elephant*). Direção: Gus Van Sant. Estados Unidos: HBO Filmes. 2003 (81min).

FILM Meets Art. Realizador: Vugar Efendi, 2016-2017. Disponível em: <<https://vimeo.com/vugarefendi>>. Acesso em: 5 jul. 2017.

FRIDA. Direção: Julie Taymor. Estados Unidos/Canadá/México: Handprint Entertainment, Lions Gate Films, Miramax e Ventanarosa Productions. 2002 (123min);

24 HOUR Psycho. Realizador: Douglas Gordon. Reino Unido, 1993 (24 horas). Fragmento disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a31q2ZQcETw>>. Acesso em: 11 jul. 2016.

GREGORY Crewdson: Brief Encounters. Direção: Ben Shapiro. Estados Unidos: Independent Filmmaker Project. 2012 (78min).

INGLESA e o Duque, A (*L'anglaise et le duc*). Direção: Éric Rohmer. França: Pathé Image e Compagnie Eric Rohmer. 2001 (129min).

JANELA Indiscreta (*Rear window*). Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Patron Inc. 1954 (112min).

JEANNE Dielman (*Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*). Direção: Chantal Akerman. Bélgica/França: Paradise Films e Unité Trois. 1975 (201min).

LION: Uma Jornada Para Casa (*Lion*). Direção: Garth Davis. Reino Unido/Austrália/Estados Unidos: 2016 (118min).

STAINLESS. Realizador: Adam Magyar. Alemanha. 2011-2015. Disponível em: <<https://vimeo.com/adammagyar>> e em <<http://www.magyaradam.com>>. Acesso em: 11 jul. 2016.

MOINHO e a Cruz, O (*Mlyn i krzyz*). Direção: Lech Majewski. Polônia/Suécia: Bokomotiv Filmproduktion. 2011 (92min).

LIVRO de Cabeceira, O (*The Pillow Book*). Direção: Peter Greenaway. Holanda/Reino Unido/França/Luxemburgo: Kasander & Wigman Productions, Woodline Films Ltd. E Alpha Film Corporation. 1996 (126min).

PSICOSE (*Psycho*). Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Shamley Productions. 1960 (109min).

QUANDO Fala o Coração (*Spellbound*). Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Selznick International Picture e Vanguard Films Inc. 1945 (111min).

SEDE de Viver (*Lust for life*). Direção: Vincente Minnelli. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). 1956 (122min).

SHIRLEY: Visões da Realidade (*Shirley: visions of reality*). Direção: Gustav Deutsch. Áustria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production. 2013 (92min).

SONHOS (*Yume*). Direção: Akira Kurosawa. Japão/Estados Unidos: Warner Bros. e Akira Kurosawa USA. 1990 (119min).

LAST Century, The. Realizadora: Sam Taylor-Johnson. Reino Unido, 2005. Disponível em: <<http://samtaylorjohnson.com/moving-image/art/the-last-century-2005>>. Acesso em: 11 jul. 2016.

TEMPOS Modernos (*Modern Times*). Direção: Charles Chaplin. Estados Unidos: Charles Chaplin Productions. 1936 (87min).

TOM, Tom, The Piper's Son. Direção: Billy Bitzer. Estados Unidos: American Mutoscope & Biograph. 1905 (8min).

UM POMBO Pousou Num Galho Refletindo Sobre a Existência (*En duva satt på en gren och funderade på tillvaron*). Direção: Roy Andersson. Suécia: Roy Andersson Filmproduktion AB, 2014 (101min).

VENTANIA, Na (*Risttuules*). Direção: Martti Helde. Estônia: Allfilm, 2014 (90min).

VOCÊS, os Vivos (*Du levande*). Direção: Roy Andersson. Suécia: Roy Andersson Filmproduktion AB, 2007 (95min).

REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

Figura 1: Frame de TOM, 1905.

Figura 2: The Metropolitan Museum of Art (<https://www.metmuseum.org/>).

Figura 3: The Grub Street Project (<http://grubstreetproject.net/>).

Figura 4: The Metropolitan Museum of Art (<https://metmuseum.org/>)

Figuras 5 e 6: Xavi Bou (<http://www.xavibou.com/>).

Figuras 7 a 11: WikiArt – Enciclopédia das artes visuais (<https://www.wikiart.org/pt>).

Figura 12: Ben Aronson (<http://www.benaronson.net/>).

Figura 13: Alex Kanevsky (<http://www.somepaintings.net/Alex.html>).

Figura 14: Kai Samuel-Davis (<http://www.kaisamuelsdavis.com/>).

Figura 15: The Metropolitan Museum of Art (<https://metmuseum.org/>).

Figura 16: Frame de MAJEWSKI, 2011.

Figura 17: Wikipedia Commons (Kunsthistorisches Museum).

Figura 18: Wikipedia Commons (Musée du Louvre).

Figuras 19 e 20: Guim Tió (<http://www.guimtio.com/>).

Figura 21: Tate UK (<http://www.tate.org.uk/>).

Figura 22: Frame de UM POMBO, 2014.

Figura 23: Frame de VOCÊS, 2007.

Figura 24: Frame de UM POMBO, 2014.

Figura 25: BERGSON, 1999, p. 90.

Figura 26: WikiArt (<https://www.wikiart.org/pt/edward-hopper>).

Figura 27: Richard Tuschman (<https://www.richardtuschman.com/>).

Figura 28: Artsy (<https://www.artsy.net/artist/gregory-crewdson>).

Figuras 29 e 30: WikiArt (<https://www.wikiart.org/pt/edward-hopper>).

Figuras 31 e 32: WikiArt (<https://www.wikiart.org/pt/edward-hopper>).

Figura 33: Frame de TAYLOR-JOHNSON, 2005 (<http://samtaylorjohnson.com/>).

Figura 34: Frame de MAGYAR, 2013 (<https://vimeo.com/83664407>).

Figura 35: Frame de MAGYAR, 2015 (<https://vimeo.com/123336197>).

Figuras 36 e 37: Frames de MAGYAR, 2013 (<https://vimeo.com/77489382>).

Figuras 38 e 39: Frames de VENTANIA, 2014.

Figura 40: Frame de SHIRLEY, 2013.

Figura 41: WikiArt (<https://www.wikiart.org/pt/edward-hopper>).

Figura 42: Frame de SHIRLEY, 2013.