



**Revista Digital**

**Vol.1. n.3 | Maio | 2013 | ISSN 21824622**

# **Imagens da Cultura Cultura das Imagens**

**Org. Ariane Cole**

## **Nesta edição:**

**Caos forma: dois pontos. Um olhar sobre a forma a partir do mito, do corpo e da cidade**

Luciano Gutierrez Pessoa

**O som e o sentido no diálogo intercultural**

Edgar Teodoro Cunha

**Representaciones del cuerpo en el cine contemporáneo: los casos de Haneke, Cronenberg, Denis, Ming-Liang y Weeraseethakul**

Ana SedeñoValdellós

**Fotografia e Pintura. Presenças e Criação**

Ariane Cole

**Heterocronia e Metaestabilidade em David Claerbout**

Ícaro Vidal Ferraz Júnior

**A Capilaridade entre os processos artísticos e educacionais quando no campo dos ambientes virtuais de aprendizagem**

Izabel Patrícia Meister

## SUMÁRIO

<b>Editorial 3</b> .....	p. 3
Ariane Cole	
<b>Caos forma: dois pontos. Um olhar sobre a forma a partir do mito, do corpo e da cidade</b> .....	P. 5
Luciano Gutierrez Pessoa	
<b>O som e o sentido no diálogo intercultural</b> .....	P.20
Edgar Teodoro Cunha	
<b>Representaciones del cuerpo en el cine contemporáneo: los casos de Haneke, Cronenberg, Denis, Ming-Liang y Weeraseethakul</b> .....	P.31
Ana SedeñoValdellós	
<b>Fotografia e Pintura. Presenças e Criação</b> .....	P.40
Ariane Cole	
<b>Heterocronia e Metaestabilidade em David Claerbout</b> .....	P.55
Ícaro Vidal Ferraz Júnior	
<b>A Capilaridade entre os processos artísticos e educacionais quando no campo dos ambientes virtuais de aprendizagem</b> .....	P.68
Izabel Patrícia Meister	

## Editorial 3

Ariane Cole<sup>1</sup>

Grupo de pesquisas Design, Arte, Linguagens e Processos

A rede Imagens da Cultura/Cultura das Imagens busca reunir sob a égide dos grupos trabalho que a compõe, pesquisadores de áreas interdisciplinares com fundamentos na antropologia visual.

A presente edição buscou reunir artigos que se concentram nos estudos da imagem e suas relações com a arte e a antropologia. Para Samain (2011), a palavra e a escrita nasceram da imagem, assim, podemos dizer que a comunicação e a cultura nasceu da imagem. Com a consciência de sua importância, seu entendimento mostra-se fundamental para compreendermos a construção da cultura, do pensamento, da comunicação e, sobretudo da existência humana, onde a arte estabelece um diálogo entre nossas existências objetiva e subjetiva, entre as ordem da lógica e da intuição, ambas estruturantes de nossa constituição individual e coletiva.

Buscamos também encadear os textos propondo uma trajetória, por meio de interconexões, partindo do mítico, imemorial, ritual, à experiência contemporânea das imagens.

Optamos por dar início à sequência dos textos pela palavra *Caos* que encabeça o título do trabalho de Pessoa. Em seu texto, debate com escrita sensível, a imagem a partir de sua estrutura originária: a forma. Entendendo a forma em seu sentido fundamentador, em suas origens míticas. A forma, que nasce do caos, do insondável que se abre, e de cujo abismo emerge. A partir das análises sobre as concepções míticas da forma o autor abordará as suas relações com nosso corpo e o corpo da cidade. *Entre* a forma do corpo humano e a corporeidade do mundo, a forma emerge como linguagem, como escrita. Entre a imagem e a escrita, a forma das palavras, das ideias, história e cultura que elas guardam.

A seguir Cunha propõe que observemos a imagem e as sonoridades como instrumentos de acesso à alteridade, e à identidade, a partir da exploração do ritual funerário Bororo do Mato Grosso, já que no ritual se concentram, elaboram e expressam as experiências sociais mais densas, sensíveis e profundas. Como meio de interlocução entre culturas diferentes deslocando o registro audiovisual de sua função de observação e documento, para um instrumento que nos auxilia a pensar a relação entre pessoas e culturas. Demonstrando como o dispositivo audiovisual, neste contexto, favorece e possibilita o acesso a aspectos sensíveis da expressão e da experiência *mobilizando imaginários e construindo sentidos*.

Já Sedeño nos traz uma abordagem, do imaginário e das representações do corpo no cinema contemporâneo por via da cinegrafia de Michael Haneke, David Cronenberg, Tsai Ming-Liang, Apichatpong Weerasethaku. A partir da observação da emergência do corpo nas expressões artísticas e sobretudo nas obras destes cineastas, a autora aborda o corpo como dispositivo de interface com o mundo onde suas representações são expressão de uma teoria social, de uma postura sistêmica que as precede. Onde, no âmbito da iconicidade do corpo, no cinema contemporâneo, disputam identidade e representação, habitam conflitos da caráter contemporâneo.

---

<sup>1</sup> Doutora, mestre e graduada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP). Professora Pesquisadora do curso de Design da Universidade Presbiteriana Mackenzie e artista plástica. Líder do grupo de pesquisas intitulado *Design, Arte, Linguagens e Processos*. Desenvolve estudos sobre a imagem, a linguagem audiovisual e o processo de criação. Mais informações em: <http://arianecolearte.weebly.com>

Os três trabalhos subsequentes tratam dos dispositivos de constituição de imagens e suas relações com os processos de criação, com a percepção, a imaginação, a expressão, com o tempo e o espaço, e seus desdobramentos significativos para a constituição da comunicação e a cultura.

*Fotografia e Pintura. Presenças e Criação*, propõe pensarmos, por meio de uma abordagem poética, a respeito das relações entre estas duas formas de engendrar imagens buscando confrontar estas duas linguagens e identificar o que as caracteriza e distingue, a partir da experiência da paisagem celeste. Nestas análises emerge a importância do fenômeno, cuja escolha guarda significações, que aludem ao vazio, ao movente e etéreo. Apresentando assim análises sobre como este se manifesta por meio das imagens no tempo e no espaço, abrindo a reflexão sobre as relações que cada uma destas linguagens estabelece com o fenômeno a que se refere e na forma como se elabora e conduz a expressão dos dados percebidos.

Ícaro Ferraz Vidal Junior nos traz um aporte contemporâneo na relação com as imagens, onde investiga os conceitos de *heterocronia e metaestabilidade*, que emergem do colapso provocado por dispositivos óticos no entendimento dos processos de individuação. A percepção das imagens digitais produzidas por Claerbout suscitam a investigação destes conceitos. Assim, por meio da análise dos trabalhos deste artista que se expressa por meio da fotografia, o autor busca escrutinar o papel da heterocronia e da metaestabilidade na percepção e constituição do sujeito. Nos trabalhos do artista a relação entre imagem e espectador intervém o tempo, abalando as expectativas da transparência, do equilíbrio, da estabilidade, e do fluxo temporal, tanto do espectador, quanto da própria imagem.

Sabemos que a percepção do mundo incide sobre a constituição do sujeito e a obra de Claerbout nos apresenta abordagens peculiares da realidade possibilitada pelos dispositivos de produção de imagens.

Finalmente Meister aponta para as bordas da imagem constricta pela moldura, a partir da observação da obra de duas artistas, para conduzir à reflexão sobre os ambientes de aprendizagem em uma dupla abordagem, seja como mediadora ou como suporte delimitado, tanto em sua forma física dos ambientes presenciais de ensino, como em suas normativas disciplinares e continentes, e busca apresentar como se dão estas relações nos ambientes virtuais tanto em suas dimensões espaciais como temporais.

Em todos os textos podemos ver uma referência ao conceito de vazio e de devir, no caos, na morte, no céu, no tempo, nas plataformas digitais. *Entre* estruturas continentes, normatizadas e estruturas abertas a configurações múltiplas e rizomáticas, dos dispositivos técnicos e de linguagem de possibilidades cambiantes, seja o vídeo para o contato com a alteridade, a fotografia para os abalos de nossa percepção do tempo e do espaço, a observação do céu para o devaneio do vazio, o ambiente digital para a ruptura de estruturas cristalizadas.

Ariane Cole  
Maio 2013



# Caos forma: dois pontos — Um olhar sobre a forma a partir do mito, do corpo e da cidade

LUCIANO GUTIERRES PESSOA <sup>1</sup>

pessoluc@gmail.com

## Resumo

Breve abordagem do tema da Forma, abrindo especialmente dois pontos: (1) a forma nos mitos de origem ocidentais e (2) a forma no corpo e na cidade. Relacionando leituras de Hesíodo, Vilém Flusser, Gregory Bateson, entre outros, observamos o *Kháos* grego e o vazio primordial no Gênesis judaico: o surgimento da forma e do mundo como narrativa. Em seguida um olhar sobre o corpo e a cidade em nossas noções de forma. Corpo e cidade como expressões e limites de linguagem: natureza e projeto.

**Palavras-chave:** caos, forma, mitologia, filosofia, linguagem, projeto.

## Abstract

*A brief approach about the theme of Form, opening specially two points: (1) form in the Western myths of origin, and (2) form in the body and the city. Relating readings of Hesiod, Vilém Flusser, Gregory Bateson and others, a look to the greek Kháos and the primal void in the judaic Genesis: the emergence of form and world as narrative. Also a look to the body and the city in our notions of form. Body and city as expressions and limits of language: nature and project.*

**Keywords:** chaos, form, mithology, philosophy, language, project.

---

<sup>1</sup> Luciano Pessoa é paulistano de 1962, designer, arquiteto pela FAUUSP, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1987. Pós-graduado em lato sensu “Design e Humanidade”, pela USP / Centro Universitário Maria Antônia, onde foi bolsista, 2011. Dirige seu estúdio de design e comunicação em São Paulo. Atuou como professor no curso de Fotografia na UNIMEP (Piracicaba/SP) e nos cursos de Design e Moda na Universidade Anhembi Morumbi. Mais informações em <[www.lucianopessoa.com.br](http://www.lucianopessoa.com.br)>.

## Introdução

Uma pergunta sobre a forma, numa intersecção possível entre territórios do projeto e da filosofia. Pergunta que se faz portanto em um ponto de articulação entre o sensível e o inteligível, entre experiência e palavra. Alimentada também pela perspectiva crítica daquele curso<sup>2</sup>, essa pergunta se desenvolve a partir da constatação de que, designers ou não, todo o tempo lidamos com forma, seus sentidos, suas mutações.

Como sugerido no título, partiremos de dois pontos iniciais para traçar dois breves itinerários interligados: (1) a forma nos mitos de origem ocidentais, e (2) como segundo ponto que também se abre em dois, a forma em relação ao corpo e à cidade. Helicoidalmente, à maneira das Musas, retomando sempre o início, falaremos de forma enquanto narrativa, linguagem geradora e organizadora de mundos, e também de corpo e cidade como expressões e limites desses mundos.

Forma: conceito que se mostra tanto um ente abstrato como característica expressa na matéria, ora tomada como significante ora como significado, como ideia e como realização. Um conceito que diz respeito a relações, percepções, contornos, limites, entre algo manifesto, expresso, sensível, e algo imanifesto, potencial.

No "Grande Dicionário" (Houaiss, 2001), no verbete "forma" encontramos referências como a "configuração física dos seres e das coisas, como decorrência da estruturação de suas partes; formato, feitio, algo ou alguém indistinto, percebido imprecisamente, modo, jeito, maneira...", assim como definições oriundas de proposições filosóficas, como por exemplo em Platão: "cada uma das realidades transcendentais que contêm a essência imaterial dos objetos concretos, captáveis somente pelo intelecto que supera as impressões sensíveis; arquétipo, ideia".

## Forma, origem, linguagem

Em nosso mundo contemporâneo, consumidor e criador de formas ao infinito, cabe talvez um olhar para os vestígios de possíveis formas primeiras, de arqueologias e de narrativas que apontam para todos os inícios: do tempo, do espaço, da terra, da humanidade, da cultura. Na mitologia grega, como talvez em muitos mitos da criação, a forma aparece como um estágio subsequente a um chamado caos, "pré-mundo" ou "antemundo" original, amorfo, não criado, não ordenado, não definido, mas igualmente ambiente e fonte geradora de um sem-número de entes, formas, objetos e acontecimentos. Onde não há, passa a haver. O que não é, torna-se. Sobre a tradição grega e o Gênesis, nos diz Brandão:

No princípio era o Caos. Caos, em grego *xa/ov* (Kháos), do v. *xai/nein* (khafein), abrir-se, entreabrir-se, significa abismo insondável. Ovídio chamou-o *rudis indigestaque moles* (Met. 1,7), massa informe e confusa. Consoante Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o Caos é "a personificação do vazio primordial, anterior à criação, quando a ordem ainda não havia sido imposta aos elementos do mundo". No Gênesis 1,2, diz o texto sagrado: "A terra, porém, estava

---

<sup>2</sup> O presente artigo é uma reedição da pesquisa desenvolvida na especialização "Design e Humanidade", USP/CEUMA, 2011.

informe e vazia, e as trevas cobriam a face do abismo, e o Espírito de Deus movia-se sobre as águas.” Trata-se do Caos primordial, antes da criação do mundo, realizada por Javé, a partir do nada. (BRANDÃO, 2011: 194)



Figura 1. Fundo e forma (do gr. *morphé, eídos*): e o limite do limite, onde mora?

Desses inícios imprecisos (Fig.1), o vislumbre que podemos ter nos chega formatado em histórias que ouvimos, que nos contam objetos, rituais, fósseis, arquiteturas, por narrativas escritas... Embora a linguagem oral humana anteceda presumivelmente o surgimento da escrita, não à toa associa-se, como em Flusser (2008), o próprio sentido de história ao surgimento e aos sentidos da escrita.

O sentido habita o som, e é vestido por ele. O sentido e o som habitam a escrita e são vestidos por ela. E de algum modo essa roupa, essa casa, ao serem definidas, formam e informam o sentido primeiro, e uma à outra mutuamente. Como a taça que acolhe, restringe e oferece o vinho do sentido, este também permanece paradoxalmente inalcançável em algum quase lugar, de onde obstinadamente surge e volta a desaparecer.

Entre o sentido e o sensível: forma. Ordenações, relações e limites mais ou menos perceptíveis. Forma, e o limiar em que um sentido toma forma, ganha corpo, e em que uma forma ganha sentido, significado, se configura, se considera, se diferencia de um fundo “vazio e sem forma”, como narrado no Gênesis. Formas que usamos e formas que somos. Formas que carregam um ou vários sentidos, às vezes díspares ou contraditórios. Formas que não sabemos que sentido têm, ou se têm algum. Sentidos que habitam formas, sentidos habitantes de objetos, de representações sensíveis e pensáveis.

Torrano (1991), em seu estudo e tradução da “Teogonia: a origem dos deuses” de Hesíodo (séc.VIII aC), observa as “múltiplas nuances enantiológicas” na origem, assim como nos teria sido legada pelo pensamento grego arcaico. Conceitos que transcendem e integram aspectos contraditórios da realidade, reunindo-os no que chama de *coincidentia oppositorum*, em modos

de articulação e coerência às vezes estranhos ao compreender moderno. Desse modo a origem na "Teogonia" reúne e contrapõe *Kháos*, *Terra*, *Tártaro* e *Éros*: potestades, potências das quais se originam linhagens, por cissiparidade e por união amorosa.

Na leitura etimológica de ***Kháos*** (*khaíno*, *khásko*: abrir-se, entreabrir-se, abrir a boca, as fauces, o bico), de ***Éros*** (*eráo*, *éramai*: amar, desejar apaixonadamente), da ***Terra*** e do ***Tártaro*** (no fundo do chão), Torrano aponta para uma origem onde já se anuncia a presença de uma unidade quádrupla, em tensa simetria e diversos níveis de espelhamento, de harmonias e contradições, em relações dinâmicas de pares móveis que se identificam e se antagonizam.

Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também  
Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre,  
dos imortais que tem a cabeça do Olimpo nevado,  
e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias,  
e Eros: o mais belo entre Deuses todos e dos homens todos  
ele doma no peito o espírito e a prudente vontade.  
(HESÍODO, 2003: 111)

Tal como *Éros* é a força que preside a união, *Kháos* é a força que preside a separação, o fender-se, dividindo-se em dois. Com Torrano, se a palavra Amor é uma tradução possível para o nome *Éros*, uma boa tradução para *Kháos* seria Cissura, ou Cissor (in HESÍODO, 2003: p.43). Torrano sugere a leitura, na "Teogonia", de uma analogia entre linguagem e ser, na expressão mesma das Musas, cujo ser se realiza no cantar, no dizer, no lembrar-se, e do mesmo modo no silenciar, no ocultar, no mentir, no esquecer.

Ser é dar-se como presença, como aparição (alethéia), e a aparição se dá sobretudo através das Musas, estes poderes divinos provenientes da Memória. O ser-aparição portanto dá-se através da linguagem, ou seja: por força da linguagem e na linguagem. (Jaa Torrano, in HESÍODO, 2003: 29)

Cada ente se determina não tanto pelo que ele é, mas pelo que ele não é e pelo contraste (contiguidade) do que ele é com o que ele não é: tal como uma silhueta, cada ente ou cada coisa se determina e se define contra o pano de fundo (e de dentro e de frente e de fora, — múltiplo fundo) do que ele ou ela não é. (*Idem*: 48)

A distinção surge no indistinto, a este dá forma, e têm um no outro seu limite e um reflexo de seu sentido.

Com a proximidade geográfica de Grécia e Oriente Médio, não é improvável imaginar influências entre esse *Kháos* ("abrir-se", "abrir a boca") fim e fonte, e o imaginário habitado por um deus que cria o mundo pela fala, pelo verbo divino.

O "abrir-se", expresso na ideia de caos, parece carregar tanto o simbolismo do indiferenciado como o de passagem, origem, nascimento e morte. Aparecimento e desaparecimento, animal, vegetal, cósmico, ontológico, refletindo as tantas aberturas físicas a que assistimos e que vivemos, por onde fluem fluidos e luzes e sons e sementes, do corpo e para o corpo, da mente e para a mente, da terra e para a terra, e por onde nascem e morrem gentes, ideias, imagens, sons, plantas, animais. A denominação do nosso meio como "natureza" evidencia a centralidade que

tem para o humano o *nascere*, aparecer. *Existir*, do latim, é elevar-se acima de, sair de, aparecer. O que *é*, *aparece* no ser da linguagem.

Jacques Derrida, retomando Martin Heidegger, comenta as relações entre caminho e método como metáforas para linguagem. Para Heidegger, o caminho (do grego, *odos*) não seria redutível a um método (*méthodos*). Linguagem como caminho, no sentido em que nunca nos colocamos fora dela, mas a habitamos, mesmo quando queremos fazer uso de um método (*meta-caminho*, ou caminho para uma meta), uma ferramenta para dominá-la, ultrapassá-la (in NESBITT, 2008: p.166-172). E nas palavras de Umberto Eco:

Já existe claramente em Heidegger a ideia de um Ser atingível apenas através da dimensão da linguagem: de uma linguagem que não está em poder do homem porque não é o homem que nela se pensa mas ela que se pensa no homem. [...] 'dizer' torna-se um 'deixar ser-posto-diante' no sentido de des-cobrir, deixar aparecer. (ECO, 1971: 339-340)

Da biologia, Maturana e Varela (2001) sugerem que a linguagem humana nasce já como estrutura metalinguística, ou seja, nasce essencialmente onde o ato de representar é também representado, o que acontece no desenvolvimento de vínculos estreitos, em situação de convívio social continuado, na partilha de alimentos etc. Linguagem como um saber de si (e da linguagem) no expressar-se, na articulação linguística entre indivíduos. Eles dizem:

O fundamental, no caso do homem, é que o observador percebe que as descrições podem ser feitas tratando outras descrições como se fossem objetos ou elementos do domínio de interações. [...] Somente quando se produz essa reflexão linguística existe linguagem. (MATURANA; VARELA, 2001: 233)

Como fenômeno na rede de acoplamento social e linguístico, o mental não é algo que está dentro de meu crânio. Não é um fluido do meu cérebro: a consciência e o mental pertencem ao domínio de acoplamento social [...] não porque a linguagem nos permita dizer o que somos, mas porque somos na linguagem, num contínuo ser nos mundos linguísticos e semânticos que geramos com os outros. (*Idem*: 256-257)

## Corpo, texto, tecido, lugar

Considerado um primeiro ponto de vista mitológico sobre a origem da forma e da linguagem, voltemos nosso olhar sobre o corpo humano e a corporeidade do mundo, que se inscrevem em nossas mais indelévels noções de forma. E forma enquanto experiência vivida, como forma objetiva e como realidade subjetiva, fundo, como vazio tão invisível quanto gerador e potencializador de formas.

O corpo humano e a corporeidade do mundo são dimensões ontológicas do ser humano, e assim as habitamos, e assim seria incompleto tomá-las apenas como objeto. Vemos o mundo como humanos, mas em geral não pensamos nas limitações implicadas na observação humana enquanto tal. Ao mesmo tempo, o corpo nos coloca como presença, como objeto, como tecelões e como fio no tecido da cidade. (Fig.2)

Kate Nesbitt (2008), reconhecendo o corpo como um dos focos do pensamento pós-moderno na arquitetura e no espaço da cidade, vai dizer:

As questões do corpo e do lugar não foram reconhecidas pelo movimento moderno devido ao seu foco no coletivo em detrimento do individual, o que se expressava em uma linguagem de universalidade, a um só tempo tecnológica e abstrata. A celebração da máquina como modelo formal, por exemplo, exclui o corpo. A arte desempenha um papel mais importante na arquitetura pós-moderna do que a tecnologia. (NESBITT, 2008: 45)

Na arquitetura clássica, o corpo humano funciona como um mito de origem e é usado na projeção como modelo figurativo e proporcional para a organização da planta, da fachada e do detalhe. [...] O corpo representa metonimicamente a natureza em geral e seu fino modo de organizar funções complexas. (*Idem*: 75)



Figura 2. Como teu corpo, como as linhas de tuas mãos, tece a cidade, e deita teu canto. E tu, onde moras?

Somos corpo desde antes de sabermos de nós, e quando já não sabemos. O corpo indica o caminho, mesmo quando não sabemos onde ir. É o texto tecido da memória antes e depois do texto, o fio antes de ser fiado, a trama por trás da trama e o corte depois do corte. O corpo é nossa referência de cheio e vazio, dentro e fora, de gesto, movimento, limite e abertura. O corpo é nosso lugar, nossa casa, nosso carro, nossa chegada e partida. Falamos hoje quase com naturalidade sobre o pós-humano, clones, cyborgs, mas ainda pensamos em corpo, porque aprendemos a identificar corpo e vida.

O corpo humano no mundo e o corpo do mundo são fontes primárias de conhecimento. A começar dos limites e funções do corpo, dentro/fora, aparecer/desaparecer, por meio do corpo elaboramos forma e linguagem, semelhança e diferença. Sobre esse tipo de relações, sobre funções poéticas e poiéticas na criação, na produção contemporânea de conhecimento, Lucrécia Ferrara (FERRARA, 2002: p.170-173) vai ressaltar o papel da cumplicidade social na formação e na aceitação de concepções do real; e vai notar na analogia, na ficção, na metáfora, o



estabelecimento de novas coerências, que se sobreporiam hoje à linearidade de dedução e explicação.

Consideremos aqui que a função poética da linguagem reside particularmente na intensidade e na qualidade da expressão em territórios menos ou não mapeados, no que é dito antes de haver uma convenção, no que inaugura uma linguagem no dizer-se. Nesse processo, exatamente no âmbito da *forma* como queremos colocar, identidades e diferenças encontram correspondências, encaixes e sentidos insuspeitados, gerando novas classes de significado.

Gregory Bateson, que trabalhou extensamente sobre padrões de relações formais entre organismos vivos, na biologia, na antropologia, na cibernética, na psiquiatria, buscava ligações especialmente entre mente e natureza. Bateson tratava histórias como territórios de pertinência, contextos, onde tudo se relaciona. Pela mesma via, da metáfora, da parataxe, da montagem cinematográfica, da colagem, relacionamos aqui conceitos da biologia a teorias da linguagem, mitos da criação a concepções sobre a cidade. Na voz de Capra e do próprio Bateson:

Bateson considerava histórias, parábolas e metáforas como expressões essenciais do pensamento humano [...] As histórias, dizia ele, são um caminho excelente para o estudo das relações. O importante numa história, o que é verdadeiro nela, não é a trama, os objetos ou as personagens, mas as relações entre tais elementos. (CAPRA, 1990: 64-65)

O fato de pensar em termos de histórias não isola os seres humanos como alguma coisa separada das estrelas e anêmonas-do-mar, dos coqueiros e das prímulas. Na verdade, se o mundo é ligado, se estou fundamentalmente correto no que estou dizendo, então o "pensar em termos de histórias" deverá ser repartido por toda mente ou mentes, sejam as nossas ou aquelas das florestas de sequóias e das anêmonas-do-mar. (BATESON, 1986: 22)

Contar uma história, narrar um mito, estão certamente entre os meios mais antigos e essencialmente humanos de transmitir experiência e conhecimento. O enredo, o modo como se conta ou escreve, o conjunto de relações contidas numa história, apontam para significados cuja soma, mesmo vibrando ali, permanece em aberto. Tomo o exemplo de uma entre tantas versões dos romances de cavalaria, numa linha escrita há quase oitocentos anos, sobre formas e significados no corpo de uma mulher especial:

No terceiro dia vêm chegar uma donzela sobre uma mula amarela, que guia com a mão direita, duas tranças negras às costas. Homem jamais viu ser tão feio, mesmo no inferno! Homem jamais viu metal tão baço como a cor de seu colo e das mãos. Outra cousa porém era bem pior: os dois olhos, dois buracos não maiores que olhos de ratos. O nariz era um nariz de gato, os lábios de burro ou boi, os dentes amarelos como gema de ovo. A barba era a de um bode. Peito corcunda, espinha torcida. Ancas e ombros mui bons para o baile. Outra corcunda nas costas, pernas tortas como vara de vime, também próprias para a dança. (TROYES, 1992: 85)

Essa personagem, que surge na festa em que Perceval é acolhido pelo Rei Artur e pela corte, essa mulher feia que de cada animal tem um pouco, e a cujo corpo falta um sentido de harmonia que gostamos de atribuir à natureza, é ela que chega para dizer onde Perceval falhou em dois pontos essenciais de sua missão. Essa mulher grotesca que diz a verdade sem rodeios, tem o corpo torto e curvo como o destino, corcunda na frente e nas costas, *frankenstein* de uma fauna

curiosamente doméstica, as pernas arqueadas como vime, e afinal ficamos sabendo que ela é muito boa para a dança!

Podemos pensar sobre a beleza, sobre harmonia, sobre o que parece agradável, e mesmo sobre o que nos parece forma ou não. Mas uma feiura tão extrema, aliada à clareza de que nenhuma outra pessoa foi capaz, avisa também ao leitor: o corpo *é*. E, sendo, carrega e expressa uma bagagem feita de significado. Não apenas habitamos um corpo cheio de vontades e repulsas, como somos um corpo com a Terra, com os animais, e nisso reside uma poderosa teia de realidade cujo fim, origem e processos obstinadamente nos escapam.

Modernos que somos, queremos observar o mundo com objetividade, e nele nos percebemos como parte de um todo a que ignoramos o sentido, os “porquês”, e muito dos “comos”. Observar pressupõe dentro e fora. Como sujeitos, observamos o mundo a nossa frente, objeto. Mas como mundo que somos, sujeitobjetos, pergunta-se: em que consiste o limite entre os dois? Ou, em que medida podemos observar (de fora) um objeto do qual fazemos parte (de dentro)?

De volta à mitologia, tomemos a deusa Ártemis como observada por Vernant, a respeito das figurações do *outro* na Grécia antiga. Ártemis é a deusa da alteridade, das margens, dos limites, do além da cidade. Não como os poetas, afastados na República de Platão, mas no âmbito do corpo, do instinto, na integração à civilização daquilo que é selvagem. Diz Vernant:

O outro como elemento constituinte do mesmo, como condição da própria identidade. Por essa razão é que a Soberana das Margens, nos santuários em que leva os jovens a atravessar a fronteira da idade adulta, onde os conduz dos confins ao centro, da diferença à similitude, surge ao mesmo tempo como deusa políada, fundadora da cidade, instituindo — para todos que no início eram diferentes, opostos ou mesmo inimigos — uma vida comum. (VERNANT, 1988: 31)

Revedo assim questões de *limite* e *aberturas* na linguagem, como no corpo e na cidade, relacionamos também o Éden à cidade justa (*kalípolis*) de Platão, em cujo projeto os poetas não teriam lugar. Em Platão estão colocadas questões comparáveis depois às do Gênesis, tal como veremos examinado por Flusser e Valéry. O afastamento e a separação em relação ao Ser pela via das dobras da linguagem, um sentido de inadequação e exílio compulsório dos agentes/vítimas desse afastamento, e em ambos os cenários um personagem curiosamente central, humano e não humano: a língua, a palavra, que a um só tempo cria um mundo e nos expulsa dele, lançando-nos em outro, possível, problemático, que se dá como abertura e percurso.

Empréstimos e analogias entre nossa experiência física do mundo e o pensamento não são incomuns. Na “República”, na teoria da linha dividida, como na alegoria da caverna, Platão recorre a fenômenos ópticos para construir um conceito. Na filosofia contemporânea, o rizoma de Deleuze/Guattari pode se aplicar ao pensamento, à linguagem, à política, e alude a uma estrutura vegetal não arbórea como modelo de articulação móvel, múltipla, forma-devir ou meta-forma. Para além do conceito de Gregory Bateson, nos “mil platôs” parece ressoar uma sugestão de atualizar certa linearidade e dicotomia platônicas nos termos de um “saber nômade”. Mil Platões?

Um platô está sempre no meio, nem início nem fim. Um rizoma é feito de platôs. Gregory

Bateson serve-se da palavra "platô" para designar algo muito especial: uma região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, e que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade exterior. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, vol.1: 33)

As características de uma tal ciência excêntrica seriam as seguintes: [...] um modelo de devir e de heterogeneidade que se opõe ao estável, ao eterno, ao idêntico, ao constante. É um "paradoxo", fazer do próprio devir um modelo, e não mais o caráter segundo de uma cópia; Platão, no *Timeu*, evocava essa possibilidade, mas para excluí-la e conjurá-la, em nome da ciência régia. (*Idem*, vol.5: 20)

Estruturas rizomáticas são também identificáveis no corpo e na cidade: na rede de conexões neuronais no cérebro, em mapas de trânsito de grandes cidades, na rede mundial de computadores. Novamente nas palavras de Maturana e Varela (2001):

A plasticidade do sistema nervoso se explica porque os neurônios não estão conectados como se fossem fios com suas respectivas tomadas. Os pontos de interação entre as células constituem delicados equilíbrios dinâmicos [...] Tudo isso é parte da dinâmica de interações do organismo em seu meio. (MATURANA; VARELA, 2001: 187)

Quaisquer que sejam os mecanismos exatos que intervêm nessa constante transformação microscópica da rede neuronal durante as interações do organismo, tais mudanças nunca podem ser localizadas nem vistas como algo próprio de cada experiência. (*Idem*: 189)

Maturana e Varela ressaltam não só que as informações no cérebro estão menos em lugares determinados do que em situações sistêmicas, como sugerem relações ainda inexploradas, interdependentes, entre o sistema nervoso e o meio em que interagimos.

Articulando analogias entre corpo, cidade e linguagem, olhando para a cidade como texto humano no corpo do mundo, tomamos "A cidade polifônica", de Massimo Canevacci, obra em que propõe um distanciamento crítico em relação ao conceito benjaminiano de perder-se na cidade, resultando num processo dinâmico, não propriamente dialético, entre o que chama de máxima internidade e máxima distância, como uma estratégia complexa para abordar um objeto ainda mais complexo como, no estudo de Canevacci, a metrópole de São Paulo.

Não saber se orientar numa cidade não significa muito. Perder-se nela, porém, como a gente se perde numa floresta, é coisa que se deve aprender a fazer. (Walter Benjamin, in CANEVACCI, 1997: 13)

Compreender uma cidade significa colher fragmentos. E lançar entre eles estranhas pontes, por intermédio das quais seja possível encontrar uma pluralidade de significados. Ou de encruzilhadas herméticas. (CANEVACCI, 1997: 35)

Sugerindo um atrito entre qualidades do perder-se e do afastar-se, para dentro e para fora da cidade, Canevacci aponta para a necessidade de explorar tensões e inversões entre o familiar e o estranho, na busca de um olhar estrangeiro, de um olhar capaz de perceber novas diferenças, ou, no conceito de Bateson, (nova) informação:

Muitas vezes o olhar desenraizado do estrangeiro tem a possibilidade de perceber as diferenças que o olhar domesticado não percebe. [...] E são justamente as diferenças (Bateson, 1972) que constituem um extraordinário instrumento de informação. (CANEVACCI, 1997: 17)

Quais são as partes do território que são transferidas para o mapa? [...] O que realmente é transferido para o mapa é a diferença, seja ela uma diferença de cotas, de vegetação [...] O que entendemos por informação (por unidade elementar de informação) é uma diferença que produz uma diferença. (Bateson, in CANEVACCI, 1997: 25)

Neste estudo interessou-me traçar conexões a respeito de forma e sentido, relações entre saber e não saber no âmbito da concepção, ao modo da "dança de partes que interagem" de Bateson, comuns a territórios do projeto e da filosofia. Interessou-me discutir conceitos de forma, distinguindo e reunindo figuras e fundos no desenho, na matéria, assim como na percepção, no pensamento, nos processos de significação.

Pensar a cidade como caractere, caráter, como escritura humana no mundo, naquilo em que o humano discerne, escolhe, atua e é. Pensar o vazio como abertura, como saída, como interstício que permite o jogo, como parte da escritura, como neblina (mist), mistério ou sopro, de onde surgem e onde se perdem e se misturam línguas, histórias, e onde todo significado se desfaz e se refaz. Cidade e vazio como possíveis contrapontos a dicotomias platônicas (sensível/inteligível, luz/sombra, realidade/ilusão), a reflexões merleau-pontianas (visível/invisível), e naturalmente a tensões e nuances entre modernidade e pós-modernidade.



Figura 3. Pontos, pixels, galáxias, pedrinhas: escritas superpostas e simultâneas.

### No meio: nomeio

Na linearidade de pensamento e leitura que teríamos desenvolvido a partir da escrita, Vilém Flusser vê também nossa noção de tempo e história. Com Norval Baitello (2010: 52-55), observamos as "catástrofes" a que Flusser se refere na evolução da humanidade, numa sequência de abstrações, subtrações. De um mundo tridimensional para um mundo de imagens, na pré-história (perdendo a profundidade). Do mundo de imagens para o mundo da escrita (do plano para a linha). E da escrita linear para o que Flusser chama de escrita das imagens técnicas, feitas de grãos, pontos, cálculos, "pedrinhas" (já sem dimensão). (Fig.3)

Flusser apontaria para um crescente resgate técnico, contemporâneo, do mundo das imagens, agora em registro de não coisa. Duas décadas após sua morte, parecem cada vez mais presentes simulacros da experiência corporal, espaçotemporal, assim como o virtual vivido como realidade. Ponto por ponto, caminhamos para reconstruir, substituir o corpo, o pensamento, a cidade, espelhando a cartografia-limite de Borges em “Do rigor na ciência”:

Naquele império, a Arte da Cartografia atingiu uma tal Perfeição que o Mapa duma só Província ocupava toda uma Cidade, e o Mapa do Império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmedidos não satisfizeram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o Tamanho do Império e coincidia ponto por ponto com ele. Menos Apegadas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse extenso Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. (BORGES, 1978: 71)

O lugar descrito, reconstruído, como no mapa de Bateson e de Canevacci, torna-se também o próprio lugar. O ser de linguagem das Musas, lugar comum e lugar nenhum, cosmos e caos, convenção e utopia, se apropria do mundo, recria-o como linguagem, e cai com Adão-Eva no abismo de conhecê-lo. Dizem as próprias Musas em Hesíodo:

Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só,  
sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos  
e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações  
(HESÍODO, 2003: 107)

Com o homem “agreste” que progressivamente vai fixar seu lugar na terra, do nômade ao sedentário, do homem que caça ao que cultiva alimentos, a linguagem falada vai também em certa medida se fixar na escrita, fenômeno que irá agenciar profundas consequências na cultura. Adrian Frutiger (1999) assinala o momento em que, por volta do ano 1.000 aC, o pequeno povoado fenício, que negociava e interagia com diferentes culturas e línguas do Mediterrâneo, teria chegado à inovação revolucionária de desmembrar a escrita silábica, tomando vogais e consoantes como unidades sonoras independentes e articuláveis. Disso resultando um sistema mais simples de escrita e com maior possibilidade de notação dos sons falados, o que o leva a ser adotado por outros povos.

O alfabeto grego, de forma distinta de seus vizinhos como o hebraico e o árabe (da mesma linhagem fenícia, mas que adotam acentos para designar o som das vogais), vai desenvolver o sistema com vogais e consoantes. Esse alfabeto e a cultura grega teriam chegado aos romanos pela via dos etruscos, sofrendo alterações e adaptações no latim. O alfabeto latino, que usamos no Ocidente com a naturalidade de quem colhe uma maçã sem história, tem na coluna do imperador Trajano (c.114 dC), em Roma, talvez seu mais antigo registro, ainda sem o afastamento entre as palavras, mas já com o desenho das letras maiúsculas que conhecemos.

Anestesiados pelo uso cotidiano da língua, quase não damos conta da longa viagem dessas letras, de sua pegada ancestral, e da bagagem escondida nos poucos traços. O boi, por exemplo, cuja cabeça estaria para alguns representada na primeira letra de inúmeros alfabetos (A latino, Alpha grego, Alif árabe, Aleph hebraico, Az eslavo), estaria também associado à direção linear da escrita, como nos hieróglifos egípcios (*boustrophédon*) imitando as idas e vindas do arado no preparo da terra (Störig, 1990).



À parte toda inferência arqueológica acerca dos rastros da origem e propagação da escrita, um fator que parece inegável é sua função como instrumento fixador de uma ideia (não apenas do som da fala), gravando-a na pedra, no barro, na madeira, no couro, no metal, no pergaminho, no papel, no *écran*, conferindo durabilidade a essa ideia, carregando-a até outras pessoas, projetando-a no espaço e no tempo.

Sem enfatizar o elo corriqueiro entre religião e poder, Frutiger assinala o papel da religião como propagadora da escrita, salientando o caráter do sagrado, explícito por exemplo nos hieróglifos egípcios (do grego, *hieró*, sagrado). Como expresso na simbologia entre céu e terra, a ideia de sagrado costuma envolver a relação entre elementos etéreos e corpóreos, e de fato podemos observar semelhanças entre concepções do espiritual e tecnologias e sensibilidades do mundo escrito.

A “descida” do sentido para o som da fala, e desta para a materialidade da escrita, por exemplo, de algum modo reflete significados compartilhados entre as tradições grega e judaica, de uma criação do mundo pela linguagem, assim como da “descida” (encarnação) do sopro de vida para o corpo humano, feito de barro. Essa semelhança permitirá analogias entre uma celeste espiritualidade, criatividade e paternalidade do mundo oral, sonoro, e uma terrestre corporalidade, receptividade e maternalidade da escrita, parte do mundo visual.

Na tradição judaica, onde a palavra assume uma curiosa e ambígua centralidade, o mesmo deus que cria o mundo pela fala vai escrever os dez mandamentos sobre duas tábuas de pedra. E a mesma tradição que tem em seu mito fundador um casal expulso do paraíso por provar o fruto da árvore do conhecimento, também vai assumir as “escrituras sagradas” como veículo de seus fundamentos.

Como no mito de Prometeu, em Hesíodo (1996), em que de várias formas Prometeu representa a astúcia, iludindo ou roubando para os humanos algo que pertencia aos deuses, a passagem do fruto no Gênesis conta com uma astuta e rastejante conselheira, a serpente, que sugere à mulher a possibilidade de comer tal fruto, não para morrer, mas para tornar-se “como deus”. Entre tantas possibilidades para um casal no paraíso, o mito parece se encaminhar diretamente para uma certa árvore no meio do jardim do Éden, e para a situação da escolha entre provar ou não o único fruto anunciado como proibido. (Fig.4)





Figura 4. "...e abriram-se seus olhos." (Gênesis, 3:6)

A aprendizagem, como o conhecimento, nos lembra Flusser, está ligada ao ato de *prender*, adquirir, de guardar na memória (ou no estômago). Morder o fruto da árvore do conhecimento em certa medida pode ser lido como possuir e incorporar um "alimento" que de outra forma permaneceria intocado, incógnito, e que como fruto eventualmente apodreceria. Escolhendo pois a via do morder, mais talvez pela sedução que por necessidade, o homem e a mulher (só então denominados Adão e Eva) percebem, como primeira consequência, que "abriram-se seus olhos".

A mulher viu que a árvore era boa ao apetite e formosa à vista, e que essa árvore era desejável para adquirir discernimento. Tomou-lhe do fruto e comeu. Deu-o também a seu marido, que com ela estava, e ele comeu. Então abriram-se os olhos dos dois e perceberam que estavam nus; entrelaçaram folhas de figueira e se cingiram. (Gênesis 3:6, Bíblia de Jerusalém, 2002: 37)

Embora as imagens do casal, da serpente, da árvore e da "maçã" sejam comumente associadas ao sexo e ao chamado pecado original, o texto do Gênesis aponta para uma posse e um pertencimento mais amplo e profundo, do qual advém uma "queda" e a vida tal como conhecemos. A associação entre comer e conhecer, como vemos, não é de hoje, assim como *saber* tem sua raiz etimológica ligada a *sabor* (Houaiss, 2001). Por essa tortuosa linha é que nos ocorre a sugestão de o "pecado", fim e origem, aludir a uma união, mas sobretudo uma união pela boca, pela língua, no comer/conhecer o fruto/palavra, e a conseqüente transferência desse conhecimento para os olhos.

Augusto de Campos (1984: p.11), traduzindo o poema "Esboço de uma serpente", de Valéry (em que explora o tema da serpente/pensamento), sugere a leitura do quase anagrama *serpent/penser*. Satã (como Exú), príncipe dos borgeanos caminhos que se bifurcam, travestido na serpente de língua bipartida, preside toda separação, e no Gênesis introduz, na unidade do paraíso, a dualidade do pensamento, representando tanto a fenda como a chave por onde o casal terá que entrar/sair/cair/nascer/morrer no abismo do conhecimento. Comentando o poema de Valéry,

Campos cita o também quase anagrama *ophis/sophia* (serpente/sabedoria), e observa, com Monestier, a reconfiguração do demônio bíblico:

"Valéry parte de um mito bíblico — o Demônio, sob a forma de uma serpente, que ele reveste, segundo a Gênese, no Jardim do Éden, censura a Criação, porque ela é um erro de Deus, um 'defeito na pureza do Não-Ser': ela destrói a eternidade e a unidade de Deus. Ele odeia o homem e o perverte, insinuando-lhe o Orgulho, para vingar-se do Criador. Com júbilo amargo, rememora como seduziu Eva. E desafia a Árvore do Conhecimento a dar outra coisa que não sejam frutos de morte..." (Robert Monestier, in CAMPOS, 2011: 16)

Flusser, leitor e interlocutor de Guimarães Rosa, a quem reverencia no prefácio de "A história do diabo", desenvolve nesse livro o tema da serpente/satã associada à linguagem, à história, ao tempo, não sem semelhança com a analogia que Rosa constrói (pensando talvez nas Musas, em Exú, mas certamente em Hermes) no mercurial Hermógenes, no "Grande sertão": "o diabo na rua, no meio do redemoinho".

A primeira frase da Bíblia, para ser concebível, deverá rezar como segue: O Senhor criou espaço e tempo. Ou, para falarmos kantianamente: O Senhor criou as formas de ver ("anschauungsformen"). Ou, para falarmos dentro do espírito deste livro: O Senhor criou o mundo fenomenal e o diabo. Isto me parece tornar concebível não somente a criação, como também a queda do diabo. Essa queda é a própria correnteza do tempo, e o progressivo afastar-se do mundo das suas origens. (FLUSSER, 2008: 33)

O fundamento do diabo, repitamo-lo pela última vez, é a língua. (*Idem*: 191)

E o que era para ser. O que é pra ser — são as palavras! [...] O senhor imaginalmente percebe? O crespo — a gente se retém — então dá um cheiro de breu queimado. E o dito — o Coxo — toma espécie, se forma! Carece de se conservar coragem. Se assina o pacto. Se assina com sangue de pessoa. O pagar é a alma. Muito mais depois. O senhor vê, superstição parva? Estornadas!... "O Hermógenes tem pautas..." Provei. Introduzi. Com ele ninguém podia? O Hermógenes — demônio. Sim só isto. Era ele mesmo. (ROSA, 1986: 45)

De prática e gênese sociais, a linguagem é tempo e lugar de cultura, de um *éthos*, de um hábito em um habitat, de um *logos* em um *locus*, de forma e sentido em dada contingência. Sem medida para sua ignorância, o humano (do lat. *humus*?) segue refazendo sua pergunta ao vento, ao paradoxo, à perplexidade.

"Minha pátria é minha língua", diz o verso de Fernando Pessoa. Linguagem como desdobramento de um estar diante, espelhamento, contraste, abismo; e como percurso, ponte, artifício, tradução. Do desequilíbrio, da falha aparente, o deslocamento, e o contínuo reconstruir de uma perfeita imperfeição. A forma des-re-organiza o caos: abertura, possibilidade, relação. Zero é um no que é: identidade que se constitui como diferença. Um é dois no que é e não é: figura e fundo. Caosforma, zeroum abre-se em dois no dizer-se, dois pontos:

## Referências bibliográficas

BAITELLO JUNIOR, Norval, 2010. *A serpente, a maçã e o holograma*. São Paulo: Paulus.

BATESON, Gregory, 1986. *Mente e natureza: a unidade necessária*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

- Bíblia de Jerusalém*, 2002. São Paulo: Paulus.
- BORGES, Jorge Luis, 1978. *História universal da infâmia*. Porto Alegre: Globo.
- BRANDÃO, Junito de Souza, 2011. *Mitologia grega*, vol.1. Petrópolis: Vozes.
- CAMPOS, Augusto de, 2011. *Paul Valéry: a serpente e o pensar*. São Paulo: Ficções.
- CANEVACCI, Massimo, 1997. *A cidade polifônica*. São Paulo: Nobel.
- CAPRA, Fritjof, 1990. "O padrão que une", in *Sabedoria incomum*. São Paulo: Cultrix.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, 1995. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34.
- DERRIDA, Jacques. *Uma arquitetura onde o desejo pode morar*. Entrevista a Eva Meyer, in NESBITT, 2008, *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify.
- ECO, Umberto, 1971. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva.
- FERRARA, Lucrecia D'Aléssio, 2002. *Design em espaços*. São Paulo: Rosari.
- FLUSSER, Vilém, 2008. *A história do diabo*. São Paulo: Annablume.
- FRUTIGER, Adrian, 1999. *Sinais & Símbolos: desenho, projeto e significado*. São Paulo: Martins Fontes.
- GUINSBURG, J. (org.), 2010. *A república de Platão*. São Paulo: Perspectiva.
- HESÍODO, 2003. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras.
- \_\_\_\_\_, 1996. *Os trabalhos e os dias*. Tradução e comentários de Mary C. N. Lafer. São Paulo: Iluminuras.
- HOUAISS, Antonio, 2001. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- \_\_\_\_\_, 1990. *O que é língua*. São Paulo: Brasiliense.
- MANDEL, Ladislav, 2006. *Escritas: espelho dos homens e das sociedades*. São Paulo: Rosari.
- MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco, 2001. *A árvore do conhecimento*. São Paulo: Palas Athena.
- MEGGS, Philip B., 2009. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac Naify.
- NESBITT, Kate, 2008. *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify.
- ROSA, João Guimarães, 1986. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- STÖRIG, Hans Joachim, 1990. *A aventura das línguas*. São Paulo: Melhoramentos.
- TROYES, Chrétien de, 1992. *Perceval ou o Romance do Graal*. São Paulo: Martins Fontes.
- VERNANT, Jean-Pierre, 1988. *A morte nos olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

## Imagens

Todas as imagens © Luciano Pessoa

## O som e o sentido no diálogo intercultural <sup>3</sup>

EDGAR TEODORO DA CUNHA<sup>4</sup>

[edgar.cunha@fclar.unesp.br](mailto:edgar.cunha@fclar.unesp.br)

### Resumo

Minha proposição parte de uma reflexão que busca pensar nas possibilidades e limites na relação entre imagem e identidade. Se a antropologia visual, enquanto campo de estudo, desenvolveu ferramentas que nos levam a estabelecer meios visuais como formas privilegiadas de acesso à alteridade e, por conseguinte, a formas identitárias singulares, por outro, experiências de uso da imagem em pesquisa e mesmo experiências como a indígena de apropriação do vídeo tem trazido, cada vez mais, a importância de se pensar a questão da relação e do quanto as formas de diálogo intercultural são fundamentais para compreensão desses processos. Nesse sentido a imagem passa a ser um lugar para se pensar a relação e não mais um meio para se chegar a uma visão sobre a diferença.

**Palavras chave:** Bororo, Paisagem sonora, performance, ritual, filme etnográfico

### Abstract

*My proposition follows a reflection that seeks the possibilities and limits of the relationship between image and identity. If Visual Anthropology as a field, developed tools that lead us to establish images as privileged access to otherness and therefore to particular identities, on the other hand, experiences that products images on research and experiences of indigenous cinema has brought increasingly, the importance of considering the question of the relationship and how forms of intercultural dialogue are a key to understanding these processes. In this sense the image becomes a place to think about the relationship and not a means to reach a view on the difference.*

**Keywords:** Bororo, soundscape, performance, ritual, ethnographic film

---

<sup>3</sup> Este artigo é resultado de pesquisa de pós-doutorado desenvolvida no âmbito do Projeto Temático *Antropologia da Performance: Drama, Estética e Ritual*, do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama da USP, com financiamento da FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

<sup>4</sup> Edgar Teodoro da Cunha é professor do Departamento de Antropologia, Política e Filosofia da UNESP, onde coordena o NAIP - Núcleo de Antropologia da Imagem e Performance. É pesquisador associado do NAPERDRA - Núcleo de Antropologia, Performance e Drama, da USP, e co-autor do livro "Antropologia e Imagem" (Zahar, 2006), e co-organizador de "Escrituras da imagem" (Edusp, 2004) e "Imagem-conhecimento" (Papirus, 2009). Dirigiu os documentários "Jean Rouch, subvertendo fronteiras" (2000), "Ritual da Vida" (2005) e "Mbaraká, a palavra que age" (2011).

## O som e o sentido no diálogo intercultural

O propósito deste texto é explorar alguns elementos reflexivos sobre um importante ciclo ritual, os funerais dos índios Bororo do Mato Grosso<sup>5</sup>, a partir de elementos analíticos como ação ritual, estética e performance. Neste empreendimento foi necessário buscar uma compreensão de alguns dos sentidos internos desse ciclo e ainda a lógica das performances rituais ligadas ao funeral e as possibilidades heurísticas do uso de imagens em contexto de análise de rituais. Para tanto tomei como referência imagens sobre o funeral, realizadas por mim ao longo dos últimos anos, e seu processo de realização como um ponto de partida fundamental para a análise e compreensão desse contexto.

Partimos da premissa, seguindo Turner (1988), de que performances rituais são expressões da experiência social e nesse sentido articulam tanto uma perspectiva que é processual e histórica, em que tradição e passado são reelaborados no presente, quanto apresentam uma forma estética que lhe é indissociável.

Resultados de pesquisas anteriores<sup>6</sup> trouxeram diferentes aportes para essa empreitada. Em relação aos usos da imagem e de formas do imaginário sobre o índio, em particular algumas envolvendo os Bororo e nas suas relações com o mundo contemporâneo, que resultaram em um primeiro momento no escrutínio desse imaginário sobre o índio que por sua vez nos leva aos processos contemporâneos de produção de imagem em contexto interculturais. E ainda em relação às formas locais de percepção e produção de imagens em contextos de diálogo intercultural, possibilitando a expressão de pontos de vista locais em face de um contexto de comunicação ampliado, pautado pela forma de ver e conceber do mundo envolvente. Ou seja, foram pesquisas que abordaram o fenômeno da relação e do diálogo intercultural em suas variadas expressões e possibilidades, envolvendo múltiplos pontos de vista, diferentes sensibilidades e possibilidades de estabelecimento de sentidos, tensões e diferentes regimes de memória enquanto resultado de uma experiência coletiva.

Naquele primeiro momento analisei um conjunto de filmes da década de 1970 que construía um imaginário do índio brasileiro. Esta avaliação foi empreendida no sentido de se buscar os significados possíveis desse índio imaginado a partir de um referencial estético e cultural mobilizado pelos filmes, tratados como artefatos culturais.

---

<sup>5</sup> Os Bororo estão distribuídos atualmente em nove aldeias no estado do Mato Grosso: Área Indígena Jarudore, atualmente invadida por um núcleo urbano; A.I. Meruri, com as aldeias Meruri, Garças; A.I. Perigara, com aldeia homônima; A.I. Tadarimana com as aldeias Pobore, Tadarimana e Praião; C.I. Teresa Cristina, com as aldeias Piebaga e Córrego Grande ou Gomes Carneiro. O Instituto Socioambiental reportava uma população de 1.677 indivíduos em 2012. (<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/bororo/242> - acesso em 05/12/2012).

<sup>6</sup> *Cinema e Imaginação: A imagem do índio no cinema Brasileiro dos anos de 1970* (Dissertação de Mestrado, 2000, FFLCH/USP) e *Imagens do Contato: representações da alteridade e os Bororo do Mato Grosso* (Tese de Doutorado, 2005, FFLCH/USP).



O desdobramento posterior deu-se em campo, na busca de compreender como expressões do contato relativas aos Bororo do Mato Grosso puderam ser construídas por meio de imagens iconográficas, cinematográficas e literárias, contrastadas a formas contemporâneas de produção de imagem. Além da análise do conjunto de imagens encontradas em múltiplos arquivos, essa etapa envolveu a realização, por mim, de um documentário que agregou àquela reflexão questões ligadas à produção de imagens como um elemento estratégico e aglutinador de problemas relativos à identidade, auto-imagem, contato e comunicação.

Os desafios da produção do documentário agregaram outra ordem de temas, agora relacionados às expressões sensíveis, a uma estética social, que colocam questões epistemológicas importantes quando pensadas em um contexto de diálogo intercultural, como um cenário no qual tempo, espaço, narrativa e memória se articulam e ganham sentido de acordo com o enquadramento cultural em foco.

Esse novo caminho, que envolve a passagem de uma antropologia visual aos estudos de performance, trouxe uma ampliação dos horizontes epistemológicos: do “lugar olhado das coisas”, para utilizar a feliz expressão de Barthes<sup>7</sup>, ao “lugar sentido das coisas” e mobilizando conhecimentos associados à produção de imagens para a elaboração de uma abordagem performativa de rituais.

No que tange a noção de performance, uma referência fundamental foi o trabalho de Richard Schechner (1985), principalmente em sua formulação do conceito de “comportamento restaurado”, para pensar a performance ritual bororo e seus aspectos corporais, sonoros e estéticos, como uma forma de agenciamento da memória, na medida em que tradição e memória são reelaborados no presente, de agenciamento dos sentidos na medida em que o corpo enquanto espaço sensório está no centro da ação performática e ainda a possibilidade de deslocamentos de pontos de vista proporcionado pelo ritual, instaurando um “estado subjuntivo” que possibilita a reflexão necessária para as re-elaborações de um passado da experiência e de um passado do tempo mítico.

Os Bororo tratam os elementos de suas performances rituais como se eles fossem itens de um comportamento pré-existente colocados em evidência pela ação ritual e buscam “idealmente” reproduzi-los tão exatamente quanto possível a cada realização do seus ciclos rituais. Dessa forma cantos, danças, pinturas, nomes, objetos são pensados como um repertório ancestral (e hoje os Bororo nos diriam “da tradição”) herdados em uma forma “inalterada” e que devem ser reencenados, segundo uma ideia de repetição, pois a cada repetição, a cada ciclo ritual em que se repetem as ações dos heróis fundadores da sociedade Bororo, a cada ação ritual que se pretende restituidora de um estado anterior cuja raiz remonta a origem da própria sociedade, a cada ação dessa natureza se age sobre o mundo de modo a lhe restituir um equilíbrio perdido, uma vez que nessa perspectiva os ritos são portadores de agência.

---

<sup>7</sup> Sigo aqui o artigo de Dawsey (2006) ao dar destaque a essa passagem de Barthes.



A noção de experiência proposta por Turner (1986), derivada de Dilthey, e ainda o movimento que vai do rito ao teatro e vice-versa, proposto por Schechner (1985) trazem igualmente um caminho analítico importante, na medida em que nos possibilita abordar ciclos rituais e mesmo outras dimensões das ações rituais, como o xamanismo, por meio de imagens, e em nosso caso por meio de imagens audiovisuais e fotográficas, que expressam por um lado a experiência vivida de sujeitos que dão vida aos ritos e principalmente por permitir uma aproximação estética do ritual por uma forma que é também estética.

Essa ancoragem no corpo, enquanto “suporte” da ação ritual, é o meio sensível por intermédio do qual a ação ganha sentido individual e coletivo, permitindo fazer essa passagem da imagem aos estudos de performance, pois assim agregamos à experiência coletiva elementos de seus aspectos sensíveis e estéticos, contribuindo para a análise de um ciclo ritual, como o funeral Bororo, sob a idéia de uma “estética social”, como conceituado por MacDougall (1999).

Em relação às teorias do ritual, destacaria ainda as análises de Turner (2008) e Tambiah (1985), que percebem os rituais como eventos nos quais se manifestam e se recriam as estruturas e cosmologias sociais. Essa articulação se dá pelas possibilidades de diálogo entre Turner e Tambiah mas há que se ter em mente, entretanto, a possibilidade de distinguir duas vertentes na antropologia da performance, que os distanciam, uma mais ligada ao teatro, com nomes como Richard Schechner e Victor Turner, e outra à lingüística, com nomes como John Austin e Dell Hymes, à qual podemos associar Tambiah.

Para Tambiah os rituais são sistemas de comunicação simbólica constituídos por seqüências de palavras e atos ordenados e padronizados, que freqüentemente são expressos em formas múltiplas e cujo arranjo é caracterizado por vários graus de formalidade ou convencionalidade, de estereotipo ou rigidez, de condensação ou fusão e ainda de redundância ou repetição (1985, p.128). Para Turner a tônica da vida social são seus fluxos, que incluem períodos de liminaridade, de suspensão ou de quebra do equilíbrio social pelo que ele denomina de “drama social”. Essa formulação é importante por permitir a inclusão na análise de elementos que em perspectivas anteriores ficavam à margem, encobertos por preocupações com questões normativas relacionadas à ordem social e à expressão de seus valores reiterados por meio dos processos rituais.

Assim, a despeito de uma ênfase nos elementos mais estáveis da memória e da vida social, temos essa possibilidade, dada inicialmente por Turner, de olharmos para as margens, para os momentos de liminaridade, para os ruídos e, nos aproximando de Walter Benjamin, para uma memória involuntária que ressurgue das ruínas da memória e da história.

### **Filme etnográfico e performance ritual**

A reflexão sobre o uso de recursos sonoros e visuais para a construção de narrativas envolvendo alteridades nos leva necessariamente a pensar em intertextualidades entre diferentes modos de

percepção da diferença. A partir da experiência de realização do filme *Ritual da Vida*<sup>8</sup>, busquei uma aproximação do ciclo funerário dos Bororo do Mato Grosso. Este complexo ciclo ritual, elemento articulador desta sociedade, nos defronta com as concepções Bororo sobre a vida e sobre a morte e ainda com seu contexto atual de diálogo intercultural. Por meio de uma narrativa e de uma poética que privilegiava o sensível, o filme buscou criar sentidos para as permanências e transformações do mundo bororo atual. A associação do sensível com o inteligível, pensados como faces complementares de um mesmo processo, permite se chegar a meios alternativos de construção de sentidos e de experiências que por sua vez permitem novas formas de aproximação de contextos rituais em situação de diálogo intercultural.

Essa opção por uma abordagem que privilegiava a sensível resulta de uma escolha em não “falar sobre” o funeral, mas proporcionar ao expectador uma experiência fílmica relacionada ao funeral. Para tanto mobiliza elementos do mundo sensível, sinestésico, como caminho possível para essa outra forma de construção de sentidos.

Uma iniciativa dessa natureza trouxe alguns problemas a enfrentar, em grande parte resultantes do fato de trabalharmos em um contexto que é intercultural, ou melhor, que se define a partir de uma relação entre indivíduos e sociedades de diferentes culturas em diálogo. Isso significa que devemos enfrentar a questão da dependência do conhecimento de repertórios culturalmente definidos, para construir significados e conhecimento, e nesse sentido lidar com problemas ligados a questão da textualização e contextualização.

No caso do filme o problema que se colocava era o de como construir por meio de seus dispositivos narrativos possibilidades de compreensão da experiência do ritual se para compreendê-lo, em seu sentido amplo dado pela perspectiva bororo, precisamos conhecer aspectos de sua organização social, ritual e cosmológica. Restituir o contexto, na perspectiva do projeto fílmico, nos traria o risco de transformar o filme sobre a morte na morte do filme.

Nosso campo disciplinar, ao longo de sua história, sempre lidou com esse problema de fundo e criou várias possibilidades de textualização, expresso nos gêneros narrativos encontrados nas etnografias, com evidentes implicações para projetos audiovisuais, possibilidades estas que vão da absoluta crença na objetividade do dispositivo a práticas apoiadas no imaginário, na interação e na experiência do filme. Creio que o caminho promissor é aquele que leva em conta aspectos da experiência sensível dos sujeitos colocados em relação pelo filme, mobilizando imaginários e construindo sentidos a partir dessa experiência do processo.

A percepção dos contextos rituais, no caso Bororo, acaba se tornando uma face importante do problema e *locus* privilegiado para a percepção da complexidade desse sistema de relações. Além dos rituais terem um evidente sentido interno inscrito na cosmologia e forma de pensar Bororo, podem ser também relacionados a outras possibilidades e contextos, como o das

---

<sup>8</sup> *Ritual da Vida*. Dir. Edgar Teodoro da Cunha. 2005, 30 min, cor, NTSC, filme distribuído pelo LISA - Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP ([www.lisa.usp.br](http://www.lisa.usp.br))

relações da aldeia com a cidade, com elementos do mundo envolvente, configurando um quadro mais amplo que articula esferas locais e supralocais.

O ciclo ritual do funeral é uma referência nesse aspecto. Ele congrega indivíduos que exercem papéis predefinidos na vida ritual e tem um aspecto cosmológico e organizador da vida social. O funeral é também articulador do espaço ritual de uma aldeia com o conjunto das outras aldeias Bororo, criando novos vínculos e atualizando a complexa dialética de relações entre indivíduos de vários grupos locais.

Outro aspecto, que se estende para vários elementos do mundo Bororo, é o fato de que relações e mesmo elementos da cultura material são pensados nos termos de uma “cultura tradicional”, especialmente quando mobilizados em situações de diálogo intercultural. Sob o termo “tradição” os próprios Bororo constroem os elementos para a fixação de imagens e valores sobre eles, projetando-os para fora de suas fronteiras, em uma evidente resposta a sociedade envolvente que se pauta exatamente sobre a idéia de permanência das tradições quando se trata de reconhecer uma identidade que não a sua.

Nesse ponto é interessante retomar alguns elementos constitutivos do ciclo ritual do funeral, seu contexto ampliado, e ainda alguns elementos interpretativos que podemos derivar a partir de um ponto de vista centrado em elementos da experiência e sensibilidades envolvidas na performance ritual.

O primeiro elemento a destacar é a duração estendida do conjunto de atividades do ciclo ritual, que pode durar até aproximadamente três meses e é composto de uma infinidade de “festas” realizadas entre o primeiro enterramento, quando o corpo do morto é enterrado no pátio de suas aldeias circulares, e o enterro definitivo, dos ossos, em uma lagoa ou cemitério.

Ritos como *Tamigi*, *Mano*, *Parabara*, *Tóro*, *Iwodo*, *Kaiwo*, *Marido* e outros mais vão sendo realizados em conjunto com outras atividades ligadas ao funeral como as pescarias rituais coletivas, as jornadas de caça, os ciclos de cantos e os ritos de iniciação.

A morte é um elemento desorganizador do mundo Bororo, que traz desequilíbrios de ordem cósmica. Ela é engendrada pelo *bope*, um ser sobrenatural que preside todos os processos de transformação, como o nascimento e a morte, movimento e crescimento, envelhecimento e desintegração.

O princípio oposto ao *bope*, na cosmologia Bororo, é o dos *aroe*, que são seres que habitam um mundo em que opera o princípio da permanência, da regularidade dos processos naturais, da permanência das espécies vivas, etc.

A vida dos homens depende do equilíbrio sutil entre esses dois princípios instáveis, *bope/aroe*, que por sua vez depende em parte da ação das pessoas em sua dimensão individual e coletiva. Com a desorganização instituída pela morte torna-se necessário reordenar e reconstruir esse mundo em desordem, restituindo o equilíbrio entre os princípios *bope/aroe*. Isso exige dos vivos

um enorme esforço coletivo e esse esforço é expresso nas atividades rituais realizadas ao longo de todo o funeral.

Rememora-se ritualmente o tempo dos heróis míticos como aqueles que deram forma ao mundo bororo com ele é conhecido hoje por meio da repetição de suas ações na origem da sociedade. Com os ritos que realizam no pátio central, no *bai mana gejewu*, a casa dos homens, e em outros espaços adjacentes, vão refazendo esse percurso de origem por meio de seus cantos, danças, caçadas e pescarias rituais, colocando em funcionamento seus complexos sistemas de trocas de cantos, de nomes, de ornamentos e ainda realizando os ritos de iniciação. Assim, aos poucos, vão organizando novamente esse mundo em desequilíbrio.

Os ritos de iniciação e os papéis cerimoniais mobilizados pelo funeral criam novos vínculos sociais, que são sobrepostos às relações de parentesco e clânicas, estabelecendo um sistema de parentesco ritual que permanece para toda a vida de um indivíduo. O resultado disso é que os funerais acabam por congregam todos os vivos por meio de diferentes laços sociais e rituais e todos os mortos por meio de laços simbólicos.

Durante esse longo período o corpo do morto, enterrado no pátio da aldeia, vai se desfazendo e ao final do ciclo restam apenas os ossos, Estes são ornamentados e o *aroe etaware* ou o xamã das almas, em um momento solene convoca todas as almas para que venham receber a alma do morto que ao fim do funeral está pronta para sua nova condição. Assim o funeral, além de ser uma maneira de lidar com a morte, é uma forma fundamental para a organização do mundo dos vivos, na medida em que a morte exige um esforço coletivo para se restabelecer a ordem cosmológica perdida.

Mas voltemos às questões ligadas ao filme *Ritual da Vida* e tentemos estabelecer alguns paralelos com a situação etnográfica aqui abordada. O filme finalizado tem em sua totalidade 30 minutos e no processo de sua construção buscou-se a utilização de dispositivos narrativos que engajassem os potenciais expectadores do filme, não-bororos e bororos, não apenas racionalmente, mas afetivamente, proporcionando uma experiência fílmica da situação cultural tematizada no filme.

A aproximação do ciclo ritual passa portanto, nessa proposta, por uma compreensão sensível do funeral. E isso só é possível expondo o expectador a imagens, sons e a uma experiência construída no filme que mobiliza a audiência em suas reações mais íntimas. Nesse sentido a ideia de paisagem sonora foi fundamental para articular o universo sonoro do filme e o envolvimento do expectador.

A primeira sequência apresentada no filme inicia com imagens da beira de um rio, com a passagem de sua água transparente evidenciando o fundo lodoso da margem. Essa imagem é acompanhada de um som que não podemos identificar imediatamente, um som que causa estranheza a ouvidos não bororo, que ressoa em nosso corpo. Começamos a ouvir gritos e vozes que antecipam a cena que se segue.

Trata-se de uma situação envolvendo homens adultos e jovens meninos, quase todos com os corpos cobertos de lama. É um momento de grande tensão e apreensão, fato expresso nos rostos dos meninos que parecem estar sendo submetidos a algum tipo de ritual, a um rito de passagem ou de iniciação diriam alguns. Os olhos e a expressão desses meninos são de medo e fascínio pela experiência daquele momento, envolto em poeira e dramaticidade. Ao final dois deles em conversa expressam a tensão anterior das imagens em palavras.

É dessa forma que o espectador é lançado ao contexto do funeral sem sabê-lo ainda, pois só somos introduzidos a ele explicitamente no segundo terço do filme.

A passagem da água pode remeter retrospectivamente a uma ideia de renovação e transformação, ideia esta importante para um filme que tematiza um ciclo funeral buscando pensá-lo em termos da manutenção da vida, como o título provocativamente alude. É com imagens do rio que o filme inicia e termina, trazendo a ideia da passagem, da transformação, da travessia de uma margem a outra do rio que pressupõe sempre a chegada a um lugar diverso do que se planejou.

Como contraste creio que é interessante cotejarmos esse sentido com uma possível leitura bororo dessa mesma cena.

As mesmas imagens, para um bororo, podem fazer referência direta a elementos de sua cosmologia. O som que ouvimos é o som de um zunidor, objeto ritual que tem o nome bororo de *Aije*, que também é o nome de um monstro sobrenatural que preside o momento final do funeral. É também a primeira visão do *Aije* que marca a iniciação dos meninos. Na verdade o som do zunidor é a “voz” do *Aije*, que é um ser, um *aroe*, que habita o lodo da beira dos rios e lagoas, e para um bororo essa cena inicial pode ser bastante evocativa desses elementos ligados a um sentido interno do funeral.

Fica evidente com esse exemplo que a diferentes audiências correspondem diferentes formas de interpretação. Cabe ao filme, por meio de estratégias narrativas, mobilizar e potencializar essas possibilidades de interpretação e construção de sentido.

O segundo trecho exibido é o momento em que a elipse iniciada ao fim do primeiro trecho, da iniciação dos meninos, se fecha. Retornamos à mesma situação e percebemos agora que se trata da sequência final do funeral, seu momento de maior dramaticidade.

Os jovens que estão sendo iniciados são levados ao centro do pátio. Estão enfeitados com um capacete de plumas multicoloridas, com os padrões de seu clã, e com os braços recobertos por uma delicada plumagem branca. Nessa sequência temos uma imagem em detalhe em que percebemos o braço arrepiado do menino, devido ao frio da manhã, a fina penugem branca, e a mão de um adulto tocando-o em atitude de cuidado. Estes jovens estão “nascendo” para uma nova situação de vida em que terão novas atribuições e responsabilidades.

As plumas têm um significado interno sutil. A palavra *aróe* tem múltiplas acepções: pode

significar “alma” espírito ou ser sobrenatural, pode referir-se ao cadáver do morto e ao morto de modo mais geral, pode ainda referir-se aos seres primaciais ou aos epônimos de cada clã, pode referir-se ainda aos “atores” das representações já mencionadas, realizadas ao longo do funeral. Em sua etimologia a palavra *aróe* é composto de *áro*, que significa pluma, complementado por um sufixo que marca o plural. A pluma marca visualmente uma série de representações, ornamentos, de objetos e de pessoas, indicando o domínio claro do plano dos *aróe* em todas essas expressões, como no caso citado acima da iniciação dos meninos em que eles recebem o seu *bá*, estojo peniano, que indica que eles estão aptos a desempenhar seus novos papéis sociais e rituais, como casar e participar dos funerais. Mas essa marca das plumas também é visível em outros momentos, como na ornamentação dos *aroe maiwu*, as “almas novas”, que substituem o morto ao longo dos funerais e em uma série de objetos utilizados nos funerais, como os belíssimos *parikos*, coroas radiais de penas multicoloridas com padronagens específicas para cada clã.

Desse momento, por meio de uma fusão do rosto de um dos meninos somos levados para outro espaço onde esse mesmo menino, agora iniciado, assiste aos cantos coletivos dentro de uma casa repleta de pessoas. Trata-se do *bai mana gejewu*, a casa central que neste momento abriga homens, mulheres e crianças em nova etapa de cantos e danças do funeral. Os sons dos chocalhos e a dramaticidade das vozes dos cantores não deixa dúvida de que agora o morto é o foco das atenções das ações.

Em outra imagem de detalhe vemos um menino muito jovem, talvez com quatro anos de idade, no colo de um adulto acompanhando com os olhos fixos os cantores dentro da casa. Ele movimenta um chocalho imaginário no ritmo dos chocalhos que vê e ouve. Por meio de uma imagem tão simples compreendemos o significado do ritual como agenciador da reprodução social de um conhecimento que está dado na experiência, no corpo, na ação dos indivíduos no interior de uma dada cultura.

David MacDougall (1999:49) nos chama a atenção para o fato de que “(...) os filmes tem forçado a um reexame do conhecimento constituído pela escrita e sugerido formas alternativas de expressar a experiência sensorial e social” e, no entanto, “imagens filmicas tornam-se facilmente tão anódinas quanto as palavras e embora elas nos atraiam, elas simultaneamente nos distanciam de seus referentes” (tradução minha). O intervalo entre a experiência etnográfica e o filme ou entre o filme e o texto encerra uma matéria que não pode ser negligenciada, pois ela encerra os meios possíveis para que a comunicação e a compreensão se realizem de forma efetiva, trazendo a possibilidade de afetar, no sentido de transformar, e de afetividade, no sentido de estimular afetos e sensibilidades, permitindo a mobilização de um conhecimento que se expressa corporalmente. Afinal o corpo é uma forma que encarna, que incorpora, sentimentos e sentidos e é a base sobre a qual podemos atribuir significados para a experiência vivida.

Em seu aspecto sonoro, o filme também pode ter um desenho específico de forma a construir uma cena, um espaço e um tempo específicos, a partir da sonoridade, em seus aspectos de mobilização sinestésica, de envolvimento. Nesse caminho, ainda em relação ao filme *Ritual da Vida*, se busca articular de forma mais consistente a perspectiva da ação ritual Bororo com o



conceito de paisagem sonora de Murray Schafer (1991), propiciando uma reflexão sobre as concepções bororo do espaço sonoro, intimamente ligada a aspectos da cosmologia e da lógica da ação ritual que norteia os ciclos funerários. A elaboração de uma "paisagem sonora" no filme busca ser um desdobramento da forma como os Bororo constroem a dimensão sonora no ritual, com seus cantos, em seus aspectos expressivos e de agência, da palavra que põe o mundo em movimento, que o recompõe, que o reativa, seguindo aqui as reflexões de Carlo Severi (2009) sobre a questão da agência da palavra em contextos rituais. Os cantos Bororo, nessa perspectiva portanto, constroem espaços, recriam lugares, tem uma agência própria no mundo que necessita ser recriado ou transformado pela ação ritual.

Até aqui abordamos questões que residem na área de intersecção entre os estudos de performance e do filme etnográfico, pois se no processo de realização do filme etnográfico que parte da perspectiva de que o que se está a construir é um discurso híbrido e fruto da troca de olhares e projetos, temos que a relação que é estabelecida entre os sujeitos colocados em diálogo, em um processo como esse, evidencia a construção de papéis que provocam uma participação que pode ser reflexiva. Dessa forma resultam, expressam performances construídas pelos atores sociais (incluindo o antropólogo) envolvidos como personagens, performances que por lidarem com a construção de algo que terá um alcance maior do que a relação que é construída na "cena", precisam construir uma estratégia do que pode e o que não pode ser tornado público, o que pode ou não ser dito, um agenciamento da memória, dos fragmentos, das margens, do próprio silêncio que podem emergir repentinamente ou transparecerem em gestos e olhares, ou pela própria montagem do filme. O que está em jogo nessa perspectiva é uma reflexão de como o processo de realização filmica dentro de um projeto de pesquisa podem propiciar que as questões de caráter epistemológicos sejam inseparáveis do trabalho com a câmara.

## Bibliografia

BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da. 2006. Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. 1998. "Paisagem Bororo - de terra e território". em NIEMEYER, Ana Maria. (Org.) Além dos Territórios: para um diálogo entre a etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos. Campinas: Mercado das Letras, p. 229-250.

DAWSEY, John Cowart. 2005. "Victor Turner e a antropologia da experiência". Cadernos de Campo, nº. 13, São Paulo, USP, p. 110-121.

\_\_\_\_\_. 2006. "Turner, Benjamin e antropologia da performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas". Campos (UFPR), Curitiba, nº.7(2), p. 17-25.

\_\_\_\_\_. 2007. "Sismologia da performance: ritual, drama e *play* na teoria antropológica". Revista de Antropologia (USP), São Paulo, v. 50, p. 527-570.

MACDOUGALL, David. 1999. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press.

\_\_\_\_\_. 2006. *The corporeal image: film, ethnography, and the senses*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

MORPHY, Howard. 1994. "The Interpretation of ritual: reflections from film on anthropological practice. *Man*, Vol. 29, nº. 1, p. 117-146.

SCHAFFER, Murray. 1991. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora da Unesp.

SCHECHNER, Richard. 1985. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

SEVERI, Carlo. 2009. "A palavra emprestada ou como falamos as imagens". *Revista de Antropologia (USP)*, n. 52(2), p. 459-506.

TAMBIAH, Stanley J. 1985. *Culture, thought and social action*. Cambridge: Harvard University Press.

TURNER, Victor. 2008 [1975] *Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana*. Niterói: EdUFF.

\_\_\_\_\_. 1982. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications.

\_\_\_\_\_. 1988. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications.

TURNER, Victor; BRUNER, Edward (Eds). 1986. *The anthropology of experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1988. "O teatro ontológico Bororo". *Anuário Antropológico, Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n.º 86, p. 227-245

## Representaciones del cuerpo en el cine contemporáneo: los casos de Haneke, Cronenberg, Denis, Ming-Liang y Weeraseethakul

ANA SEDEÑO VALDELLÓS<sup>9</sup>

valdellos@uma.es

### Resumen

El cine contemporáneo puede ser un magnífico instrumento de análisis crítico del presente, que sirva como herramienta de estudio de las representaciones sociales contemporáneas y la vida colectiva. En las últimas décadas, uno de los motivos que han servido a este propósito es el cuerpo. En transformación, mutante, herido, dominado por la violencia, pueden rastrearse temáticas y situaciones que exhiben al ser humano actual como sujeto abocado al extremo. En el texto se pretende realizar una revisión del tratamiento del cuerpo en el cine contemporáneo empleando películas como las de Michael Haneke, David Cronenberg, Tsai Ming-Liang, Apichatpong Weerasethakul o Claire Denis, donde el cine se convierte en un variado escenario para mostrar el cuerpo y su imaginario como espacio de lo social.

**Palabras clave:** cine contemporáneo, el cuerpo en el cine, Tsai Ming-Liang, Michael Haneke, Claire Denis, David Cronenberg.

### Abstract

*Contemporary cinema can be a great tool for critical analysis of the present, to serve as a tool for the study of contemporary social representations as imaginary that give meaning to the collective life. In recent decades, one of the reasons that have served this purpose is the body. In transformation, mutant, wounded, dominated by violence... we can be traced themes and situations that exhibit human being as a subject. The text aims to review the treatment of the body in contemporary cinema using by Michael Haneke, David Cronenberg, Tsai Ming-Liang and Apichatpong Weerasethakul or Claire Denis. This pictures becomes a varied stage to show the body and its imaginary as a social space.*

**Keyframes:** contemporary cinema, body as a subject in Cinema, Tsai Ming- Liang, Michael Haneke, Claire Denis, David Cronenberg.

---

<sup>9</sup> Ana Sedeño Valdellós es Doctora en Comunicación Audiovisual y Profesora en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Málaga (España). Sus líneas de investigación tienen que ver con la música en relación a los medios audiovisuales (El lenguaje del videoclip y la música contemporánea en el cine) y las prácticas audiovisuales en el panorama contemporáneo desde una perspectiva o histórica o educativa, con especial énfasis en hechos artísticos como el videojockey, el mapping o la videodanza.

## 1. Cuerpo e imagen: reflexiones en torno a nuevas problemáticas del arte y el estudio del cine.

La atención y el cuidado de los procesos de formación del sujeto viene siendo una constante de la estética y la creación contemporánea desde los años sesenta. En esta línea, el cuerpo como material, lenguaje y tema del arte viene precedido de una teoría social, después del estructuralismo y las posturas sistémicas, que lo percibió antes como problema, desde el que afrontar las preguntas eternas en torno al ser humano y lo social. La perspectiva antropológica (Geertz 1994, por ejemplo) se ha ocupado de rescatar la relación entre la vida social y la emergencia de expresiones artísticas, lo que ha finalizado en un interés creciente sobre el cuerpo como “dispositivo”, como interface del sujeto con el mundo. La historia de la representación humana ha sido, de alguna manera, la de la representación del cuerpo.

“el cuerpo se ha convertido en un objeto de tratamiento, de manipulación de *mise-en-scene*, de mercadeo. Es sobre el cuerpo donde convergen toda una retahíla de intereses sociales y políticos en la actual “civilización tecnológica”” (Brohm, cit. En Bernard 1985: 20)

Han sido varios los intentos, particulares como los de Hans Belting (antropología) y Foucault (análisis del discurso), así como de ciencias completas (semiótica), por encontrar una metodología híbrida que describa el cuerpo como tecnología del yo, portador de un ser social. Quizás sea la aportación de la fenomenología la más clarificadora en el establecimiento de un tronco multidisciplinar sobre la experiencia a través del cuerpo y su vínculo con el arte. “El cuerpo es nuestro medio general para tener un mundo” (Merleau-Ponty 1994: 203).

Estas aproximaciones han desembocado también en territorios de la imagen y la teoría audiovisual y del cine, provocando la aceptación de que todo cine es social (Pierre Sorlin) y su relación con el hombre y las ciencias que lo estudian como la psicología y la antropología.

En la presencia icónica en pantalla, como aspecto más evidente del cuerpo pensado desde el cine, el cuerpo del actor, ha sido enfocado pluridisciplinariamente. El intelectual y artista italiano Pier Paolo Pasolini no fue el primero en concretar esta idea (Munsterberg o Delluc con su “fotogenia” ya lo hicieron antes), pero sí de señalarlo como una unidad básica de su concepto del cine como “la lengua escrita de la realidad”:

las unidades mínimas de la lengua del cine son los objetos, las formas y los actos de la realidad, reproducidos y convertidos en un elemento estable y fundamental del significante. (Pasolini 2005: 206)

Deleuze describe la técnica de monólogo interior del personaje o plano subjetivo indirecto (denominación pasoliniana) en la que se une el punto de vista del actor con el del director, técnica de actualización discursiva (y de relación entre director/actor/cámara/espectador) con la que mucho del cine de autor sitúa la voluntad del director y su punto de vista en el interior mismo del film y que permite desde entonces justificar parte del compromiso social del cine de autor.

Un personaje actúa sobre la pantalla y se supone que ve el mundo de una cierta manera. Pero al mismo tiempo la cámara lo ve, y ve su mundo, desde otro punto de vista, que piensa, refleja y transforma el punto de vista del personaje. Pasolini dice: el autor ha reemplazado en bloque la visión de mundo de un neurótico por su propia visión delirante de esteticismo”. Está bien, en efecto, que el personaje sea neurótico, para indicar mejor el difícil nacimiento de un sujeto en el mundo. Pero la cámara no ofrece simplemente la visión del personaje y de su mundo, ella impone otra visión en la cual la primera se transforma y se refleja. (Deleuze 1994: 113)

Hacia el final del segundo tomo sobre el cine, *La imagen-tiempo*, Deleuze dibuja buena parte del cine francés de los ochenta en torno al vínculo cine-cuerpo-pensamiento, donde “las categorías de la vida son precisamente las actitudes del cuerpo, sus posturas” y las apoya en ejemplos de directores como Akerman, Eustache o Garrell (Deleuze 1987: 251-295).

En otro ámbito, tanto Daney (2004) como Iain Chambers (1995) han teorizado sobre cómo la imagen tiene la capacidad de plantear la complejidad del mundo actual como relación con el otro desde la figura migrante como metáfora de la condición poscolonial y posmoderna. Oksana Bulgakova en “Film Factory of Gestures. Body Images and Body Memory in the Age of Globalization”, nos habla del código gestual heredado de la danza y el teatro y reformulado por el cine, entendido este como un lugar en donde el gesto muta y opera, construyendo la memoria de un hecho histórico y social.

Los estudios visuales y la teoría social han abordado este campo desde su relación con la era contemporánea. La articulación entre lo humano y lo animal en el debate de la biopolítica de Peter Sloterdijk o Giorgio Agamben o entre el cuerpo y la tecnología en Steven Shapiro como dos interfaces desde donde modificar la subjetividad resultan característicos y alumbradores de todo un imaginario colectivo:

El aparato cinematográfico es un nuevo modo de corporeidad; es una tecnología para contener y controlar a los cuerpos, pero también para afirmarlos, perpetuarlos y multiplicarlos, captándolos en la terrible e inquietante inmediatez de sus imágenes. (Shaviro 1997)

El *gestus* de Deleuze supone otra manera de entender el estudio del cuerpo en el cine, como desmenuzamiento, disolución o fragmentación. Si bien entendido desde un punto de vista individual, supone una importante herramienta teórica para describir películas en el naciente cine moderno (como Deleuze lo llama, la imagen-movimiento), es en su carácter colectivo donde el concepto nos resulta más fructífero, complejo y enriquecedor en la reflexión sobre el cuerpo contemporáneo. El *gestus* se vuelve, en esta vertiente, el germen del rito y la ceremonia.

Michel Maffesoli (1997) describe un nuevo modo de estar en sociedad y de relacionarse con lo orgiástico, algo basado en la fusión (una forma de socialización posmoderna), en la confusión (de principios y categorías), en la heteronomía (cuando el sujeto se pierde en el otro, cuando el yo se disuelve y es absorbido por el cuerpo colectivo). El caos puede ser entonces dionisiaco. Los momentos de exceso se pueden interpretar como un plus de existencia, la impresión de ser

partícipe de un yo plural, como ocurre en las grandes congregaciones festivas o fenómenos de trance musical.

## 2. Ciertas formulaciones del cuerpo en el cine contemporáneo: Haneke, Cronenberg, Denis, Ming-Liang, Weerasethakul.

Michael Haneke es uno de los directores europeos más reputados, ganador de varias palmas de oro en Cannes. Además, ha desarrollado una excelente carrera en la televisión, con obras que se inspiran en similares problemáticas que las cinematográficas: *Three Paths to the Lake* (1976), *Lemmings* (1979), *Variation* (1983), *Who Was Edgar Allan?* (1984) y *Fraulein* (1985).

El cine de este alemán experimenta con la violencia de una manera deconstructiva posmoderna, para preguntarse por las causas y las consecuencias de acciones habituales de opresión y humillación, en las que el ser humano pasa por encima de toda esa idea del contrato social de Rousseau. *La pianista* (2001) supone un buen ejemplo de lo que algunos llaman cine hiriente y *Funny Games* (1997), *Código desconocido* (2000), *El tiempo del lobo* (2003) y *Caché* (2005) proponen situaciones en las que las normas sociales y las bases de la sociedad europea se tambalean. El espectador también queda así “violentado”, pues participa de esa tradición que se aleja del igualitarismo aceptado comúnmente. Las diferencias culturales generan violencia social: el otro no se puede reducir, por mucho que la tecnología parezca protegernos de lo que hay afuera de la comodidad hogareña.

Este director ha afirmado en alguna entrevista que uno de sus objetivos es dejar suficiente aire al espectador para que éste interprete abiertamente lo que ve. Quizás esta sea una de las claves de esa frialdad inquietante de sus películas, cuya puesta es escena y puesta en cuadro se acerca a la de Robert Bresson, Carl Theodor Dreyer, Aleksander Sokurov y algunas obras de Andrei Tarkovsky.

Claire Denis lleva a su extremo cualquier idea sobre la representación de la identidad de género en el cine, pues el suyo es aquel cine en el que se mira doblemente al cuerpo femenino y al masculino, desde lo conocido por los sentidos –tacto, olor, visión- como exclusiva forma de conocimiento.

La propuesta de Claire Denis en sus películas parece ir mucho más allá representando múltiples formas de incluir el otro, la alteridad en el cuerpo propio, rebasando las barreras de género, etnia o procedencia geográfica. Esta propuesta de ser “singular plural” lleva el cuerpo y el ser hacia un grado máximo de abstracción, un cuerpo no-uno, un cuerpo múltiple: el del grupo de militares en *Beau Travail*, el cuerpo que devora a otro cuerpo como en ceremonia ritual con él, en *Trouble every day* (2001).

También en una compatriota como Catherine Breillat, cuyo cine vincula cuerpo e identidad a través de temas tan contemporáneos de la filosofía como el sexo, y la muerte, la figura femenina parece convertirse en la que puede aunar físicamente los centros de todos estos temas:

Es una cosa que el cine nos permite. Es que el verdadero mundo es el de la confrontación de dos cosas que racionalmente no parece que puedan coexistir. Por



ejemplo: el deseo de podredumbre y el deseo de pureza; (...) creo que la ambigüedad y el conocimiento ambiguo del mundo es una visión femenina. Es, igualmente, el lugar del cine. El cine es como un ideograma, produce varios sentidos al mismo tiempo. (Entrevista con Catherine Breillat en *Ecran Noir*)

En el cine de Tsai Ming-Liang, director taiwanés de origen malayo, podemos gustar de una estética del cuerpo en soledad. La relación de un adentro y un afuera, el conflicto del espacio del cuerpo propio con el afuera se convierte en metáfora de la imposibilidad de salir del propio cuerpo. Sus películas se construyen como metáforas de la necesidad del sujeto de encontrar formas de encontrarse con el otro: personajes migrantes, autistas, solitarios, diferentes orientaciones sexuales y culturales son recogidas en sus películas, que recurren a cierta forma de lenguaje pretendidamente global, multicultural. En *I don't want to sleep alone* o *Visage* (2009) trabaja sobre temas de nomadismo. En *El sabor de la sandía* tenemos una reflexión satírica sobre la representación del cuerpo en el porno. La soledad de los cuerpos pretende ser superada a través de la mirada. Los personajes *voyeurs* retoman toda una línea fructífera en representación e imaginarios del cine de todos los tiempos. En el cine de Ming-Liang,

Esta mirada extraña no sólo rompe con la clausura diegética, al destruir el espacio de la representación como mundo ficcional cerrado, sino que también se esmera en señalar un lugar por fuera de la ficción: el cine (...). Gracias a un tipo de puesta en escena que remite al modelo de representación primitivo, caracterizado por el plano general distante y una tendencia al policentrismo de la imagen, en la película aparece claramente el homenaje a los realizadores del cine mudo. (Imbert 2010: 57).

En la misma línea, Apichatpong Weerasethakul es un cineasta y artista tailandés que se encuentra entre los nombres mejor tratados por los festivales internacionales de cine (tipo A según FIAP) y que ha expuesto en los mejores museos del mundo. Algunas de sus películas son *Objeto misterioso al medio día* (2000), *Blissfully yours* (2002), *Las aventuras de Iron Pussy* (2003), *Tropical Malady* (2004), *Síndromes y un siglo* (2006) y *El tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas* (2010). En el cine de Weerasethakul se mezcla el pasado registrado en las imágenes con una temporalidad presente. El artista pretende que el presente y la experiencia fenomenológica de los espectadores se fundan con el tiempo filmado que corresponde al pasado. Algunos recursos ayudan a este mecanismo, como el complejo paisaje sonoro o el montaje de ritmo variado, pero, sobre todo, hay que apuntar al personal tratamiento del espacio-campo (quizás motivado por su formación como arquitecto) donde se produce una cierta indistinción de los cuerpos humanos respecto a la naturaleza y los demás objetos, que parece describir visualmente a conceptos hinduistas: indiferenciación entre figura y fondo, humanos y paisaje que narra la unidad de todas las cosas, el cosmos unitario de la creación. Con ello el espacio se vuelve no sólo espectadorial (visible) sino vivible, pues se describe con una operación temporal, duracional.

Um cinema que não distingue entre homens, bichos, plantas ou máquinas, e no qual todos dividem um mesmo estado de suspensão. Nos créditos iniciais, Apichatpong Weerasethakul se apresentava como aquele que havia "concebido" a obra. E para abordar sua estética, de fato, tanto as antigas como as novas idéias de *mise en scène* não pareciam dar conta do que estava em jogo. Falamos em filme-dispositivo, talvez na falta de um conceito mais preciso (Oliveira 2012).

Ver una película de Apichatpong Weerasethakul es tomar parte de un mundo resbaladizo, que se disuelve en la descripción de un mundo físico, donde todas las cosas se identifican entre sí. Es un cine bruto que emplea diferentes maneras de escaparse del registro de la representación para alcanzar algún otro tipo de realidad. (Bezerra 2011. Disponible en [www.asaeca.org/aactas/bezerra\\_julio.pdf](http://www.asaeca.org/aactas/bezerra_julio.pdf))

En su más conocida película *La mosca* (*The Fly*, 1986), David Cronenberg muta el cuerpo de su protagonista usando el imaginario de la utopía omnipotente del progreso científico. Como en algunas obras de artistas como Bob Flanagan o Chris Burden, la enfermedad y las afecciones capacitan para pensarse y experimentarse en el límite físico, donde “el cuerpo se presenta como un aditamento adverso y abyecto” (Mejía 2005: 88).

El mundo de David Cronenberg es el de la transformación y la deformación, a consecuencia de la colisión de lo humano con nuevas formas de irracionalidad, como la tecnología. En *El almuerzo desnudo* (*Naked lunch*, 1991) el director retoma el imaginario literario y personal de un autor como William Burroughs. El interface humano no puede sino modificarse, a veces monstruosamente en contacto con los diferentes dispositivos (de visión, las pantallas en *Videodrome*, 1986; de movilidad, en *Crash*, 1996). Los aparatos que forman parte de la contemporánea puesta en escena de la humano en el mundo social definen un patrón renovado de lo sagrado, que parecen desear confrontarse con lo físico-natural. “Es el reino de la nueva carne, el cuerpo alterado por el imaginario” (Imbert 2010: 137).

Para Cronenberg, el efecto de estas transformaciones en su caso límite es la experiencia del cuerpo deforme devenido en monstruo, una modalidad de expansión de lo físico humano, un cuerpo en constante trauma, algo que ya fue explorado por Ballard, Sade o Pasolini. Como también apunta Pilar Pedraza “los lugares del monstruo no son ya las tinieblas, el subterráneo o el espacio exterior, sino el propio cuerpo, ese apéndice siniestro, a la vez conocido y desconocido, que envejece, incuba tumores en silencio, reclama drogas, propaga virus y traiciona el alma negándose a continuar vivo indefinidamente” (Pedraza 2002: 35), .

### 3. Conclusiones.

El interés por el cuerpo informa sobre el estado y mutaciones en el imaginario colectivo del arte, así como sobre el estado sensitivo del sujeto actual. El replanteamiento de muchos paradigmas teóricos que caracterizan a la posmodernidad no pueden hacernos obviar el hecho de que lo que se enfoca sobre la fisicidad del ser humano (el cuerpo) sea quizás una de las claves para el conocimiento de lo específico cultural en el período presente.

La disputa por la identidad y su representación en la iconicidad del cuerpo es una constante del cine contemporáneo bien como modificación de la noción de identidad o como aceptación de que no hay identidad estable. La alteridad se establece como extrañeza del otro en su multiplicidad (Claire Denis), en su dimensión social violenta (Michael Haneke) o en la imposibilidad de conocimiento y contacto con el otro (el cuerpo solo y vacío de Tsai Ming-Liang) o como extrañeza de uno mismo en su transformación y fragmentación (David Cronenberg) en la indistinción catártica con seres animales o vegetales (búsqueda de la trascendencia en un

cuerpo indistinto (Apichatpong Weerasethakul). Frente al rechazo de la ambivalencia propio de la modernidad, la época actual se caracteriza por la porosidad de la incertidumbre:

El extraño socava el ordenamiento espacial del mundo: la coordinación, al fin lograda, entre la proximidad moral y la topográfica, la permanencia unida de los amigos y el alejamiento de los enemigos. El extraño perturba la resonancia entre la distancia físico y psíquica: está físicamente cerca mientras que se mantiene espiritualmente muy lejano. Él trae consigo el círculo interior de la proximidad, el tipo de diferencia y otredad que son anticipados y tolerados sólo en la lejanía –donde pueden ser rechazados como irrelevantes o repelidos como hostiles. (Bauman 2005: 93).

Dos excelentes publicaciones como “Cine e imaginarios sociales” (Imbert 2010) y “De cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo” (Font 2012) han abierto de nuevo el interés en el ámbito iberoamericano sobre las múltiples cuestiones que se disputan en las ficciones fílmicas contemporáneas y en torno al cuerpo. Y es que como el propio debate académico, precisamente esta temática se encuentra en mutación creativa y constante.

#### 4. Bibliografía

BAUDRILLARD, Jean y MORIN, Edgar, 2004, La violencia del mundo. Barcelona, Paidós.

BAUMAN, Zigmunt, 2005, Modernidad y ambivalencia, Barcelona, Anthropos.

BELTING, Hans, 2007, Antropología de la imagen, Katz, Madrid.

BERNARD, Michel, 1985, El cuerpo. Barcelona, Paidós.

BEZERRA, Julio, 2011, El cuerpo como cogito: cine contemporáneo a la luz de Merleau-Ponty. Actas congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de cine y audiovisual. Disponible en [www.asaeca.org/aactas/bezerra\\_julio.pdf](http://www.asaeca.org/aactas/bezerra_julio.pdf)

CHAMBERS, Iain, 1995, *Migración, cultura e identidad*, Buenos Aires, Amorrortu.

DANEY Serge, 2004, Cine, arte del presente, Buenos Aires.

DELEUZE, Gilles, 1987, La imagen-tiempo. Barcelona, Paidós.

DELEUZE, Gilles, 1994, La imagen-movimiento: estudios sobre cine I. Barcelona, Paidós.

Entrevista con Catherine Breillat. <http://www.ecrannoir.fr/entrevues/entrevue.php?e=22>  
(acceso 14

FONT, Domenec, 2012, Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo. Barcelona, Círculo de Lectores.

GEERTZ, Clifford, 1994, Conocimiento local: ensayos sobre la interpretación de las culturas. Barcelona, Paidós.

HERNANDEZ LES, Juan A., 2009, Michael Haneke: La disparidad de lo trágico. Madrid, Ediciones JC.

- IMBERT, Gerard, 2010, Cine e imaginarios sociales. Barcelona, Cátedra.
- MAFFESOLI, Michel, 1997, Elogio de la razón sensible: una visión intuitiva del mundo contemporáneo. Barcelona, Paidós.
- MEJIA, Ivan, 2005, *El cuerpo Post-humano*, México, UNAM.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 1994, Fenomenologia de la percepção. São Paulo, Martins Fontes.
- NINEY, François, 2009, La prueba de lo real en la pantalla: ensayo sobre el principio de realidad documental. México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM.
- OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos, "Síndrome e um século", en *Contracampo*, n°83, disponible en <http://www.contracampo.com.br/83/mostrasindromeseumseculo.htm> (acceso 12
- PASOLINI, Pier Paolo, 2005, Empirismo herético, Buenos Aires, Brujas.
- PEDRAZA, Pilar, 2002, "Teratología y nueva carne " en NAVARRO, Antonio José, La nueva carne: una estética perversa del cuerpo. Madrid, Valdemar.
- RUSSO, Eduardo, 2004, "Plano, tiempo y puesta en escena en el cine de Ming-Liang Tsai" en
- YOEL, Gerardo (comp.) *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnología*. Buenos Aires, Manantial.
- SHAVIRO, Steven, 1993, *The cinematic body*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

## Filmografía

- L'intrus*, 2004, Filme. Dir: Claire Denis. Francia: Humbert Balsan.
- Beau travail*, 1999, Filme. Dir. Claire Denis. Francia: Michael Grandperret.
- Trouble every day*, 2001, Filme. Dir: Claire Denis. Francia, Alemania, Japón, Georges Benayoun.
- The Fly*, 1986, Filme, Dir. David Cronenberg. E.U.A: Brookfilms
- Crash*, 1996. Filme. Dir: David Cronenberg. Canada, United Kingdom: the Movie Network, Telefilm Canada.
- Videodrome*, 193, Filme. Dir. David Cronenberg. Canada: Canadian film, Development Corporation.
- Naked Lunch*, 1991, Filme. Dir. David Cronenberg. United Kingdom, Japan, Canada: Recorded Picture Company.
- Visage*, 2009, Filme. Dir: Tsai Ming-Liang. France: Jacques Bidou

*I don't want to sleep alone*, 2006, Filme. Dir: Tsai Ming-Liang. Malasia, Taiwan: Vincent Wang, Bruce Péserly

*Mysterious object at noon*, 2000, Filme, Dir. Apichatpong Weerasethakul. Tailandia: Gridthiya Gaweewong, Mingmongkol Sonakul.

*Sindroms and a Century*, 2006, Filme, Dir. Apichatpong Weerasethakul. Tailandia: Wouter Baredrecht, Simon field, Michael J. Werner, Keith Griffiths, Charles de Meaux, Pantham Thongsangl, Apichatpong Weerasethakul.

*Tropical Malady*, 2004, Filme, Dir. Apichatpong Weerasethakul. Tailandia: Charles de Meaux, Axel Moebius

*Blissfully yours*, 2002, Filme, Dir. Apichatpong Weerasethakul. Tailandia: Eric Chan, Charles de Meaux.

*The Adventures of Iron Pussy*, 2003, Filme. Dir.: Apichatpong Weerasethakul, Michael showanasai. Tailandia.

*Uncle Boonmee who can recall his past lives*, 2010, Filme. Dir. Apichatpong Weerasethakul. Tailandia: Simon Field, Keith Grifith, Chales de Meaux, Apichatpong Weerasethakul.

*La pianista*, 2001, Filme. Dir: Michael Haneke. Francia, Austria: Kino International.

*Código desconocido*, 2000, Filme. Dir: Michael Haneke. Francia, Alemania, Rumania: Marin Karmitz.

*Funny Games*, 1997, Filme, Dir: Michael Haneke. Austria: Wega Film.

*El tiempo del lobo*, 2003, Filme, Dir: Michael Haneke. Francia, Austria, Alemania: Michael Katz, Veit Heiduschka, Margaret Ménégóz.

*Caché*, 2005, Filme, Dir: Michael Haneke. Francia, Alemania, Italia, Austria: Veit Heidusch

## Fotografia e pintura. Presenças e criação

COLE, ARIANE DANIELA<sup>10</sup>  
arianecole@gmail.com

### Resumo

Fotografia e Pintura. Presenças e criação propõe pensarmos, por meio de uma abordagem poética, a respeito das relações entre estas duas formas de engendrar imagens, buscando confrontar estas duas linguagens e identificar o que as caracteriza e distingue a partir da experiência da paisagem. Nestas análises emerge a importância do fenômeno, que por sua vez guarda significações que aludem ao vazio, ao movente, ao etéreo. Apresenta assim análises sobre como a expressão, que emerge da experiência, se manifesta por meio das imagens no tempo e no espaço, abrindo a reflexão sobre as relações que cada uma destas duas linguagens estabelece com o fenômeno a que se refere e na forma como se elabora e conduz, por meio delas, a expressão dos dados percebidos.

**Palavras chave:** fotografia, pintura, percepção, expressão

### Abstract

*Photography and Painting. Presences and creation, proposes think, through a poetic approach, on the relationship between these two forms of engendering images, seeking to confront these two languages and identify what characterizes and distinguishes from the experience of the landscape. In this analysis emerges the importance of the phenomenon, which in turn saves meanings that allude to emptiness, to moving, to the ethereal. Presents analysis of how well the expression that emerges from experience, manifested through the images in time and space, opening reflection on the relationships that each of these two languages establishes the phenomenon referred to and how it prepares and leads, through them, the expression of data perceived.*

**Keywords:** photography, painting, perception, expression

---

<sup>1</sup> Doutora, mestre e graduada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP). Professora Pesquisadora do curso de Design da Universidade Presbiteriana Mackenzie e artista plástica. Líder do grupo de pesquisas intitulado *Design, Arte. Linguagens e Processos*. Desenvolve estudos sobre a imagem, a linguagem audiovisual e o processo de criação. Mais informações em: <http://arianecolearte.weebly.com>



## Introdução

Este trabalho pretende realizar uma abordagem poética da constituição de imagens por meio da fotografia e da pintura, considerando suas especificidades de linguagem. Especificidades estas, determinantes nas relações com o processo de criativo, assim como nas relações com o fenômeno a que se refere e nas formas de como se elabora e conduz a expressão a partir dos dados percebidos. A intenção deste trabalho, em processo, é investigar as relações entre os fenômenos da percepção e da expressão na produção de imagens por meio da pintura e da fotografia.

Partimos da experiência pessoal na produção de fotografias e pinturas tendo como referência *nuvens*. A escolha deste fenômeno, matéria etérea, elemento primordial, água em estado de vapor, se deu no processo de observação, reflexão e registro de paisagens através da pintura e da fotografia. Neste processo identificamos, talvez pela mobilidade da paisagem e do olhar, uma tendência a buscar em séries de pinturas a busca significação que se revela por meio da *imaginação matéria* (Bachelard, 2002).

A nuvem não tem forma definida, nem corpo, é etérea, mutante, instigante, abriga formas e cores ilimitadas. Objeto visual da pintura e da fotografia, ela pode ser vista como matéria da poesia, espelhos que devolvem cores, ou, aos olhos de um cientista, como arautos de fenômenos meteorológicos. Também podem ser vistas como signos, metáforas ou metonímias quando observadas pelos estudos das linguagens. Trata-se de um elemento celeste, símbolo da transcendência, faz parte do espaço ilimitado. Voltamos nosso olhar para o céu, para então vê-las como paisagens, deslizando pelo espaço profundo, planos e sobreposições sem horizonte, em eterno movimento, nada que nos diga o que está abaixo ou acima, assim o olhar nos lança a este espaço infinito sem as referências que definem nossa presença espacial no mundo, mas também fazem referência ao mundo virtual que assistimos em construção. Aludem aos fluxos da água, elemento primordial da vida, assim como das comunicações que transitam pelas redes digitais, mas também abrigam os sentidos do imaginário e os mistérios da representação. Seu caráter onírico, plástico, móvel, nos possibilita um olhar ativo, criador, em uma variedade ilimitada de formas, texturas, cores, densidades, plasticidades alcançadas através da matéria luminosa e reflexiva da água, em estado de vapor (Fig.1).

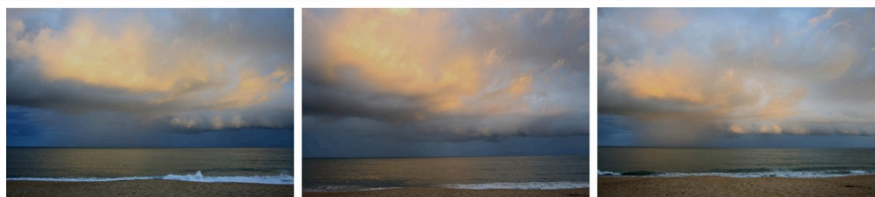


Fig. 1 – Ariane Daniela Cole, sequência de fotografias, 2011

Vestidas de tinta as nuvens se tornam massa, textura, veladura, movimento, cor sobre a superfície do quadro, tornam-se forma, desenhos, planos, elementos de composição (fig. 2). Elemento poético por excelência, a paisagem da água nos proporciona uma experiência onírica tão necessária à vida quanto a lógica e a objetividade. (Bachelard, 2002).

A água agrupando as imagens, dissolvendo as substâncias, ajuda a imaginação em sua tarefa de desobjetivação, em sua tarefa de assimilação. Proporciona também um tipo de sintaxe, uma ligação contínua entre as imagens, um suave movimento das imagens que libera o devaneio preso aos objetos. (BACHELARD, 2002, P. 13)



Fig. 2 – Ariane Cole, 2012, óleo sobre madeira, 105 x 80 cm

Enquanto na pintura a substância água se transmuta em tinta, na fotografia, as nuvens, colhidas no golpe do *punctum* expõem tanto seu aspecto objetivo como subjetivo. Para Barthes (1984), o sujeito encontra-se fora de campo e ao escolher seu objeto estabelece um vínculo com ele. Neste sentido a singularidade se estende para além do objeto, se amplia envolvendo os afetos. Assim, consideramos que, ao mesmo tempo em que o sujeito se encontra fora do campo visual da objetiva da câmera, ele está inserido no espaço do fenômeno, não somente fazendo parte como interferindo naquela realidade.

Podemos aplicar estes princípios tanto para refletir sobre a vivência de um determinado lugar que se impregna na memória e na imaginação, sobre a experiência do ato fotográfico, onde a fotografia também é memória, assim como sobre a apreciação da fotografia por parte do espectador.

Refletindo sobre a experiência perceptiva que se manifesta na expressão, por meio da fotografia e da pintura podemos identificar confluências e divergências.

## Da Imagem

Considerando todas as imagens signos que carregam consigo, em proporções devidas, a dimensão indiciática, assim como icônica e simbólica, já que não existem categorias em estado puro, é importante observar que, todavia, cada linguagem apresenta estas qualidades de modos diversos.

Uma das características mais marcantes da fotografia é o seu caráter indiciático e este gera uma série de consequências, tanto do ponto de vista do processo de criação, como da recepção destas imagens, sobre as quais podemos observar e refletir, questões como a mimese, a contiguidade, o campo visual, a práxis, as relações com o tempo, o espaço, a memória e a imaginação.

Este caráter da fotografia também se desdobra em outros atributos, como por exemplo, a capacidade de designar, apontar, de testemunhar, atestar. Ao lado disso, o caráter indicial revela a singularidade da imagem fotográfica, sua originalidade, na medida em que registra um fenômeno visual único.

Sabemos que a significação da imagem seja fotográfica ou pictórica é determinada culturalmente e para a sua recepção é necessário um aprendizado de seus códigos de linguagem.

Podemos ver a incidência de códigos na fotografia assim como na pintura, desde a sua estrutura básica quadrificada até códigos datados, relacionados a filtros culturais. Entretanto não há como negar que a imagem fotográfica se faz a partir da incidência de emanações luminosas de objetos existentes.

Chamo de “referente fotográfico”, não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto...na fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado (BARTHES, 1984, p. 114 - 115, grifos do autor).

Já a pintura se destaca pelo seu caráter icônico que também, por sua vez, gera consequências, desde o seu processo de criação até a forma como ela se apresenta. Podemos identificar este caráter principalmente na primeira das nossas três capacidades perceptivas (sensação, percepção e pensamento) na relação com as imagens, que por sua vez, se ancoram em três capacidades da imagem Wollheim (2002):

1. *ver em*: a imagem, sobretudo a pintura, carrega consigo uma dualidade perceptiva, a consciência de sua planaridade, ou seja, a percepção da imagem em primeira instância, e a percepção de algo representado. Embora possamos distinguir as duas proposições, permanece a experiência de algo inseparável.

2. a apresentação de elementos significativos, sejam eles no plano da representação, no plano simbólico, ou conceitual.

3. a tradução das intenções do artista. Somente se o espectador identificar alguma intenção do artista é que suas conjecturas irão confluir com o que a obra pretende transmitir.

Então percebemos o desafio de apreender e expressar esta presença mutante, ao mesmo tempo etérea e espacial, pueril e grandiosa, simples e tão significativamente complexa, nas relações entre a superfície de sua aparência e a profundidade de sua presença.

Estas pinturas e fotografias se apresentam como frutos de um processo que, no tempo, garantiu a elaboração necessária para a imaginação trabalhar a matéria. Teve início na atividade de um poetizar distraído pela alegria da superfície das águas brilhantes, pela sedução da representação que prescrua a matéria, numa busca inglória de objetividade<sup>1</sup>. Hoje, podemos dizer que este processo se desenvolve na busca de um poetizar mais profundo, que reside na subjetividade, sempre na busca de um devir.

### **A impressão luminosa e a conexão física**

A impressão luminosa marca apenas um instante em todo o conjunto de procedimentos que caracterizam a fotografia tradicional. Ao lado disto, temos outras ações que dependem de escolhas humanas, *gestos culturais codificados*. Antes da impressão luminosa escolhemos o tipo de câmera (digital, ou analógica), o resultado que almejamos, que se desdobra em escolhas como luz, cor, abertura, velocidade do obturador, tipo de lente, sensibilidade, exposição, enquadramento, entre outras configurações possíveis nas câmeras digitais. Depois da exposição à luz, para além da revelação ou tratamento digital, que oferece inúmeros recursos, temos ainda que considerar o tipo de ampliação que se fará, a dimensão, o tipo papel ou de suporte digital que se utilizará, entre tantas possibilidades que implicarão em produção de significados.

A pintura difere essencialmente da fotografia na medida em que ela dispensa a conexão física, a priori. Embora as pinturas das nuvens, às quais nos referimos, esteja ligada ao processo perceptivo, às impressões que causam em nossa sensibilidade, ela se realiza de maneira autônoma. Enquanto a fotografia se assemelha, em certa medida, àquilo que ele se refere, na pintura, de modo geral, isto se dá de modo bastante diverso, ou seja, quer o referente exista ou não, esta semelhança não se dá necessariamente de uma maneira mimética, passa a existir de maneira independente, idealizada.

---

<sup>1</sup> Podemos ver isto na série denominada *Paisagens no tempo*. (disponível em << arianecolearte.weebly.com >> acessado em 09/05/2013)



Fig. 3 – Ariane Daniela Cole, 2013, óleo sobre papel 20 x 30 cm

## Da singularidade

A originalidade da fotografia deve ser analisada não só do ponto de vista do princípio da impressão luminosa mas de todo o conjunto que compõem o seu processo de produção, as escolhas que se realizam até a sua recepção pelo espectador.

A necessidade da conexão física, para que a fotografia se realize, nos leva a entender que aquilo que a fotografia registrou é um evento único que nunca mais se repetirá, mesmo que esta imagem possa ser reproduzida infinitamente, a fotografia é necessariamente singular. "O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente" (BARHTES, 1984, p.13).

Se quisermos compreender o que constitui a originalidade da imagem fotográfica, devemos obrigatoriamente ver o processo bem mais do que o produto e isso num sentido extensivo: devemos encarregar-nos, não apenas, no nível mais elementar, das modalidades técnicas de constituição da imagem (a impressão luminosa), mas igualmente, por uma extensão progressiva, *do conjunto de dados que definem, em todos os níveis, a relação desta com sua situação referencial*, tanto no momento da produção (relação com o referente e com o sujeito-operador: o gesto do olhar sobre o objeto: momento da "tomada") quanto no da recepção (relação com o sujeito-espectador: o gesto do olhar sobre o signo : momento da retomada- da surpresa ou do equívoco) Para cada imagem, portanto, entra em jogo todo o campo da referência (DUBOIS, 1993, p. 66, grifos do autor).



Assim a sua singularidade se dá também para além da contiguidade física, revela substratos da subjetividade da imagem. Desta maneira a singularidade da fotografia se propaga a níveis mais profundos envolvendo tanto sua criação como seu processo de recepção.

A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através de seus recursos auxiliares: câmera lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (BENJAMIN, 1985, p. 94).

Já para a elaboração de uma série de pinturas sobre uma paisagem observada, no caso nuvens, é necessário um tempo mais estendido, a paisagem em constante movimento e sujeita a rápidas transformações deixa suas impressões na sensibilidade, condensam-se, gerando uma série de imagens, múltiplas, diversas. A cada ação um novo resultado, aqui não há repetição, há inquieta investigação através da experimentação, da aproximação, na busca da singularidade, da totalidade, da plenitude, da inalcançável concretização da forma idealizada.

Assim como a fotografia, só a pintura pode revelar o que nossos olhos não podem ver. Na pintura este olhar se manifesta por meio do gesto das mãos, que se cristaliza, fixa-se na superfície do quadro, imprime a sensibilidade de quem pinta e quem vê a pintura, já que a recepção da imagem tem início na primeira pincelada e se prolonga no seu processo de elaboração, no tempo, transparecendo para o espectador, o seu percurso de criação.

A pintura apresenta a possibilidade de tornar visível, através do gesto, das cores, das formas, das relações entre os elementos, um fenômeno como presença. Através da experiência direta, do trabalho do corpo, olho, mão, intelecto e emoção, a pintura abre a possibilidade de *devolvermos o olhar para a paisagem*. (BRISSAC PEIXOTO, 1992)

Imagens que procurem olhar o mundo nos olhos, que tentem deixar as coisas nos olhos. Perceber aquilo que faz as coisas falarem, a sua luz, o seu rio subterrâneo. Essa atitude – esse respeito pelas coisas – é ético. Olhar o mundo como uma paisagem, algo dotado de luz, de uma capacidade de nos responder ao olhar. Não se trata de procurar cenas naturais, mas de um modo de ver. (BRISSAC PEIXOTO, 1992, p.309)

Para Merleau-Ponty (1969), os elementos que compõem o universo visível só existem porque lhes damos acolhida, e indaga se este *equivalente interno, forma carnal da sua presença*, por sua vez, não suscitaria em outro olhar os *motivos que sustentam sua inspecção do mundo*. “Então aparece um visível em segunda potência, essência carnal ou ícone do primeiro. Não é um duplo enfraquecido, um *trompe-l’oeil*, uma outra coisa” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 39).



Nesse sentido, através de uma pintura, ou segundo ela, vemos mais do que vemos, vamos além.

## Distância no tempo e no espaço

Sabemos que por mais que haja uma identificação entre sujeito e objeto, não existe uma possibilidade de fusão, existe de fato uma distância, que sinaliza um *descolamento* do real, há um *corte*.

A distância espacial, se dá na medida em que na fotografia a *profundidade de campo* é um dos elementos mais importantes da sua linguagem, que irá definir as relações de composição de forças presentes naquele campo visual, e isto só se dá se houver uma distância espacial. Esta composição de forças, o *aquí* do sujeito-operador e o *ali* do seu objeto, constitui um ir e vir do olhar, este movimento, esta passagem é o jogo de forças que a fotografia anima (Dubois, 1993).

Já na pintura, este ir e vir do olhar, entre o real e a imagem em processo de criação, na distância espacial do referencial que lhe habita a memória, envolve a busca da sensação de *estar em presença de* e que o artista busca expressar no trabalho contínuo de múltiplas, e nunca plenas, aproximações. A natureza fala ao olhar que busca, através do enigma da visibilidade, se aproximar de seus mistérios.

De volta à fotografia, a distância espacial se sobrepõe à distância temporal onde também teremos o *agora* do momento do corte e o *depois* no momento da revelação. Enquanto a fotografia analógica não é revelada, aquela imagem é enviada para o mundo da imaginação e passa a receber interferências das manifestações do inconsciente, da memória, da imaginação, do desejo<sup>2</sup>. A distância temporal que se apresenta na fotografia, a partir do *corte*, impõe para o fotógrafo um estado de suspensão, então ocorre um abalo.

O fotógrafo busca uma verificação, dentro da própria imagem, entre as imagens, a concretizada e a imaginária, entre a imagem e seu objeto, estas idas e vindas ao invés de aproximar as distancia cada vez mais.

Não podemos também deixar de nos referir aos celulares híbridos, às suas sempre presentes câmeras internas que favorecem uma nova forma de aproximação com a realidade. Narrativas cotidianas da paisagem em constante mutação. Transferidas para o computador elas compõem um gigantesco acervo de imagens digitais, disponíveis ao toque de dedos, assim como também compõem um acervo de imagens mentais que passam a habitar nossa memória e imaginação (Fig. 2).

---

<sup>2</sup> Mesmo no caso da fotografia digital a observação da foto impõe um tempo de distanciamento, mesmo que seja na fração de segundo, do clique do obturador. Por mais diminuta que seja esta distância, é ampla o suficiente para que a imaginação nela se instale.



Fig. 4 – Ariane Cole, fotografia, 2012

## Aproximações

Entendemos que a produção de qualquer imagem é um ato icônico, seja ela em pintura, desenho, fotografia ou imagem em movimento. Uma imagem é, antes, um ato. Dubois (1993) refere-se à fotografia como um *ato icônico*, que não se remete apenas ao momento de sua produção mas também no momento de sua recepção e contemplação.

A imagem na fotografia acontece toda de uma vez, sem possibilidade de intervenção no ato do corte, com exceção do tempo de exposição. A emulsão fotossensível reage por inteiro e de uma vez só à exposição luminosa que atinge simultaneamente a chapa assim como, ao mesmo tempo, é cortada de sua fonte de luz. A fotografia reduz o tempo a um ponto, paralisa, fixa eternamente. Transporta a imagem de um tempo dinâmico para uma outra espécie de tempo, da infinita imobilidade, assim como no mito da Medusa.

Já na pintura a imagem se constrói progressivamente, lentamente, esboços, estudos, composições, sobreposições, pincelada por pincelada, paradas, aproximações, afastamentos, retoques. Na pintura está sempre aberta a possibilidade de intervenção e alteração, na fotografia a opção primeira é única e irremediável. Dado o corte, tudo está inscrito, impresso pela luz.

Enquanto o fotógrafo corta, o pintor sobrepõe. Na atividade da pintura o tempo se distende, vai se revelando nas camadas da pintura, se infiltrando aos poucos no nosso espírito, por

meio da experiência da visibilidade. Não há propriamente um corte, antes há um fluxo que se dá pela mobilidade do olhar, fluxo que se sobrepõe, se explicita nas camadas da pintura e se dá pelas variações cromáticas do mundo visível. Talvez possamos falar em corte quando a pintura se descola do referente e se insere na realidade como objeto novo. A partir daí acontece um distanciamento, mas mesmo assim, sempre se apresenta a possibilidade de reaproximação com aquela imagem originária e retomada daquela pintura, improvável na fotografia.



Fig. 4 – Ariane Daniela Cole, 2013, óleo sobre madeira, 105 x 53 cm

Abalo generalizado: do real, do imaginário, da relação que o sujeito mantém com um e com outro. Eis este sujeito em sua corrida louca entre dois mundos que não se adaptam, em sua compulsão em atravessar nos dois sentidos, a inelutável distância fotográfica, ei-lo perdido nas aparências, preso no jogo dos fantasmas, das ficções, das miragens, caindo cada vez mais na fratura que acreditava estar preenchendo - escavando seu próprio túmulo (Dubois, 1993, p.92).

Dubois (1993) estabelece uma analogia entre a fotografia e uma partida de xadrez, em ambos temos objetivos (mais ou menos nítidos), que se sucedem, pois a partir de cada jogada (corte) é que veremos os resultados. É um jogo que se estabelece entre o fotógrafo e seu referente, onde não se coloca a questão da Verdade ou do Sentido, ao menos em termos absolutos. Busca-se fazer a jogada certa, e logo após cada jogada nos lançamos à próxima, há uma *compulsão da repetição* que é própria do ato fotográfico, geralmente tiramos não apenas uma fotografia, mas uma série delas. Esta analogia pode também ilustrar muito bem o processo de criação. Neste, sabemos que objetivos queremos alcançar, embora menos nítidos, e só iremos nos aproximar deles após cada *jogada*. No processo de criação não cabe a noção de Verdade ou Sentido, e cada jogada nos apresenta um novo elemento que nos desafia, com o qual iremos interagir, na busca da continuidade deste jogo sem fim.

## O recorte

Na pintura o que primeiro se define é o quadro, suas proporções, sua escala, definitiva, é um espaço que se oferece de antemão. O pintor então irá compor sobre esta superfície dada, seus limites, sua textura, organizando as formas, construindo a imagem, através de pinceladas, camada por camada o pintor lida com os elementos internos de sua composição. O quadro constitui um universo fechado em si, autônomo, dotado de completude, poderíamos dizer que nesse sentido a pintura volta-se para si.

Na fotografia o espaço se determina de outra forma, é um espaço a ser tomado do mundo, ou deixado de lado, opera numa ação de subtração de todo um espaço pleno, contínuo. Enquanto que na pintura se colocam elementos, na fotografia tiramos. Por mais que seja uma foto produzida, maquiada, manipulada, o seu objeto faz parte do espaço no qual estamos, nós mesmos, inseridos.

O recorte implica em relações que devem ser analisadas, quando operamos um recorte necessariamente estaremos criando o que recebeu o nome de *fora-do-quadro*, ao escolhermos o *ponto-de-vista* estaremos realizando uma *composição*, o que implica em uma autonomia do espaço da foto em si, e finalmente abordaremos o espaço topológico que trata do sujeito que vê, relacionando o espaço da foto e sua exterioridade. Para fazer esta análise Dubois elege quatro grandes categorias: *espaço referencial*, *espaço representado*, *espaço de representação* e *espaço topológico*.

O espaço que a fotografia nos apresenta está inserido em um espaço maior, portanto determinante da fotografia, tão importante quanto. Existe uma relação de contiguidade entre o fora de quadro e o dentro do quadro, sabemos de sua presença mesmo que não esteja visível. O fora de quadro acontece não só na dimensão espacial como também na temporal, o tempo desaparece, congela-se, e passa a fazer parte do passado.

## Imagens no tempo

Olhar a paisagem a partir de um único ponto de vista nos leva a olhar também para a imensidão, do horizonte e do céu. O debruçar-se sobre uma só paisagem como o fez Cézanne, nos leva a pensar na noção de tempo na pintura. A paisagem muda no tempo, assim como o artista que a vê, embora voltar-se para uma só paisagem suscite de certo modo uma imobilidade do artista, apresenta ao mesmo tempo a possibilidade imensa da mobilidade de seu olhar que a pintura acolhe e favorece.

Um momento não é apenas um ponto em uma linha cronológica, nem uma condensação de todo um passado, é antes um nó de uma rede de eventos, sejam eles naturais ou construídos histórica, culturalmente, de ordem pessoal ou coletiva, seja agregando conceitos ou opondo-se a eles, reunindo uma convergência de vários presentes.

A observação de uma mesma paisagem, ao logo do tempo, mostrou as inúmeras configurações que esta pode assumir, na imensidão do espaço e do tempo; no campo do



suporte; nas projeções da memória e da imaginação, pelas suas formas, pela sensibilidade de quem a observa e registra, registros estes mediados pela técnica e pela cultura, pela percepção de quem vê suas cores, pelas inúmeras possibilidades cromáticas, das mais verossímeis às menos prováveis.

Onde cores solares nos remetem ao desejo de viver e as noturnas nos afetam com as sutilezas oníricas, onde as escolhas cromáticas, resultados de uma ação sempre propõem uma dimensão simbólica. Onde os elementos da natureza: o céu; o mar, as ondas movidas pelo vento; a nuvem; assim como os elementos da pintura: as linhas retas ou ondulantes; as formas e cores, mais ou menos saturadas, mais ou menos contrastadas; as texturas e as luzes, tão presentes na natureza, quanto no quadro, dialogam entre si, criando camadas de significação. A paisagem assim, dança nas margens do tempo, em seus diálogos com o céu e o mar, ao sabor dos ventos, das reflexões cambiantes das águas.



Fig. 5 – Ariane Cole, óleo madeira, 105 x 80, 2013



Fig. 6 - Ariane Cole, óleo madeira, 80 x 53 cm, 2013

A aparente imobilidade, da imagem ou do artista, revela no processo de criação muitas configurações possíveis, que se multiplicam através das relações de composição, das escalas, das cores, da atmosfera, apresentando uma grande mobilidade do olhar, da percepção e da imaginação. Percepção esta que, por sua vez, pode se dar de modo direto, quando o artista está em presença do fenômeno; através do registro em desenho; de modo mediado por instrumentos técnicos, como a fotografia, ou o vídeo; por meio da memória que abre espaço para a imaginação, percepção da mente em ação, gerando uma consciência do olhar, questionando nossa intenção.

Uma das questões mais surpreendentes, no que diz respeito à natureza da verdade da arte, é que essa realidade com leis próprias, ao se desprender do mundo que lhes é externo, aproxima-se mais dele. O mundo, construído ao longo do processo criador, ultrapassa a realidade: canta a realidade e tem o poder de aumentar a compreensão do mundo (SALLES, 1998, p.139).

A noção de paisagem, tal qual a entendemos hoje, adquiriu esse sentido ao longo do tempo, com as contribuições de estilos, assim como com as contribuições de diversos artistas, que nos trouxeram diversas acepções da noção de paisagem. Aos poucos, a paisagem que comparecia nas pinturas do Renascimento, somente para criar contexto às Histórias Sagradas e Mitológicas, foi ganhando importância e assumindo a autonomia de um gênero de pintura, posteriormente muito apreciado (Gombrich, 1972). Também a pintura foi herdeira da narrativa, da cultura literária. No impressionismo artistas desenvolveram experiências que desvincularam a pintura da cultura literária, articulando os elementos constituintes da imagem em função das suas próprias inquietações, liberando a expressão de estruturas pré-estabelecidas. Com o abstracionismo novas questões se estruturaram na abordagem da



paisagem, tanto do ponto de vista de sua significação como do ponto de vista da técnica. Entretanto, ainda se trata de contar histórias, assim como comunicar estados de espírito, fenômenos e pensamentos, ainda que seja expressa através dos embates entre as cores. Hoje podemos entender a pintura de paisagem como expressão da subjetividade humana. Não se trata mais de somente representar o irrepresentável, o impalpável, o fugidio, mas também o que nos move nestas buscas. Buscas movidas a paixão, por liberação, profundidade, autonomia.

## Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques. 1995. *A Imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 2º ed. Campinas. SP. Papirus. Col. Ofício Arte e Forma.

BACHELARD, Gaston. 1997. *A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação matérica*. São Paulo. Martins Fontes.

BARTHES, Roland. 1984. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimaraes. Rio de Janeiro. Nova Fronteira.

BENJAMIN, Roland. 1985. A obra de Arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas, magia e técnica, arte e política Vol 1*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet .São Paulo. Ed. Brasiliense.

\_\_\_\_\_. 1985. Pequena história da fotografia. In: *Obras escolhidas, magia e técnica, arte e política Vol 1*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet São Paulo. Ed. Brasiliense.

BRISSAC PEIXOTO, Nelson. 1992. Ver o invisível. In: NOVAES , Adauto. *Ética*. São Paulo. Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_. 1996. *Paisagens Urbanas*. São Paulo.SENAC. Ed. Marca d'Água.

DUBOIS, Phillipe. 1993. *O ato fotográfico*. São Paulo. Papirus.

GOMBRICH, E.H. 1986. *Arte e ilusão*. São Paulo. Martins Fontes.

MERLEAU-PONTY, Maurice. 1969. *O olho e o espírito*. Trad. Gerardo Dantas Barretto. Rio de Janeiro. Grifo Edições.

OSTROWER, Fayga. 1990. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro. Ed. Campus.

OSTROWER, Fayga. 1988. A construção do olhar. In: NOVAES, Adauto Novaes. *O olhar*. São Paulo. Companhia das Letras.

PALLAMIN, Vera. 1996. *Forma e Percepção, considerações a partir de Maurice Merleau-Ponty*. FAUUSP. São Paulo.

SALLES, Cecília Almeida. 1998. *O Gesto Inacabado; processo de criação artística*. São Paulo. FAPESP. Annablume.

WOLLHEIM, Richard. 2002. *A Pintura como Arte*. Trad. Vera Pereira. Cosac&Naify. São Paulo.

## Heterocronia e Metaestabilidade em David Claerbout

ICARO FERRAZ VIDAL JUNIOR<sup>3</sup>

[vidal.icaro@gmail.com](mailto:vidal.icaro@gmail.com)

### Resumo

Thomas Levin forjou o conceito de *imagem heterocrônica* para dar conta de imagens digitais que colapsavam a distinção formulada na estética de Gothold Ephraim Lessing entre *Nacheinander* e *Nebeneinander*. Para Lessing esses dois termos articulam lógicas diferentes: *Nacheinander* indica o desenrolar da ação no tempo, narrativa; *Nebeneinander* consiste na visibilidade da ação através da co-existência de suas partes no espaço, imagem. O nosso atual momento histórico-midiático, marcado pelo advento da imagem digital em movimento, caracteriza-se pelo colapso dessas duas categorias. A fim de escrutinar as implicações deste colapso, analisamos algumas obras do artista belga David Claerbout à luz das noções de heterocronia e metaestabilidade, para dar conta de sistemas cuja estabilidade não significa o apagamento da indeterminação inerente ao devir.

**Palavras chave:** imagem digital, heterocronia, metaestabilidade, David Claerbout, arte contemporânea, estética.

### Abstract

*Thomas Levin postulated the concept of heterochronic image in order to approach digitally produced images which collapse the distinction made by Gothold Ephraim Lessing between Nacheinander and Nebeneinander. According to Lessing, these two terms articulate different logics: Nacheinander indicates development of an action in time, narrative; Nebeneinander means visibility of the action through the co-existence of its parts in space, image. Our current transitional moment, marked by the advent of digital moving image, is characterized by the collapse of these two categories. In order to scrutinize the implications of this collapse, we are going to analyze some artworks of the Belgian artist David Claerbout based on notions of heterochrony and metastability, to approach systems whose stability does not mean erasing the indeterminacy inherent in the process of becoming.*

**Keywords:** digital image, heterochrony, metastability, David Claerbout, contemporary art, aesthetics.

---

<sup>3</sup>Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ. Graduado em Estudos de Mídia pela Universidade Federal Fluminense, Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e em "Crossways in European Humanities" pelas Universidade Nova de Lisboa, Universidade de Santiago de Compostela e University of Sheffield (Convênio Erasmus Mundus). Atualmente é doutorando em Comunicação e Cultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde é bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidade de Santiago de Compostela. É professor do curso de Comunicação Social da Universidade Estácio de Sá e membro do MediaLab.UFRJ (<http://medialabufrj.wordpress.com/>)

## Heterocronia e Metaestabilidade em David Claerbout

As imagens produzidas pelo artista belga David Claerbout<sup>4</sup> consistem, para além da experiência estética que as inscrevem no campo da arte, em um terreno bastante produtivo para a compreensão do estatuto da imagem digital e de suas repercussões nos novos regimes de espetatorialidade. Com o intuito de analisar alguns trabalhos de Claerbout, optamos por trabalhar com dois conceitos: o de heterocronia e o de metaestabilidade. Fomos buscar o primeiro conceito no trabalho do teórico da imagem Thomas Levin (2006) que, ao comentar algumas imagens contemporâneas (dentre elas, um trabalho em vídeo de David Claerbout), verificou o colapso de algumas noções estéticas tradicionais e aquilo que chamou de o “terremoto da representação”. Com relação ao conceito de metaestabilidade, utilizamos a formulação encontrada na filosofia de Gilbert Simondon, sobretudo em *L'individu et sa genèse physico-biologique*, como uma ferramenta a nos auxiliar no escrutínio dos regimes perceptivos agenciados pelas imagens do artista belga.

### Heterocronia

Thomas Y. Levin (2006) recupera dois termos-chave de Gotthold Ephraim Lessing da teoria estética do século XVIII, *Nacheinander* ou *Aufeinanderfolgende* (o sequencial) e o *Nebeneinander* (o lado a lado ou adjacente), para ler a instalação de vídeo de três telas de Ute Friederike Jürß, intitulada *Você nunca conhece a história toda* (2000). Para Lessing esses dois termos articulam duas lógicas estéticas diferentes: no sequencial, “a ação é visível e progressiva, suas diferentes partes ocorrendo uma após a outra [*nacheinander*] em uma seqüência de tempo”, no adjacente, “a ação é visível e estacionária, suas diferentes partes se desenvolvendo em co-existência [*nebeneinander*] no espaço” (Arnheim<sup>5</sup> 1957: 199-230 apud Levin 2006: 198). O nosso atual momento histórico-midiático transicional, marcado pelo advento da imagem digital em movimento, caracteriza-se pelo colapso dessas duas categorias opostas, que são efetivamente sinônimas de narrativa e imagem.

Segundo Levin, o trio de projeções silenciosas de Jürß *prende a atenção* do espectador não em função de qualquer movimento, mas em função de uma estranha estabilidade. O trabalho de Jürß remete a instantâneos de um fotojornalismo excitante, através da projeção de imagens que reproduzem fotografias originalmente publicadas em jornais diários sob a forma do *tableau vivant*, que ressoa tanto as encenações apresentadas nos quadros de Goya e Rembrandt quanto em *Passion* (1982), de Godard. Trata-se de encenações teatrais de fotografias de notícias. Mas a encenação propriamente dita não se realiza na instalação de Jürß, uma vez que as capacidades videográficas de registro do movimento, que poderiam dinamizar narrativamente o instantâneo, são colocadas a serviço de uma opção diferenciada de ritmo advinda da estase do *tableau vivant*. Segundo Levin,

---

<sup>4</sup>Imagens dos trabalhos de David Claerbout podem ser vistas nos sites das galerias Yvon Lambert (<http://www.yvon-lambert.com/>), Hauser & Wirth (<http://www.hauserwirth.com/>) e Johnen Galerie (<http://www.johnengalerie.de/>).

<sup>5</sup>ARNHEIM, Rudolf. *Film as Art*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1957.

Esta comparativa *falta* de movimento surge tão-somente da importante diferença dos respectivos intertextos de mídia: porque diferente do que ocorre com a imagem pictórica e escultórica, o instantâneo de notícias é um instantâneo de imagem de tempo congelado *devido a suas próprias condições de produção*, sua invocação iconográfica por um *tableau vivant* seria uma teatralização de um instante que era antes parte de um contínuo temporal que em si já implica *em e através de sua estase* (Levin 2006: 199)

Assim, uma tensão é inaugurada pela possibilidade técnica do vídeo de registro do movimento e essa estabilidade encenada por meio do *tableau vivant*. Essa tensão é potencializada pela inevitabilidade de sutis movimentos dos corpos imóveis colocados em cena por longos períodos. O piscar de olhos remete a *La Jétée* (1962), de Chris Marker, filme cuja estruturação está baseada numa sucessão de imagens fotográficas encadeada narrativamente e abalada decisivamente por um curto plano que revela não uma ação extravagante mas um piscar de olhos.

A piscadela, tanto em Marker quanto em Jürß, aponta para outra possibilidade de pensar o tempo. Friedrich Nietzsche (2003), em uma de suas *Considerações intempestivas ou extemporâneas*, evoca a imagem de animais pastando em um campo para falar em um modo diverso do humano de habitar o tempo. Ligados ao prazer ou desprazer do instante presente, tais animais despertam em nós, humanos, segundo o filósofo, uma certa inveja. Assim, Nietzsche pensa o esquecimento, essa coincidência com o presente imediato, suspensão de passado e de futuro, como condição de felicidade e jovialidade.

Maria Cristina Franco Ferraz (2002), ao comentar o instigante texto de Nietzsche, destaca que na língua alemã, a palavra “instante” não é dita por alusão à categoria abstrata de tempo, mas em conexão com o corpo, aludindo à temporalidade imediata e intermitente de que olhos e visão são dotados. *Augenblick*, termo que consta no texto de Nietzsche, é composto pelas palavras *Augen*, olhos, e *Blick*, olhadela, breve lançar de olhos. Segundo Ferraz,

*Augenblick* (...) corresponderia à interpretação humana talvez mais aproximável do estar-aí animal; seria uma espécie de metáfora de cunho antropomórfico que apontaria para uma temporalidade que o homem sabe lhe escapar. Curiosamente, essa temporalidade mais “animal” que “humana” inscreve-se sobre a superfície do corpo, associando-se à mobilidade de órgãos – os olhos – aptos a se abrirem com a mesma imediatez com que se fecham. (Ferraz 2002: 58).

Desse modo, os trabalhos de Jürß e Marker colocam em jogo um regime temporal que agencia duas temporalidades distintas e têm por efeito lançar uma luz sobre a lacuna *entre* imagem e espectador. O tempo da imagem e o tempo da percepção encarnada alimentam-se mutuamente, o que produz um “desconforto” no olhar no tempo da duração, já que é apenas *no tempo* que a constituição heterocrônica da video-instalação de Jürß e a composição heterogênea do filme de Marker se dão a ver. Mas Jürß coloca em xeque ainda qualquer suposta homogeneidade do tempo da imagem. Ao percebermos que todas as figuras humanas presentes na instalação são, na verdade, a mesma pessoa, tomamos consciência de que o que

aparece como visualmente adjacente e simultâneo é, na realidade, resultado de uma série de tomadas consecutivas no tempo e apenas posteriormente integradas em uma mesma imagem. Daí sua heterocronia.

## Metaestabilidade

Gilbert Simondon em *L'individu et sa genèse physico-biologique*, de 1964, apresenta duas vias que permitem uma abordagem da realidade do ser individual: a via substancialista e a via hilemórfica. A primeira considera o ser como unidade dada, resistente ao que não é ele mesmo; enquanto a segunda, postula o indivíduo como resultado de um encontro entre uma forma e uma matéria. Apesar do monismo substancialista se opor ao dualismo do hilemorfismo, Simondon observa que ambas perspectivas coincidem, na medida em que supõem um princípio de individuação anterior à individuação, que a explicaria e produziria. Tal suposição faz com que ambas perspectivas corram o risco de não reinserir o indivíduo no sistema de realidade no qual a individuação se produz. O filósofo francês propõe a necessidade de uma reversão na pesquisa do princípio de individuação, até então baseada na suposição de uma sucessão temporal que considera: 1) o princípio de individuação; 2) o princípio de individuação operando a individuação; 3) a aparição do indivíduo constituído. Tal reversão seria possível

en considérant comme primordiale l'opération d'individuation à partir de laquelle l'individu vient à exister et dont il reflète le déroulement, le régime, et enfin les modalités, dans ses caractères. L'individu serait alors saisi comme une réalité relative, une certaine phase de l'être qui suppose avant elle une réalité préindividuelle, et qui, même après l'individuation, n'existe pas toute seule, car l'individuation n'épuise pas d'un seul coup les potentiels de la réalité préindividuelle, et d'autre part, ce que l'individuation fait apparaître n'est pas seulement l'individu mais le couple individu-milieu. L'individu est ainsi relatif en deux sens: parce qu'il n'est pas tout l'être, et parce qu'il résulte d'un état de l'être en lequel il n'existait ni comme individu ni comme principe d'individuation (Simondon 1964: 4)

Parte da proposição de Simondon consiste na consideração da individuação como uma resolução parcial e relativa. Os princípios de unidade e identidade aplicam-se, nesta perspectiva, a apenas uma fase do ser: aquela posterior à individuação, de modo que não auxiliam na descoberta do princípio mesmo de individuação, e não se aplicam à ontogênese plenamente entendida, ou seja, “au devenir de l'être en tant qu'être qui se dédouble et se déphase en s'individuant” (Simondon 1964: 6). O que faltou para uma compreensão e uma descrição adequadas da individuação, segundo Simondon, foi o conhecimento de uma forma de equilíbrio que não fosse o equilíbrio estável, pois embora os antigos intuissem o equilíbrio metaestável, o filósofo francês atrela grande parte do incremento desta noção ao desenvolvimento das ciências. Toda a ontologia pensou o ser em estado de equilíbrio estável, que exclui o devir,



parce qu'il correspond au plus bas niveau d'énergie potentielle; il est l'équilibre qui est atteint dans un système lorsque toutes les transformations possibles ont été réalisées et que plus aucune force n'existe; tous les potentiels se sont actualisés, et le système ayant atteint son plus bas niveau énergétique ne peut se transformer à nouveau (idem: 6).

A realidade, no sistema de Simondon, é pensada como uma solução supersaturada e, mais ainda no regime pré-individual, ela é “plus q'unité et plus qu'identité” (idem: 7). A individuação não esgota toda a realidade pré-individual, “l'individu constitué transporte avec lui une certaine charge associée de réalité préindividuelle, animé par tous les potentials qui la caractérisent” (idem: 11). Uma vez que o indivíduo porta essa dimensão pré-individual, o estatuto da relação entre termos na filosofia simondoniana será profundamente abalado, já que tais termos não estão previamente dados como indivíduos. A relação é entendida como a “résonance interne d'un système d'individuation” (idem: 11). Com base neste conceito de relação, a individuação psíquica e coletiva serão pensadas como processos recíprocos que permitem definir uma categoria do *transindividual*, capaz de dar conta de “l'unité systématique de l'individuation intérieure (psychique), et de l'individuation extérieure (collective)” (idem: 12). O coletivo intervém como resolução da problemática individual, uma vez que o psiquismo não pode ser apreendido no nível do ser individual.

Essa mudança de perspectiva na filosofia de Simondon está sustentada por uma reformulação da noção de informação. A informação no sistema metaestável simondoniano não é uma unidade prévia, que se transmite ou armazene, como supôs certa vertente da Teoria da Informação, que se constituiu na base do cognitivismo. Ela funciona, antes, como uma “fórmula da individuação”, mas tal fórmula tampouco opera segundo uma lógica de programação, na qual um *comando* é inserido e pauta os processos para os quais está designado no interior do sistema, determinando-os. A informação, para Simondon, é a resolução temporária dos processos de individuação, ela só existe no presente, não podendo ser anterior aos processos que modula e pelos quais é, simultaneamente, modulada.

Desta lógica, Simondon deriva o conceito, que talvez seja o mais popular (sem dúvida, é um dos mais profícuos) de sua filosofia: o de transdução. O *ser*, para Simondon, não possui uma identidade unitária, tal como foi preciso pensar a partir dos sistemas de equilíbrio estável, o ser possui uma *unidade transdutiva*, “c'est-à-dire qu'il peut se déphaser par rapport à lui-même, se déborder lui-même de part et d'autre de son centre” (idem: 16). Através da noção de unidade transdutiva, Gilbert Simondon insere o devir como elemento constituinte do ser. O devir, enquanto parte constituinte do ser que é *unidade transdutiva*, não é uma sucessão *sofrida* por uma identidade previamente dada, mas é o que viabiliza o próprio processo de individuação. O ser individuado na filosofia de Simondon não coincide com a totalidade do ser, daí Simondon deriva outra importante noção que é a de ser pré-individual.

A fim de operar estes deslocamentos nos modos de apreensão do ser individuado, Simondon reconhece a necessidade de um método e de uma noção novos. O método proposto por Simondon está relacionado ao modo como as relações devem ser apreendidas, uma vez que as relações conceituais entre termos extremos coloca o problema da suposição de duas existências independentes entre si. Tal separação se deve sobretudo à concepção dos termos

da relação enquanto substâncias anteriores ao processo de individuação. Ao abolir o substancialismo que está na base desta forma de apreensão das relações, Simondon vislumbra a possibilidade “de concevoir la relation comme non-identité de l'être par rapport à lui-même, inclusion en l'être d'une réalité qui n'est pas seulement identique à lui, si bien que l'être en tant qu'être, antérieurement à toute individuation, peut être saisi comme plus qu'unité et plus qu'identité” (idem: 17). A noção incrementada pela filosofia de Simondon que permite pensar em relações para além da dualidade de termos estanques é justamente a noção de transdução, sobre a qual o filósofo escreve:

Nous entendons par transduction une opération physique, biologique, mental, sociale, par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'intérieur d'un domaine, en fondant cette propagation sur une structuration du domaine opérée de place en place: chaque région de structure constituée sert à la région suivante de principe de constitution, si bien qu'une modification s'étend ainsi progressivement en même temps que cette opération structurante (idem: 18).

Portanto, os termos de uma relação transdutiva estão *em processo* mútuo de configuração. A imagem que Simondon fornece como emblema de um modo transdutivo de relação é o cristal que, “à partir d'un germe très petit, grossit et s'étend selon toutes les directions dans son eau-mère fournit l'image la plus simple de l'opération transductive: chaque couche moléculaire déjà constituée sert de base structurante à la couche en train de se former” (idem: 18). Nas palavras de Simondon, a operação transdutiva é individuação em progresso, que pode alcançar um maior ou menor grau de complexidade dependendo do domínio em que se dê, mas ocorre sempre quando/onde há

activité partant d'un centre de l'être, structural et fonctionnel, et s'étendant en diverses directions à partir de ce centre, comme si de multiples dimensions de l'être apparaissaient autour de ce centre; la transduction est apparition corrélative de dimensions et de structures dans un être en état de tension préindividuelle, c'est-à-dire dans un être qui est plus qu'unité et plus qu'identité, et qui n'est pas encore déphasé par rapport à lui-même en dimensions multiples (...) La transduction correspond à cette existence de rapports prenant naissance lorsque l'être préindividuel s'individue; elle exprime l'individuation et permet de la penser; c'est donc une notion à la fois métaphysique et logique; elle s'applique à l'ontogénèse et est l'ontogénèse même (idem.: 18-19)

A concepção de transdução, imbricada com a de metaestabilidade, parece permitir a Gilbert Simondon instalar-se na dobra entre o mundo percebido enquanto corpos de contornos bem delimitados (em termos simondonianos, seres individuados) e a totalidade da matéria, entendida enquanto fluxo inter-relacionado de imagens (realidade pré-individual). Tal desenvolvimento teórico introduz necessariamente uma dimensão de indeterminação nos modos de apreensão e interpretação do mundo, uma vez que uma multiplicidade de possíveis configurações irrompem no devir.

## David Claerbout

Seguindo a pista deixada por Thomas Levin (2006), ao mencionar o nome de David Claerbout no ensaio onde fomos buscar a noção de heterocronia, analisaremos alguns trabalhos do artista belga, à luz de sua heterocronia, frequentemente propiciada pelo jogo com o caráter modular das novas mídias (Manovich 2001) e da hipótese de que seus trabalhos podem ser entendidos enquanto sistemas metaestáveis. Na video-instalação de Claerbout citada por Levin, *Ruurlo Bocurloschweg, 1910* (1997) e em *Kindergarten Antonio Sant'Elia 1932* (1998), nomes dados por alusão aos locais e anos de produção das fotografias *vintage* que servem de base para a projeção, Claerbout abala a crença na estabilidade do fotográfico pela animação digital de um único elemento presente na imagem, mantendo os demais em sua “estabilidade” originária, derivada do fotográfico.

*Ruurlo Bocurloschweg, 1910* tem por base a fotografia de uma paisagem holandesa, feita no começo do século XX, e que é composta por um moinho no canto esquerdo, algumas figuras humanas em primeiro plano, algumas construções ao fundo e uma grande árvore que ocupa quase totalmente o quadro. O elemento animado nesta fotografia é a árvore. Assim, diante das figuras humanas e do moinho (figura emblemática do movimento) estáveis na composição de Claerbout, apenas as folhas da árvore se movimentam, como se um estranho, sutil e quase imperceptível vento só ventasse ali. Já em *Kindergarten Antonio Sant'Elia 1932* o procedimento adotado por Claerbout é o mesmo, mas agora a partir de uma fotografia feita por ocasião da inauguração do jardim de infância Antonio Sant'Elia, em Como. A fotografia enquadra as crianças no jardim e novamente Claerbout opta por movimentar apenas as árvores. Uma vez confrontados com essas imagens, nos questionamos acerca da natureza das imagens produzidas: Uma fotografia que, na intersecção com a duração de nosso corpo, parece movimentar-se? Um vídeo?

Curiosamente, o que denuncia o movimento aqui também é um elemento alheio à nossa temporalidade: as árvores. Isto nos permite ler o movimento de esvaziamento da duração do tempo como um gesto tipicamente humano. Historicamente, no entanto, a duração e opacidade do corpo humano foi restituída aos processos perceptivos e epistemológicos através de uma série de elementos que foram ricamente mapeados pelo historiador da arte Jonathan Crary (1992).

Crary elegeu dois dispositivos ópticos para falar sobre dois momentos históricos que se diferenciam precisamente pelo ingresso do corpo nos processos perceptivos e epistemológicos. O primeiro dispositivo, paradigmático do tipo de observador que vigorou nos séculos XVII e XVIII é o dispositivo da câmera escura que, baseado numa física dos raios luminosos, pressupunha uma relação de transparência entre a realidade do mundo exterior e o mundo percebido pelo homem. Esse dispositivo operava segundo uma lógica de simultaneidade entre a realidade e sua apreensão pelo homem. O mundo fora da câmera guardava uma relação não problemática com sua projeção no interior. Tal simultaneidade foi profundamente abalada, segundo Crary, com a *Teoria das cores*, de Goethe (1810), obra em

que este propõe que se cubra o orifício da câmera escura sem que se deixe de olhar para o lado onde a projeção das imagens do mundo exterior se localizavam. Diante dessa experiência, Goethe observa que, apesar do fechamento da abertura da câmera, o observador continua a ver circunvoluções dinâmicas e coloridas sem qualquer referente exterior à câmera. Tais imagens, provenientes da memória retiniana do observador fez ruir a crença na simultaneidade pressuposta no regime óptico e epistemológico da câmera escura e inaugurou, dentro dos marcos pleiteados por Crary, o regime estereoscópico de visão e conhecimento.

Esse segundo regime, que tem o estereoscópio como dispositivo paradigmático, passou a vigorar a partir das primeiras décadas do século XIX, e colocou em funcionamento um modo de ver, perceber e conhecer o mundo que, diferentemente do modelo anterior, da câmera escura, considerava a opacidade e contingência corporais para postular a impossibilidade de um acesso não mediado a uma realidade exterior autônoma e não problemática. Não é por acaso que muitos dos trabalhos de Claerbout nos remetem imediatamente às teses de Crary. O próprio artista, ao ser indagado sobre a matriz teórica de sua produção, responde:

Il y a quelques auteurs dont les écrits m'ont fait comprendre davantage sur ma pratique: (...) Jonathan Crary dans *Techniques of the Observer et Suspensions of Perception* propose une analyse inspirante des changements de l'observateur depuis les temps modernes. Il conteste que l'immobilité de la *camera obscura* correspond à l'attention fragmentée de l'observateur, depuis la photographie (Van Assche 2007: 12-13)

As séries *Nocturnal landscapes* (1999) e *Venice Lightboxes* (2000) são emblemáticas dessa inspiração teórica e parecem consistir em “imagens heterocrônicas” que, à diferença da idéia que vincula tais imagens ao digital, que atravessa o argumento de Levin, foram forjadas com tecnologias analógicas. Ambas as obras consistem em *light-boxes*, a primeira delas apresenta duas fotografias realizadas depois do pôr-do-sol, no leste da Bélgica, durante o inverno. A neve reflete a luz da lua, que é capturada nas fotografias. A escura fotografia proveniente deste registro que apenas contou com uma pequena fonte de luz é exibida à frente dos neons das “light-boxes”, em uma sala completamente escura. Embora consciente do tema da fotografia, ao chegar na sala de exibição, o espectador apenas acessa uma pequena e superficial parcela da imagem. Como na escuridão da noite, é apenas o tempo e o trabalho do corpo na duração que restituem, gradativamente, a profundidade óptica. *Venice Lightboxes* adota a mesma lógica como princípio, mas consiste em fotografias de Veneza, realizadas entre 4 e 6 horas da manhã, imediatamente antes ou após o nascer do sol. As fotografias foram tiradas com uma câmera especial para captura de espaços arquitetônicos, que são apresentados frontalmente. Entretanto, os canais de Veneza, sempre no primeiro plano, criam um vazio entre o espectador e o monumento (Vanbelleghem 2002). Assim, uma camada a mais de significação repousa sobre a tensão entre a fluidez da água (e do tempo) e a rigidez dos sólidos monumentos venezianos, tensão que talvez emblematize a relação do homem ocidental com o movimento do mundo. Sobre estas séries, Claerbout escreveu:

The initial idea behind these works was to photograph opaque darkness. I imagined a picture on a ciberchrome slide that would be so obscure that

when it was fixed into a light box, the electric light would want to escape through the ventilation holes because it couldn't get through the photograph. I was playing with the idea of 'violent' light and with the silence of a completely untouched nocturnal landscape. It takes a beholder several minutes to adapt his or retina to the weak light conditions. The nocturnal circumstances in which these pieces are shown invites the beholder to feel a 'silence' similar to that which he would experience when finding himself alone, outside, in the dark. Recently, I have found something else of importance in this initial idea. Perhaps I'm trying to unfreeze photography by the use of parallels to the objects and events in any specific representation: I 'copy' night in the nocturnal photographs; I 'copy' wind' in the trees in historical photographs; I 'copy' light in the actual landscape in a document of a long-past war; or of a walk in a garden using five rooms and five projections (Vanbelleghem 2002: 62).

Os dois trabalhos a que Claerbout alude no fim da citação acima apresentam também pontos de interesse para nosso argumento. Em *Vietnam, 1967, near Duc Pho (reconstruction after Hiromishi Mine)* (2001), Claerbout filmou, trinta e três anos após a queda de uma aeronave bombardeada no contexto da Guerra do Vietnam, a paisagem de Ha Phan (próxima a Duc Pho), mantendo a aeronave fotografada trinta e três anos antes suspensa no céu de seu vídeo. A heterocronia aqui desafia o espectador para além das questões vinculadas à ontologia da imagem que se produz. A atenção do espectador confrontado com *Vietnam, 1967...* oscila entre a compreensão do dispositivo criado pelo artista, no sentido de entender qual atividade expressiva foi realizada, e a memória da enorme quantidade de imagens de bombardeamentos, guerras e atentados com que foi confrontado pela grande imprensa do “tempo real”.

Para produzir *Vietnam, 1967...*, o artista belga visitou a paisagem do Vale de Ha Phan, onde tentou posicionar-se no mesmo lugar desde onde Hiromishi Mine fotografou a aeronave atingida mais de trinta anos antes. Embora reconheça a impossibilidade desta coincidência, Claerbout destaca sua necessidade de possuir uma memória da paisagem onde tal evento se deu. O centro da projeção de Claerbout é a aeronave atingida que, situada no centro geométrico da imagem, é impossível negligenciar. Entretanto, o trabalho do artista foi realizado sobre a paisagem, sobre o “pano de fundo” da imagem, de dimensões panorâmicas e dotada de uma luz bastante expressiva. De acordo com o artista:

In 'Vietnam 1967' it is impossible to neglect the subject of the broken plane in the center of the image. This is what you see at first glance, when you approach the projection. I hope that the beholder may spend some time with this work, because he needs time to feel how the 'panoramic' (peace) in fact takes over. For me, this piece is about the focused gaze (the tragedy of the plane) and the panoramic gaze (which bestows meaning on depth) (idem: 62).

As peças de Claerbout mencionadas até aqui operam a heterocronia através da colocação, lado a lado de imagens historicamente sucessivas, no caso de *Vietnam, 1967...*; através do

confronto com a duração do corpo do espectador, como em *Nocturnal Landscapes* e *Venice Lightboxes*; ou através da inusitada impressão de movimento em imagens fotográficas *vintage*, como nos primeiros trabalhos mencionados, nomeadamente *Ruurlo Bocurloschoweg, 1910* e *Kindergarten Antonio Sant'Elia 1932*. Mas David Claerbout revelou ainda uma certa heterocronia *interior* ao instante.

Em trabalhos como *Vila Corthout* (2001) e *Sections of a Happy Moment* (2007), Claerbout registra, desde diferentes pontos de vista, o “mesmo” momento. No primeiro caso, estão retratados dois jovens ao redor de uma piscina: um jovem sentado, tocando violão e uma jovem em pé, em traje de banho. São cinco os 25 minutos de vídeo projetados em cinco diferentes ambientes. Embora percebamos que se trata de uma mesma e única fração temporal, as diferentes perspectivas sobre esses 25 minutos, que percorremos no espaço e em um tempo consecutivo, nos lançam em um gesto interpretativo fronteiro entre o *caráter documental* da imagem técnica e o caráter ficcional de um agrupamento de imagens, tal como se estivéssemos diante uma fotonovela. As categorias do consecutivo e do adjacente são, também nesta obra, profundamente abaladas e nossa atenção, enquanto espectadores, fica dividida entre a reconstrução espacial total pelo jogo do dentro/fora de campo, comprometida com a verdade da situação e a ficcionalização imaginativa desencadeada pelo sentido acrescido, a cada um desses cinco pontos-de-vista, ao contexto registrado. Não é a imagem ou a montagem (já que esta instalação permite ao espectador vislumbrar apenas uma imagem por vez), mas o som que é o grande responsável pela continuidade de *Vila Corthout*. Raymond Bellour, parafraseando David Claerbout, escreveu, sobre a banda sonora de *Vila Corthout*: “Là, c'est le son, dit Claerbout, son acuité sensible, qui sculpte surtout dans l'image le vide d'une narration déniée et sert de mémoire à une discontinuité première” (Bellour 2008: 38).

*Sections of a Happy Moment*, ainda segundo Bellour, agencia uma temporalidade distinta de todas as que já aludimos. Neste trabalho, Claerbout fotografa uma família oriental no momento preciso do lançamento de uma bola para o alto. A fotografia das figuras humanas foi tirada desde diferentes pontos de vista, em um estúdio, sobre fundo azul e posteriormente trabalhada sobre um conjunto de fotografias de arquivo de um conjunto habitacional, de arquitetura modernista, típica construção nas periferias das cidades européias da década de 70.

Le temps s'y donne en effet de façon doublement cyclique: parce que la bande est en boucle, selon le principe de la plupart des projections vidéos en DVD; mais surtout parce que s'établit entre les images une circularité singulière, qu'implique un montage essentiellement achronique. Cela suppose que le temps qui passe ne passe pas vraiment puisqu'il tient seulement à l'éclatement d'un instant, même si celui-ci s'éternise pendant 26 minutes. L'indice le plus sûr de l'unicité de l'instant est que le ballon autour duquel se rassemble le groupe reste toujours en l'air, à la même hauteur, quel que soit l'angle choisi. De même, l'homme qui arrive, son sac plastique à la main, se tient toujours au bord de la même portion de trottoir. Il s'agit donc bien d'un instant, et continuellement du même. Pourtant cet instant dure, multiplié par les images qui l'attestent, c'est là son paradoxe; il



dures au point de faire croire qu'il s'écoule, qu'on serait donc dans une sorte de fiction, ou au moins une succession d'actions, alors qu'elles sont par définition simultanées (idem: 38).

Se a noção de heterocronia aplica-se ao trabalho de David Claerbout desde a sua gênese enquanto conceito no mencionado ensaio de Levin, os desdobramentos da noção de metaestabilidade na obra do artista belga são mais sutis e demandam um esforço analítico que iniciaremos aqui mas que não temos a pretensão de esgotar. A noção de metaestabilidade comparece no trabalho de Gilbert Simondon como pano de fundo fundamental a um novo entendimento dos processos de individuação. Em que medidas tais processos poderiam ser transpostos à relação com as imagens, em geral, e com as obras mencionadas, em particular?

Acreditamos que a filosofia da individuação de Simondon poderia lançar uma nova luz sobre diversos âmbitos relacionados às imagens de Claerbout. Poderíamos vinculá-la, em um primeiro nível, à percepção das imagens. Ao abalar a unidade dos seres individuados, inserindo-os no interior de um processo de individuação que ocorre no tempo e não esgota a realidade pré-individual, Simondon nos ajuda (juntamente com Jonathan Crary) a entender o sistema constituído pelo espectador e pelas imagens de David Claerbout enquanto sistema metaestável, uma vez que no processo de percepção dessas obras o gesto individante por parte do espectador se dá sempre na espessura do tempo. David Claerbout, consciente acerca da temporalidade que atravessa as relações dos sujeitos no mundo, manipula expressivamente múltiplas temporalidades, produzindo “imagens heterocrônicas” e, neste nível também (o nível da produção das imagens e dos dispositivos) a filosofia de Simondon parece elucidativa.

Ao vermos *Ruurlo Bocurloschweg, 1910* e *Kindergarten Antonio Sant'Elia 1932*, conforme mencionamos, colocamos sob suspeita a natureza da imagem com que somos confrontados: Fotografia ou vídeo? A crença na estabilidade do fotográfico é abalada digitalmente por Claerbout. O uso das fotografias analógicas de começo do século XX com aspecto *vintage* acionam no espectador expectativas vinculadas ao fotográfico, que se caracterizam principalmente pela crença no esgotamento do movimento do mundo na captura um instante. Em um certo nível, poderíamos dizer que as expectativas de quem vê uma fotografia são individualizantes, na medida em que a “falsa” idéia de que a fotografia é “estável” nos faz esperar que uma foto nos ofereça seres individuados. Estas imagens produzidas por Claerbout podem ser consideradas metaestáveis na medida em que não oferecem seres individuados e, se com o desenrolar do tempo podemos dizer que vemos uma árvore se movimentar em função de um vento, esta alegação não se sustenta, pois não há vento que vente apenas em árvores. Abalando os termos da relação árvore-vento, Claerbout se inscreve, com estes dois trabalhos, fora do solo dos seres individuados.

Em *Nocturnal Landscapes* e *Venice Lightboxes*, novamente a crença na estabilidade e esgotamento do movimento do mundo pelo fotográfico é abalada. Mas aqui não há tratamento digital da imagem e já não se trata de um vídeo (como nos casos acima), mas das fotografias mesmas, inseridas em um dispositivo que colocam o corpo do espectador para trabalhar na visualização das imagens. Novamente, o tempo se interpõe entre espectador e imagem, inviabilizando uma percepção transparente. A escuridão da sala e das imagens

exibidas demandam um trabalho corporal do espectador e esta opacidade coloca em xeque a unidade e identidade tanto da imagem, quanto do espectador. E novamente aqui, parece que o dispositivo de Claerbout pode ser inscrito fora dos sistemas em equilíbrio estável e a relação entre espectador e obra pode ser entendida enquanto relação transdutiva.

No caso de *Vietnam, 1967...*, parece-nos fundamental expandir os limites de nosso entendimento do sistema, o que parece apresentar um ganho filosófico, já que poderia apontar para o próprio mundo enquanto sistema metaestável e o artista, neste caso, apenas como alguém que nos desperta para isso. A retorno de Claerbout à paisagem onde, 33 anos antes, Hiromishi Mine registrou o bombardeio de um avião no contexto da Guerra do Vietnam, evidencia o devir da paisagem na medida em que o que o artista belga introduz em sua obra é a atual paisagem de Ha Phan, mantendo o avião fotografado por Mine suspenso no centro geométrico do quadro (tal como a fotografia que o inspira). Tal procedimento sublinha a inscrição da memória na paisagem (não há experiência da paisagem de Ha Phan, por Claerbout e por nós, capaz de negligenciar o evento registrado por Mine) ao mesmo tempo em que sublinha a mobilidade da memória, uma vez que o avião *recontextualizado*, na verdade, se atualiza. Nenhum dos elementos que integram *Vietnam, 1967...* são estáveis, a paisagem mudou, a memória permite reconhecê-la, mas a impossibilidade da total coincidência, revela também a irrepetibilidade do instante, à despeito de sua suposta imobilidade

Os dois últimos trabalhos que analisamos, *Vila Corthout* e *Sections of a Happy Moment*, atuam justamente sobre a frequente vinculação da noção de instante à de estabilidade, como se a captura de um instante garantisse a estabilidade de um sistema, ao menos naquele instante capturado. Nestes trabalhos, Claerbout registra desde múltiplos pontos de vista um *mesmo* momento. Em *Vila Corthout*, acessamos cada um desses pontos de vista em um diferente espaço e, ao longo de nosso percurso, estes “mesmos” 25 minutos se revelam múltiplos. Já em *Sections of a Happy Moment*, as diferentes perspectivas sobre um *mesmo* instante (neste caso, não se trata de um intervalo de tempo como em *Vila Corthout*, mas de um instante fotográfico) são exibidas sequencialmente em um mesmo espaço, o que dinamiza narrativamente o instante. Ambos os trabalhos parecem nos alertar para o caráter insuficiente dos sistemas estáveis para dar conta da *verdade* do mundo, que parece ser fluxo e movimento. Caberia ao artista assegurar – e David Claerbout parece realizar esta tarefa muito bem – o acesso a essa verdade, que, ao mesmo tempo, a arte constrói.

## Referências

BELLOUR, Raymond, “Comment voir?”, em VAN ASSCHE, Christine (org.), 2008, *David Claerbout: The Shape of Time*. Zürich: JRP Ringier/Centre Pompidou/MIT List Center of Visual Arts/De Pont Foundation/Kunstmuseum St. Gallen/Morris and Helen Belkin Art Gallery.

CRARY, Jonathan, 1992, *Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century*. Massachusetts: MIT Press.

FERRAZ, Maria Cristina Franco, 2002, *Nove variações sobre temas nietzschianos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

LEVIN, Thomas Y., "O terremoto da representação: composição digital e a estética tensa de imagem heterocrônica", em FATORELLI, Antonio e BRUNO, Fernanda, 2006, *Limiares da imagem: Tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad.

MANOVICH, Lev, 2001, *The language of new media*. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press.

NIETZSCHE, Friedrich, 2003, *Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

SIMONDON, Gilbert, 1964, *L'individu et sa genèse physico-biologique*. Paris: Presses Universitaires de France.

VAN ASSCHE, Christine, "Entretien", em VAN ASSCHE, Christine (org.), 2008, David Claerbout: *The Shape of Time*. Zürich: JRP Ringier/Centre Pompidou/MIT List Center of Visual Arts/De Pont Foundation/Kunstmuseum St. Gallen/Morris and Helen Belkin Art Gallery.

VANBELLEGHEM, Kurt, 2002, *David Claerbout: Video Works, Photographic Installations, Sound Installations, Drawings (1996-2002)*. Bruxelas, A Prior.

# A Capilaridade Entre Os Processos Artísticos E Educacionais Quando No Campo Dos Ambientes Virtuais De Aprendizagem

IZABEL PATRÍCIA MEISTER<sup>6</sup>  
[imeister09@gmail.com](mailto:imeister09@gmail.com)

## Resumo

Este artigo deseja construir uma leitura interdisciplinar, a partir da arte e da educação, com foco no campo dos ambientes virtuais de aprendizagem. Busca nos processos da arte subsídios para trabalhar aprendizagem no campo da cibercultura, especialmente nas redes sociais. Nesta perspectiva dois objetos são levados à discussão: a moldura e a mediação.

**Palavras-chave:** moldura, mediação, ambientes virtuais de aprendizagem, redes sociais.

## Abstract

*This paper aims to build an interdisciplinary reading from art and education, focusing on virtual learning environment field. It is searching subsidies in art processes for work learning into a cyber-culture field, particularly in social networks. From this perspective two objects are taken in discussion: the frame and mediation.*

**Key-words:** *frame, mediation, virtual learning environments, social networks*

---

<sup>6</sup> Doutora em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo (2012). Desenvolve pesquisas sobre Educação e tecnologia, EAD - Educação a distância, Informação e conhecimento nas Redes Sociais Virtuais e ambientes virtuais de ensino-aprendizagem, conhecimento e inteligência coletiva. Pesquisadora do grupo EDUTECHI - Educação, Tecnologia e Hipermidia, Universidade Mackenzie, integra a Rede Internacional de Grupos de Investigação: Educação e Tecnologia - REGIET. Pesquisadora do CEMRI - Centro de Estudos das Migrações e Relações Interculturais - instituição de acolhimento: Universidade Aberta de Portugal. Pesquisadora do COLEARN - Comunidade Colaborativa de Aprendizagem Aberta, KMI -The Open University.

## Introdução

Este artigo é constituído por uma perspectiva interdisciplinar que busca relacionar processos diferenciados para construção de estruturas de conhecimento, de forma particular aqueles que dão consistência a relação de aprendizagem não contida na condição formal e disciplinar. Desta maneira interessa a este trabalho explorar processos inerentes as artes para dar apoio e direção para constatações em ambientes virtuais de aprendizagem, tanto pelo aspecto de processo quanto pela perspectiva da construção dos próprios ambientes. Podemos distinguir, segundo PEÑA (2010) os ambientes virtuais de aprendizagem (AVA) como sendo de caráter mais livre, mais próximos da educação não formal ou informal enquanto o ambiente virtual de ensino aprendizagem (AVEA) “é aquele espaço virtual que reúne recursos tecnológicos necessários para elaboração, implementação e gestão de aprendizagem a distância.” (PEÑA, 2010, p.40). Podemos ainda sintetizar este cenário a partir das margens ocupadas pelo conhecimento em sua construção, onde segundo o quadro que se segue, falamos da produção de conhecimento em condições de segunda e terceira margens<sup>7</sup>, dentro da educação não formal ou informal, que tende mais a uma estrutura aberta de caráter não linear, onde todos podem ser mediadores.

Atributos	1ª Margem	2ª Margem	3ª Margem
<b>filtro</b>	educação formal	educação não formal	educação informal
<b>lugar</b>	instituição [ocupando o espaço físico ou espaços virtuais de ensino-aprendizagem [avea]	extensão da instituição ocupa espaços físicos [parques, museus, teatro, etc.] ou espaços virtuais de aprendizagem [ava]	na rede
<b>estrutura</b>	Fechada	fechada/ semiaberta/ aberta	Aberta
<b>caráter</b>	linear	linear/ não linear	não linear
<b>organização</b>	mediado pelo professor	mediado pelo professor	indivíduo, ou o grupo ou comunidade, ou a rede, são curadores
<b>tempo</b>	definido pela instituição	definido pela instituição / definido pelo aluno	definido pelo indivíduo / rede
<b>movimento</b>	sistematizado	sistematizado/fluxo	convergência e expansão
<b>estado de equilíbrio</b>	estável	estável/ instável	complexo/caótico

Figura. 01 Quadro de atributos das margens (MEISTER, 2012, p. 51)

Em percurso particular, as conclusões aqui apresentadas são resultado de observações sobre duas obras apresentadas durante a 29ª Bienal de São Paulo<sup>8</sup> no ano de 2010. São elas a série *Milagros*, de Sandra Gamarra Heshiki e *Sobre este mesmo mundo* de Cinthia Marcelle. O

<sup>7</sup> Terceira Margem foi um termo cunhado por PEÑA e MEISTER (2010) e que define um novo estado de conhecimento em circunstâncias espaciais, estruturais e culturais que ocupam o ciberespaço, que contém um caráter aberto.

<sup>8</sup> 29ª Bienal de São Paulo – 25 de setembro a 12 de dezembro de 2010, parque Ibirapuera, São Paulo, Brasil. <http://www.29bienal.org.br>

desafio foi estabelecer diálogo entre o ambiente virtual de aprendizagem com as estruturas propostas por estas duas artistas desta Bienal para, a partir de um olhar rizomático e capilar, discutir nos campos que circundam os dois processos, educacional e artístico, a moldura e a mediação, ou rompimento deste primeiro para estabelecer novas potencialidades para o segundo. Nesta permeabilidade entre educação e arte deseja-se desenhar um cenário baseado em relações coletivas, interação, complexidade e não linearidade capaz de contribuir para a sustentabilidade de práticas construtivas e processos nos ambientes virtuais, especialmente naqueles que incorporam o espectro das redes sociais.

Neste sentido a discussão no âmbito da arte sobre a moldura (ora entendida como suporte, ora como meio) e mediação entre o público e a obra (feita pela própria obra ou por um mediador) pode ser relacionada com o espectro da educação no contexto acima delineado. Ainda neste exercício entre buscar permeabilidades foram somando-se fruições e flertes com pesquisas baseadas em experiências de ateliers como sendo espaços de pesquisa em artes (BARRETT e BOLT, 2009) que determinaram preocupações importantes à luz das quais os diferentes cenários podem revelar diferentes aprendizados, próprios deles, e como este conhecimento é revelado, adquirido e expressado.

Muita da nossa percepção, talvez quase toda, é altamente focal. Nós tendemos a olhar para coisas particulares no nosso campo de percepção. A virtude de tal modo de atenção é que ela permite-nos encontrar aquilo que procuramos. O potencial vício de tal percepção é que ela impede a nossa consciência das relações. (EISNER, 2008, p.10)

## A moldura e a mediação

Ao escolher a primeira obra, da série *Milagros*, de Sandra Gamarra Heshiki (artista peruana<sup>9</sup>), a intenção foi menos revelar a obra da artista, em um primeiro momento, e mais fazer uma leitura da imagem de sua obra que nos é apresentada a partir da nossa atitude frente a ela. Ao interagirmos com esta obra nos flagramos por vezes fazendo um percurso linear sugerido pela própria montagem e passamos a incorporar as molduras como constritores da própria obra. Assim em seu duplo, parafraseando a própria obra e a artista, podemos questionar a função de moldura nos ambientes virtuais de aprendizagem como disciplinadores do olhar e propulsores da narração linear da construção do conhecimento, mesmo em um ambiente que potencialmente é interativo e não linear. Não construímos assim um olhar com atenção ao singular, necessário a este contexto onde somos agentes das relações entre conteúdos fragmentados e dispersos, intercambiáveis e móveis, passíveis de transformação.

Os conteúdos estão em constante estado de transmissão e fluxo, estabelecendo uma cultura balizada pela ubiquidade e ideia de não lugar, onde a lógica tradicional com sua linguagem e seu espaço (ou a relação espaço-tempo) é subvertida pela mobilidade e pelo desprendimento em função dos adensamentos digitais, da complexidade do processo de construção do saber e da dinâmica própria ao processo de circulação no qual imergimos. (PEÑA, MEISTER, 2010).

A moldura estabelece limites, distanciamento, circulações pré-definidas e quase nenhuma interação. Diante da cultura contemporânea de premissa interdisciplinar, aberta, torna-se

---

<sup>9</sup> Imagens disponíveis em <http://arte.divulgueconteudo.com/244307-milagros-ii-sandra-gamarra-heshiki> acessado em 26/05/2013



disciplinar, centralizada e geográfica em um franco descompasso com a cultura e o lugar a que pertence. Podemos falar na relação entre o edifício da bienal e as obras, podemos falar desta obra em si. Ambas constroem mediações delimitadas em interfaces previsíveis, nos retiram a surpresa. Podemos falar dos ambientes virtuais de aprendizagem da mesma maneira, suas mediações através da própria interface e dos interlocutores ainda são previsíveis e pertencentes a outros contextos que, a exemplo dos questionamentos recorrentes nas produções de ateliers, revelam-se inócuos ou potencialmente redutores nos espaços a que se propõem a mediar.

A escola não pode ficar alheia a essa realidade e o professor deve ser formado para a pedagogia em meio virtual. A sala de aula virtual é uma experiência aberta tanto no espaço quanto no tempo, o que envolve novas metodologias de comunicação e de produção de conhecimento. (PEÑA, 2010, P.43)

A segunda obra, *Sobre este mesmo mundo* de Cinthia Marcelle<sup>10</sup>, artista brasileira, ao propor, vestígios e rastros, como resultado de um apagamento não efetivo da memória, é o cenário próprio para esta discussão. Na primeira obra trabalhamos de forma intuitiva sobre molduras mediadas e mediadoras, aqui nos cabe refletir sobre este caráter inerente aos processos na internet - apagar, deixar rastros e vestígios - como contexto específico de aprendizagem nestes ambientes. A artista chamou este processo de desaprendizado, e talvez nesta perspectiva, seja um encadeamento entre desaprender e aprender. Desaprender algumas formas para aprender outras, e neste sentido, podemos falar de um conhecimento pautado na conexão, o meio para estabelecer as relações necessárias. Portanto absolutamente questionador da moldura e da mediação emprestados da escola presencial e, por outro lado, propulsor de uma fruição em fluxo, rede e fragmentos.

Em uma breve leitura dos espaços de produção do saber, entendemos que a escola tem tempo e lugar delimitados. Nela o conhecimento se solidifica principalmente pela contenção da escrita, de caráter científico e de olhar distanciado, especialmente relacionado ao poder. “O discurso é, portanto, mais do que simples (e neutro na transmissão de uma mensagem). É também a promulgação de uma relação de força”. (BOIS, Yve-Alain, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster e Rosalind Krauss, 2005, p.41) Assim encontramos a narrativa (dos fatos) e o discurso (proferido pelo professor) como formalização da moldura. São testemunhas e coautores deste processo, a própria arquitetura da sala de aula, a constituição do conhecimento em estrutura disciplinar. Temos um discurso com poética e estética próprias. Os ambientes virtuais de ensino aprendizagem (AVEA), apesar de um tempo aberto e lugar não delimitado, preservam a ideia de enquadramento, a mesma arquitetura define o ambiente em franca semelhança com a sala de aula e com as estruturas disciplinares. Quando falamos em AVA temos uma relação em rede que rompe com a ideia de moldura, apesar de sua interface muitas vezes ainda manter este caráter, onde a construção de conhecimento é basicamente em trânsito, de cunho coletivo ou colaborativo. Outras poéticas, outras estéticas incorporadas, imersas na interatividade.

---

<sup>10</sup> Imagem disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=ERl4jI3VGiQ> Acessado em 26/05/2013

Hoje, ao contrário, não mais se assimila cultura pela observação silenciosa como se olha uma imagem fixamente emoldurada, mas numa apresentação interativa tal como espetáculo coletivo. (BELTING, 2006, p.27)

Este panorama pode ser pensado também em termos de premissas que discutem a relação com a linguagem e com o meio. Em uma relação de aparente conflito, temos de um lado estatutos que pressupõem um sistema com regras que operam a partir de princípios formais. Do outro lado, por sua vez, uma trajetória que discute inclusive a moldura como uma forma de representação. “Assim ela não é extrínseca ao trabalho, mas vem de fora para constituir-se parte” (BOIS, Yve-Alain, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster e Rosalind Krauss, 2005). Ambos falam do lado do enquadramento. Tanto mais falamos em ambientes virtuais, mais complexa se torna esta relação com o quadro, a estrutura que suporta (o meio, a interface digital) e a mediação, rompendo com o primeiro rompe-se com a lógica da escrita para trabalhar a da hipermídia e da rede, de acessos aleatórios, seguindo rastros por interesse (links), que se organizam em um espaço de tempo (apagar, deixar vestígios) e não em relações espaciais, as relações são da ordem da interatividade. Assim por meio de conexões, estabelecemos as relações, são multiplicidades de planos em estado crescente, dependentes do ato de mediação. O nosso ‘aparelho’, o ambiente virtual, a caixa preta no entendimento de Flusser (2002) pressupõe um jogo. Para ele a saída libertária seria jogar contra o aparelho, em nossa perspectiva jogamos com o aparelho (MEISTER, 2010). Em um jogo interativo, que busca na mediação do outro a sustentabilidade da própria conexão – o par desenvolvido e, portanto mediador do conhecimento, pode ser múltiplo de acordo com as circunstâncias, pode ser também as estruturas, os softwares, as redes, em consonância com a teoria do ator-rede (LAW [s/d], LATOUR, 2010), onde ora nos encontramos como aprendizes, ora como mediadores (inclusive as máquinas). Esta relação pode ser conjunta, fruto da inteligência coletiva, conceito estabelecido por Pierre Lévy (2004), que trabalha com a construção coletiva e interdepende do saber nas redes virtuais, uma inteligência distribuída em toda parte e que permanece na rede.

Lévy que retira o ciberespaço do contexto da tecnologia para atualizá-lo no da comunicação e, como tal, portador de linguagens e estruturas próprias. E assim propõe este espaço como rede, alimentado por indivíduos em contínua ação e articulação. É uma estrutura em movimento que fomentará, pela sua dinâmica, uma nova modalidade de relação espacial pautada pelo tempo e pela permanência. Neste contexto, o tempo se torna sempre presente a partir da comunidade ativa a que está relacionado, reformulando o exercício contínuo de contextualização feito pelo leitor diante da escrita (PEÑA, MEISTER e BILATTO, 2010)

## **A ruptura, a não conclusão**

Podemos então pensar os ambientes virtuais como sedentos desta ruptura em busca não de um desaprendizado, mas sim, de conhecimentos situados, onde a falta de enquadramentos são os novos mapas? Seriam então absolutamente dependentes das inteligências coletivas

para a sua existência na rede, em um jogo onde as estratégias não estão pré-determinadas, mas que surgem nas demandas e nos tempos de atualização específicos?

Desta maneira percebemos que há um contexto complexo que clama por ser visto como complexo e, portanto, também incompleto e transitório. Nele os interagentes agem sobre os seus dados e os dados da rede, criando, reordenando e compartilhando, a partir de uma arquitetura da participação e da interoperabilidade, em exercícios de hipertextualidade. A complexidade torna-se a escritura das inteligências coletivas e dos conhecimentos. (MEISTER, 2012, p.169)

Ficam as questões. Abre-se a caixa preta?

## Referências Bibliográficas

ARANTES, Priscila. BOUSSO, Daniela. Experiências/ campos/ intersecções/ articulações in III Simpósio Internacional de Arte Contemporânea do Paço das Artes. São Paulo: Paço das Artes, Imprensa Oficial, 2009.

BARRETT, Estelle e BOLT, Barbara (Edited by). Practice as research: approaches to Creative Arts Enquiry. London, England: I. B. Tauris & Co Ltd, 2009.

BELTING, Hans. O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosacnaif, 2006. Tradução: Rodnei Nascimento.

BOIS, Yve-Alain, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster e Rosalind Krauss. Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. Londres/Cambridge: MIT Press, 2005.

CAMERON, Fiona. KENDERDINE, Sarah (Edited by). Theorizing digital cultural heritage: a critical discourse. EUA: MIT Press Book, 2007.

EISNER, Elliot E. O que pode a educação aprender das artes sobre a prática da educação? Currículo sem Fronteiras, v.8, n.2, pp.5-17, Jul/Dez 2008. Disponível em <http://www.curriculosemfronteiras.org/vol8iss2articles/eisner.pdf> acessado em 26/05/2013 (acesso em: 25/05/2013)

FLUSSER, Vilém. Filosofia da Caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Editora Relume, 2002. Tradução do autor.

LATOURET, Bruno. Networks, Societies, Spheres: Reflections of an Actor-network Theorist. Keynote speech for the International Seminar on Network Theory: network multidimensionality in the digital age. Los Angeles: Annenberg School for Communication and Journalism, 19th February 2010. Disponível em <http://ijoc.org/ojs/index.php/ijoc/article/viewFile/1094/558> (Acesso em 19/06/2011)

LAW, John. Notas sobre a teoria do ator-rede: ordenamento, estratégia, e heterogeneidade. Tradução de Fernando Manso. S/d. Disponível em: <http://www.necso.ufrj.br/Trads/Notas%20sobre%20a%20teoria%20Ator-Rede.htm> (Acesso em 17/08/2012)

LÉVY, Pierre. As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática. 13ª reimpressão. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004. Tradução: Carlos Irineu da Costa.

MEISTER, Izabel Patrícia. Da cultura local à oralidade global: o caráter transitório na internet. Dissertação de mestrado. Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2008.

MEISTER, Izabel Patrícia. A tecitura do conhecimento nas redes sociais: Habitat das inteligências coletivas. Tese de doutorado. Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2012.

PEÑA, Maria de los Dolores Jimenez. MASINI, Elcie F. Salzano. Aprendendo significadamente: uma construção colaborativa em ambientes de ensino presencial e virtual. São Paulo: Vetor, 2010.

PEÑA, Maria de los Dolores Jimenez. MEISTER, Izabel Patrícia. A terceira margem: do tempo-espaço da sala de aula presencial ao atemporal e não lugar – virtual. Actas do VI seminário imagens da cultura, cultura das imagens. Porto, Portugal: Red ICCI, 2010. [http://www.univab.pt/cemri/pdf\\_noticias/IMAGENS%20DA%20CULTURA\\_VI\\_ICCI\\_2010\\_B.pdf](http://www.univab.pt/cemri/pdf_noticias/IMAGENS%20DA%20CULTURA_VI_ICCI_2010_B.pdf) (acesso em: 25/05/2013)

PEÑA, Maria de los Dolores Jimenez. MEISTER, Izabel Patrícia. BILATTO, Virgínia de Moraes. Educação, ciberespaço e interatividade: a cultura de aprendizagem e socialização na contemporaneidade. In Anais do I EIRET – I Encontro Internacional de Rede de Grupos de Investigação: Educação e Tecnologia. São Paulo, 2010. Disponível em <http://revistacontemporaneidadeeducacaoetecnologia.wordpress.com/> (acesso em: 25/05/2013)