

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

Linha de pesquisa: Estudos Críticos das Artes

**ESSE ALGO QUE ACONTECE**

Um convite a habitar o tempo e a imagem  
na experiência artística

Lyana Guimarães Martins

Niterói / RJ

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

Linha de pesquisa: Estudos Críticos das Artes

## **ESSE ALGO QUE ACONTECE**

Um convite a habitar o tempo e a imagem  
na experiência artística

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, como parte dos requisitos necessários à obtenção do Título de Mestre em Estudos Críticos das Artes.

**Aluno:** Lyana Guimarães Martins

**Orientação:** Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Tania Rivera

Niterói / RJ

2018

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG

M379e Martins, Lyana Guimarães  
Esse algo que acontece: um convite a habitar o tempo e a  
imagem na experiência artística / Lyana Guimarães Martins ;  
Tania Rivera, orientadora. Niterói, 2018.  
125 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,  
Niterói, 2018.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCA.2018.m.11023117746>

1. Experiência. 2. Percepção. 3. Tempo. 4. Atmosfera. 5.  
Produção intelectual. I. Título II. Rivera, Tania,  
orientadora. III. Universidade Federal Fluminense. Instituto  
de Arte e Comunicação Social.

CDD -

Lyana Guimarães Martins

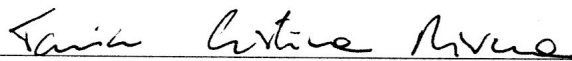
## ESSE ALGO QUE ACONTECE

Um convite a habitar o tempo e a imagem  
na experiência artística

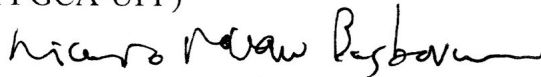
Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, como parte dos requisitos necessários à obtenção do Título de Mestre em Estudos Críticos das Artes.

Niterói, 03 de maio de 2018.

### BANCA EXAMINADORA



Prof. Dra. Tania Cristina Rivera (Orientadora e Presidente da Banca)  
(PPGCA-UFF)



Prof. Dr. Ricardo Rocalw Basbaum (Membro Interno)  
(PPGCA-UFF)



Prof. Dr. Tadeu Capistrano (Membro Externo)  
(UFRJ)

*Marielle, presente!*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente à minha orientadora Tania Rivera, pessoa fundamental nos rumos que essa pesquisa tomou, me levando a reflexões que não teria chegado sozinha. E, claro, por acreditar em mim e no meu trabalho ao longo de todo o processo, me impulsionando a buscar e aprimorar cada vez mais.

Aos meus colegas do grupo de orientação, principalmente à Barbara Vida e Dora Moreira, cujos questionamentos durante as reuniões me fizeram lapidar o meu discurso, organizando melhor minhas ideias.

Aos membros da minha banca de qualificação, os professores Tadeu Capistrano e Luiz Sérgio de Oliveira, cujas observações e indicações foram essenciais para o prosseguimento da pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, que com suas aulas alargaram meu campo de conhecimento.

Aos colegas de turma de mestrado, os artistas Christiane da Cunha e Diogo Goudard, com quem tanto troquei informações, ideias e aflições.

Aos pesquisadores de diversas cidades que conheci nos encontros da Socine e Anpap, que me ajudaram a confiar na minha pesquisa.

Aos meus alunos durante meu estágio de docência, que me fizeram perceber o óbvio, contribuindo para a organização do pensamento.

À minha companheira Alessandra Lima pela paciência e parceria durante esses dois anos, além dos nossos debates e trocas de ideias.

Aos amigos e à família pela compreensão e suporte neste período.

À CAPES pela bolsa concedida.

Ao Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica pelo espaço concedido e por todo o suporte oferecido para a realização da instalação no dia da defesa da dissertação.

*“Relaxe, abra os olhos e deixe as imagens fluírem. Só isso.”*

APICHATPONG WEERASETHAKUL

## RESUMO

Este trabalho é uma investigação e reflexão sobre a experiência artística em obras cinemáticas nas quais há uma renúncia da percepção normativa. A partir das inquietações suscitadas pela experiência pessoal de obras de Olafur Eliasson, Apichatpong Weerasethakul e James Turrell, busca-se entender e esmiuçar esse *algo que acontece* na experiência estética e sensível dos seus trabalhos, algo que passa pelo tempo, chegando ao corpo e ao espaço, em um fenômeno em que se dá um reviramento da percepção. Assim, pretende-se analisar e discutir os desdobramentos dessa quebra de padrões, rumo à problematização da hegemonia da visão e à crítica da representação e primazia do sentido, em prol de uma imagem que seja uma experiência. A proposta é apresentar, debater e refletir diferentes ideias, perspectivas e possibilidades, trazendo uma pluralidade para o pensamento, em um interesse de propor questões em vez de construir certezas.

**Palavras-chave:** experiência, percepção, tempo, atmosfera, cinematismo



## ABSTRACT

This work is a research and reflection on the artistic experience in cinematic works where there is a waiver of normative perception. From the concerns raised by personal experience and analysis of works by Olafur Eliasson, Apichatpong Weerasethakul and James Turrell, it seeks to understand and scrutinize *this something happens* in the aesthetic and sensible experience of their works, something that passes through time, arriving at the body and the space, in a phenomenon in which there is a revision of the perception. Thus, it's intend to analyze and discuss the consequences of this breaking of standards, towards the problematization of the hegemony of vision and the criticism of the representation and primacy of meaning, in favor of an image that is an experience. The proposal is to present, debate and reflect different ideas, perspectives and possibilities, bringing a plurality to the thinking, in an interest to propose questions instead of constructing certainties.

**Keywords:** experience, perception, time, atmosphere, cinematism

## ÍNDICE DAS IMAGENS

[ **figura 01** ] Instalação *Breathing Light* (2013), James Turrell. Créditos: Florian Holzherr.

[ **figura 02** ] Instalação *Breathing Light* (2013), James Turrell. Créditos: Florian Holzherr.

[ **figura 03** ] Documentário *As praias de Agnès* (2008), Agnès Varda. Fonte: frames retirados do filme.

[ **figura 04** ] Livro *Antes de ver* (2014), Arthur Omar. Fonte: fotografias retiradas do livro.

[ **figura 05** ] Livro *Antes de ver* (2014), Arthur Omar. Fonte: fotografias retiradas do livro.

[ **figura 06** ] Instalação *Seu Caminho Sentido* (*Your Felt Path*, 2011), Olafur Eliasson. Montagem da instalação no SESC Pompéia, em São Paulo. Fonte: frames retirados de VídeoBrasil na TV episódio 10.

[ **figura 07** ] Instalação *Seu Caminho Sentido* (*Your Felt Path*, 2011), Olafur Eliasson. Fonte: divulgação.

[ **figura 08** ] *Caminhando* (1963), Lygia Clark. Fonte: reprodução.

[ **figura 09** ] Instalação *Seu Caminho Sentido* (*Your Felt Path*, 2011), Olafur Eliasson. Fonte: frames retirados de VídeoBrasil na TV episódio 10.

[ **figura 10** ] Filme longa-metragem *Síndromes e um Século* (*Sang Sattawat*, 2006), Apichatpong Weerasethakul. Fonte: frames retirados do filme.

[ **figura 11** ] Filme longa-metragem *Síndromes e um Século* (*Sang Sattawat*, 2006), Apichatpong Weerasethakul. Fonte: frames retirados do filme.

[ **figura 12** ] Filme longa-metragem *Síndromes e um Século* (*Sang Sattawat*, 2006), Apichatpong Weerasethakul. Fonte: frames retirados do filme.

[ **figura 13** ] Filme longa-metragem *Síndromes e um Século* (*Sang Sattawat*, 2006), Apichatpong Weerasethakul. Fonte: frames retirados do filme.

[ **figura 14** ] Filme longa-metragem *Síndromes e um Século* (*Sang Sattawat*, 2006), Apichatpong Weerasethakul. Fonte: frames retirados do filme.

[ **figura 15** ] Filme longa-metragem *Síndromes e um Século* (*Sang Sattawat*, 2006), Apichatpong Weerasethakul. Fonte: frames retirados do filme.

[ **figura 16** ] Instalação *Movie-Drome* (1963-1965), Stan VanDerBeek. Fonte: Stefan Altenburger.

[ **figura 17** ] Sala russa na exposição *Film und Photo*, em Stuttgart, Alemanha (1929). Projeto de El Lissitzky. Fonte: LACMA.

[ **figura 18** ] Instalação *Proun Room* (1923), El Lissitzky. Reconstruído em 1971 na Dresden International Exhibition. Fonte: reprodução.

[ **figura 19** ] Afresco *Drakelowe Hall* (1793), Paul Sandby. Fonte: reprodução do livro *Arte Virtual* (2007), de Oliver Grau.

[ **figura 20** ] *Panorama Mesdag* (1854-2015), Hendrik Willem. Fonte: ANP.

[ **figura 21** ] Projeto de um cinerama (década de 1950). Fonte: reprodução do livro *Arte Virtual* (2007), de Oliver Grau.

[ **figura 22** ] Instalação *Space 360* (2017). Fonte: Front Pictures.

[ **figura 23** ] Série de pinturas *Ninféias (Nymphéas)*, 1899-1926), Claude Monet. Musée de l'Orangerie. Fonte: divulgação.

[ **figura 24** ] Pintura *Nº8* (1952), Mark Rothko. Coleção particular. Fonte: reprodução do livro *Rothko*, de Jacob Baal-Teshuva.

[ **figura 25** ] Arquitetura *Capela do Bosque de Estocolmo* (1920), Erik Gunnar Asplund. Fonte: reprodução.

[ **figura 26** ] Filme-performance-instalação *Fever Room* (2015), Apichatpong Weerasethakul. Créditos: Kick the Machine.

[ **figura 27** ] Filme-performance-instalação *Fever Room* (2015), Apichatpong Weerasethakul. Créditos: Kick the Machine.

[ **figura 28** ] Filme-performance-instalação *Fever Room* (2015), Apichatpong Weerasethakul. Créditos: Kick the Machine.

[ **figura 29** ] Instalação *Light Music* (1975), Lis Rhodes. Fonte: Tate Modern.

[ **figura 30** ] Detalhe dos fotogramas de *Light Music* (1975), Lis Rhodes. Fonte: Tate Modern.

[ **figura 31** ] Detalhe do feixe de luz delineado em *Light Music* (1975), Lis Rhodes. Fonte: Tate Modern.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> [ ou o que me trouxe até aqui ] .....	<b>12</b>
<b>FLUXOGRAMA</b> [ os caminhos e bifurcações desse processo ] .....	<b>19</b>
<b>FORA DOS EIXOS</b> [ capítulo 1 ] .....	<b>20</b>
ESSE ALGO QUE ACONTECE .....	<b>20</b>
A PERCEPÇÃO EM QUESTÃO .....	<b>25</b>
UMA RENÚNCIA ÀS CERTEZAS .....	<b>38</b>
<b>O AVESSO DO TEMPO</b> [ capítulo 2 ] .....	<b>46</b>
ALGUMAS IDEIAS SOBRE O TEMPO .....	<b>51</b>
TEMPO E CINEMA .....	<b>59</b>
A IMAGEM-TEMPO E O FLUXO .....	<b>63</b>
UM TEMPO FORA DOS EIXOS .....	<b>70</b>
<b>HABITAR A IMAGEM</b> [ capítulo 3 ] .....	<b>73</b>
EXPANSÃO E DESEJO DE IMERSÃO .....	<b>73</b>
ATMOSFERA: LUZ E ESCURIDÃO .....	<b>84</b>
A IMAGEM COMO EXPERIÊNCIA .....	<b>98</b>
RITMO COMO PULSAÇÃO .....	<b>108</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> [ ou o que levo disso tudo ] .....	<b>114</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>117</b>

## INTRODUÇÃO [ ou o que me trouxe até aqui ]

Esta pesquisa surgiu de uma inquietação pessoal que se iniciou um tanto por acaso, em uma época em que eu sequer imaginava realizar um mestrado. Era 2009, e o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA) realizava a exposição *A anarquia do silêncio: John Cage e a arte experimental*, que apresentava a trajetória do artista como um todo, desde seus primeiros projetos musicais na década de 1930 até seus experimentos tecnológicos nas décadas de 1970 e 1980. Além disso, havia diversas colaborações de Cage com outros artistas, como Andy Warhol e integrantes do Fluxus, assim como trabalhos de nomes mais recentes influenciados suas ideias. Em uma das últimas salas da exposição havia uma instalação que consistia em algo muito simples: um espaço amplo e escuro, com algumas luzes azuis e flashes brancos intermitentes, como se fossem raios no céu à noite, e um barulho de chuva, da água a cair, acompanhado de um forte som de trovão em alguns momentos. Toda essa construção sonora e visual remetia à uma tempestade que, apesar de intensa, era convidativa. Mas não em uma impressão de realidade, como se eu de fato estivesse sob chuva, a ilusão ali era outra. Embora tenha a lembrança de ter me demorado por lá, não sei quanto tempo fiquei naquela sala. Pode-se dizer que a obra me levou a perder a noção do tempo, mas não se trata apenas disso, os minutos em si não importaram. Algo aconteceu ali, um fenômeno da experiência estética e sensível que estava relacionado não apenas à percepção do espaço, mas do tempo, como se uma temporalidade se formasse em mim, para mim.

Desde então a vontade de repetir e entender essa experiência me persegue. O que foi que aconteceu? Que experiência foi essa? Durante minha pesquisa de campo, ainda de caráter pessoal, sem estar no âmbito acadêmico, pude conferir diversos trabalhos que me levaram a situações semelhantes. A lista é extensa, passando por espetáculos de dança a filmes, instalações a pinturas, arquitetura a fotografias. O leitor pode estar impressionado com a possível quantidade e variedade de eventos, mas o fato é que não se trata aqui de algo místico, sublime ou revelador – e, portanto, não é tão raro assim. Quando digo que *algo acontece* em uma experiência artística, é comum relacionarem a uma epifania, um êxtase, como o relatado pelo escritor francês Henri-Marie Beyle (1783-1842), mais conhecido pelo seu pseudônimo Stendhal, que em visita à cidade de Florença, em 1817, teria sido

acometido por uma estranha perturbação ao ver os afrescos de Giotto na Basílica de Santa Croce<sup>1</sup>. Mas a experiência que tive na instalação em Barcelona e em outros trabalhos não se trata desse arrebatamento. Nada impede, obviamente, que o pudesse ser para outra pessoa, mas aqui procuro entendê-la de outra forma, menos romantizada. Ao longo desses quase dez anos de procura, percebi que esses trabalhos têm em comum uma espécie de convite a um demorar-se na obra, mas não em relação a um tempo cronológico, e sim a um se deixar levar por ela, com ela, dentro dela. E foi a partir disso que decidi transformar essa busca em uma pesquisa de fato, dando origem a este mestrado.

Comecei procurando entender o que era esse fenômeno que tanto me instigava e demorei a entender que a resposta, se é que ela existe, passa pelo tempo. Ao longo do primeiro ano como mestranda, através das aulas, das conversas com outros alunos, professores e, principalmente, com a minha orientadora, Tania Rivera, compreendi que esse acontecimento estava relacionado a uma dimensão temporal da experiência da arte por parte do público, conduzida pela obra. Apesar de trabalhar há mais de doze anos como montadora em projetos para cinema e televisão e, como tal, ter o ritmo – isto é, o controle temporal do filme – como uma preocupação central no meu ofício, nunca parei para pensar propriamente sobre o tempo. Ele sempre esteve lá, no fluxo da montagem, mas por trás de outras questões que pareciam mais importantes, como a construção da narrativa, a definição do personagem, do clima de uma cena, do estabelecimento da *mise-en-scène*.

Quando atuava em projetos de terceiros, ou quando realizava os meus próprios, sempre tive especial interesse em provocar sensações no espectador, criar atmosferas. Isso esteve presente desde meu projeto de conclusão da graduação em Comunicação Social, pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no qual realizei o documentário *A parte que te cabe* (2007), um filme cheio de imagens desfocadas, de planos detalhe, com uma trilha não melódica, apenas efeitos indefinidos. A ideia era a narrativa estar em função da sensação, não

---

<sup>1</sup> A descrição dessa ocasião está presente no seu livro *Nápoles e Florença: uma viagem de Milão a Reggio* (1817), no qual ele conta que sentiu um misto de vertigem, alucinação e confusão mental, acompanhado de aceleração do ritmo cardíaco e desmaio: “Absorto em uma contemplação da beleza sublime... Cheguei ao ponto em que uma pessoa enfrenta sensações celestiais” (GRIFFITHS, 2014). Essa situação ganhou o nome de Síndrome de Stendhal em 1979 pela psiquiatra italiana Graziella Magherini.

o contrário, como geralmente se dá nos filmes, principalmente de cunho comercial – que são, curiosamente, os que justamente mais trabalho profissionalmente. Ao longo dos anos pude colocar em prática essa proposição em alguns momentos, sempre buscando possibilitar ao público uma atmosfera com a qual ele pudesse se envolver e, aí sim, embarcar na história. Para tanto, eu manipulava o tempo diegético por meio da duração, da velocidade, da repetição, da pausa. Até então a preocupação era com o tempo da cena, e foi necessário me aventurar em outras artes para entender que o tempo espectral era fundamental para isso que eu chamava de atmosfera.

Em 2012, a convite de um amigo ator, fiz a criação das projeções em vídeo para o espetáculo *Cinzas às Cinzas*, do dramaturgo inglês Harold Pinter (1930-2008). Lembro que neste projeto a premissa era atingir o público de forma a angustia-lo, sem valer-me de imagens óbvias. Para tanto, recorri a diversos recursos de montagem, como *jump cuts*<sup>2</sup> e sobreposições, assim como me preoquei com a espacialização da imagem no palco: a luz da projeção deveria abarcar o espaço cênico, de forma a envolver todo o cenário e atores. Com isso, queria evitar a sensação do público de estar diante de uma tela, instigando a sensação de estar imerso em um ambiente. O texto da peça trata das relações humanas partindo do drama do Holocausto, mas sem nunca o mencionar diretamente, cheio de diálogos evasivos. Pinter dá apenas sugestões, sensações, nunca mostra, e foi exatamente isso que procurei fazer com as imagens. Nessa construção, percebi que as projeções, aliadas à música, convidavam o espectador a uma temporalidade diferente daquela da cena, como se fosse possível levá-lo a um outro tempo, diferente daquele do relógio.

Mas para falar sobre a possibilidade de um tempo diferente do habitual, era necessário entender primeiro o que isso significava. Afinal, de onde vem nossa noção de tempo? Como foi construída? Foi sempre assim? Como podemos fugir dela? A partir dessas primeiras perguntas, descobri muitos autores, principalmente da filosofia, como Jean-Marie Guyau, Henri Bergson e Gaston Bachelard, que me ajudaram a encontrar respostas e, principalmente, a levantar outras questões sobre o tema. Mas antes deles, está o diretor e artista tailandês Apichatpong

---

<sup>2</sup> É o corte realizado em um mesmo plano, de forma a subtrair um trecho. O resultado é uma espécie de pulo na imagem.

Weerasethakul e o seu filme *Síndromes e um Século* (*Sang Sattawat*, 2006), que serviu como ponto de partida e guia em toda minha reflexão sobre o tempo. Por tratar-se de uma obra cinematográfica, foi importante trazer algumas reflexões sobre a questão do tempo no cinema através de autores como Jacques Aumont e Andrei Tarkovski – seria Apichatpong um escultor do tempo? Seguindo esse caminho, também foi essencial trazer e, arrisco-me a dizer, revisar o conceito de imagem-tempo de Gilles Deleuze, procurando relacioná-lo com a ideia de fluxo e imagem-experiência. Afinal, o que o trabalho de Apichatpong parece fazer, mais do que mostrar um tempo em estado puro, é instigar o espectador a um tempo próprio. Não em uma experiência psicológica, mas algo mais próximo de um tempo não absoluto, uma vez que seria variável de acordo com o observador, ideia desenvolvida por Albert Einstein na sua Teoria da Relatividade e revisada por Stephen Hawking – o físico inglês me ajuda nesta aventura da física com sua escrita mais convidativa para alguém que não é da área da ciência.

Mas ao longo da pesquisa, entendi que *esse algo que acontece* não se trata apenas de uma questão temporal, pois nessa experiência não só a percepção do tempo é questionada e revirada, mas também a percepção do espaço no qual a obra se dá, convocando uma outra presença do espectador. É como se tudo saísse dos eixos e fosse possível experimentar uma liberdade, esgarçando os limites da percepção, enlouquecendo seus padrões e convenções. Quem me guia neste sentido é o artista norte-americano James Turrell e a sua instalação *Breathing Light* (2015), a partir da qual procuro refletir sobre como funciona e entendemos habitualmente a percepção e, principalmente, como é possível revirá-la e as consequências disso. A partir de outra obra de Apichatpong, o filme-performance-instalação *Fever Room* (2015), não só a percepção é posta em questão, mas a própria imagem é problematizada em uma crítica à hegemonia da visão e do sentido. Assim como Hélio Oiticica e seus “quasi-cinemas”, com *Fever Room* o diretor tailandês parece estar mais interessado na experiência sensorial do espectador do que em contar uma história linear e encadeada através da representação.

E com isso cheguei a outro ponto importante para entender *esse algo que acontece*: nessas obras somos convidados não apenas a ver, mas a habitar as imagens. E diferente do que defende Oliver Grau, não se trata de uma expansão e imersão da imagem por conta de um desejo de impressão de realidade através da



construção de um ambiente que tem como referência algo externo a ele. Afinal, são obras que fogem da representação, em busca da produção de um espaço-tempo que vale por si só, convocando a presença física do espectador, como a instalação *Seu Caminho Sentido* (*Your Felt Path*, 2011), do artista dinamarco-islandês Olafur Eliasson. Com ela procuro refletir sobre essa relação mais sensorial e háptica do espectador com a obra, culminando em outra questão essencial aqui: nesse *algo que acontece* estamos imersos em uma atmosfera, como em uma sala de cinema. A pesquisa de Inês Gil foi de grande valia nessa reflexão, me fazendo pensar sobre a “situação cinema” para além de questões puramente psicológicas. A defesa aqui é de que em na sala de cinema em si há a produção de um espaço e tempo próprios, independente do filme. Na verdade, não apenas nas salas de exibição, mas nas instalações que se valem do cinematismo, naquilo que a pesquisadora norte-americana Olivia Crough chama de sala cinemática. Assim, acredito que os três artistas chave nesta pesquisa – James Turrel, Apichatpong Weerasethakul e Olafur Eliasson – recorrem a elementos filmicos dissociados, como a escuridão e a projeção de luz, para a construção de um espaço-tempo em prol da experiência do espectador. Apesar de diferentes entre si, esses artistas têm em comum essa relação que Philippe Dubois chama de “efeito cinema”, criando instalações cinemáticas sensoriais, cheias de atmosfera e pouca ou nenhuma narrativa. Neles há uma “situação cinema” um tanto fora dos eixos.

Mas essas são apenas conjecturas, ideias que de longe procuro provar aqui. Em vez de buscar respostas fechadas, nesta pesquisa procurei problematizar e refletir, conversando com diferentes perspectivas e possibilidades. Assim, trata-se de uma investigação e, acima de tudo, de uma reflexão sobre o que poderia ser esse *algo que acontece* na experiência artística e seus desdobramentos. Ao longo da pesquisa busquei esmiuçar esse fenômeno, tomando como fio condutor minha própria experiência, afinal só poderia falar por mim mesma enquanto espectadora dos trabalhos aqui analisados. Por isso, os objetos de estudo dessa pesquisa não são exatamente as obras, mas as experiências que tive com elas, assim sempre parto delas para propor questões, de forma que a teoria surge não como embasamento, mas sim como combustível para o pensamento, como em uma conversa. E se nas experiências relatadas reconheço uma quebra dos padrões da percepção do tempo e do espaço, talvez seja o caso de afirmar que meu eixo aqui é exatamente esse fora de eixo, esse virar tudo pelo avesso.

Aliás, trago recorrentemente esse termo *avesso* por influência de Tania Rivera, minha orientadora nessa jornada. Assim como ela, gosto da palavra porque não remete a uma oposição direta, a uma negação completa, mas a um desvio: não se trata de algo totalmente novo, mas algo reinventado. Por isso, quando falo em virar o tempo pelo avesso, por exemplo, trata-se de percebê-lo de outra forma, uma tentativa de reconfigurar nossa relação com ele, em um exercício de liberdade. Esse, aliás, é o ponto que me parece unir todas as obras presentes nesta pesquisa: todas questionam, subvertem, nos mostram que nada é absoluto e tudo pode ser experimentado. E talvez *algo acontece* justamente por conta dessa liberdade presente nesses trabalhos.

Nesse sentido, também procurei experimentar um pouco, não apenas como espectadora, mas também como realizadora. Como esse processo de busca parte de uma inquietação pessoal, me pareceu pertinente realizar, em conjunto à escrita, uma espécie de filme-ensaio-instalação, no qual não apenas abordo os temas tratados na dissertação, mas experimento-os na prática. Assim, ao longo desse processo o texto orientou o filme, assim como o filme foi conduzindo a escritura. Descobertas que foram surgindo, seja pela análise das obras, seja pelas leituras, foram influenciando a criação das imagens, da mesma forma que a produção das imagens e a montagem foram levando a reflexão teórica para outros caminhos, muito distantes das ideias originais. Com isso, procurei tratar experiência e prática em pé de igualdade com a teoria, em uma crença de que é na conversa entre elas que se produz conhecimento.

Diferente da dissertação, o filme dá voz a outros artistas, que por mais distintos sejam entre si, também lidam com as questões tão caras à esta pesquisa: questionamento da percepção, problematização da imagem apenas visual, crítica à representação e primazia do sentido, em prol de uma imagem que seja uma experiência. As falas dos personagens – quase todas apropriações de entrevistas disponíveis online – são como portas de entrada, guias nesse movimento de busca e reflexão, servindo como passagens por entre caminhos criativos possíveis. É nesse sentido que este filme foge às regras clássicas de uma construção documental, rumo ao que se poderia chamar de um documentário-ensaio, no qual seu realizador – no caso, a autora desta dissertação – também se coloca artisticamente, valendo-se de ferramentas poéticas das mais variadas, misturando linguagens, criando cenas. A ideia é que este filme-pesquisa, tanto quanto imagem, tanto quanto texto,

não seja apenas o resultado de um processo, mas parte do processo em si. Esse caminhar pelas obras, pelos artistas, pela teoria e pela prática vai estar presente, de forma que o desenvolvimento prático-teórico não se prenderá a apenas um discurso. A proposta é debater, apresentar e refletir diferentes ideias, perspectivas e possibilidades, trazendo uma pluralidade para o pensamento. E, como trato justamente de sair dos eixos, este não poderia ser um filme narrativo encadeado, projetado em tela frontal: procuro com ele outras formas de nos relacionarmos com as imagens, criando um espaço, evidenciando outro tempo, habitando uma atmosfera.

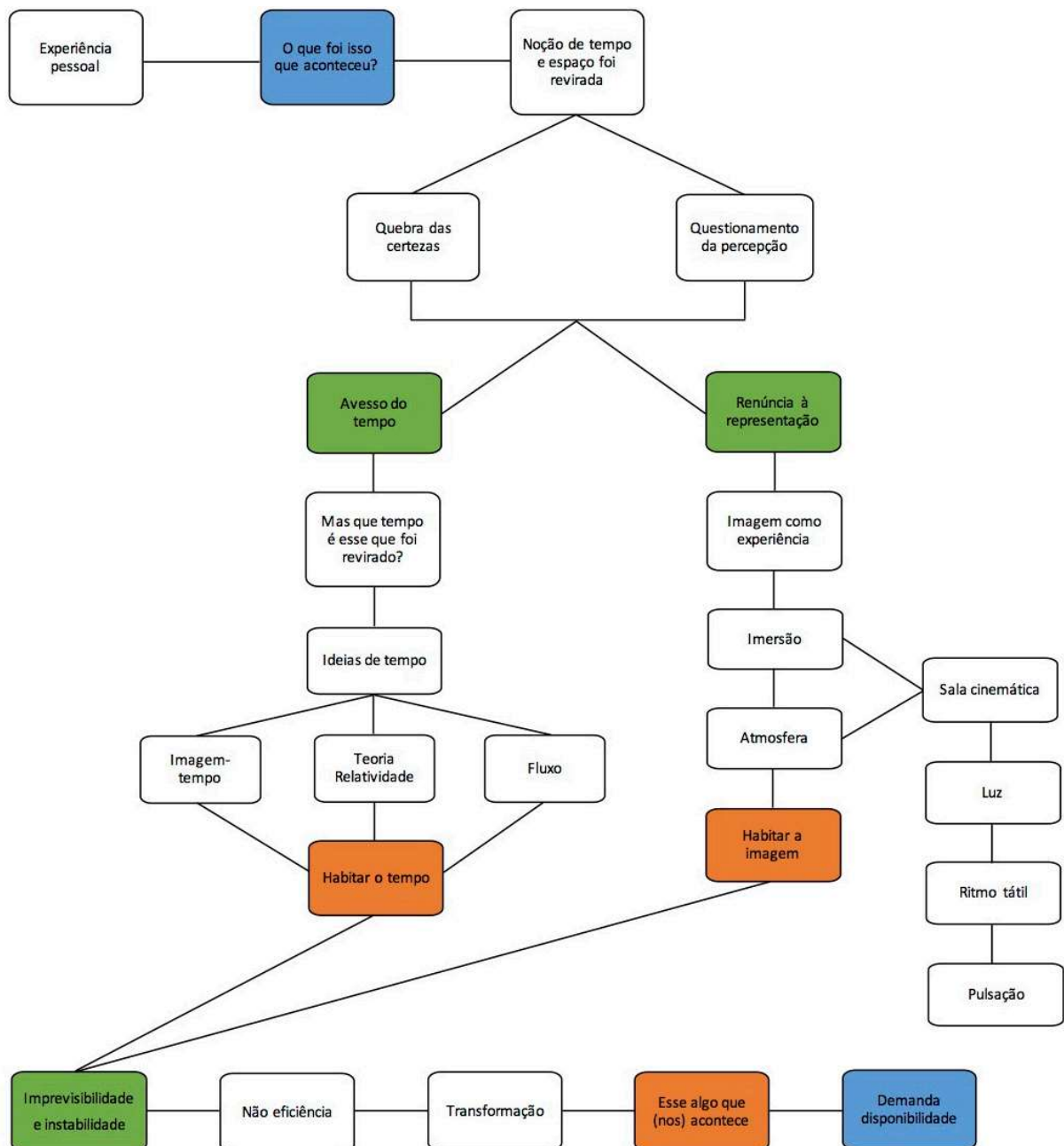
Trata-se, portanto, de um processo de descoberta. Não só de conteúdos e conceitos, mas do próprio fazer artístico. Desta forma, convido o leitor a percorrer ao meu lado esse trajeto e, assim como eu, espero que ele saia um pouco diferente de como entrou. Os professores Jorge Larrosa e Walter Kohan, em texto de apresentação da coleção *Educação: Experiência e Sentido*, da editora Autêntica, resumem bem esse desejo:

Digamos, como Foucault, que escrevemos para transformar o que sabemos e não para transmitir o já sabido. Se alguma coisa nos anima a escrever é a possibilidade de que esse ato de escritura, essa experiência em palavras, nos permita libertar-nos de certas verdades, de modo a deixarmos de ser o que somos para ser outra coisa, diferentes do que vimos sendo (LARROSA, 2014).

Boa leitura.

## FLUXOGRAMA [ os caminhos e bifurcações desse processo ]

Esta dissertação não se pretende apenas como o resultado de uma pesquisa. Ela é em si mesma um processo de descoberta sem ponto de chegada rígido, uma vez que não importa o fim, mas o caminho. Assim, uma pergunta foi levando a outra, bifurcando em novas ideias, em novos questionamentos. Não se trata, portanto, de um raciocínio linear, mas algo um tanto rizomático. Para auxiliar o leitor nessa jornada, apresento abaixo o fluxograma de ideias, com o qual é possível percorrer o desenvolvimento da reflexão proposta aqui.



## FORA DOS EIXOS [ capítulo 1 ]

*“A experiência é uma abertura para o desconhecido.”*

JORGE LARROSA

Quando digo que *algo acontece* na experiência artística, trata-se de um acontecimento? O que é isso que acontece? Afinal, que experiência é essa? Antes de iniciar os relatos das experiências e seus desdobramentos, com as análises dos trabalhos artísticos, parece importante refletir e tentar deixar evidente sobre que bases vamos avançar nesta discussão.

### **Esse algo que acontece** [ subcapítulo 1.1 ]

Não é fácil falar sobre experiência. Trata-se de um dos termos mais complexos e emblemáticos na história da filosofia e da arte, tema de escrita de muitos autores, de diferentes épocas e tradições, como Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Michel Foucault, Michel de Montaigne, John Dewey. Para o filósofo alemão Hans-Georg Gadamer (1999), a experiência é um dos termos mais problemáticos que possuímos, sendo uma realidade vaga e confusa, mas que mesmo assim – ou talvez por isso mesmo – instigou tantos pensadores. No entanto, apesar de todo o risco envolvido, parece impossível não tratar dessa questão ao abordar certos trabalhos de James Turrell, Apichatpong Weerasethakul e Olafur Eliasson. Afinal, nas obras que serão abordadas aqui não há nada para se ver de fato, ao menos nada que se consiga definir com clareza e exatidão, que se consiga identificar. Não há figuração ou representação, o que há é a construção de um espaço imersivo – e de um tempo, como veremos mais adiante –, no qual se entra e se envolve.

Para o filósofo e pedagogo espanhol Jorge Larrosa (2014), a experiência não é um conceito objetivo, sendo de fato de difícil definição e identificação<sup>3</sup>. Mas, segundo ele, é justamente essa incerteza, essa não constância o que a define: ela é

---

<sup>3</sup> Ao usar Jorge Larrosa como referência, devo ressaltar que em nenhum momento ele tratou da experiência em relação à arte, mas sim em referência à educação. Mas ele mesmo reconhece que seus escritos influenciaram muitos artistas, servindo como inspiração, provavelmente por tratar a experiência como uma categoria livre, que não está a serviço do que existe, que não obedece a numa lógica operativa ou funcional.

livre, não segue nenhuma lógica funcional ou operativa; não pode ser replicada ou produzida; não é universal, e muito menos é sempre a mesma; é contextual, finita e provisória. A experiência é, portanto, singular.

E a experiência é o que é, e além disso mais outra coisa, e além disso uma coisa para você e outra coisa para mim, e uma coisa hoje e outra amanhã, e uma coisa aqui e outra coisa ali, e não se define por sua determinação e sim por sua indeterminação, por sua abertura (LARROSA, 2014, 505).

Além disso, para Larrosa a experiência é esse *algo que acontece* mas que não sabemos exatamente o que e como aconteceu, que não temos como produzir por nossa vontade, saber ou poder, já que é algo que simplesmente acontece, ou melhor, nos acontece, nos toca.

A experiência é algo que (nos) acontece e que às vezes treme, ou vibra, algo que nos faz pensar, algo que nos faz sofrer ou gozar, algo que luta pela expressão, e que às vezes, algumas vezes, quando cai em mãos de alguém capaz de dar forma a esse tremor, então, somente então, se converte em canto. E esse canto atravessa o tempo e o espaço (LARROSA, 2014, 27).<sup>4</sup>

Assim, apesar da experiência não poder ser produzida, porque não segue uma lógica da eficiência, muito menos da ordem, ela é algo que pode acontecer através de condições que, estas sim, podem ser criadas. Talvez “esse alguém capaz de dar forma a esse tremor” seja justamente os artistas, como esses cujas obras falaremos ao longo dessa dissertação. Mas se a experiência é uma incerteza, não podemos afirmar que ela acontece, apenas que ela pode acontecer, mesmo se houver as tais condições para ela se dar – mas que condições seriam essas? Isso porque é preciso estar aberto à experiência para que ela aconteça: “o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura” (LARROSA, 2014, 243). É preciso, portanto, se expor, se deixar atravessar por forças que fogem aos padrões e convenções sociais e culturais que embrutecem e adormecem a nossa percepção.

---

<sup>4</sup> Ele está em consonância com a concepção de experiência do filósofo alemão Martin Heidegger, para quem: “Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixarmos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo” (HEIDEGGER, 2015, p. 143).

É nesse sentido que para Larrosa a experiência nem sempre acontece, em uma influência clara do pensamento de Walter Benjamin. De fato, todo dia se passam coisas: acordamos, trabalhamos, comemos, nos exercitamos, vemos televisão, vamos ao museu, mas não necessariamente algo nos acontece. Para o espanhol há muitos motivos para isso: o excesso de informação, de opinião e de trabalho e a falta de tempo, que nos colocam sempre em atividade, não sendo possível parar. “E, por não podermos parar, nada nos acontece” (LARROSA, 2014, 221). A interrupção, que compreenderia a suspensão do juízo, da vontade, do automatismo da ação, seria, portanto, essencial para que a experiência aconteça. Assim, a experiência não seria rara por ser especial ou mística, mas por se opor a uma determinada lógica de funcionamento da percepção habitual a qual estamos tão amarrados.

No conto *Descida ao Maelström* (1841), de Edgar Allan Poe, um pescador mais velho narra a um jovem viajante o dia em que ele e seus irmãos saíram ao mar para pescar e, no meio do caminho, se depararam com um *maelström*, palavra nórdica para designar um fenômeno marítimo típico daquela região, um certo turbilhão de água, um redemoinho. Dentro da tempestade, com o barco rodando rapidamente, o som ensurdecido do vento e da água a bater no casco, o pescador se enche de medo, envolto na dúvida, na confusão daquele lugar. No meio daquela situação, um dos seus irmãos toma uma atitude irracional, motivada pela tensão, e acaba sendo lançado ao mar. Neste momento, o pescador percebe que se não fosse a ação por impulso, talvez o irmão tivesse sobrevivido. Ele compreende que, mesmo no meio do turbilhão, é preciso ter calma, parar, pensar e sentir. E é assim, na pausa, nessa suspensão, que ele encontra uma solução, uma saída para aquela situação.

A palavra suspensão possui diversos significados e, quando ela é empregada em relação a algum trabalho de arte, alguns se mostram mais recorrentes do que outros. Um deles é compreendê-la como o ato de se suspender no espaço, se pendurar em algo, se colocar no alto, e outro como um estado de elevação espiritual e fruição estética (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 2648), isto é, uma sinonímia de êxtase, de forma a significar o “estado de quem se encontra como que transportado fora de si e do mundo sensível, por meio de exaltação mística ou de sentimentos muito intensos de alegria, prazer, admiração, terror reverente etc.” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1290). Na música, a suspensão é entendida como uma pausa

momentânea, uma interrupção, na qual há um prolongamento de valor na execução, seja ele de uma nota ou de uma pausa (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 2648). Assim, em uma partitura, o sinal de fermata<sup>5</sup>, que indica a suspensão, pode ser aplicado sobre uma figura musical, indicando um prolongamento da sua duração. Este sinal não possui valor preciso, depende da interpretação do músico que executa ou do regente da banda ou orquestra. É interessante pensar que a fermata distende no tempo um gesto, de forma a criar uma vibração, uma ressonância do som naquele que escuta, mesmo quando se dá sobre uma pausa.

Outro ponto interessante, ainda no ambiente musical, é aquilo que se chama de acordes suspensos, que são aqueles que não podem ser classificados como um acorde maior ou menor<sup>6</sup>, sendo uma espécie de híbrido. Essa situação de indeterminação parece próxima da interpretação que as ciências exatas fazem da suspensão. Na química, ela é um tipo de mistura heterogênea, na qual estão presentes simultaneamente partículas em diferentes estados (líquido, sólido, gasoso, etc.), sem haver dissolução entre elas. Dependendo da mistura, é possível visualizar a olho nu a diferença entre as partículas, por conta da força da gravidade que as separa. Mas há também a possibilidade de haver uma indistinção entre elas, principalmente quando a mistura é sacudida. Portanto, na suspensão química pode haver esse momento de confusão dos limites, mas de forma provisória. Na física, a suspensão se refere a um fenômeno eletromagnético no qual um objeto ou partícula levita por conta de uma força magnética, como acontece quando um pedaço de metal é colocado entre dois ímãs, em uma clara situação de tensão.

Assim, sob diferentes perspectivas, pode-se dizer que a suspensão envolve um estado de simultaneidade no qual há um questionamento dos limites, de forma que as dicotomias rígidas não parecem fazer sentido<sup>7</sup>. Trata-se de entender a

---

<sup>5</sup> De origem italiana, em tradução direta a palavra significa suspensão.

<sup>6</sup> Os acordes musicais são classificados como maior ou menor de acordo com a combinação das notas que os compõe.

<sup>7</sup> Nessa suspensão é como se tudo se misturasse: razão e sensação, consciente e inconsciente, tempo externo e interno, duração e instante, dentro e fora. Essa situação parece próxima daquela que o filósofo português José Gil chama de fenômenos de fronteira: “Numa palavra, os “fenômenos de fronteira” referem-se, antes de mais, à fronteira que separa e sobrepõe consciência e inconsciente (...) Trata-se, para além das ciências humanas, de ir ao encontro da “experiência” que constantemente nos invade, em nós se impregna e atinge o inconsciente. Eis um primeiro traço paradoxal dessa “experiência”: ela assola-nos sem que demos por isso, experienciamo-la sem dela ter consciência, apercebemo-nos das modificações que sofremos já depois de a termos sofrido” (GIL, 1996, p. 12-13). Segundo ele, esses eventos se manifestam na passagem entre a consciência e o inconsciente, sendo a primeira o local da macropercepção, e o segundo onde se dariam as



suspensão como uma desestabilização das certezas, e é neste sentido que me parece plausível estabelecer uma relação entre o que se passa com o pescador em *Descida ao Maelström* e o que aconteceu comigo em Barcelona. Isso porque a pausa do personagem de Edgar Allan Poe não se trata exatamente de uma interrupção, mas de uma suspensão da percepção, na qual ela não é propriamente paralisada, mas transformada. O pescador se permitiu sair dos limites e revirou a ordem do perceber, isto é, se esquivou das condições habituais, e com isso *algo aconteceu* ou, como diria Larrosa, *algo lhe aconteceu*. O que se passou com ele, ou comigo na instalação de Cage, é como o que o pesquisador norte-americano Jonathan Crary aponta acerca dos personagens presentes no quadro *Na estufa* (*Dans la serre*, 1879), de Édouard Manet:

Em certo sentido, mostra-se para nós um corpo cujos olhos estão abertos, mas nada veem – isto é, não apreendem, não fixam, ou não se apropriam de maneira prática do mundo em volta. São olhos que denotam um estado momentâneo de suspensão da percepção normativa<sup>8</sup> (CRARY, 2013, p. 122).

Agora, quando digo que *algo aconteceu*, de fato trata-se de um acontecimento? Em que sentido? Nos seus textos sobre experiência, Jorge Larrosa menciona o termo, mas não chega a defini-lo com exatidão. Ainda assim é possível compreender que para ele o acontecimento não se trata de uma novidade, de um evento marcante em um tempo supostamente linear e histórico. Em vez disso, o acontecimento estaria mais próximo de uma transformação, de uma metamorfose, algo que não se sabe previamente, que foge à previsão, justamente porque nos afeta no sentido de desfazer um pensamento anterior, desconstruindo-o. Em textos mais antigos, Larrosa diz que a experiência é *isso que nos passa*, em vez de *esse algo que nos acontece*. Por mais que a intenção se mantenha a mesma, talvez na primeira expressão fique mais evidente a relação que ele faz da experiência com o acontecimento.

---

micropercepções, que seriam as impressões, as sensações imperceptíveis suscitadas por uma experiência estética.

<sup>8</sup> Entende-se como percepção normativa aquela que segue padrões e normas estabelecidas social, cultural e politicamente ao longo da história, afinal, como Crary afirma, “os modos pelos quais ouvimos, olhamos ou nos concentramos atentamente em algo têm profundo caráter histórico” (CRARY, 2013, p. 25). Assim, trata-se de um controle externo, algo que é imposto, normas das quais nem nos damos conta, pois funcionam de forma automática. Vamos nos ater justamente a essa questão no próximo tópico.

A experiência supõe, em primeiro lugar, um *acontecimento* ou, dito de outro modo, o passar de algo que não sou eu. E “algo que não sou eu” significa também algo que não depende de mim, que não é uma projeção de mim mesmo, que não é resultado de minhas palavras, nem de minhas ideias, nem de minhas representações, nem de meus sentimentos, nem de meus projetos, nem de minhas intenções, que não depende nem do meu saber, nem de meu poder, nem de minha vontade. “Que não sou eu” significa que é “outra coisa que eu”, outra coisa do que aquilo que eu digo, do que aquilo que eu sei, do que aquilo que eu sinto, do que aquilo que eu penso, do que eu antecipo, do que eu posso, do que eu quero (LARROSA, 2011, p. 5).

O acontecimento, portanto, seria algo exterior a mim, no sentido de que não depende de algo interior a mim, o que não significa que ele não me afeta na minha interioridade, muito pelo contrário. Partindo de Larrosa, a experiência é algo que acontece, ou que se passa, em mim: “o lugar da experiência sou eu (...) a experiência supõe que o acontecimento afeta a mim, que produz efeitos em mim, no que eu sou, no que eu penso, no que eu sinto, no que eu sei, no que eu quero” (LARROSA, 2011, p. 6-7). Desta forma, o acontecimento, sendo transformação, me afeta de forma a me modificar, não apenas por me fazer diferente do que eu era, mas por me fazer pensar e perceber de outra forma. Há no acontecimento uma renúncia às certezas, “daí que o sujeito da experiência não seja o sujeito do saber, ou o sujeito do poder, ou o sujeito do querer, senão o sujeito da formação e da transformação” (LARROSA, 2011, p. 6-7). Assim, arrisco-me a dizer que o acontecimento do qual estamos tratando aqui é um reviramento, um sair dos trilhos<sup>9</sup>. Larrosa mesmo nos lembra que a própria palavra experiência, na sua etimologia, abarca essa noção de algo que está fora de lugar, que é ex/tranho, ex/terior, ex/trangeiro (2011, p. 5-6). E é por isso que talvez possamos dizer que esse acontecimento implique uma suspensão da percepção, no sentido de suspender os padrões que a norteiam, deixando-a aberta, exposta, livre.

### **A percepção em questão** [ subcapítulo 1.2 ]

Fazia muito frio em Los Angeles quando lá cheguei. Era dezembro de 2015, na semana entre o Natal e o Ano Novo, e a cidade estava cheia de turistas, como

---

<sup>9</sup> No Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001) há uma definição para o termo “acontecimento” próxima a essa proposta: “ser ou tornar-se realidade no tempo e no espaço, seja como resultado de uma ação, ou constituindo o desenvolvimento de um processo ou a modificação de um estado de coisas, ou envolvendo ou afetando (algo ou alguém)” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 64).

eu. A fila da bilheteria do Los Angeles County Museum of Art (LACMA) dobrava o quarteirão gelado e permanecer nela por tanto tempo demandava muito interesse em ver as exposições ali em exibição. E de fato havia uma curiosidade com uma obra específica: *Breathing Light* (2013), do artista norte-americano James Turrell. Nesta época eu já sabia que iniciaria este mestrado dentro de alguns meses e depois de ouvir alguns relatos de amigos sobre essa instalação, achei que ela poderia contribuir com a pesquisa. Foi necessário encarar mais de cinco horas de espera para acessar a sala de Turrell, uma vez que a entrada era limitada a oito pessoas por sessão – a instalação não era contínua, mas dividida em intervalos de cerca de 15 minutos.

Uma mensagem de texto no celular avisava quando era permitido entrar no local de exibição. Chegando lá, havia uma antessala escura na qual se deveria deixar bolsas e todos os objetos pessoais, assim como retirar os calçados, para no seu lugar usar uma espécie de sapatilha de pano branco. Um funcionário do museu se encarregava de explicar por alto a instalação e, principalmente, nos alertar para andar com cuidado pelo espaço, uma vez que havia um corte abrupto do piso antes da parede do fundo, no qual era possível cair. Outro aviso era de que a instalação poderia causar vertigens e tonturas por conta da variação de luz e cor, assim recomendava-se andar e respirar com calma, deixando o olho se acostumar lentamente com as variações cromáticas e luminosas.

Depois de tanta espera e tantos informes, finalmente fomos convidados a entrar. Não havia uma porta, mas sim uma grande abertura na parede localizada ao final de uma escadaria de degraus negros. Após a subida, penetrava-se um espaço amplo, todo pintado de branco e em formato retangular, com todos os cantos suavizados, encurvados, como em um fundo infinito em um estúdio de fotografia, de forma a eliminar a linha divisória entre chão e parede, parede e teto. A luz era difusa e abarcava toda a sala uniformemente, parecendo vir de todo lugar. Além disso, ela variava lentamente de intensidade e de cor, começando no branco e passando suavemente pelo vermelho, rosa, azul, verde, roxo, laranja. Entre a parede de fundo e o piso, havia um rasgo que os separava, como um precipício – daí o alerta feito pelos funcionários, pois de fato era possível se machucar ali, já que o vão podia passar despercebido. Esse vão era profundo, cerca de um metro para baixo, e largo, com aparentemente dois metros entre o corte do chão até a parede. E era nesse

vazio onde estavam localizados os painéis de LED responsáveis pela iluminação, revelando o mistério da origem de toda aquela luz.

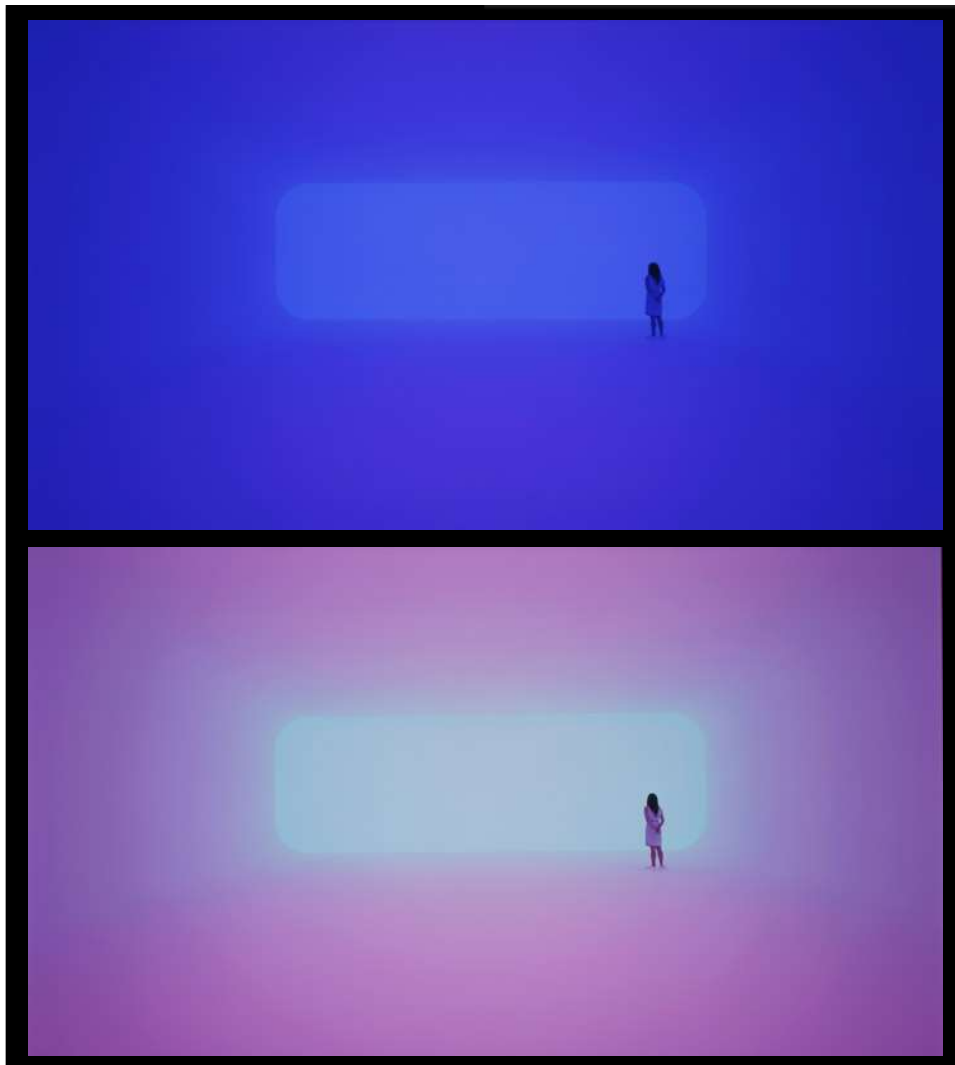


**Figura 01**  
*Breathing Light* (2013)  
James Turrell  
Créditos: Florian Holzherr

A sensação ao entrar, caminhar e permanecer por alguns minutos dentro desta sala era de total perda de referência de espaço e de tempo. A ausência de contornos e limites evidentes, somada à luz difusa e homogênea que preenchia esse espaço vazio, eliminava a percepção de profundidade. Além disso, a mudança das cores, tão lenta e suave, levando a tonalidades densas, parecia fazer os ponteiros do relógio rodarem de forma diferente. O curioso é que neste ambiente era possível entrar em um estado de imersão, no qual se perdia a noção de onde se estava, mas simultaneamente também era possível ter uma consciência da minha presença, do meu corpo naquele lugar. É como se Turrell me colocasse para dentro da obra, imersa nela, mas também para fora, consciente do meu estado de espectadora. Nesse tensionamento de limites, minha percepção era posta em questão e uma série de perguntas vieram à minha cabeça: Por que perdi a noção do espaço? Por que perdi a noção do tempo? Por que senti a presença do meu corpo? Por que senti a presença do tempo? São indagações que à primeira vista parecem contraditórias, afinal como pode-se ter a sensação de sentir o tempo passar concomitantemente a senti-lo existindo, acontecendo comigo? O que me levou a outras questões: A percepção é variável? Ela é única ou múltipla?

O filósofo francês Maurice Merleau-Ponty também se fez questionamentos semelhantes na primeira metade do século XX e chegou a conclusões interessantes. Para ele, não existe uma percepção verdadeira da realidade, como se ela pudesse

ser constante e igual para todos, como o trabalhado pela ciência – veremos mais adiante que há uma parte da ciência que também não pensa assim. Não se trata, portanto, de um mundo totalmente externo, apartado do sujeito, mas um mundo frequentado por ele. Assim, a percepção estaria atrelada ao corpo daquele que vê e, por conta dessa dependência, seríamos ao mesmo tempo vidente e visível para nós mesmos (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 15-17). É nesse sentido que Merleau-Ponty diz que o nosso corpo “que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o “outro lado” de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo” (2015, p. 19). Talvez seja por isso minha sensação em *Breathing Light* de imersão e presença simultaneamente.



**Figura 02**  
*Breathing Light* (2013)  
James Turrell  
Créditos: Florian Holzherr

Para Merleau-Ponty, essa relação dupla ficaria evidente em um espelho, uma vez que ele nos deixa visível para nós mesmos, sendo “o instrumento de uma universal magia que transforma as coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu em outrem e outrem em mim” (2015, p. 27). No filme *As praias de Agnès* (França, 2008), da cineasta belga Agnès Varda, os espelhos justamente brincam com a nossa percepção, não apenas porque neles nos vemos vendo, mas porque Varda também os utiliza de forma a nos fazer questionar o que estamos vendo. Logo na cena inicial vemos a diretora e sua equipe nas areias de uma praia, a espalhar espelhos pelo lugar. Ao mesmo tempo em que as condições da produção estão à mostra – a equipe, os equipamentos, as estruturas, nesse jogo de ver e ser visto –, tudo parece estar longe de uma vista direta. Em nenhum momento vemos uma imagem captada diretamente do mar ou da areia, apenas registro dos seus reflexos nos espelhos, o que às vezes nos confunde e achamos tratar-se do real<sup>10</sup>, como podemos ver no primeiro plano da sequência de imagens abaixo: parece ser ondas do mar em uma captação direta pela câmera, mas no plano seguinte, quando a câmera se move, em movimento de *tilt*<sup>11</sup> de baixo para cima, revela-se que o que víamos era, na verdade, um reflexo.



**Figura 03**

*As praias de Agnès* (2008)

Agnès Varda

Fonte: frames retirados do filme

---

<sup>10</sup> Não temos a pretensão de discutir aqui o que é o real. Tomando Roland Barthes como referência em *A câmara clara*, chamamos de “real” na imagem cinematográfica, ou fotográfica, aquilo que necessariamente estava na frente da câmera para a imagem poder existir.

<sup>11</sup> Na nomenclatura técnica de cinema, *tilt* é o movimento vertical realizado pela câmera, mantendo-se fixa no seu próprio eixo.

O que é real? O que é imagem feita do real? O que é reflexo? Diferente do ideal minimalista de *o que você vê é o que você vê*<sup>12</sup>, Varda nos faz questionar o que estamos vendo, de forma a evidenciar que, na verdade, a visão não é tão objetiva e absoluta assim. Desta forma, ela resiste à representação e põe em crise a correspondência direta entre imagem e referente. Além disso, com essa construção de cena ela nos torna conscientes do nosso olhar, fazendo o próprio olhar ser objeto a ser percebido.<sup>13</sup> Se nesta sequência Varda sacode nossa percepção através do uso dos espelhos, Turrell faz algo semelhante em *Breathing Light*, mas por meio da ausência da profundidade, provocada pelo apagamento dos contornos evidentes da sala, misturando chão, paredes e tetos, além da luz uniforme e geral, que gera um todo homogêneo, um espaço sem distinções, isto é, sem camadas de planos<sup>14</sup>. Na sala de Turrell eu não sabia com exatidão o que estava mais próximo ou mais distante de mim, a posição do meu próprio corpo não me servia como referência. Se para Merleau-Ponty nossa percepção do espaço depende da presença do nosso corpo (2015, p. 33-34), então quando essa presença é desorientada, a percepção também o é. Assim, tanto Varda quanto Turrell, cada um a sua maneira, tiram a percepção dos eixos.

Esse reviramento também é marcante no trabalho do artista e fotógrafo brasileiro Arthur Omar, com suas imagens indefinidas e enigmáticas presentes no seu livro *Antes de ver*, lançado em 2014, e na exposição *Outras portas da percepção*, exibida em três galerias do Oi Futuro do Flamengo, no Rio de Janeiro,

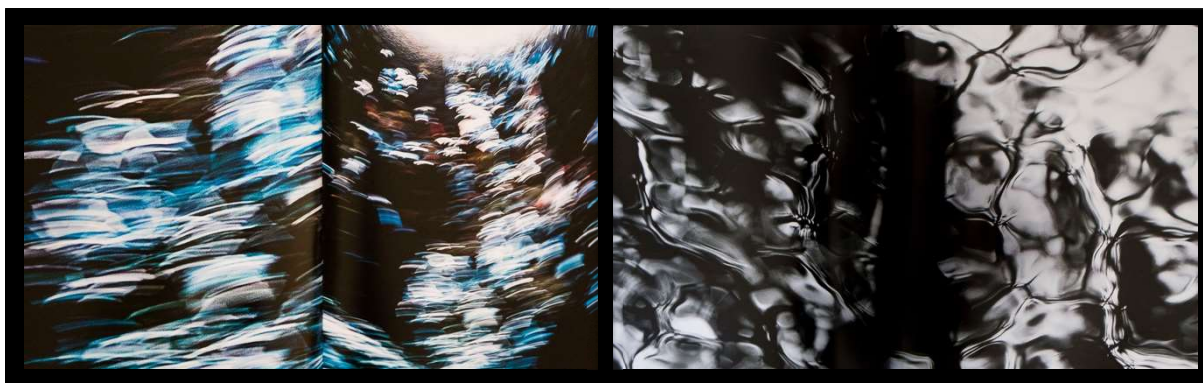
---

<sup>12</sup> A famosa frase “What you see is what you see” foi proferida pelo artista norte-americano Frank Stella, em entrevista ao crítico Bruce Glaser, quando indagado sobre a sua pintura. O trecho foi reproduzido por Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha* (2014) na página 55. Stella fazia parte do Minimalismo, termo cunhado pelo filósofo Richard Wollheim na década de 1960 para designar o grupo de artistas que produziam trabalhos com um mínimo de conteúdo, a obra indicando apenas a si mesma. Há obviamente muitas outras características do Minimalismo, um movimento tão rico e importante na História da Arte. Me ateno aqui apenas a essa questão da não referência externa por conta da relação com o tema debatido.

<sup>13</sup> Há um texto de minha autoria no qual trabalho mais profundamente a relação do espelho e o questionamento do olhar nesta cena do filme de Agnès Varda. Intitulado *Para além daquilo que se vê: O olhar e o sujeito a partir dos espelhos no filme As Praias de Agnès*, o artigo está disponível nos anais da XIV edição do seminário PósCom PUC-Rio e na Revista Entremeios edição 14, vol.1, jan-jun 2018.

<sup>14</sup> A instalação *Breathing Light* faz parte da série *Ganzfeld*, na qual Turrell trabalha a perda da percepção de profundidade através do uso da luz. O trabalho é inspirado no *experimento ganzfeld*, ou *efeito ganzfeld*, que foi fruto de pesquisa científica a partir da década de 1930 na Alemanha. A ideia é que uma pessoa privada de um estímulo sensorial por um certo tempo, como o senso de profundidade através da visão, seja pela luz ou pela escuridão, é acometida por alucinações ou um alterado estado de consciência. Exploradores de ambientes polares e pilotos de avião em viagens com muita neblina podem sofrer tal efeito.

em 2016.<sup>15</sup> Nessas fotografias de Omar nada se vê, ao menos nada que se consiga definir com clareza e exatidão, apenas traços, borrões, água, riscos, luz, fumaça. Segundo a crítica norte-americana Rosalind Krauss, em uma passagem no livro *O Fotográfico*<sup>16</sup>, existe um costume na maioria das pessoas de, ao olhar uma imagem, realizar um julgamento do seu conteúdo, fazendo uma descrição, não uma análise. Há um desejo em identificar o que há nas imagens, com uma predominância do uso do verbo ser: isso é uma paisagem, isso é um retrato, isso é um nu – é abordar a fotografia em termos de estereótipos. E as imagens presentes principalmente em *Antes de ver* parecem justamente fugir desse esquema, uma vez que não possuem referente claro, pois são imagens que “não estão no mundo, mas na percepção, quando se atravessa suas portas”, como diz o próprio artista em um dos muitos textos presentes no livro (2014, p. 23).



**Figura 04**

*Antes de ver* (2014)

Arthur Omar

Fonte: fotografias retiradas do livro

Trata-se, portanto, de uma fuga da representação em um desejo de quebrar os códigos e padrões hegemônicos da percepção, tanto sensorial quanto cognitiva – afinal, para Omar ela é pessoal e única no tempo e no espaço, singular e momentânea. Assim, ele acredita que cada pessoa percebe de um jeito, e uma mesma pessoa percebe de modos distintos de acordo com o lugar e o momento. E essas variações no perceber as coisas é justamente o que lhe interessa:

<sup>15</sup> Parte das fotografias do livro esteve presente na exposição, com o acréscimo de outras imagens que o artista revisitou de outros trabalhos, mas em um novo contexto, como algumas da série *Antropologia da Face Gloriosa* (2000). Especificamente para essa exibição ele concebeu uma série nova, intitulada *Portas da Percepção*, formada apenas pelas imagens que estão no livro.

<sup>16</sup> Essa discussão se dá no texto *Nota sobre a fotografia e o simulacro*, presente entre as páginas 216 e 230 do livro mencionado.



Tudo se indetermina nas aventuras da percepção. E no perigo da sua indecisa e indecifrável maleabilidade. O que se percebe aqui, não é o que se percebeu antes. E o que se percebe agora não é o que se perceberá dentro em pouco, ali. Tudo flutua. E, se ainda não flutua, terá que passar a flutuar, através do trabalho fotográfico (OMAR, 2014, p. 25).

Essa ideia da percepção como algo múltiplo e variável foi trabalhada pelo filósofo francês Henri Bergson em *Matéria e Memória* (1896). Para ele, temos o costume de entender a percepção como uma “visão fotográfica das coisas” (1999, p. 36), como se ela fosse capaz de abarcar o todo, mas na verdade ela é subtrativa, na medida em que só percebemos o que nos interessa no meio de uma variedade de sensações.

Nossa representação da matéria é a medida de nossa ação possível sobre os corpos; ela resulta da eliminação daquilo que não interessa nossas necessidades e, de maneira geral, nossas funções. Num certo sentido, poderíamos dizer que a percepção de um ponto material inconsciente qualquer, em sua instantaneidade, é infinitamente mais vasta e mais completa que a nossa, já que esse ponto recolhe e transmite as ações de todos os pontos do mundo material, enquanto nossa consciência só atinge algumas partes por alguns lados. A consciência – no caso da percepção exterior – consiste precisamente nessa escolha (BERGSON, 1999, p. 35-36).

Assim, como diz Gilles Deleuze, referindo-se a Bergson, percebemos sempre menos e não a coisa inteira, o que faz com que se percebam usualmente meramente clichês. E os parâmetros que orientam essa escolha são aprendidos cultural e socialmente, segundo interesses econômicos, políticos, ideológicos etc. (DELEUZE, 2007, p. 31). A percepção, portanto, seria uma construção, algo que se aprende. Essa é justamente a questão central do livro *Técnicas do observador* (1990), do pesquisador norte-americano Jonathan Crary, no qual ele faz uma análise genealógica dos processos que vieram a formar o regime do olhar no século XIX na Europa – a propósito, com reflexos até os dias de hoje. Para ele, o observador:

É a um só tempo produto histórico e lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação (...) é aquele que vê em um determinado conjunto de possibilidades, estando inscrito em um sistema de convenções e restrições (...) é como *efeito* de um sistema irreduzivelmente heterogêneo de relações discursivas, sociais, tecnológicas e institucionais (CRARY, 2012, p. 15).

Portanto, são muitos os fatores e eventos que influenciaram a construção dos códigos e limites da percepção que culminaram neste período. Se nos séculos XVII e XVIII a câmera escura servia como modelo da observação, em uma valorização de uma suposta verdade e objetividade da visão, que seria estável e fixa, no século seguinte isso muda de figura. Para Crary, essas mudanças no modelo de visão no século XIX não foram apenas por conta de novidades estéticas e técnicas, mas sim devido a “uma vasta reorganização do conhecimento e das práticas sociais que, de inúmeras maneiras, modificaram as capacidades produtivas, cognitivas e desejantes do sujeito humano” (2012, p. 13). Enquanto alguns apontam a pintura impressionista e o surgimento da fotografia e do cinema como as grandes responsáveis pelas transformações do olhar nesta época, Crary mostra que tudo isso foi, na verdade, um sintoma tardio de mudanças que já estavam em curso décadas antes por meio de outras forças.

No início do século surgira a locomotiva, as ferrovias se espalhavam e chegavam a distâncias cada vez mais longínquas; a industrialização e urbanização eram crescentes, com muitos migrantes do campo para as cidades; novas tecnologias apareciam a todo momento, animando as feiras de entretenimento. Tomando como referência Michel Foucault em *Vigiar e Punir* (1975), Crary diz que esse novo arranjo demandava novas formas de controle e regulação dessas massas em expansão, o que se deu não apenas por instituições disciplinares explícitas, como prisões e escolas, mas também com novos modos de subjetividade (2012, p. 23-24). Havia um interesse no tempo de atenção do trabalhador de forma a mensurar o seu limite para suportar sua atividade na fábrica<sup>17</sup>, o que estimulou pesquisas acerca da visão, atenção e percepção que buscavam maneiras de aumentar a produtividade, pois “a necessidade econômica da rápida coordenação dos olhos e das mãos na execução de ações repetitivas exigiu um conhecimento preciso das capacidades ópticas e sensoriais do homem” (CRARY, 2012, p. 87).

A ciência, portanto, estava interessada na questão da subjetividade da visão do observador, desenvolvendo pesquisas fisiológicas que colocaram a percepção em questão. Assim, se constatou que a visão humana não era única e perfeita,

---

<sup>17</sup> Cf. “Assim como novas formas de produção nas fábricas solicitaram um conhecimento mais preciso do tempo de atenção do trabalhador, a administração da sala de aula, outra instituição disciplinar, também exigiu uma informação semelhante. Em ambos os casos, o sujeito em questão era mensurável e regulado no tempo” (CRARY, 2012, p. 103).

como se acreditava no pensamento racional, que tinha a câmera escura como modelo de exatidão, mas variável e suscetível a interferências, não apenas psicológicas, mas do próprio corpo de quem olha, e “a preocupação generalizada com os defeitos da visão humana definiu mais precisamente um contorno do normal e gerou novas tecnologias para impor uma visão normativa ao observador” (CRARY, 2012, p. 25). Se a visão humana não era mais absoluta, abriu-se o caminho para se repensar o que seria o realismo, por exemplo, proliferando novos signos e códigos, em uma reviravolta que possibilitou novidades no domínio da representação visual, como os dispositivos ópticos. Tais aparelhos, como o estereoscópio e o fenacistoscópio, se tornaram famosos objetos de consumo de entretenimento de massa, contribuindo para essa reconstrução do estatuto do olhar.

Bem, não é nosso objetivo aqui fazer uma revisão da pesquisa de Crary, aprofundando nas transformações da visão e do olhar no século XIX. Se trago a questão é unicamente para evidenciar como nossa concepção da percepção nem sempre foi a mesma, como ela se modificou ao longo da história e como ela é limitada por diversos interesses. Na trilha de Bergson e Merleau-Ponty, acredito que a percepção é múltipla e variável, e contar um pouco dessa história via Crary me parece corroborar essa ideia. Talvez no senso comum estejamos muito presos a uma percepção rígida e limitada e a arte possa justamente mexer com isso, como Arthur Omar, que propõe abrir as portas da percepção, em uma referência clara ao escritor inglês William Blake (1757-1827), que também se interessava por essa quebra das amarras e filtros que limitariam o nosso perceber das coisas, acreditando ser possível vê-las no seu infinito.<sup>18</sup> A ideia ainda influenciou o escritor inglês Aldous Huxley, que no seu livro *As portas da percepção* (*The doors of perception*, 1954) relata sua própria experiência ao tomar drogas alucinógenas, na busca de reduzir o processo de filtragem da realidade pelo cérebro. Nos seus escritos, ele diz que o uso de entorpecentes fez com que a sua percepção fosse alargada, fazendo com que as dimensões de espaço e tempo não fizessem mais sentido.

Em Blake e Huxley parece haver uma crença na possibilidade de perceber a essência das coisas, o que é um tanto incômoda, uma vez que pressupõe a existência de uma espécie de verdade superior à qual é possível ter acesso,

---

<sup>18</sup> É de Blake a famosa citação: “Se as portas da percepção estivessem limpas, tudo apareceria para o homem tal como é: infinito” (BLAKE in OMAR, 2014, p. 15).

bastando quebrar nossos filtros, como pela via das drogas. A proposta de Omar não parece seguir neste caminho, apesar da referência a Blake no seu livro – ambos podem defender uma abertura das portas da percepção, mas Omar não procura a verdade neste ato. Talvez mais próximo dele esteja Hélio Oiticica, que mesmo com uma relação próxima e ativa com a cocaína, como nas suas *Cosmococas* (1973-1974) e no seu poema concreto *Über Coca* (1973), também lida com a questão de outra forma. Para Oiticica, pode-se até alcançar um dilatamento sensorial através do uso dessas substâncias, mas nem de longe é o único meio, nem o mais importante (RIVERA, 2012, p. 126). Em oposição, ele defende a criação de exercícios criativos por meio de proposições liberais “dirigidas aos sentidos, para através deles, na “percepção total”, levar o indivíduo a uma “supra-sensação”<sup>19</sup>, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais” (OITICICA, 1986, p. 104). Portanto, trata-se de uma “experiência de subversão do eu”, mas não uma “abertura das portas da consciência” (RIVERA, 2012, p. 128-129), isto é, a droga não é vista por ele exatamente como uma libertação, um remédio para nos salvar de uma percepção engessada. Para Oiticica, a presença da droga na arte é política, na medida em que afirma uma crítica da realidade, propondo a construção de uma outra verdade (RIVERA, 2012, p. 131), essa sim liberada de uma percepção normativa. Trata-se, portanto, de transformar, mais do que abrir portas: a droga “assinala a perda de um ponto de vista fixo, o descentramento do eu, em prol de experiências coletivas e corporais que (re)constróem, com desejo de gozo, a própria Cultura” (RIVERA, 2012, p. 129).

Assim, quando Arthur Omar defende uma ampliação da percepção, não se trata de uma maior qualidade ou quantidade, isto é, de um “perceber mais” ou um “perceber melhor”, mas sim de “perceber diferente”, fugindo da normatividade. Para tanto, ele defende a criação do que ele chama de um novo método de criar a imagem (OMAR, 2014, p. 23) – assim como Oiticica, ele invoca a criatividade e a liberdade para escapar do embrutecimento perceptivo da sociedade do controle. Mas o que seria esse novo procedimento proposto por Omar? Para ele, trata-se de buscar um olhar antes de ver, isto é, antes das convenções da percepção, como a

---

<sup>19</sup> Oiticica elaborou diversos conceitos, como o *suprasensorial*, que “é uma proposição aberta ao participante da obra para a elaborar as próprias sensações fora de todo condicionamento. O deslocamento do campo da experiência conhecido para o desconhecido provoca uma transformação interna nas sensações do participante, afetando em profundidade sua estrutura comportamental” (MACIEL, 2009, p. 282).

representação e a figuração. Talvez por isso suas fotografias no livro *Antes de ver* em alguns momentos se assemelhem às imagens vistas em microscópio: um olhar que não é humano, de tão aproximado e detalhado. Ou às imagens entópticas<sup>20</sup>, que são fabricadas pelo estímulo do próprio olho, como a visão de filamentos e glóbulos sanguíneos; as famosas “moscas volantes”, que recordam vermes ou insetos a voarem no globo ocular. Ou ainda as fotografias nas quais há uma falta de definição, não por uma presença de pixel ou grão – o que seria possível e previsível, por se tratar de fotografia –, mas por uma aparência similar às pós-imagens retinianas, aquelas imagens que “pertencem ao olho”, como diria Goethe<sup>21</sup>. Como tais imagens são fabricadas pelo nosso corpo, elas não mantêm necessariamente uma relação com o mundo visível.



**Figura 05**

*Antes de ver* (2014)

Arthur Omar

Fonte: fotografias retiradas do livro

Mas voltemos à instalação *Breathing Light*, nosso ponto de partida nessa discussão. Enquanto Agnès Varda e Arthur Omar parecem interessados no questionamento da percepção através da visão e do olhar – provavelmente por serem ambos fotógrafos –, James Turrell constrói sua problematização por meio do corpo como um todo, uma vez que não só estamos diante de uma imagem, mas

<sup>20</sup> Na Alemanha, na década de 1820, o tcheco Jan Purkinje foi o primeiro a estudar essas imagens surgidas pela irritabilidade do olho. Foi a partir desse estudo que surgiram na época brinquedos ópticos como o taumatrópio, fenacístoscópio e, já na década de 1830, o zootrópico.

<sup>21</sup> Em estudo publicado em 1810, a *Doutrina das cores*, o alemão Johann Wolfgang von Goethe afirma haver três tipos de cores: fisiológicas, físicas e químicas. Na descrição de um dos seus experimentos, ele diz que as cores fisiológicas pertencem ao corpo de quem olha: “Quando se põe um pequeno pedaço de papel ou qualquer objeto de seda de cor viva sobre um quadro branco moderadamente iluminado, e se olha fixamente para a pequena superfície colorida, removida depois de certo tempo sem que os olhos se movam, o espectro de uma outra cor deverá ser visto sobre o plano branco. (...) uma imagem que doravante pertence ao olho” (GOETHE, 2013, p. 90).

estamos envoltos por ela. É possível traçar uma relação dessa ideia novamente com Maurice Merleau-Ponty, que também acredita que não se pode compreender o espaço de forma racional “tal como o veria uma terceira testemunha de minha visão, ou um geômetra que a reconstruísse e a sobrevoasse”, pois ele é “contado a partir de mim como ponto ou grau zero da espacialidade. Eu não o vejo segundo seu envoltório exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 39). É como naquela primeira experiência em Barcelona: não havia nada para ver, apenas sentir e, quem sabe, imaginar. Na verdade, podemos ainda dizer que se trata de uma imagem? Afinal, não há um objeto para observar, nem mesmo um ponto de iluminação definido, mas apenas luz diluída pelo espaço, sem molduras, atravessando o tempo. Encontro ecos a essa ideia em um texto do pesquisador francês Philippe Dubois, no qual ele diz que nos trabalhos de Turrell o espectador não se encontra apenas diante de uma imagem, mas dentro de espaços nos quais se tem uma experiência física:

O espectador-visitante se encontra diante (e dentro) dos espaços de luz-cor muito intensos, dos quais ele tem uma experiência perceptiva bastante física. Diante dele, dentro das salas sempre isoladas, despojadas, limpas, onde ele penetra, não há nada para “ver” a não ser a luz, muito sutilmente organizada, e especialmente um retângulo colorido, uma espécie de “tela de luz” sobre uma parede da sala onde ele é convidado a ficar. A palavra “ver” não convém realmente para descrever a sensação fortíssima que causa esse sentimento de luz-cor. Existe uma dimensão *háptica* na relação do sujeito com a matéria colorida que se recorta no espaço que ele “habita” (DUBOIS, 2014, p. 215).

De fato, quando estive na instalação *Breathing Light* ouvi de pessoas à minha volta, em tom de reclamação, que não havia *nada para ver ali*. Mas o que será que elas esperavam ver? O que parece é que quando se vai a um museu, ou assistir a um filme, há uma demanda por *ver algo*, no sentido de identificar algo, encontrar algum sentido, alguma referência, exatamente o que não há no trabalho de Turrell. Assim como os demais artistas aqui em diálogo, para nos tirar de uma percepção domesticada, eles parecem justamente buscar *um nada* na imagem – mas o que esse *nada* significa?

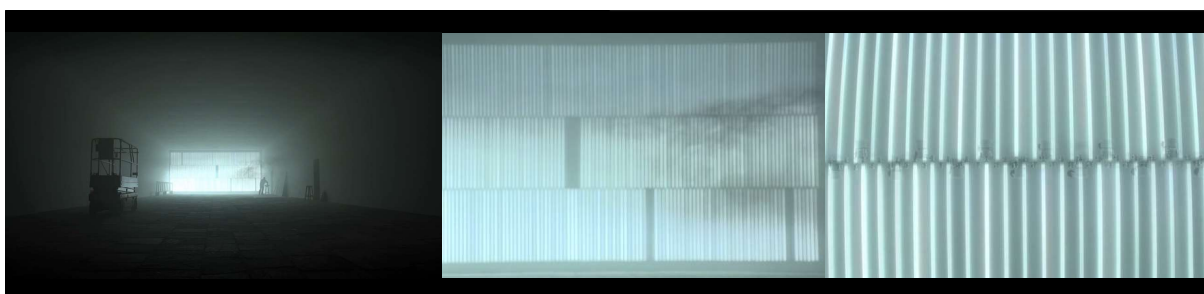
### **Uma renúncia às certezas** [ subcapítulo 1.3 ]

Era final de 2011 quando soube que acontecia na cidade de São Paulo uma grande exposição com instalações imersivas e sensoriais do artista dinamarco-islandês Olafur Eliasson, um nome completamente desconhecido a mim até então. Mas uma rápida pesquisa por imagens de suas obras na web foi o bastante para suscitar um interesse pelo seu trabalho e, assim, a viagem do Rio de Janeiro para a capital paulista foi planejada com o único objetivo de visitar a mostra. Já era janeiro de 2012 quando lá cheguei e fazia muito calor. O dado da temperatura se faz relevante uma vez que os trabalhos de Olafur estavam espalhados por diferentes lugares da cidade, ocupando duas unidades do SESC, a Pinacoteca do Estado e alguns pontos do próprio espaço urbano. O deslocamento, portanto, era penoso nessa situação.

O primeiro ponto de parada foi o SESC Belenzinho, na zona leste. Lá havia apenas uma instalação: *Sua Fogueira Cósmica (Your Cosmic Campfire, 2011)*. Trabalho inédito, criado especialmente para essa mostra, tratava-se de uma sala escura com um elemento mecânico no centro, que emitia feixes de luz de variadas cores, em um movimento lento e circular no seu eixo, de forma a iluminar e colorir as paredes e quem estivesse no espaço. Do outro lado da cidade, na zona oeste, em outra unidade SESC, no bairro de Pompéia, havia a maior parte dos trabalhos expostos, dentre eles a instalação *Seu Caminho Sentido (Your Felt Path, 2011)*. Montada em uma sala ampla, toda pintada de branco, das paredes ao teto e piso, a obra era composta de elementos muito simples: luzes fluorescentes brancas, como essas que iluminam escritórios, eram dispostas na parede no fundo da sala, e todo o espaço era preenchido por uma fumaça densa homogênea e também branca.

Ao abrir as portas da sala, um misto de sensações se processava, e o medo foi a primeira delas. Como as luzes se localizavam na parede oposta à porta de entrada, o percurso na instalação se iniciava pelo lado mais escuro e, durante o caminhar rumo ao fundo, isto é, rumo à luz, o ambiente ia se tornando cada vez mais claro. Mas a transição era sutil, apenas perceptível quando se estava nas extremidades da sala, provavelmente por conta da alta densidade da fumaça que dificultava a visão. No meio da instalação, mais distante da luminosidade e do escuro total, era difícil afirmar onde se estava pois tudo parecia igual. Assim, ao longo desse caminho não era possível determinar minha localização no espaço,

assim como dos outros à minha volta. Havia barras de segurança horizontais ao longo das paredes laterais, de forma a orientar o deslocamento, mas a fumaça era tanta que elas podiam passar despercebidas – eu mesma não as vi, apenas soube da sua existência depois, através da pesquisa. O aviso colocado à porta, no qual se alertava aqueles que sofrem de claustrofobia para evitar a entrada, de fato parecia prudente. Afinal, com a visão comprometida, a compreensão das dimensões do espaço ficava abalada, assim como as possibilidades de fuga.



**Figura 6**

*Seu Caminho Sentido (Your Felt Path, 2011)*

Olafur Eliasson

Montagem da instalação no SESC Pompéia, em São Paulo

Fonte: frames retirados de VídeoBrasil na TV episódio 10

Enquanto se atravessava a fumaça, sem conseguir ver os próprios pés no chão, a insegurança ia dando lugar ao riso. A situação de fato parecia engraçada: pessoas andando com os braços abertos, tateando o ar, pisando devagar, tropeçando, trombando com desconhecidos ao longo do caminho. Era possível ouvir muitas risadas e brincadeiras, tanto de adultos quanto de crianças – essas, aliás, corriam pelo espaço livremente, sem temor. Depois, ao chegar mais próximo do fundo da sala, região mais iluminada devido à proximidade das lâmpadas, uma nova sensação se dava: uma certa calma, uma tranquilidade. Os passos foram ficando cada vez mais lentos, a respiração mais espaçada, e uma estranha consciência do meu próprio corpo começou a se dar: apesar de nada ver, sentia a existência dos meus braços, de cada dedo das minhas mãos, das minhas pernas – de mim mesma.





**Figura 07**  
*Seu Caminho Sentido*  
(*Your Felt Path*, 2011)  
Olafur Eliasson  
Fonte: divulgação

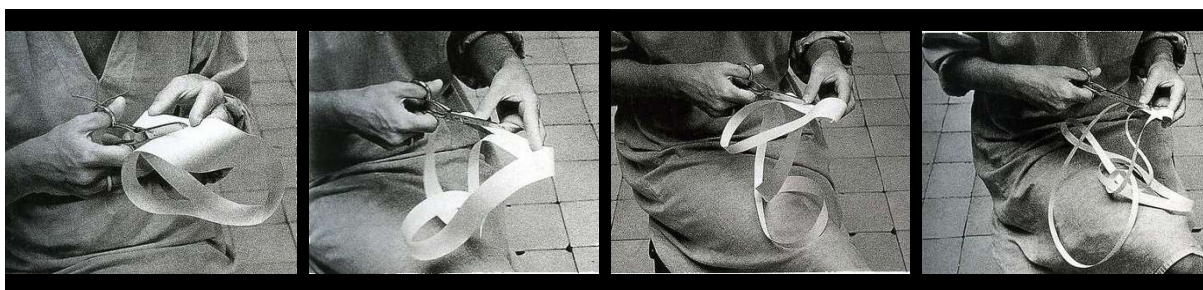
Como em *Seu Caminho Sentido* não há qualquer tipo de referência visual, a única maneira do visitante se orientar era através do som da voz dos outros e dos próprios passos pelo chão: o caminhar era o guia. Nesse lugar em que não se sabe nada, porque não se vê nada, a única certeza é de se estar caminhando. E não parece ser importante a direção e o destino desse trajeto, mas sim o próprio ato de se deslocar no espaço, como o próprio título do trabalho sugere: trata-se de sentir o seu caminho. A ideia recorda o trabalho *Caminhando* (1963), de Lygia Clark<sup>22</sup>, no qual o público era convidado a construir uma fita de Moebius, aquela figura topológica obtida a partir da união das duas extremidades de uma fita, aplicando uma torção, um giro em uma das pontas, antes de fazer essa junção, gerando um objeto não linear. Na proposta de Lygia a fita era construída com uma tira de papel e orientava-se fazer um corte nela, percorrendo com a tesoura toda a sua extensão, tomando sempre o cuidado de não chegar ao ponto inicial do corte, para não dividir a fita em duas. Esse corte chegava ao fim quando a largura da fita ficava muito estreita, não sendo possível continuar, a não ser que se dividisse a fita por completo.

Assim como no trabalho de Olafur, o essencial em *Caminhando* não é o destino ou o caminho escolhido: não importa se o participante leva a tesoura para a esquerda ou para a direita, se faz uma linha reta, curva ou até um zigue-zague, mas sim a experiência desse caminho. Não há, portanto, objetivo, meta a ser atingida –

---

<sup>22</sup> Obviamente o contexto histórico, social e cultural dos dois trabalhos são distintos, separados por quase 50 anos. No entanto, as correlações que faço aqui entre eles não me parecem próprias de uma época exata, por isso trago a comparação de forma a ajudar na construção do pensamento.

trata-se de cortar a fita sem rumo, sem nenhuma demanda de eficiência. Desta forma, nos dois trabalhos há um alto grau de imprevisibilidade e instabilidade, uma vez que não há regras a serem seguidas, muito pelo contrário: tanto Olafur quanto Lygia nos incitam a subverter nossos padrões de percepção e comportamento habituais. Em texto sobre *Caminhando*, a própria artista diz que essa capacidade de subversão foi justamente o que a motivou neste trabalho: “se eu utilizo uma fita de Moebius para essa experiência é porque ela quebra os nossos hábitos espaciais: direita–esquerda, anverso-reverso etc. Ela nos faz viver a experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo” (CLARK, 1964, p. 01).



**Figura 8**  
*Caminhando* (1963)  
Lygia Clark  
Fonte: reprodução

A partir da leitura de Jonathan Crary, percebe-se que esse interesse de Lygia é semelhante ao de Olafur, que também procura com o seu trabalho “expandir e explorar as capacidades perceptivas humanas” através da interrupção do hábito (CRARY, 2004, p. 2), empenhado em “instigar temporalidades flexíveis e reversíveis” sem que nada de objetivo seja produzido. Portanto, somos convidados a sair dos limites, a nos liberar das coordenadas habituais, em uma ideia do corpo como campo aberto de possibilidades (CRARY, 1997, p. 2-8), de forma que tudo pode acontecer. Assim, a experiência nesses dois trabalhos não pode ser apropriada por uma lógica operativa ou funcional, pois trata-se aqui de uma busca por liberdade – não do artista, mas do espectador. Como nada é imposto, nós que lidamos com a obra somos livres para interagirmos sensorialmente como quisermos, para fazer as conexões cognitivas que quisermos, bem distante de uma lógica da interpretação de uma representação clássica, por exemplo. A pesquisadora brasileira Victa de Carvalho, em texto sobre instalações imersivas, diz que em

trabalhos como esses “muitas vezes, trata-se mesmo de convocar o espectador para o papel de sujeito da percepção” onde “nada é representado, tudo deve ser experimentado”, afinal não há “mais um objeto a ser contemplado, mas uma instalação a ser percorrida. É o percurso que autoriza a experiência” (2008, p. 42-43).

Se em *Seu Caminho Sentido* a construção da sala, a fumaça e o jogo de luz criavam um espaço no qual o visitante não conseguia ver com clareza o lugar e as pessoas ao seu redor, também dificultavam a visão de si mesmo, uma vez que não se via a própria mão quando estendida à sua frente. Na medida em que não era possível ver seu próprio corpo no espaço em que se estava presente, a distinção entre o dentro e o fora ficava abalada. A proposição de Lygia também lidava com esse tensionamento desses limites, uma vez que na fita de Moebius, por haver uma torção, não há clara identificação do que é superfície ou não: ao percorrer a tira de papel com a tesoura não sabemos se estamos na superfície ou se estamos nos aprofundando. No caso da instalação de Olafur, a ausência dessa clareza se dava na dificuldade de se demarcar o próprio corpo naquele espaço: até onde o meu corpo vai?

O ato de ver a si mesmo é essencial para se diferenciar entre os outros e do todo – ao menos é o que a psicanálise nos faz acreditar. Em uma nota de rodapé em *Além do princípio do prazer* (1920), Sigmund Freud relata a situação de um bebê, seu neto, brincando diante de um espelho. No começo, a criança vê um outro no espelho, mas ao brincar de esconder e aparecer, ela percebe que aquele outro é ela mesma. Essa fase da criança, que ocorre entre os seis e 18 meses, é mais tarde chamada pelo neurologista francês Wallon como “estádio do espelho”<sup>23</sup>, conceito que seria desenvolvido posteriormente por Jacques Lacan, para quem esse momento é essencial para a constituição do eu. A criança se descobre imagem, ao mesmo tempo em que afirma seu corpo como algo separado. Essa consciência corporal faz do corpo parte de um espaço, evidencia a sua existência no mundo e, assim, a criança se separa da realidade, tornando-se sujeito – portanto, identificar o que está fora de si é essencial para a sua constituição. Assim, ao dificultar essa identificação, pode-se dizer que uma obra como *Seu Caminho Sentido* descentraliza

---

<sup>23</sup> Também conhecido como estágio do espelho. Mas nas traduções brasileiras mais usuais dos textos de Lacan encontra-se o termo utilizado aqui: estádio do espelho.

e fragmenta o sujeito, colocando-o em questão, de forma a convocá-lo a uma nova forma de presença, em um convite a “se perceber e se mover nesse espaço real” (RIVERA, 2013, p. 22).



**Figura 09**  
*Seu Caminho Sentido*  
(*Your Felt Path*, 2011)  
Olafur Eliasson  
Fonte: frame retirado de  
VÍdeoBrasil na TV

A exposição *Diálogos no Escuro*<sup>24</sup>, realizada no Rio de Janeiro em 2016 e no ano anterior na cidade de São Paulo, onde pude conferi-la, gera questionamento semelhante, levando a algumas reflexões interessantes. O trabalho consiste basicamente em um espaço totalmente escuro, com vários ambientes diferentes pelos quais o visitante é convidado a percorrer valendo-se apenas do tato, do olfato e da audição para conseguir se locomover pelo lugar. A ideia é proporcionar uma experiência semelhante à de um cego, por isso logo na entrada um funcionário me forneceu uma vara de orientação e apresentou o meu guia para este percurso, justamente uma pessoa com deficiência visual. Ao longo dos cerca de 40 minutos dentro desse ambiente desconhecido, fui instigada pelo guia a decifrar onde eu estava, o que eu sentia e o que eu entendia daquele lugar. Apesar da exposição ainda estar muito atrelada a uma necessidade de identificação e os espaços reproduzirem situações reais do cotidiano (atravessar uma rua, caminhar por uma praça, andar por uma feira, procurar uma casa), ela questiona a hegemonia da visão e, ao fazer isso, quebra pressupostos básicos e deixa evidente a fragilidade da nossa percepção. Afinal, ao nos desestabilizar, nos mostra que é possível nos orientarmos e identificarmos objetos e espaços sem ver (óptica), de forma a nos

---

<sup>24</sup> A exposição foi criada na Alemanha, em 1989, pelo filósofo alemão Andreas Heinecke, com o objetivo de passar para outras pessoas a experiência que ele teve ao entrar em contato com um jovem cego, com quem aprendeu novas formas de olhar. Desde então o projeto já contou com mais de oito milhões de participantes, percorrendo mais de 130 cidades em 32 países.

deixar conscientes de como a nossa maneira de perceber o mundo é um hábito construído social e culturalmente – exatamente como na instalação de Olafur. Talvez tenha um pouco de Cézanne nessa experiência: em vez de recorrer a contornos que definem a imagem enquanto mimese, renuncia-se à criação de um espelho da realidade, nos levando a “um espaço não mais pacífico, mas vertiginoso” no qual nós mesmos nos arriscamos a cair (RIVERA, 2013, p. 137).

Com isso, não há mais centro, não há mais referência, não há mais filtros, nos convocando a estar consciente do nosso ato de perceber, cheio de falhas, incertezas e variações. Desta forma, há uma desmistificação na qual não cabe mais uma ilusão, mas uma imersão. Por isso *Seu Caminho Sentido* trata-se de um convite a um abandono das nossas certezas em prol de uma experiência mais tátil, na qual é possível localizar:

(...) o interesse por uma imagem que já não tem o privilégio da visão ocular, organizada a partir do centro e baseada nas leis do espaço perspectivo, mas de uma visão que enfatiza uma dimensão tátil, endereçada ao corpo como um todo. Trata-se de um corpo a corpo com as imagens que ao mesmo tempo em que nos envolve em um jogo de distanciamentos e aproximações, nos faz penetrá-las, cavá-las, adentrá-las (...) A imagem torna-se um lugar onde é possível entrar e interagir, transformando-se ela mesma no próprio lugar da experiência. Não mais uma tentativa de ter a experiência da imagem, mas de ver a imagem como uma experiência (CARVALHO, 2008, p. 43-44).

Mas ao defender que em *Seu Caminho Sentido* há uma quebra da hegemonia da visão em prol de outras formas de perceber, nas quais o corpo se inscreve, não se trata de um elogio à sensação por si só. A dicotomia razão *versus* sensação não é o que está em jogo aqui, até mesmo porque compartilho da crença de Hans Ulrich Gumbrecht de que os efeitos de sentidos e os efeitos de presença<sup>25</sup> não se anulam, mas se complementam (2010, p. 28)<sup>26</sup>. O que está em discussão aqui é uma renúncia a qualquer imposição de sentido, deixando o espectador livre para sentir e, por quê não, pensar<sup>27</sup>. Assim, convocar o corpo significa evidenciar que não há “uma

---

<sup>25</sup> Para Gumbrecht, “presença refere-se, em primeiro lugar, às coisas que, estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido” (2010, p. 09).

<sup>26</sup> Georges Didi-Huberman também defende posição semelhante: “Seria presunçoso afirmar o caráter estritamente *racional* das imagens, como seria incompleto afirmar seu simples caráter *empírico* (...) o “mundo” das imagens não rejeita o mundo da lógica, muito pelo contrário. Mas *joga com ele*” (2013, p. 188)

<sup>27</sup> No pensamento oriental, em especial o japonês, não há distinção entre corpo e mente. Pensamos com o corpo todo.

percepção transparente do mundo, mas um campo carregado de superfícies que são simultaneamente produtivas e receptivas à experiência sensorial” (CRARY, 1997, p. 8). Para Crary, é justamente ao nos darmos conta dessa mobilidade e imprevisibilidade que é possível ser livre e, assim, chegar ao novo (1997, p. 9).

Para o pesquisador francês Philippe Dubois, diante de trabalhos como esse, o espectador duvida e desconfia, interrogando “a própria experiência do olhar, mais precisamente a ideia que se faz do ato de ver, frequentemente concebido como uma evidência ou uma certeza” de forma que “a *incerteza do visível* se tornou o novo estado das coisas” (2003, p. 4-6). Assim, em vez de impor um automatismo, neste trabalho Olafur confunde o espectador, proporcionando as condições para subverter o regime de identificação das imagens. E é nesse sentido que ele se aproxima de James Turrell e Apichatpong Weerasethakul: eles colocam a percepção em questão, problematizando a imagem e nos proporcionando um mar de incertezas e limites tênues e, assim, novas possibilidades de experiência, de forma que o espaço e o tempo não são mais os mesmos do que vinham sendo.

## O AVESSE DO TEMPO [ capítulo 2 ]

“Meu objetivo é chegar a uma concepção fabulosa do tempo.”

GILLES DELEUZE

Tela preta. Ao fundo, uma trilha não melódica, cheia de ruídos, ambiências e reverberações. Surgem alguns créditos em letras brancas. Em corte seco, aparece um plano fixo em *contre-plongée*<sup>28</sup> no qual se vê a copa de árvores com a folhagem em um verde vivo, tremulando suavemente com a brisa. Atrás um céu azul levemente superexposto no lado direito, chegando ao branco. A trilha permanece, mas agora vai dando lugar a um som ambiente típico de natureza, como vento, folhas tremulando, pássaros, grilos e cigarras, além da nossa respiração, que também parece fazer parte dessa atmosfera sonora. Todo esse som vai aumentando de volume enquanto a trilha vai desaparecendo, invadindo o plano seguinte: a transição, novamente em corte seco, leva a um plano médio frontal de um homem dentro de uma sala. Apesar de agora vermos um espaço interno, o som da natureza exterior é muito presente, em alto volume, criando um ambiente ambíguo – prática que se repetirá ao longo de todo o filme *Síndromes e um Século* (*Sang Sattawat*, 2006), do cineasta tailandês Apichatpong Weerasethakul.



**Figura 10**

*Síndromes e um Século* (*Sang Sattawat*, 2006)  
Apichatpong Weerasethakul  
Fonte: frames retirados do filme

Uma vez dentro dessa sala, ouvimos uma mulher fazer uma série de perguntas a um homem (que já não é o mesmo do primeiro plano), mas apenas ele

---

<sup>28</sup> De origem francesa, a palavra é comum no vocabulário do cinema. Em tradução literal significa “contra mergulho”, em referência ao posicionamento da câmera, em um ângulo de visão de baixo para cima.

está em quadro, ouvindo e respondendo, ela não aparece. Até que há um corte para um plano mais aberto e percebe-se que se trata do escritório de uma médica, que está a entrevistar um médico novato no hospital, enquanto um terceiro personagem, o mesmo do plano inicial na sala, está sentado no sofá ao lado, à espera. Nesta cena Apichatpong se vale de poucos planos, não recorre ao jogo de plano e contraplano, mantendo um enquadramento quase sempre aberto e com a câmera fixa. O diálogo é sem cortes e, portanto, cheio de vazios e silêncios. Quando os dois médicos se retiram da sala, a câmera está do lado de fora, colada à porta, e observamos os personagens passarem na frente da lente, mas como estão em contraluz, só vemos suas silhuetas. Eles seguem andando e conversando, um papo aparentemente banal. Enquanto isso a câmera segue reto, em um lento *travelling*<sup>29</sup> rumo à janela, na qual vemos uma paisagem, um campo verde com muitas árvores ao fundo. Durante esse movimento, continuamos a ouvir a conversa em *off*, sem variação de volume ou ambiência – o ponto de vista sonoro não muda, apesar de visualmente não seguirmos os personagens. Essa, aliás, é uma construção muito recorrente na cinematografia de Apichatpong, que tem o extracampo, tanto visual quanto sonoro, como uma das suas ferramentas principais.



**Figura 11**  
*Síndromes e um Século* (Sang Sattawat, 2006)  
 Apichatpong Weerasethakul  
 Fonte: frames retirados do filme

<sup>29</sup> Movimento de deslocamento no qual a câmera é posicionada em um carrinho, podendo mover-se no eixo horizontal ou vertical. Quando vai para frente, costuma-se dizer *travelling in*, quando vai para trás, *travelling out*.



Com essa construção o diretor consegue nos colocar presentes em duas situações simultâneas: a vista da paisagem, com os sons da natureza, e o caminhar dos personagens, através do som das suas vozes e dos ruídos dos ambientes por onde passam. O tempo parece mudar neste momento: seguia-se o tempo narrativo e neste ponto algo acontece, de forma a nos tirar da cena e nos colocar nela ao mesmo tempo – ficamos no meio. A sensação é de que o diretor vai nos conduzindo, de forma suave e sutil, rumo a um outro espaço-tempo do filme, diferente dos personagens, possível apenas para nós, os espectadores.



**Figura 12**  
*Síndromes e um Século* (Sang Sattawat, 2006)  
 Apichatpong Weerasethakul  
 Fonte: frames retirados do filme

Diluir fronteiras é uma prática comum do cineasta, que é justamente reconhecido por criar limites fluidos entre sonho e realidade em seus trabalhos, em um claro interesse pela questão da memória e da imaginação<sup>30</sup>, o que também é perceptível ao longo de *Síndromes e um Século* com suas diversas repetições de situações e diálogos, confundindo o espectador. Em outra cena neste mesmo filme, quando a médica está atendendo um velho monge, a câmera está de frente para a ela e vemos o monge de costas durante toda a cena – em plano bem aberto, de forma a abarcar toda a sala. E um detalhe interessante: a lente está posicionada na porta, como se fosse alguém que estivesse ali, assistindo, apoiado nela. O diretor nos coloca no espaço da cena, mas não dentro dela, em uma espécie de entre-lugar. Em muitos momentos do filme ele nos coloca desta maneira, como se estivéssemos no mesmo espaço que os atores, imersos, mas ao mesmo tempo de

<sup>30</sup> Talvez o ápice desse tipo de construção seja em *Tio Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas* (Lung Boonmee Raluek Chat, 2010), vencedor da Palma de Ouro do Festival de Cannes em 2011. No filme, o personagem principal está doente e decide se recolher na floresta para passar seus últimos dias. Lá ele começa a ter a visão de pessoas que passaram pela sua vida, como a sua esposa falecida.

longe, observando, de forma a nos deixar conscientes do nosso estado como espectador. A ambiguidade, portanto, é marcante no filme e se dá em diversas esferas.

Voltemos à cena dos médicos saindo do escritório. Enquanto ouvimos os personagens andando e conversando, a câmera não os segue e parte rumo a uma abertura que dá a ver a paisagem exterior em um movimento de *travelling in*. Mas este movimento tem um ponto final: quando a vista ocupa toda a tela, a câmera paralisa, enquanto os personagens, apesar de não os vemos em imagem, percebemos que continuam a se mover através do som. Por que o diretor faz esse movimento? Se fosse apenas para a construção de uma cena paralela, bastaria ter mantido o plano no mesmo enquadramento, sem realizar o *travelling*. Assim, a escolha não parece ser apenas por uma opção formal. O movimento do carrinho para frente dá a sensação de estarmos entrando no filme, sentindo o sol e a brisa daquela paisagem, ouvindo os sons dos pássaros. Mas, por outro lado, Apichatpong deixa claro que não estamos no filme, nos lembrando que somos, sim, espectadores. Ao final do diálogo dos personagens, enquanto ainda vemos apenas a paisagem, um deles fala “esqueci de desligar”, em tom de risada, enquanto o outro retruca “esqueceu de desligar o quê?”, e a resposta “essa coisa nas minhas calças” dá a entender que ele está se referindo ao transmissor do microfone de lapela. Logo após esse trecho, eles comentam sobre a cena, que não estava tão ruim assim, deixando evidente que tudo o que ouvimos até então se trata de uma representação. Então, na mesma sequência sentimos como se estivéssemos dentro do filme para depois tomarmos consciência da nossa condição de observador externo.

Mas o que tem tudo isso a ver com o tempo? De fato, era possível abordar a questão por outros caminhos, mas a dimensão temporal me chamou atenção aqui. Em um primeiro momento, essa sequência de *Síndromes e um Século* parecia ser apenas uma suspensão do tempo narrativo para, assim, dar-se uma valorização do tempo espectral. No entanto, depois de assistir a mesma cena repetidas vezes, essa explicação pareceu muito trivial, há algo a mais ali do que isso. Não me parece que se trata apenas de um anacronismo, de uma interrupção de um tempo cronológico rumo a um tempo psicológico. Ao nos colocar dentro do filme e, concomitantemente, reforçar nossa consciência como espectadores, Apichatpong parece nos mostrar que a experiência temporal está para além de uma experiência da duração ordinária, contrariando a afirmação do teórico de cinema francês

Jacques Aumont de que “ver um filme é ver o tempo passar” (2003, p. 287). Nesse trecho de *Síndromes e um Século* não vejo ou sinto o tempo passar, sinto o tempo existir, acontecendo, junto comigo, como se criasse as condições para que se formasse um tempo para mim – não interno ou psicológico, mas pessoal e singular.

E isso não se dá apenas neste filme, mas em toda a cinematografia do diretor tailandês, como apontado pelo crítico e programador sênior da TIFF Cinematheque de Toronto, James Quandt. Em um livro publicado em 2014, à época de uma grande exposição do cineasta realizada no Rio de Janeiro, no Oi Futuro Flamengo, há um texto de sua autoria no qual ele afirma que:

Sem dúvida, o budismo também informa o sentido do tempo para Apichatpong, o qual – apesar de ter uma unidade aristotélica em *Eternamente sua*<sup>31</sup> – surge, muitas vezes, de forma fluida e não identificada (*Objeto misterioso ao meio-dia*), de maneira confusa (*Mal dos trópicos*), de modo propositalmente anacrônico (*Objeto misterioso ao meio-dia* e *Síndromes e um Século*) ou, mais frequentemente, de forma suspensa em cenas estáticas ou naquelas em que o movimento de câmera possui uma duração considerável (em média, mais de meio minutos em *Síndromes*). A coexistência de tempos variados, a frequente recusa em conectar temporalmente os incidentes e o deslocamento abrupto do espaço narrativo por meio de edições rápidas: Apichatpong trata o tempo como maleável e fluido, em vez de fixo e linear, como algo subordinado à suspensão do assombro, da admiração, da memória e do desejo (QUANDT, 2014, p. 50).

Há, portanto, muitos tempos possíveis em Apichatpong<sup>32</sup>. Na verdade, no próprio cinema há diferentes categorias temporais, assim como são muitas as ideias de tempo sob distintas perspectivas culturais, sociais, econômicas, científicas e filosóficas. Assim, antes de continuarmos a falar do tempo no trabalho do tailandês – assim como dos demais artistas que serão abordados mais à frente –, parece necessário fazer um recuo, criar uma base para poder avançar na reflexão. Obviamente não se trata de um estudo aprofundado sobre o tempo, afinal este não é o objetivo desta pesquisa, mas parece fundamental entender como ele pode ser entendido e trabalhado, desmistificando a ideia de um tempo linear, homogêneo e universal tão recorrente no senso comum. Talvez, assim, seja possível encontrar

---

<sup>31</sup> Neste trecho o autor cita outros filmes de Apichatpong, como exemplificação.

<sup>32</sup> Apesar do primeiro capítulo tratar de trabalhos de instalação, neste segundo capítulo, para falar do tempo, recorri a um filme. A escolha se deve a dois motivos. Primeiro porque trago aqui instalações que considero cinemáticas, isto é, que convergem em alguns pontos com o cinema. Segundo devido ao fato da teoria do tempo de Deleuze ser baseada no cinema, e como parti dela para pensar o tempo na arte contemporânea, foi preciso usar um filme de Apichatpong para introduzir a discussão. Mas, obviamente, a temporalidade do cinema difere daquela de uma instalação, como veremos adiante.

uma concepção do tempo mais próxima dessa ideia por mim proposta de um *tempo que acontece* na experiência artística.

Falar sobre o tempo não é tarefa fácil. São muitos os enigmas e paradoxos envolvidos, o que pode causar vertigem, desorientação teórica – e talvez por isso mesmo seja tão instigante. Santo Agostinho resume bem a questão:

Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei (SANTO AGOSTINHO, 1984, p. 304).

Se a insegurança neste assunto é recorrente, até mesmo para os mais avançados no campo do pensamento, como Santo Agostinho, então crio coragem e me lanço neste desafio.

### **Algumas ideias sobre o tempo** [ subcapítulo 2.1 ]

Para assistir *Síndromes e um Século* são necessários 105 minutos. Essa contagem é o que se chama de tempo mecânico, isso porque se dá a partir da rotação dos ponteiros de um relógio, isto é, de um processo realizado por uma máquina. Além disso, trata-se também de um tempo linear ou cronológico, uma vez que segue uma progressão em linha reta, uma contagem quantitativa a partir da sucessão de segundos, minutos etc. De maneira geral, internacionalmente é aceita essa medida mecânica e linear do tempo, considerada universal. Basta pensarmos que, oficialmente, o segundo que passa aqui no Brasil é o mesmo segundo que passa na Inglaterra ou no interior da Índia. Assim, o filme de Apichatpong leva o mesmo tempo em todos os lugares, já que usamos uma medida geral<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Desde 1967, o relógio atômico é a base para a marcação oficial internacional do tempo. Seu funcionamento se dá através do padrão identificado nas trocas de energia no interior de átomos de Césio. Tais vibrações naturais são regulares e constantes, o que confere a exatidão desse relógio, considerado o mais preciso do mundo. A medida é feita no Escritório Internacional de Pesos e Medidas (BIPM), localizado na França, valendo-se das informações coletadas em mais de 200 relógios atômicos espalhados em mais de 50 laboratórios de diferentes países. Cf. <<https://www.bipm.org/en/about-us>> Último acesso em 21 de dezembro de 2017.

Mas nem sempre foi assim. Durante muito tempo, cada povo tinha a sua própria maneira de contagem, segundo as suas necessidades – principalmente por demandas agrícolas, mas também religiosas e até jurídicas e militares<sup>34</sup>. É na região do rio Nilo, na África, onde foram encontrados um dos primeiros relógios de sol entre 5.000 a.C. e 3.500 a.C., e de água<sup>35</sup>, por volta de 1.400 a.C. Lá também foi desenvolvido um dos primeiros calendários, o egípcio, em torno de 3.000 a.C. (SUPERINTERESSANTE, 2006). Os babilônios também criaram relógios, assim como os gregos, os chineses, os indianos, os árabes, os astecas, os maias, os romanos – sempre houve o interesse em se contar o tempo. Essas sociedades costumavam valer-se de um referente natural para a medição temporal, como o Sol e a Lua, através do seu movimento no céu, e a água ou a areia, por meio da sua passagem de um lugar para o outro. Portanto, se trata de pensar o tempo através do deslocamento no espaço: é o tempo como intervalo daquilo que passa.

Segundo Fernando Rey Puente, professor de filosofia da UFMG, com vasta pesquisa sobre o tema, foi Aristóteles (385-322 a.C.) um dos primeiros filósofos a refletir acerca da questão. Na sua obra *Física*, mais especificamente no capítulo IV, ele defende essa associação direta entre o movimento e o tempo<sup>36</sup> – sendo o movimento não apenas deslocamento, como entendemos hoje, mas também crescimento, não de tamanho, mas uma mudança qualitativa, como o desenvolvimento de um broto de feijão, por exemplo. Portanto, para ele há uma sucessão de eventos e o hiato entre eles pode ser numerado, obtendo-se, assim, uma quantidade determinada de tempo. Para garantir a precisão dessa numeração, Aristóteles dizia que era preciso ter como base o movimento circular dos astros, o único que seria natural, homogêneo, constante, regular e eterno. Assim, o tempo aristotélico é uniforme, comum e universal (PUENTE, 2014, p. 24-27).

É comum relacionarmos essa concepção com uma ideia de linearidade, mas, ainda de acordo com Puente, na verdade o tempo de Aristóteles não poderia ser uma linha reta, já que quando se chega a um evento qualquer, o anterior já não existe mais. Assim, não seria possível distinguir entre um antes e um depois. Outro

---

<sup>34</sup> Em tribunais romanos e gregos antigos, usava-se relógios rudimentares para marcar a duração da fala da acusação, da defesa e do juiz. Também eram utilizados para a marcação dos turnos das tropas.

<sup>35</sup> Também chamado de clepsidra, seu funcionamento é similar ao de uma ampulheta de areia.

<sup>36</sup> Antes de Aristóteles, Platão (429-354 a.C.) já havia escrito opinião semelhante. O tempo, para ele, seria “uma imagem móvel da eternidade que procede segundo o número” (PLATÃO *apud* PUENTE, 2014, p. 15).

ponto relevante é que isso que se toma como base, os movimentos dos astros, é considerado algo cíclico, eterno e imutável, ou seja, que se repete igualmente, regularmente e infinitamente. Por isso, segundo o historiador Gerard James Whitrow, até a Idade Média na Europa, tal concepção de tempo estava ligada aos ciclos naturais da natureza, às estações – eram esses os parâmetros que regulavam as atividades em geral, tanto no campo quanto nas cidades. Isso começou a mudar com a Igreja Católica:

A influência do cristianismo sobre nosso conceito moderno de tempo não se restringe aos detalhes do calendário. Ela foi bem mais fundamental que isso. Considerou-se a doutrina central da Crucificação um evento único no tempo, não sujeito a repetição, implicando assim que o tempo deve ser linear, e não cíclico (WHITROW, 2005, p. 20).

Nesta passagem Whitrow está se referindo à criação do calendário gregoriano, que foi instaurado pelo papa Gregório XIII em 1582 e é válido no mundo ocidental até hoje. Foi com ele que se estabeleceu um marco inicial, o nascimento de Jesus Cristo, para começar a contagem do tempo de forma linear, irreversível. Além do calendário, cujo acesso era restrito a poucos, as badaladas dos sinos nas igrejas cumpriam a função de marcar o tempo para a comunidade. Os primeiros relógios mecânicos nas igrejas datam do século XIII<sup>37</sup> e, apesar de não serem ainda exatamente precisos, cumpriam o objetivo de ordenar os eventos religiosos e, conseqüentemente, a vida cotidiana, em um claro interesse pelo controle. Com o desenvolvimento urbano e o avanço do comércio, essa disciplina do tempo só fez aumentar.

A concepção linear era promovida pela classe mercantil e pela ascensão de uma economia monetária (...) O ritmo de vida aumentou, e o tempo passou a ser considerado algo valioso que parecia escapar continuamente; depois do século XIV, os relógios públicos das cidades italianas batiam as 24 horas do dia. Os homens começavam a acreditar que “tempo é dinheiro” e que deviam tentar usá-lo de forma econômica (WHITROW, 2005, p. 23).

Assim, se inicia neste momento uma visão de progresso. Segundo Whitrow, na Idade Média as pessoas não pensavam no futuro, porque não se acreditava em

---

<sup>37</sup> Esses primeiros relógios eram bastante rudimentares, não contavam com mostradores ou ponteiros, e marcavam apenas as horas canônicas, que marcavam intervalos de tempo pré-determinados para organização do dia: prima, terça, sexta, nona, louvor, véspera, completa e matina. O sino era tocado para assinalar cada hora canônica.

melhoras na vida terrena, mas a partir desta época ele passa a ser recheado de expectativas. Mas não para todos, de forma que a visão cíclica persistiu até o século XIX, com o advento do Evolucionismo, que instaurou de fato a ideia de evolução e progressão. De qualquer forma, ainda assim, o tempo era absoluto, universal e externo a nós, além de ser tratado como uma medida. Essa ideia foi preponderante no mundo ocidental por séculos, o que rendeu um comentário, um tanto irônico, do físico Stephen Hawking no seu livro *Uma breve história do tempo*:

Tanto Aristóteles quanto Newton acreditavam em tempo absoluto. Ou seja, eles acreditavam que seria possível medir sem erro o intervalo de tempo entre dois eventos e que esse tempo seria o mesmo a despeito de quem o medisse, desde que se usasse um bom relógio. O tempo seria completamente separado e independente do espaço. Isso é o que a maioria das pessoas tomaria por senso comum. Entretanto, tivemos de mudar nossas ideias sobre o espaço e o tempo (HAWKING, 2015, p. 31).

E de fato essas ideias mudaram, e muito. Na sua fala neste texto, Hawking está se referindo a Albert Einstein e sua Teoria da Relatividade (1905-1915), mas antes dele, algumas mudanças já estavam em curso. A partir do Iluminismo, no século XVII, o sujeito e a subjetividade começam a entrar em questão, mas ainda muito atrelado a Deus e à eternidade com Descartes. Uma mudança se dá de fato com o filósofo Immanuel Kant, já no século XVIII. Um dos pontos-chaves do seu pensamento, presente em *A crítica da razão pura* (1781), é que “os seres humanos só podem apreender as coisas que percebem no interior de uma intuição espaço-temporal, isto é, eles não podem *perceber* o próprio espaço ou o próprio tempo” (PUENTE, 2014, p. 35). Para ele, não temos acesso direto ao real, mas ao que nós construímos como nossos objetos de conhecimento, desta forma a experiência não seria importante, mas sim a razão, que nos seria dada desde sempre. Assim, o tempo é visto por ele como uma intuição, “ou seja, o tempo não é uma característica dos objetos externos, e sim da mente subjetiva que deles tem consciência” (WHITROW, 2005, p. 34). Tal relação com a consciência humana não significa que para Kant haja um tempo interno e, portanto, variável. Muito pelo contrário. Para ele, nossa intuição do tempo existe em nós previamente, independente do contato com o mundo, é algo *a priori* e, assim, seria ainda algo universal.

No século XIX, o francês Jean-Marie Guyau vai criticar essa visão. Ele concorda que o tempo é mais humano do que mecânico, mas não como algo intrínseco a nós. Para Guyau, se temos alguma intuição do tempo, ela é sensitiva e

depende da experiência. Contudo, como afirma Regina Schöpke na introdução do livro de Guyau, não se trata de “uma sensação psicológica, pura e simplesmente. Trata-se, ao contrário, de uma ideia muito bem elaborada, fundadora da própria condição humana” (SCHÖPKE, 2010, p. 10). Para o filósofo francês, o tempo é parte fruto da consciência e parte da concepção humana, daí a importância da memória<sup>38</sup> – é ela que nos permite diferenciar passado, presente e futuro. Portanto, “não é o tempo que passa. São as coisas que passam no devir infinito do mundo” e, assim, “o tempo em si não existe, mas se forma em nós a partir dos movimentos do mundo” (SCHÖPKE, 2010, p. 12).

Um dos pontos em que Guyau se opõe diretamente a Kant é a sua defesa de que a consciência é múltipla, em vez de pura e bem delimitada. Desta forma, se o tempo provém da consciência, ele também é plural e variável.

A medida do tempo, assim como o próprio tempo, é um efeito de perspectiva, e mesmo, em grande parte, de perspectiva espacial representada pela imaginação. Segundo o centro de perspectiva e segundo a medida que utiliza, a perspectiva alonga-se ou encurta-se: é simplesmente um efeito de *óptica* imaginativa. Para colocar fixidez nessas visões de quadros, somos obrigados a tomar emprestado do espaço exterior algo com que controlar o espaço interior: apelamos para o retorno do dia e da noite, para as estações ou, artificialmente, para as batidas isócronas do pêndulo (GUYAU, 2010, p. 131).

Foi Guyau quem trabalhou a questão da duração e da extensão, o que veio a influenciar Henri Bergson anos depois, assim como foi ele que ressaltou a importância da diferença, da repetição e da variação para pensarmos o tempo, décadas antes de Gilles Deleuze – vamos falar deles mais adiante. Para ele, a extensão está ligada à intenção: quando acontece um evento que nos causa uma reação, ela implica um desejo, seja de terminar esse evento, seja de repeti-lo, não importa. A questão é que isso, que ele chama de intenção, é o que nos dá uma direção, e a distância para chegar a esse objetivo é a extensão. Por isso ele diz que o futuro é uma busca daquilo que nos falta, enquanto o presente é a atividade (GUYAU, 2010, p. 70). Já a duração, que costuma ser confundida com a extensão pelo senso comum, está relacionada à ordenação e sucessão: “durar é traçar uma linha reta no interior do caos de nossas sensações, percepções, volições,

---

<sup>38</sup> Para Guyau, somos os únicos a ter uma memória temporal, já que os outros animais teriam uma memória completamente espacial, voltada apenas à sobrevivência (GUYAU, 2010, p. 51).



sentimentos e lembranças; é produzir uma direção, colocando em sucessão o que aparece quase sempre concomitantemente” (SCHÖPKE, 2010, p. 12). É a duração como consciência e memória, além de um fenômeno criativo e criador. Mas não devemos pensar que ordem significa constância, uma vez que para Guyau é apenas com os contrastes e diferenças que as mudanças podem ser percebidas pela consciência e serem organizadas no tempo: “Em uma massa absolutamente homogênea nada poderia dar nascimento à ideia de tempo: a duração só começa com uma certa variedade de efeitos” (GUYAU, 2010, p. 59).

O fato é que a leitura de Jean-Marie Guyau foi fundamental para começar a entender a multiplicidade de tempos existente em Apichatpong Weerasethakul e na experiência artística. Ele me fez perceber e acreditar que o tempo não é universal e não é algo já dado, mas algo que se forma em nós, o que reforça que a sensação que tive na cena de *Síndromes e um Século*, discutida no início deste capítulo, não se trata de um fenômeno psicológico, ou de uma suspensão da noção ordinária do tempo. Me parece tratar-se de algo mais fundamental do que isso, pois trata-se da natureza do próprio tempo: ele se dá na consciência, por meio de múltiplas sensações, através da experiência. Aliás, a experiência no mundo, que havia sido tão desvalorizada por tantos, como Kant, por exemplo, ganha outra dimensão em Guyau, como afirma seu padrao e também filósofo Alfred Fouillée:

O tempo nos é dado não independentemente da experiência, mas *com* a experiência e *pela* experiência de nós mesmos, ou seja, do conjunto de nossas representações variáveis, acompanhado de um conjunto de representações fixas que constituem o nosso eu. O tempo é um abstrato da experiência interna (...) é um modo da nossa experiência (FOUILLÉE, 2010, p. 36-37).

Com isso, entendo que a experiência na cena do filme de Apichatpong é formadora de um tempo singular a cada um que a assiste. Encontrei ecos à essa ideia na já mencionada Teoria da Relatividade (1905-1915)<sup>39</sup>, de Albert Einstein, através da leitura realizada por Stephen Hawking. Obviamente não será possível alcançar toda a complexidade desta teoria, uma vez que não sou familiarizada com a área da física e, em verdade, não é este nosso objetivo aqui – nosso objetivo é refletir sobre esse tempo que acontece na experiência artística. No entanto, essa

---

<sup>39</sup> Na verdade, ela é a junção de dois estudos de Einstein, a Teoria da Relatividade Restrita (1905) e a Teoria da Relatividade Geral (1915).

outra perspectiva para a reflexão parece pertinente uma vez que ela enriquece a proposição aqui em desenvolvimento. Bem, o primeiro ponto que instigou meu interesse na teoria de Einstein é que ela encerra de vez com a ideia de um tempo absoluto, independente, que fluiria constante e interminavelmente para todos e em qualquer lugar. Para ele, trata-se justamente do contrário – mas curiosamente ele só chegou à essa ideia quando ele buscava uma forma geral para o tempo por conta de uma demanda do seu emprego.

No início do século XX, com a expansão das linhas férreas e a maior utilização do trem como meio de transporte, um problema surgiu: como sincronizar os relógios entre as cidades, de forma a evitar acidentes. Isto porque quando um trem saía de um local, seu relógio marcava o horário deste local e, quando chegava ao seu destino, o horário já era outro, já que naquela época cada cidade tinha o seu próprio horário. O problema é que às vezes um trem poderia sair de Paris às 14h rumo à Cannes, e outro trem poderia sair de Cannes rumo à Paris às 15h, e sem uma sincronização geral, o horário de Paris (14h) poderia ser muito próximo de Cannes (15h), fazendo com que os trens, na verdade, partissem praticamente no mesmo momento e, assim, haveria o risco de colidirem no meio do caminho. Nesta época, Einstein trabalhava no Instituto de Patentes de Berna, na Suíça, local de referência para inovações de medições de tempo cada vez mais precisas. E foi lá que ele percebeu que, na verdade, não é possível conceber um tempo geral, pois há uma conexão entre tempo e espaço, como se eles fossem fundidos, naquilo que ele chamou de espaço-tempo. Assim, um movimento não se daria apenas no espaço, mas também no tempo, de modo que ambos seriam variáveis. Isso significa que um deslocamento no espaço afeta a passagem do tempo, com o tempo passando mais devagar para aquele que está em movimento, fenômeno conhecido como dilatação do tempo.

Segundo Hawking, “parece que cada observador deve ter sua própria medição de tempo, registrada pelo relógio que usa, e que relógios idênticos carregados por observadores diferentes não necessariamente estão de acordo” (HAWKING, 2015, p. 35). E não se trata de uma ilusão, mas de um efeito físico concreto. Por exemplo, se pegarmos dois relógios idênticos e deixarmos um com um observador no nível do mar e outro com um observador dentro de um avião a jato,

os relógios não irão medir a mesma coisa<sup>40</sup>. A diferença seria mínima, quase imperceptível, mas essa variação se torna relevante em casos de grandes velocidades e deslocamentos, como as viagens espaciais<sup>41</sup>. Dando outro exemplo prático: no caso de um astronauta viajar próximo à velocidade da luz por 10 anos, medido no seu tempo próprio, isto é, dentro da nave, quando ele retornasse, para quem estivesse na Terra esses 10 anos teriam sido, na verdade, 58 anos (ALÉM DO COSMOS, 2015). Assim, Einstein defendia que todos têm o seu próprio tempo, que corre a seu ritmo particular, de forma a existirem tempos e não o *tempo*<sup>42</sup>.

Dito isso, não parece absurdo traçar uma ponte entre Guyau e Einstein, por mais distintos que sejam. Obviamente, cada um à sua maneira, em campos completamente diferentes, chegou à conclusão de que o tempo é particular, não por uma psicologia ou subjetividade, mas por se tratar da sua própria natureza. Ele é, em sua essência, desta forma, singular. Considerar que há um tempo psicológico é também, se pararmos para pensar, acreditar que há um oposto, um tempo objetivo, geral, constante. A gente tem essa ideia de que o tempo flui constantemente, como um rio, independente de nós, e sempre seguindo uma direção, o futuro. Mas as horas, os minutos, os segundos, isto é, a duração enquanto medida, tão entendida como algo objetivo no senso comum, é o que é efetivamente uma abstração<sup>43</sup>, uma criação imposta como regra geral ao longo da história. Se tem algo que parece ser de fato “real” é o tempo que se forma na gente, para a gente, com a gente. E, talvez, esse *tempo que acontece* fique em evidência na experiência artística.

---

<sup>40</sup> Em 1971 foi feita essa experiência e a teoria foi comprovada (ALÉM DO COSMOS, 2015).

<sup>41</sup> A Teoria da Relatividade é aplicada não apenas em viagens espaciais, mas em muitas questões práticas da vida cotidiana, como os dados enviados por satélites: “A diferença na velocidade dos relógios em alturas díspares acima da Terra é hoje de considerável importância prática, com o advento de sistemas de navegação muito precisos baseados em sinais emitidos por satélites. Se as previsões da relatividade fossem ignoradas, a posição calculada seria incorreta em muitos quilômetros!” (HAWKING, 2015, p. 51).

<sup>42</sup> Para Einstein, se há uma ilusão esta é a diferença entre passado, presente e futuro, pois para ele cada momento no tempo já existe, o que varia é a perspectiva do observador. Assim, o que é passado para alguém na Terra pode ser o presente para alguém em outro planeta.

<sup>43</sup> Segundo Gerard James Whitrow, para o filósofo e matemático francês Henri Pointcaré, para afirmarmos se dois intervalos de tempo são iguais é preciso, na verdade, de um padrão feito a partir de uma certa arbitrariedade. “Não há uma forma de medir o tempo mais certa que outra; aquela geralmente adotada é apenas mais *conveniente*. Entre dois relógios, não temos direito de dizer que um está certo e o outro está errado; podemos dizer apenas que é vantajoso nos adaptarmos às indicações do primeiro” (POINTCARÉ *apud* WHITROW, 2005, p. 85).

## Tempo e cinema [ subcapítulo 2.2 ]

Um filme pode durar uma hora e meia, mas não necessariamente este é o tempo percebido por quem assiste, assim como não há relação direta da duração física do filme com o tempo da história contada ou com a forma pela qual a cena foi feita. Portanto, são muitos os tempos envolvidos quando se fala de tempo fílmico. O teórico de cinema francês Jacques Aumont trata do assunto em alguns textos, com destaque para o seu livro *A Imagem* (2002), no qual esmiúça essa tipificação. Na sua escrita o destaque fica para o tempo do espectador, que para ele está ligado a uma experiência temporal, em uma perspectiva psicológica da questão – não sendo, portanto, ligado a um tempo biológico<sup>44</sup>, que regula os ritmos naturais do corpo, ou a um tempo mecânico, aquele medido pelo relógio. Em evidente referência à filosofia do tempo de Henri Bergson, e da percepção de Merleau-Ponty, Aumont afirma que normalmente entendemos o tempo pela duração, como se fossem sinônimos, uma vez que a duração é o que passa e, assim, é o que sentimos: “vivemos no tempo e com o tempo, e é também no tempo que nossa visão se realiza” (AUMONT, 2002, p. 160). Assim, o tempo espectral não seria uniforme, nem neutro, mas variável, inconstante e subjetivo. Ainda segundo ele, é possível distinguir quatro grandes modos dessa experiência: o sentido de presente, relacionado à memória imediata; o sentido de duração, vinculado à memória a longo prazo; o sentido de futuro, próprio das expectativas que se possa ter; e o sentido de sincronia e assincronia, que corresponde à capacidade de diferenciar simultaneidade de sucessão. Desta forma, “não há pois tempo absoluto, mas tempo “geral” (Jean Mitry)<sup>45</sup>, que relaciona todas as nossas experiências temporais a um sistema de conjunto que as engloba” (AUMONT, 2002, p. 106).

Seguindo nessa perspectiva psicológica, Aumont diz que a experiência temporal do espectador não está relacionada apenas à duração total do filme ou de cada plano, ao ou ritmo impresso pela montagem, tanto pelo corte e ordenação das

---

<sup>44</sup> Existe essa ideia de uma espécie de relógio biológico, que regula as funções fisiológicas no corpo humano assim como dos demais animais. É também conhecido como tempo circadiano. Cf: WHITROW, 2005, p. 42

<sup>45</sup> Ao longo do livro *A Imagem* (2002), Jacques Aumont faz diversas referências à Jean Mitry, teórico do cinema e cineasta francês da primeira metade século XX, co-fundador da primeira sociedade de cinema da França e da Cinemateca Francesa. Mitry tinha especial interesse pela psicologia do espectador, que resultou no seu livro *A estética e a psicologia do cinema*, publicado em 1963 em dois volumes.

imagens em si, quanto pelas manipulações e deformações, como aceleração e desaceleração. O conteúdo das cenas (a narrativa), assim como a forma como elas são realizadas (a diegese), também modelam a sensação do tempo: uma cena de perseguição, por exemplo, pode parecer mais curta do que uma cena de um discurso monótono, mesmo se ambas tiverem a mesma duração mecânica. A ideia é compartilhada por outros teóricos do cinema, como o crítico francês Marcel Martin, para quem “o tempo é objeto de intuição”, uma vez que a “duração, nossa medida do tempo, está em nós, subjetivamente, em um fluxo de consciência” (MARTIN, 2005, p. 261). Outra compreensão para o tema, mas não muito distante, é elaborada pelo teórico norte-americano Peter Gidal, no seu livro *Structural Film Anthology* (1978). Para ele, o tempo fílmico se divide em três aspectos: o tempo real, que está relacionado ao tempo da projeção, isto é, à duração física do filme; o tempo ilusionista, aquele da representação; e o tempo pós-newtoniano<sup>46</sup>, que é a interação entre o momento de exibição do filme e o espectador, portanto, totalmente relativo e subjetivo – definição quase equivalente ao tempo espectral de Aumont.

Se tomarmos a cena em reflexão de *As Síndromes e um Século* sob a ótica dessas teorias, poderíamos dizer que a partir do momento em que os médicos passam pela lente e a câmera faz o *travelling in* rumo à paisagem, há uma suspensão do tempo narrativo e surge algo diferente: cria-se um segundo tempo diegético, simultâneo ao primeiro (dos médicos), além de se valorizar um tempo espectral. A análise não parece descabida e faz de fato sentido, afinal há efetivamente uma quebra na narrativa naquele momento, criando-se uma cena paralela que é voltada para a experiência do espectador, uma vez que os personagens não participam dela. No entanto, depois do percurso que fizemos no subcapítulo anterior, talvez não se trate *apenas* disso. Partindo da ideia de que existem “tempos” e não “o tempo”, e que ele é algo que se forma em nós, a partir de nós, parece que o diretor cria toda uma condição propícia para que isso possa acontecer e, principalmente, ser evidente. Se na Teoria da Relatividade o requisito para que o tempo próprio do observador fique de fato perceptível é o seu movimento em alta velocidade, na cena de Apichatpong os elementos fílmicos (som, movimento de câmera, cenário, luz) e, principalmente, a forma como foram construídos e

---

<sup>46</sup> O chamado tempo newtoniano é aquele considerado absoluto, exterior e independente de nós.

trabalhados na montagem, parecem fazer a vez do movimento e da velocidade, de maneira a nos evidenciar nosso tempo próprio<sup>47</sup>.

Ao escrever as linhas acima, uma lembrança inevitável foram os escritos do cineasta russo Andrei Tarkovski no seu livro *Esculpir o tempo* (1998), no qual ele defende que o cinema é uma arte do tempo, não porque um filme tem uma certa quantidade de minutos de extensão, mas porque esta seria a única arte capaz de registrar uma impressão do tempo, reproduzindo-o na tela: “conquistara-se uma matriz do *tempo real*” (TARKOVSKI, 1998, p. 71). Ele não deixa muito claro o que seria exatamente esse *tempo real*, mas ao longo do seu texto esse parece ser o tempo da vida, esse que nós vivenciamos, em oposição a um tempo fictício, artificial, criado em um certo tipo de cinema mais ligado à representação e à ilusão, com forte influência do teatro e da literatura. Tal cinematografia, aliás, é muito criticada por ele, uma vez que seria uma “mera ilustração” que não se valia justamente do “mais precioso potencial do cinema – a possibilidade de imprimir em celuloide a realidade do tempo” (TARKOVSKI, 1998, p. 71). Essa impressão se daria através de eventos concretos, como um acontecimento, um objeto, uma pessoa se movendo, sempre respeitando o tempo real desse ocorrido. Assim, diferente da literatura, por exemplo, que faria uma descrição do mundo, no cinema ele se manifestaria diretamente: Tarkovski acreditava que seria possível registrar na película os fatos como aconteceram na vida real.

Se, no cinema, o tempo se manifesta na forma de um evento real, este se dá em forma de observação simples e direta (...) A imagem cinematográfica é essencialmente a observação de um fenômeno que se desenvolve no tempo (...) consiste basicamente na observação dos eventos da vida dentro do tempo, organizados em conformidade com o padrão da própria vida e sem descuidar das suas leis temporais (...) A imagem torna-se verdadeiramente cinematográfica quando (entre outras coisas) não apenas vive no tempo, mas quando o tempo também está vivo em seu interior, dentro mesmo de cada um dos fotogramas (TARKOVSKI, 1998, p. 75-78).

Para ele é justamente por isso que as pessoas vão ao cinema, pois elas estariam em busca de tempo e no cinema poderiam encontrá-lo, seja por uma relação com o tempo passado, com a memória, seja com o tempo que passa.

---

<sup>47</sup> Deve-se ressaltar que se trata de uma analogia livre, já que pela Teoria da Relatividade, como já dito anteriormente, apenas com o movimento no espaço em altíssimas velocidades que seria perceptível uma alteração no tempo.

Segundo Jacques Aumont, nesse momento Tarkovski fala de experiência, mas não a partir de uma fenomenologia, uma vez que ele:

(...) interessa-se pouco pelo detalhe concreto da percepção da compreensão e da experiência do tempo pelo espectador durante a projeção: interessa-se pela maneira como um tempo, abstrato embora vivido, aquele que é inscrito no filme e que se refere ao tempo vivido do artista, encontra e influencia um outro tempo, o tempo vivido e eventualmente pensado pelo espectador. O cinema é um problema de tempo, porque vivemos no tempo, ou melhor, porque vivemos *de tempo*, mas essa fórmula geral descreve mais uma relação da espécie humana com uma essência de tempo do que a maneira como os indivíduos passam o tempo (AUMONT, 2004, p. 33-34).

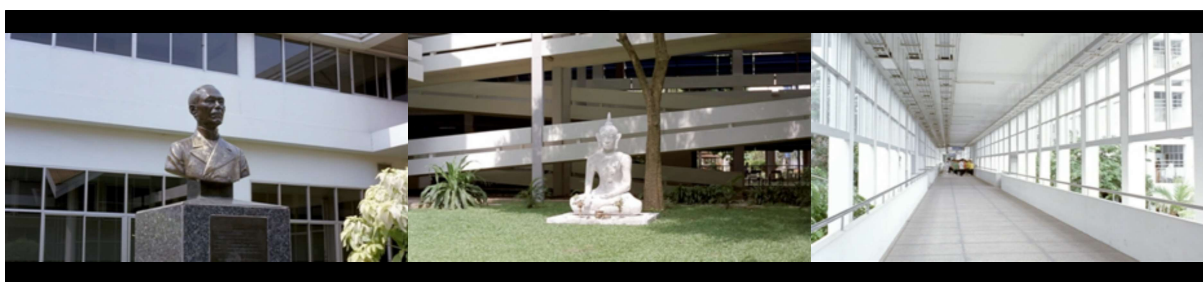
De fato, para Tarkovski o tempo é essencial à existência humana, sendo “necessário para que o homem, criatura mortal seja capaz de se realizar como personalidade” (TARKOVSKI, 1998, p. 64), ou como consciência. Na verdade, não apenas o tempo, mas também a memória, que para ele estariam intrínsecos um ao outro, formando uma só entidade. O fato é que, apesar de afirmar que as pessoas assistem filmes em busca de tempo, ele não está interessado na experiência temporal delas no cinema, mas nesse tal “tempo real” ao qual elas teriam acesso – algo próximo de uma espécie de verdade espiritual, metafísica, válida, portanto, para todos.

Para Tarkovski, o tempo deve estar vivo no interior da imagem cinematográfica, devendo ser trabalhado na filmagem e não na montagem – esta só reuniria planos que já estariam impregnados de tempo. É a ideia de que o ritmo do filme se dá apesar da montagem e não através dela, pois ele já deveria estar dentro de cada fotograma. E é por isso que ele defende que o diretor é o grande responsável pelo filme, sendo a essência do seu trabalho esculpir o tempo, pois durante as gravações ele trabalharia com uma grande quantidade de eventos reais, sendo necessário lapida-los de forma a deixar apenas o que é essencial para o filme – como um escultor com um bloco de mármore, que vai retirando as partes indesejadas para a formação da sua obra (TARKOVSKI, 1998, p. 72).

Seria então Apichatpong um escultor do tempo? Apesar de também se interessar por cenas espontâneas (daí o seu recorrente uso de não atores) e realizar planos mais observacionais do que ficcionais, seu cinema não parece buscar esse “tempo real” que Tarkovski defende. Pelo contrário, o tailandês parece mais próximo da ideia de um tempo singular e pessoal, próprio para cada um que assiste. É como

se, em vez dele mesmo esculpir o tempo, ele criasse uma conjuntura para que nós pudéssemos esculpi-lo à nossa maneira<sup>48</sup>. Na verdade, o uso do verbo “esculpir” já não seria muito adequado, uma vez que em Apichatpong o tempo não é construído, mas ele já está lá, acontecendo – o diretor só nos dá as condições para que ele fique evidente para nós que assistimos. Não se trata, portanto, de uma representação do tempo, mas de mostra-lo diretamente, de um tempo *dado a ver*.

### A imagem-tempo e o fluxo [ subcapítulo 2.3 ]



**Figura 13**

*Síndromes e um Século* (Sang Sattawat, 2006)

Apichatpong Weerasethakul

Fonte: frames retirados do filme

Após cerca de 60 minutos de muitos planos abertos e fixos, predominantes em *Síndromes e um Século*, nos deparamos com uma sequência cheia de planos em movimento, sempre suave e constante, como se a câmera estivesse flutuando sozinha. Na primeira imagem vemos um busto em bronze, localizado na área externa do hospital, uma homenagem a um médico importante na Tailândia. Em seguida, em uma nova imagem, também no exterior, vemos uma escultura de Buda. Em ambos os planos, a câmera faz um *travelling* lateral e circular, como se estivesse contornando os objetos em um eixo de 180°. A trilha neste momento parece ser a mesma do início do filme, enigmática e cheia de reverberação, mas desta vez não

<sup>48</sup> É possível fazer neste caso uma livre associação com a ideia do *punctum* de Roland Barthes – apesar dele tratar da questão em termos de fotografia, o paralelo parece coerente. Para ele, em uma foto temos o *studium*, aquilo que é conhecido, próprio da cultura, e o *punctum*, esse algo desconhecido, mas que nos instiga. O *punctum* é pessoal e, portanto, não pode ser colocado propositalmente na imagem, mas pode-se dar margem para ele aparecer, mas como fazer isso? Bem, como o *studium* acaba obscurecendo nosso olhar, fazendo o *punctum* nos escapar, uma saída é fugir dele (BARTHES, 2015, p. 49). Uma possibilidade, na prática, seria não recorrer à representação, à informação, à predominância de um tema, deixando livre o olhar para, quem sabe, ser fisgado por um *punctum*.



ouvimos nada de som ambiente, a não ser quando surge um novo plano em corte seco: agora estamos dentro do prédio, em um corredor branco e bem iluminado, e a câmera faz um movimento de *travelling in*, indo para frente, como se estivéssemos entrando naquele lugar. Assim como naquela cena dos médicos saindo da sala, neste momento o ponto de vista parece ser nosso, nós que estamos assistindo o filme, em vez de uma observação a partir do olhar de um personagem. Não há uma ação a ser vista, não há um conteúdo a ser apreendido, mas apenas a sensação do som, da imagem e, por que não, do tempo.

Com isso, Apichatpong parece dialogar com um certo regime de imagens que deu seus primeiros passos com o neorealismo italiano, após a Segunda Guerra Mundial. Questões sociais e econômicas foram temas recorrentes nesse tipo de cinema e, segundo o crítico francês André Bazin, nele havia uma preocupação não mais em representar um real, mas em mostrá-lo. Daí a preferência por planos-sequência em vez de uma montagem das representações, ou o uso de não-atores, por exemplo (BAZIN, 2015, p. 285). Mas para Gilles Deleuze (2007, p. 9), o grande mérito do neorealismo não foi seu conteúdo social ou uma suposta realidade crua e não representada, mas um novo regime da imagem que nele floresceu, algo para além do movimento e mais ligado ao pensamento: a imagem-tempo. Ao contrário do cinema clássico, predominante até aquele momento, os personagens não mais reagem, não se valiam da ação como resposta.

O que define o neorealismo é essa ascensão de situações puramente óticas (e sonoras, embora não houvesse som sincronizado no começo do neorealismo), que se distinguem essencialmente das situações sensório-motoras da imagem-ação no antigo realismo (...) É um cinema de vidente, não mais de ação (DELEUZE, 2007, p. 11).

Para Deleuze, o cinema feito até então era marcado pelo regime da imagem-movimento, na qual os personagens seguiam um esquema sensório-motor, um automatismo de ação e reação, causa e efeito. Nessa forma de operação, um filme constrói uma situação, mostra um problema e o personagem reage para resolver tal problema. Há, portanto, um encadeamento dessas ações e situações, uma levando a outra (DELEUZE, 2007, p. 9-23). Assim, não há espaço para reflexões; o pensamento, quando existe, é em prol da ação: o personagem pensa para saber como agir naquela circunstância. É a ideia do “homem que faz”, que vai lá e resolve, tão presente em tantos filmes até hoje. Já no regime da imagem-tempo “não é mais

um prolongamento motor que se estabelece, é antes uma relação onírica, por intermédio dos órgãos dos sentidos, libertados. Dir-se-ia que a ação flutua na situação, mais do que a arremata ou encerra" (DELEUZE, 2007, p. 13)<sup>49</sup>. Mais do que um "homem que faz", agora trata-se de um "homem que pensa", que reflete sobre sua própria existência, sobre o mundo à sua volta.

Isso que se inicia no neorrealismo italiano na década de 1940, com Roberto Rossellini, Victorio de Sica e outros, avança na própria Itália com nomes como Federico Fellini e Michelangelo Antonioni nas décadas de 1950 e 1960, assim como na França com Alain Resnais e a *nouvelle vague*, com Jean-Luc Godard, François Truffaut e outros. Deleuze também identifica a imagem-tempo em outros cineastas de décadas anteriores, como o japonês Yasujiro Ozu e o norte-americano Orson Welles, este considerado pelo filósofo um ícone da passagem do cinema clássico ao moderno, sendo o seu filme *Cidadão Kane* (1940) o ponto inicial disso tudo. Assim, quando Deleuze publica *A imagem-tempo* em 1985, ele falava de um cinema distante historicamente de Apichatpong Weerasethakul, mas mesmo assim a aproximação não parece imprudente, uma vez que podemos identificar em *Síndromes e um Século*, assim como em outros títulos do cineasta tailandês, uma predileção por situações ótico-sonoras puras, nas quais vemos os personagens absortos em uma observação, em uma reflexão, em vez de comprometidos com uma ação.

Deleuze obviamente não fala de Apichatpong, visto que já havia falecido quando este começou a realizar os seus filmes, mas o trecho abaixo se encaixa muito bem na sua cinematografia:

Personagens, envolvidas em situações óticas e sonoras puras, encontram-se condenadas à deambulação ou à perambulação. São puros videntes, que existem tão-somente no intervalo de movimento, e não têm sequer o consolo do sublime, que os faria encontrar a matéria ou conquistar o espírito. Estão, antes, entregues a algo intolerável: a sua própria cotidianidade (DELEUZE, 2007, p. 55).

Em *Síndromes e um Século* temos vários exemplos disso, como a cena na qual a médica vai à janela do seu consultório e olha a paisagem, ou quando o médico está sozinho dentro de um elevador com o olhar perdido, ou ainda quando a

---

<sup>49</sup> Vale ressaltar que um regime não inviabiliza o outro, isto é, ambos podem estar presentes em um mesmo filme. O que Deleuze identifica com o advento do cinema moderno é a predominância da imagem-tempo sobre a imagem-movimento, naquilo que ele chamou de crise da imagem-ação.

mesma médica aparece mais para o final do filme, agora em outra sala, com a mão no queixo, olhando para o nada.



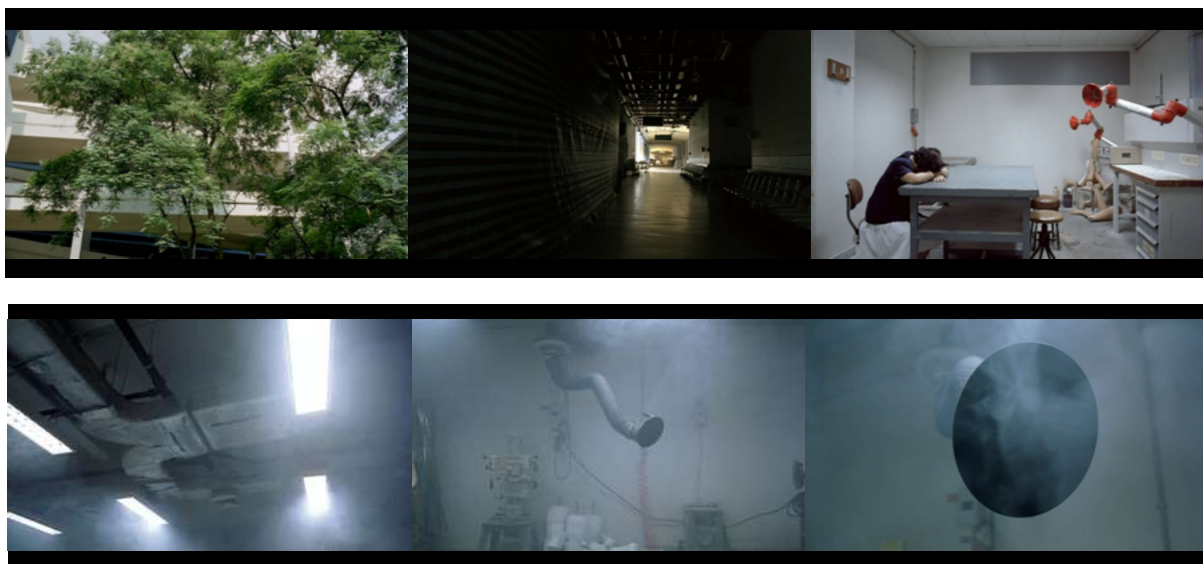
**Figura 14**

*Síndromes e um Século* (Sang Sattawat, 2006)  
Apichatpong Weerasethakul  
Fonte: frames retirados do filme

Se Deleuze diz que no cinema moderno o personagem vira uma espécie de espectador (DELEUZE, 2007, p. 11), no cinema de Apichatpong é o espectador que parece virar personagem, pois há sequências nas quais quem parece ficar imerso em uma deambulação não é o personagem, mas nós que estamos assistindo o filme. São momentos que parecem existir apenas para o espectador: uma situação ótica-sonora pura, não para quem está dentro da tela, mas para quem está fora dela. Mas não se trata de uma interatividade, de uma quebra da quarta parede, do espectador fazer parte da história: mergulhamos nessa imagem-tempo – será que ainda podemos chamá-la assim?<sup>50</sup> –, participamos dela, mas temos consciência de que somos espectadores, que estamos fora do filme, coexistindo com ele. Como na cena dos médicos saindo pelo corredor e o *travelling in* rumo à paisagem, nosso ponto de partida no início deste capítulo. Ou na cena do *travelling* lateral e circular em torno dos bustos. Ou na penúltima sequência do filme, umas das mais longas, com mais de três minutos de duração, na qual Apichatpong nos mostra diversas imagens do hospital, quase todas em movimento de *traveling* lento e suave, planos onde nada acontece e pessoas pouco aparecem. Imagens e sons que apenas nós vemos e ouvimos, um espaço-tempo só nosso.

<sup>50</sup> No texto *Dúvidas sobre o imaginário*, presente em *Conversações*, Deleuze mesmo se pergunta se não deveríamos pensar em outros regimes, além da imagem-movimento e a imagem-tempo, para situações como das imagens eletrônicas digitais, até então algo ainda recente naquela época. Cf. DELEUZE, 2010, p. 91)

Segundo o pesquisador e cineasta brasileiro Eryl Vieira Júnior, essa ideia de fazer um convite ao espectador a flutuar através das imagens e a se permitir “demorar o olhar um pouco mais sobre as coisas e os corpos, não como redundante ênfase narrativa, mas com certa curiosidade dispersiva” (VIEIRA, 2014, p. 1231), é uma das características do chamado cinema de fluxo, ou estética do fluxo, termo inaugurado pelo crítico francês Stephane Bouquet no artigo *Plan contre flux*, publicado na revista *Cahiers du Cinéma* nº 566, em 2002. Por não se tratar exatamente de um movimento e não ser próprio de uma nacionalidade ou região, variados cineastas, de diferentes nacionalidades, são enquadrados nesse grupo, como Hou Hsiao-Hsien, Naomi Kawase, Claire Denis, Lucrecia Martel, Karim Aïnouz, Pedro Costa, Gus Van Sant e... Apichatpong Weerasethakul. Para Eryl Vieira Júnior, o que os filmes desses diretores têm em comum é uma valorização de “uma pulsação interior que rege os movimentos internos de cada plano”, de forma a “causar no espectador um outro tipo de sensação, uma certa cumplicidade perturbadora e não expressável facilmente de maneira racional” (VIEIRA, 2014, p. 1229).



**Figura 15**  
*Síndromes e um Século* (Sang Sattawat, 2006)  
 Apichatpong Weerasethakul  
 Fonte: frames retirados do filme

Em 2016, estive no XX Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos do Cinema (Socine) em Curitiba, no Paraná, e lá ouvi de muitos pesquisadores que essa ideia de um cinema de fluxo é um tanto fantasiosa, uma vez que tal estética

não seria uma novidade, pois os cineastas que vimos anteriormente, do dito cinema moderno e, portanto, do regime da imagem-tempo, já faziam construções semelhantes. O próprio Erylly Vieira Júnior reconhece isso no texto da sua tese de doutorado *Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo*, defendida em 2012 na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ele admite que há uma herança do cinema moderno das décadas de 1950 e 1960, no entanto, ele defende que no cinema contemporâneo essa estética se ressignificou “num contexto que leva em consideração a memória corporal do espectador na relação afetiva que se estabelece com a imagem fílmica” (VIEIRA, 2014, p. 1224) e, por isso, pode ser considerada como algo próprio de um certo cinema feito a partir da década de 1990.

Segundo o pesquisador Luiz Carlos Oliveira Júnior, foi nesta época que se iniciou uma divisão no cinema entre uma estética da planificação e uma estética do fluxo, isto é, uma oposição entre uma valorização do plano e da ordenação, via montagem, por um lado, e um elogio a uma livre circulação das imagens, por outro lado. É como a rivalidade entre desenho e cor existente na pintura, como bem apontou Stephane Bouquet no mesmo texto já mencionado aqui: o desenho estaria relacionado a um interesse pelo pensamento, pelo seu lado analítico, lógico e racional, um desejo pela ordem, como na estética do plano, ao passo que a cor já estaria ligada a um caráter físico, à sensação, como na estética do fluxo. Assim, enquanto os cineastas do plano focam na manipulação total para a construção da cena, os cineastas do fluxo “realizam um cinema de imagens que valem mais por suas modulações do que por seus significados (...) o que importa não é conceber um sentido, mas um ritmo” (OLIVEIRA, 2013, p. 142-143), isto é, um fluxo. E, assim como no regime da imagem-tempo, ou até como vimos em Tarkovski, esse ritmo não advém da montagem, mas *apesar* dela; o tempo e o ritmo estão dentro do próprio plano.

Em consonância com esse elogio ao fluxo está a defesa de diversos críticos e pesquisadores, como o já citado Erylly Vieira Júnior, além do pesquisador brasileiro Osmar Gonçalves e das norte-americanas Antonia Lant e Laura Marks<sup>51</sup>, de que há no cinema e na arte contemporânea um favorecimento de uma visualidade háptica em detrimento de uma visualidade exclusivamente óptica. Segundo Osmar, a partir

---

<sup>51</sup> Cf: MARKS, Laura. *Touch: sensuous theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

do historiador de arte Alois Riegel, a diferença entre elas é que na primeira o espectador é solicitado não apenas pelos olhos, mas também pelo tato, pela pele. Assim:

O olhar háptico não possui centralidade. Ele tende a se mover sobre a superfície de seus objetos, ao invés de mergulhar na profundidade ilusionística. Está mais inclinado a se mover do que a focar, opera não tanto para distinguir as formas quanto para discernir texturas (GONÇALVES, 2012, p. 80).

Mas o háptico não é uma novidade. Segundo Osmar, ainda com Riegel como base, ele estava presente na arte egípcia e começou a perder espaço na arte romana tardia, com sua derrocada final no Renascimento, com a hegemonia da figuração, do simbólico e do cartesiano. Assim, "os objetos perdem parte de sua taticidade física", e as imagens "deixam de privilegiar o contato físico e sensorial com o espectador para valorizar, cada vez mais, a representação e o simbólico" (GONÇALVES, 2012, p. 82). Não entramos em contato com os objetos, com as imagens, não sentimos a sua presença; em vez disso somos convidados a nos projetar em um espaço ilusório, em uma operação simbólica, em vez de uma experiência sensorial.

No cinema de fluxo, alinhado com um olhar háptico, em vez de se contar uma história (representação), se valoriza a sensação através da criação de ambiências na qual o tempo transborda, longe de uma cronologia universal e próximo de uma experiência individual, naquilo que Eryl Vieira Júnior chama de "uma experiência do tempo como atmosfera" (VIEIRA, 2009, p. 3). Assim, não estamos diante do tempo, mas imerso nele. Isso porque no cinema de fluxo não há um encadeamento linear dos fatos, mas um espaço-tempo múltiplo e fraturado, um estado de imersão no qual o espectador é convidado a embarcar, não apenas com a imaginação, mas com seu próprio corpo. Desta forma, talvez não estejamos mais falando de imagem-tempo, mas daquilo que Osmar Gonçalves chamou de imagem-experiência, na qual "perdemos a noção de nossos próprios limites, misturamo-nos ao que é filmado" e, assim, "somos fortemente envolvidos na experiência" em um "abandono de si, um deixar-se levar pelo o que é mostrado" (GONÇALVES, 2012, p. 85).

Há no cinema de fluxo, portanto, uma indiscernibilidade, uma contiguidade de espaço, tempo e corpo, o que me leva novamente à Teoria da Relatividade que, como já vimos anteriormente, também trata dessa ideia de estar tudo interligado,

formando uma unidade. Assim como me leva a Deleuze, e indiretamente a Bergson, no qual ele frequentemente se baseia, quando ele fala de multiplicidade, de um tempo como um todo aberto, em constante mutação. E, claro, me remete a Jean-Marie Guyau e sua defesa da experiência como fundadora do tempo para cada um de nós. Mas deve-se ressaltar que não se trata de um tempo interior, pelo contrário, “somos nós que somos interiores ao tempo (...) a interioridade na qual estamos, nos movemos, vivemos e mudamos” (DELEUZE, 2007, p. 103). O fato é que com essas ideias, cada uma a sua maneira, o tempo foi revirado, saiu dos eixos e chegamos ao seu avesso.

### **Um tempo fora dos eixos** [ subcapítulo 2.4 ]

Já dissemos que no regime da imagem-movimento também havia observação pelos personagens, mas esta era gerada ou levava a uma ação, diferente do que ocorre na imagem-tempo. Deleuze (2007, p. 61) estabelece essa oposição a partir de sua leitura de Henri Bergson, quando este distingue dois tipos de reconhecimento pela percepção: um automático ou habitual, ligado a um prolongamento sensório-motor, e o outro um reconhecimento atento, capaz de apreender mais detalhes – este último é o que ele relaciona à imagem-tempo. Inicialmente, Deleuze diz que a situação puramente ótica e sonora é uma imagem atual que se encadeia com uma imagem virtual, a imagem-lembrança, mas depois ele mesmo reconhece que na verdade a imagem-lembrança retomaria o esquema sensório-motor e, assim, “o reconhecimento atento nos informa muito mais quando fracassa do que quando tem êxito” (2007, p. 71). Desta forma, uma situação ótico-sonora pura estaria mais ligada a uma não identificação, a um não lembrar, a uma ausência de referências, “como se o tempo conquistasse uma liberdade profunda” (DELEUZE, 2007, p. 72), como no sonho, na alucinação, no delírio.

Com a quebra do automatismo do esquema sensório-motor, os personagens do cinema moderno são mais propensos à contemplação, à deambulação, ao caminhar sem rumo e sem objetivo, à errância, a um olhar desinteressado. Mas não se trata apenas de uma percepção sensorial, para Deleuze as situações ótico-sonoras puras são atreladas ao pensamento, assim a imagem deve ser lida tanto quanto vista, e deve ser construída em função do pensamento – a câmera não segue o movimento do personagem, nem impõe a ele seu próprio movimento, mas

faz enquadramentos como funções do pensamento (2007, p. 34-36). Assim, ao invocar um processo mental, a imagem-tempo “põem os sentidos liberados em relação direta com o tempo, com o pensamento” de forma a torná-los sensíveis, visíveis e sonoros (DELEUZE, 2007, p. 28).

Chegamos aqui em um ponto muito importante na teoria deleuziana: para ele, no regime da imagem-movimento “o tempo é necessariamente uma representação indireta, porque resulta da montagem que liga uma imagem-movimento a outra” (DELEUZE, 2007, p. 48), enquanto no regime da imagem-tempo há uma “reversão que faz não mais do tempo a medida do movimento, mas do movimento a perspectiva do tempo: ela constitui todo um cinema do tempo, com um nova concepção e novas formas de montagem” (DELEUZE, 2007, p. 33). Nesse novo regime, portanto, o tempo não está mais subordinado ao movimento, não é mais uma representação, mas uma apresentação, vemos “o tempo em pessoa, um pouco de tempo em estado puro”<sup>52</sup>, como diz Deleuze.

Muitas vezes foi observado, no cinema moderno, que a montagem já estava na imagem, ou que os componentes de uma imagem já implicavam a montagem (...) ora a montagem entra na profundidade da imagem, ora se achata: ela não se pergunta mais como as imagens se encadeiam, mas “o que a imagem mostra?” Essa identidade da montagem com a própria imagem só pode aparecer sob as condições da imagem-tempo direta (DELEUZE, 2007, p. 56).<sup>53</sup>

Quando ele fala de um “tempo em pessoa”, imediatamente me leva à ideia de um “tempo acontecendo” em vez de um “tempo que passa”. Me parece que no regime da imagem-movimento, há uma passagem do tempo, enquanto no regime da imagem-tempo, ele acontece. Fazendo um paralelo, é como se no primeiro estivéssemos presos ao tempo aristotélico ou newtoniano, isto é, cronológico, linear, constante, enquanto no segundo o tempo fosse liberado, flutuante e variável. Mergulhamos no tempo<sup>54</sup>. E isso não se dá apenas por uma manipulação temporal

---

<sup>52</sup> Deleuze vale-se dessa expressão ao falar do cinema do diretor japonês Yasujiro Ozu, considerado por ele o precursor das situações óticas e sonoras puras. Cf: DELEUZE, 2007, p. 23-28.

<sup>53</sup> Essa passagem faz lembrar a opinião de Tarkovski acerca da montagem. Como já visto anteriormente, para ele o tempo deveria estar dentro do próprio plano, por conta própria, apesar da montagem, e não por causa dela. Cf: DELEUZE, 2007, p. 56-57.

<sup>54</sup> Deleuze traz uma série de exemplos de situações que um personagem se move no tempo mais do que no espaço, como em *Cidadão Kane* (1940), na cena em que o personagem Kane encontra um amigo em um jardim, e o lento *travelling* no filme *Notes sur un fait divers* (1950). “Também em Renais é no tempo que mergulhamos, não à mercê de uma memória psicológica que nos daria apenas uma representação indireta (...) mas segundo uma memória mais profunda, memória do mundo que



direta, como a aceleração ou a desaceleração, o corte rápido de planos ou o uso de planos alongados. Há outros procedimentos possíveis, como o *travelling*, a profundidade de campo achatada, a imagem plana, que "abrirão diretamente a imagem para o tempo como quarta dimensão" (DELEUZE, 2007, p. 53).<sup>55</sup>

O tempo, portanto, saiu dos eixos que lhe aprisionava, isto é, da dependência do movimento, do encadeamento, da cronologia, desse regime orgânico das imagens, em direção ao que Deleuze vai chamar de regime cristalino. Nele as dicotomias não são mais discerníveis: atual e virtual, subjetivo e objetivo, real e imaginário, são como duplos, uma imagem bifacial, de forma que "não se sabe mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, e nem mesmo há lugar para a pergunta" (DELEUZE, 2007, p. 16). Assim, quando se diz que o tempo foi liberado significa que ele não está mais preso ao presente e à sucessão, pois para Deleuze o que existe é um espiralamento descentrado do tempo, no qual passado e presente coexistem virtualmente.

Tudo isso me reforça a ideia de que o *travelling* em Apichapong não se trata apenas de uma quebra temporal, mas sim de uma espécie de mergulho rumo a um avesso, mais próximo da alucinação e do imaginário do que da consciência. Mas qual o impacto desse tempo revirado? Talvez a resposta seja possibilitar uma outra forma de se relacionar com as imagens, mais livre, sem a prisão de um encadeamento narrativo, por exemplo. Segundo o pesquisador Luiz Carlos Oliveira Júnior, no cinema contemporâneo "não há propriamente um filme para ver, mas um novo dispositivo de cinema que se deve *habitar*" (2013, p. 138). Com a imagem-tempo, Deleuze disse que habitamos o tempo (2007, p. 104). Talvez com a imagem-experiência também possamos habitar a imagem.

---

explora diretamente o tempo, alcançando no passado o que se furta à lembrança" (DELEUZE, 2007 p. 53).

<sup>55</sup> Arlindo Machado fala dessa ideia de um tempo como quarta dimensão do espaço, que teria origem na Teoria da Relatividade de Albert Einstein. Cf: MACHADO, 2011, p. 46

## HABITAR A IMAGEM [ capítulo 3 ]

### Expansão e desejo de imersão [ subcapítulo 3.1 ]

"Pensando bem, o mundo está ao redor de mim, não diante de mim."

MAURICE MERLEAU-PONTY

Foi o crítico de cinema norte-americano Gene Youngblood quem teorizou e disseminou o termo *cinema expandido*, no seu livro homônimo de 1970, para designar as instalações imersivas nas quais se propunha uma espacialização da imagem em movimento em um ambiente físico, indo na contramão da projeção padrão de cinema em uma tela frontal. Mas antes dele o artista norte-americano Stan VanDerBeek já havia utilizado a mesma expressão no seu manifesto *Culture Intercom*, de 1965. Neste texto VanDerBeek defende que os artistas da sua época deveriam inventar uma nova linguagem não-verbal internacional, capaz de incentivar a comunicação entre as pessoas, tendo como ferramenta principal as imagens em movimento. Para tanto, ele propunha uma investigação nos meios de produção do cinema, em busca do desenvolvimento de novas máquinas e linguagens, de forma a viabilizar o que ele chamava de *Ethos-Cinema*, uma experiência emocional capaz de aproximar arte e vida (VANDERBEEK, 1965, p. 15).

A partir dessa pesquisa ele desenvolveu o *Movie-Drome* (1963-1965), um espaço de exibição construído em formato de cúpula, cuja superfície esférica servia como tela de projeção. Este trabalho foi recriado na exposição *Iluminados: experiências pioneiras em cinema expandido*, montada no Sesc Belenzinho, em São Paulo, entre agosto e outubro de 2017, e foi lá que pude conferi-lo. A grande cúpula de *Movie-Drome* parecia um iglu inflável cuja borda tocava o chão, de forma que ao entrar neste espaço a sensação era de estar circundada pelas imagens, tanto pelos lados quanto acima da minha cabeça. O primeiro impulso foi logo de deitar no chão – afinal, havia almofadas espalhadas por ali – para assim conseguir ver com uma maior amplitude essa tela panorâmica e arqueada que se formava ao mirar a cúpula nesta posição paralela ao piso. Os mais de 15 projetores utilizados na instalação proporcionavam um campo de visão em 180°, e a partir deles eram projetadas múltiplas imagens simultaneamente, por vezes sobrepostas, como uma colagem. Assim, não havia um ponto de vista principal, único e frontal, mas variável, múltiplo e

singular. Digo singular e não pessoal porque uma mesma pessoa pode ter experiências diferentes a cada incursão nesta instalação, basta modificar seu posicionamento no espaço, ou simplesmente girar a cabeça, que o conjunto de imagens visto será outro. Desta forma, em *Movie-Drome* não há uma narrativa linear e rígida, uma vez que “cada pessoa da audiência cria sua própria referência para o fluxo das imagens” que se dá ali (VANDERBEEK, 1965, p. 16).



**Figura 16**  
*Movie-Drome* (1963-1965)  
Stan VanDerBeek  
Fonte: Stefan Altenburger

Mas antes, já na década de 1920, o artista russo Lazar Markovich Lissitzky, ou El Lissitzky, como ficou conhecido, propôs algo semelhante. Assim como VanDerBeek, ele defendia a criação de uma nova cultura para uma sociedade perfeita que estava em construção, também em um interesse de integrar arte e vida. Uma das suas ações neste sentido foi o desenvolvimento de design de móveis, na crença de que o mobiliário doméstico poderia influenciar no estilo de vida das pessoas (IDEMDESIGN). Nesse seu desejo de ruptura rumo ao novo, ele desenvolveu a partir de 1919 a série de pinturas *Proun* (que significa “projeto para a afirmação do novo”) com o objetivo de subverter nossa forma corriqueira de entender o espaço, anulando todas as leis tradicionais da perspectiva. Seguindo nesse caminho, e com grande interesse por arquitetura, na qual ele era formado, El Lissitzky criou espaços expositivos com o objetivo de modificar a relação do espectador com a obra, valendo-se, para tanto, de intervenções arquitetônicas. O

objetivo era proporcionar uma experiência para além da visão, em um desejo de totalidade<sup>56</sup>, integrando visualidade, espaço e tempo (FORGÁCS, 2003, p. 47).

Em 1929 ele foi o responsável pela elaboração do local dedicado aos artistas russos na exposição *Film und Photo*, na cidade de Stuttgart, na Alemanha. Promovida pela German Werkbund, uma associação alemã de artistas, arquitetos e designers, a exposição rodou por diversas cidades e países, e é considerada primeira a tratar dos efeitos do cinema e da fotografia na arte, assim como na comunicação de massa e na propaganda. Com cerca de 1.200 obras de mais de 200 artistas diferentes, a exposição misturava trabalhos mais clássicos, como pinturas de paisagem e retratos, assim como fotografias científicas, e estudos experimentais da luz e colagens – todos eram colocados lado a lado em grandes painéis, formando uma espécie de mosaico. Seguindo esse formato, El Lissitzky procurou integrar diretamente cinema e fotografia, colocando frames dos filmes de cineastas russos ao lado de fotografias, sempre interessado no ritmo existente entre as imagens.

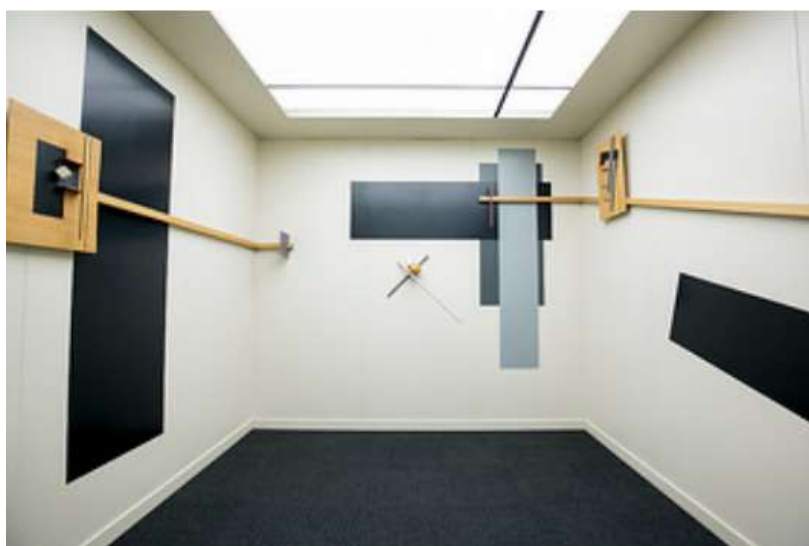


**Figura 17**  
Sala russa na *Film und Photo*  
em Stuttgart (1929)  
Projeto de El Lissitzky  
Fonte: LACMA

Mas antes disso, em 1923, ele desenvolveu o *Proun Room (Prounraun)*, uma espécie de instalação na qual eram distribuídas algumas das suas pinturas *Proun*. Segundo a crítica de arte húngara Éva Forgács, neste trabalho ele não estava apenas interessado em renunciar à centralidade do olhar, proporcionando ao

<sup>56</sup> Assim como outros artistas da época, El Lissitzky acreditava na unificação de todas as artes. No século XIX, Richard Wagner já havia trabalhado essa questão na sua defesa da ideia de uma obra de arte total, que em alemão é identificada como *Gesamtkunstwerk*.

visitante uma visão da sala como um todo, mas sim em provocar uma interação mais corporal, desvendando espaços possíveis: “os visitantes do *Proun Room* literalmente andavam dentro de uma imagem” (FORGÁCS, 2003, p. 50)<sup>57</sup>. Para tanto, El Lissitzky pré-determinava o percurso a ser seguido na visita para estimular que as pessoas caminhassem pelo espaço. A ideia era sair de uma contemplação passiva de um objeto, como uma pintura plana ilusória, rumo a um evento ativo em um espaço real (FORGÁCS, 2003, p. 48), sendo o espectador um elemento ativo, que complementa a obra<sup>58</sup>. É com esse mesmo interesse que El Lissitzky desejou criar um novo espaço teatral, como o projeto que ele fez para o Teatro Meyerhold<sup>59</sup>, mas que acabou não sendo concretizado. Neste trabalho, o artista russo imaginou um palco transparente iluminado por baixo, unindo-o à plateia, de forma a ativar o espectador, até então tradicionalmente passivo (ELCOTT, 2016, p. 169).



**Figura 18**

*Proun Room* (1923)

El Lissitzky

Reconstruído em 1971 na Dresden International Exhibition

Fonte: reprodução

Mas um dos primeiros exemplos de espacialização da imagem, segundo o teórico e historiador alemão Oliver Grau, é bem anterior: trata-se do afresco *Grande*

<sup>57</sup> Tradução livre do texto original em inglês: “Visitors to *Proun Room* literally walked into an image.”

<sup>58</sup> Com isso El Lissitzky antecipa as propostas da arte contemporânea que iria se desenvolver após a Segunda Guerra Mundial, em trabalhos da performance e instalação, como as *Cosmococas* de Hélio Oiticica. Vamos tratar essa questão da presença do corpo do espectador mais adiante.

<sup>59</sup> O nome deve-se ao ator e encenador russo Vsevolod Meyerhold, uma referência no teatro moderno.

*Friso*, datado de 60 a.C. Criado em uma sala na Villa dei Misteri, na cidade italiana de Pompéia, ele cobre todas as paredes do espaço, de forma a abarcar quase todo o campo de visão de quem está dentro dele (2007, p. 42-43). Outro exemplo citado por Grau no seu livro *Arte Virtual* (2007) é a sala *Chambre du Cerf*, localizada no Palácio Papal de Avignon, no sul da França. Nela há um afresco datado de 1343 que também cobre todas as paredes, cercando o observador por todos os lados. Além disso, nele não há nenhum tipo de moldura, tanto pintada quanto arquitetônica (2007, p. 53-55). Há outros exemplos citados por Grau, como: os espaços ilusionistas renascentistas e os tetos de igrejas barrocas, que proporcionavam uma sensação de profundidade por meio do uso da perspectiva; as caixas *peep-show* no século XVII, muito populares no norte da Holanda, que eram estruturas de madeira com um orifício no qual se olhava o seu interior, onde havia uma pintura de uma cena qualquer construída a partir do teorema euclidiano<sup>60</sup>, também de forma a gerar a ilusão de profundidade; e ainda as pinturas que não se valiam de moldura enquanto elemento arquitetônico, presentes no salão de Cipriani em Standlynch, na Inglaterra, em 1766 (GRAU, 2007, p. 59-79).



**Figura 19**  
*Drakelowe Hall* (1793)  
 Paul Sandby  
 Fonte: reprodução

Com o surgimento da pintura em panorama – uma tela circular, produzindo um horizonte sem interrupções – criada pelo pintor irlandês Robert Barker em 1789 (GRAU, 2007, p. 18), a construção da imersão se expande para além das paredes, alcançando o teto. Como a sala criada em 1793 pelo cartógrafo e pintor inglês Paul

<sup>60</sup> De acordo com o teorema euclidiano, “duas linhas retas que se encontram em um ângulo parecem contínuas quando observadas do mesmo nível” (GRAU, 2007, p. 79), criando a sensação de profundidade para aquele que vê.

Sandby em Drakelow Hall, na Inglaterra. Além de paredes completamente cobertas por uma pintura de paisagem, nela havia uma abóbada com um céu azul pintado (GRAU, 2007, p. 82), fazendo com que paredes e teto se unissem em uma só imagem.

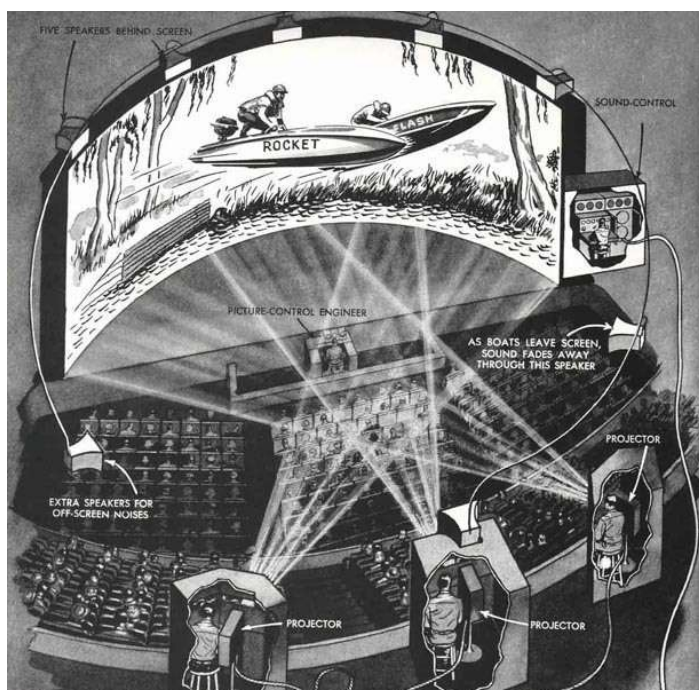


**Figura 20**  
*Panorama Mesdag* (1854-2015)  
 Hendrik Willem  
 Fonte: ANP

A pintura em panorama de grandes proporções foi inicialmente incentivada por interesses militares<sup>61</sup>, mas rapidamente caiu no gosto popular, tornando-se um espetáculo de entretenimento de sucesso na Londres do final do século XVIII (GRAU, 2007, p. 86-87). Foi em 1793 que Robert Barker criou a primeira rotunda para abrigar pinturas panorâmicas em 360° na capital inglesa, uma construção que remete a uma espécie de primórdio de uma sala de cinema: um espaço escuro, cuja iluminação era oculta e posicionada acima dos visitantes, de forma a parecer que a pintura era a fonte de luz, como a imagem projetada em uma tela de cinema; além disso, tratava-se de um espaço que “deixava o mundo exterior completamente isolado e tornava a imagem absoluta” (GRAU, 2007, p. 89). Com o tempo foram acrescentados ao panorama alguns elementos cênicos – os chamados *faux terrain* – como terra e vegetação, com o intuito de aumentar a ilusão de realidade e, conseqüentemente, de imersão naquele espaço, como o *Panorama Mesdag*, de 1854. No final do século XIX, além de paisagens, nos panoramas também eram representados eventos históricos, como batalhas emblemáticas, o que incentivou o uso de outros recursos realistas, como efeitos sonoros e fumaça (GRAU, 2007, p. 105-106).

<sup>61</sup> Segundo Oliver Grau, no final do século XVIII o exército da Escócia via na pintura panorâmica uma forma de “controlar com eficiência os territórios ocupados e planejar futuras operações militares”, pois com ela era possível ter um desenho preciso do terreno, com mais detalhes, enquanto os dados cartográficos eram “eficazes nas questões de tática, campos de fogo, posições para avanço, e similares” (GRAU, 2007, p. 80).

Com o advento da fotografia e depois do cinema, novos equipamentos e sistemas de ilusão e imersão surgiram e, apesar de não usarem mais pintura, ainda tinham como base o mesmo conceito do panorama: um espaço circular envolto por uma imagem. Em 1894 surgia o estereóptico, uma estrutura que continha 16 projetores de slide com projeção simultânea, formando uma imagem única em 360°; e em 1900 era apresentado pela primeira vez o cineorama, formado por 10 projetores simultâneos de filmes de 70 mm, também de forma a gerar uma única imagem conectada (GRAU, 2007, p. 174). Podemos dar um salto na história e lembrar das telas de cinema comercial que também propunham uma ampliação do campo de visão, com uma maior imersão em prol de uma suposta maior sensação de realidade, como o cinemascope, uma tela mais horizontal e encurvada, surgida na década de 1950; o cinerama e sua tela em 180° nas décadas de 1950 e 1960; as projeções esféricas Omnimax nas décadas de 1970 e 1980; a sala IMAX com tela curva, como uma cúpula, difundidas na década de 1990; o cinema 3D e sua ilusão de profundidade, cuja primeira exibição foi em 1921 nos Estados Unidos com o filme *Televue* (GRAU, 2007, p. 174-191).



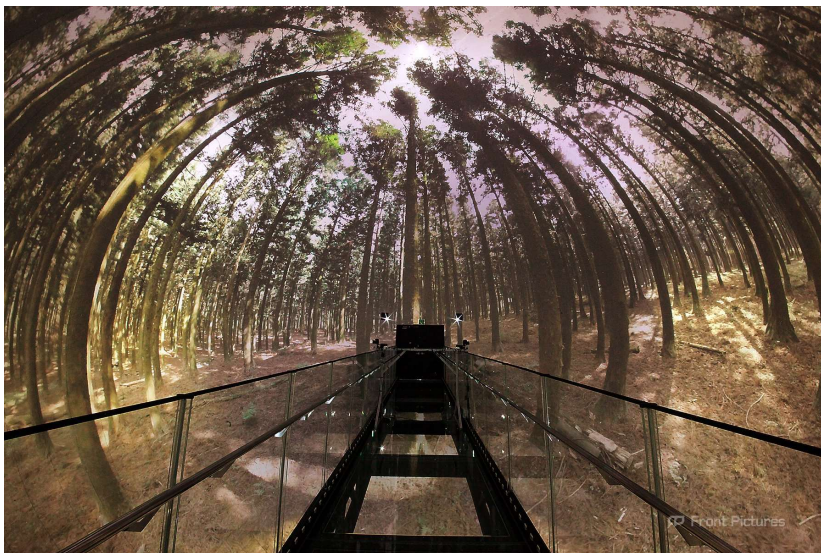
**Figura 21**  
 Projeto de um cinerama  
 (década de 1950)  
 Fonte: reprodução do livro *Arte Virtual* (2007), de Oliver Grau

Seguindo nesse desejo de espacializar a imagem, não podemos esquecer de experiências de implicação física direta do corpo do espectador, como o mareorama, exibido na Exposição de Paris de 1900, que consistia em uma estrutura que imitava um barco em cujo interior eram projetadas imagens de navegação, como um



panorama. Mas a sensação de estar navegando não se dava apenas pelas imagens, mas também pelos movimentos da plataforma na qual o público ficava posicionado, gerados por cilindros hidráulicos e motores elétricos, simulando o movimento do mar. Ou ainda o espetáculo *Hale's tour and scenes of the world* (1909), de George Hale, que consistia em uma simulação de uma viagem de trem: em uma sala vertical e estreita com poltronas, parecendo um vagão, eram projetadas imagens na parte frontal e nas laterais, por trás das janelas e, além disso, eram reproduzidos ruídos e cheiros de uma ferrovia, e havia uma vibração típica de um trem produzida por um mecanismo de molas (CASTANHEIRA, ERTHAL, 2011, p. 134).

Há também o sensorama, criado na década de 1960, que além de imagens também reproduzia sons, cheiros e vibrações táteis, assim como as salas de cinema 4D em parques de diversão, ou as recentes experiências em realidade virtual com óculos individuais. E novos exemplos não param de surgir: em setembro de 2017 foi inaugurada na cidade de Gwangju, na Coreia do Sul, a *Space 360*, uma esfera de 12 metros de diâmetro que tem em seu interior uma ponte transparente na qual o público transita, cruzando o espaço. A projeção de imagens acontece, portanto, por todos os lados.<sup>62</sup>



**Figura 22**  
*Space 360* (2017)  
 Fonte: Front Pictures

Portanto, houve ao longo da história muitas tentativas de expandir o campo de visão, implicando no envolvimento do corpo do espectador de alguma forma. Mas

---

<sup>62</sup> Cf: <<https://frontpictures.com/projects/space360-spherical-projection-theater> > Último acesso em 26 de janeiro de 2018.

se pararmos para pensar, estão todos no campo da ilusão, próximo de uma ideia de simulação do real. Como apontado recorrentemente pelo próprio Oliver Grau ao longo do seu livro, o desenvolvimento dessas mídias e tecnologias teve como base o interesse em uma ilusão de realidade supostamente cada vez mais intensa, reforçando os códigos e padrões da percepção. Assim, apesar de distantes muitos séculos, pode-se dizer que tanto nas salas IMAX quanto no panorama de Paul Sandby em Drakelowe Hall, ou ainda em um afresco renascentista, há um desejo por uma impressão de realidade que tem a representação e a profundidade como base. Isto é, a ampliação do campo de visão seria por uma vontade de maior imersão na cena, de forma a fazer o observador se sentir dentro da imagem, isto é, se sentir presente naquela representação da realidade. Assim, há uma ampliação da tela, mas ainda há tela: ainda há um espaço ilusionista, um espaço em perspectiva, ainda há representação. A expansão proposta por VanDerBeek, e realizada na sua *Movie-Drome*, e de El Lissitzky e seu *Proun Room*, parece se dar por outros caminhos, em um questionamento de uma percepção habitual, cheia de vícios e amarras, que passa justamente por uma recusa do ilusionismo, da perspectiva e da representação.

O fato é que a sala de cinema como entendemos até hoje é muito próxima do espaço teatral italiano, concebido no Renascimento por arquitetos e cenógrafos sob influência do texto *De Architectura*, de Vitruvius<sup>63</sup>. Segundo o crítico e historiador de artes visuais francês Philippe-Alain Michaud, trata-se do palco-perspectiva, isto é, do palco concebido como um plano, que consiste em um espaço com divisão clara entre a tela e a sala, no qual o público fica imóvel, com um ponto de vista convergente, em uma sessão com começo e fim determinados (2014, p. 18-23), isto é, com um encadeamento de fatos, construindo uma narrativa. Seguindo este conceito, tanto palco quanto tela são como janelas nas quais se vê o desenrolar de uma história sob um ponto de vista fixo ideal e único, onde “a tela funciona como uma janela em cujo interior são reconstituídos um espaço ilusionista em perspectiva e uma profundidade fictícia” (MICHAUD, 2014, p. 120). É neste sentido que Michaud nos aponta que a existência de uma moldura se fazia necessária, de forma a reter o olhar para a cena ali representada, separando a realidade (lugar dos espectadores)

---

<sup>63</sup> *De Architectura* trata-se de um tratado sobre arquitetura, um conjunto de 10 livros escritos em latim pelo romano Marcos Vitruvius Polião no século I a.C. acerca das práticas de edificação da sua época. Cf: <<http://www.fau.usp.br/dephistoria/labtri/2.10livros.html>> Último acesso em 16 de janeiro de 2018.

da ficção (lugar dos atores), alimentando o ilusionismo (2014, p. 19). Assim, a delimitação do quadro é, segundo o crítico de cinema francês Serge Daney, uma consequência de um projeto no qual há uma domesticação e uma imobilização do espectador, um bloqueio da visão (DANEY, 1989, p. 66).

Além disso, a forma típica da sala de cinema, definida por volta de 1910, é muito parecida com as formas do teatro wagneriano: uma sala escura, com os elementos técnicos escondidos<sup>64</sup>, e a plateia disposta em uma certa inclinação, tudo de forma a fazer o palco se abrir “para o olhar do espectador, sem obstáculos, sem interferências e sem intromissões”, de forma que o espectador não tem consciência das formas de produção do que está vendo, assim como da sua própria presença naquele espaço, isto é, o cinema lidaria com a ausência do espectador (MICHAUD, 2014, p. 22-24) e, novamente, a delimitação do quadro contribuía para isso, uma vez que desconsiderava o que estava no entorno em prol da imagem projetada no centro.

Assim, entendo o cinema expandido não apenas como aquele que ultrapassa fisicamente as dimensões da tela convencional, como defendido por Gene Youngblood. O que me parece é que nele não há uma ilusão, como no panorama, de estar dentro da imagem, pois há de fato uma implicação física do espectador na imagem, ele de fato está presente no mesmo espaço que a imagem. Além disso, partindo de Michaud como referência, vejo essa expansão do quadro como uma forma de romper com o encadeamento, com a frontalidade, com a única direção do feixe de luz da projeção, valendo-se de um esvaziamento ou de uma desconstrução da tela, e de uma multiplicação dos pontos de projeção, de forma a fragmentar o ponto de vista e de ação (MICHAUD, 2014, p. 25), convocando o espectador não apenas por uma imersão, mas por uma consciência da sua presença. Em outras palavras, mais do que ampliar os limites físicos do plano, trata-se de revirar a percepção, questionando os seus hábitos e vícios, propondo um olhar mais liberto. É isso o que acontece na *Movie-Drome* de VanDerBeek: sua superfície esférica parece ser um subterfúgio para colocar a percepção em questão, tanto de espaço quanto de tempo, fugindo da hegemonia da visão em prol da ativação de outros sentidos, e problematizando a predominância da representação.

---

<sup>64</sup> No teatro wagneriano a orquestra fica posicionada no fosso, abaixo do palco, ficando escondida do olhar do público. No caso do cinema, esse apagamento se dá pelo posicionamento do projetor atrás da plateia, longe do seu campo de visão.

O curioso é que o cinema nas suas origens também era próximo dessa ideia: como tratava-se de filmes curtos exibidos em feiras de entretenimento, dividindo espaço com outras atividades, eles não retinham toda a atenção do público, o que implicou em projeções mais sensoriais do que narrativas<sup>65</sup>. Os planos não eram encadeados, mas sim autônomos, de forma que não havia uma linearidade, mas uma exibição em *loop*, isto é, em repetição, e não havia distinção clara entre o que era registro documental do que era encenação. Além disso, o público não tinha uma posição rígida, sem o paradigma da centralidade do olhar, de forma que havia um envolvimento do corpo do espectador na projeção (LANDIM, 2008, p. 37-39). Trata-se do que ficou conhecido como “cinema de atrações”<sup>66</sup>, termo introduzido na década de 1980 pelo pesquisador norte-americano Tom Gunning para se referir a esses filmes realizados até aproximadamente 1906.<sup>67</sup> Neste momento em que a linguagem cinematográfica ainda estava em construção, havia espaço e interesse por experimentações a partir dos elementos cinemáticos, como a sobreposição de imagens em movimento, a câmera lenta, a aceleração, o reverse, os efeitos de trucagem, a tremulação, a luz etc. Assim, o cinema era um espetáculo visual no qual o próprio aparato cinematográfico em si já era um evento.<sup>68</sup>

É interessante perceber como não só o cinema expandido, mas o cinema contemporâneo e as artes visuais têm muitos cruzamentos com essas experiências do primeiro cinema, que por sua vez devem muito às experimentações pré-cinemáticas, como a lanterna mágica e os shows de fantasmagoria. Como apontado

---

<sup>65</sup> Não se pode afirmar que nesse início do cinema todos os filmes eram não-narrativos, afinal há exemplos do contrário, como nos filmes de perseguição e aventura. O que acontece é que havia uma predominância de filmes sensoriais, muito por conta da forma de exibição naquele momento: misturado a outras atrações, o cinema narrativo não era entendido como a maneira mais eficaz de atrair a atenção do espectador. Também não é correto dizer que após a ascensão da narrativa, encabeçada pelo diretor norte-americano D.W. Griffith, o cinema de atrações morreu por completo. O pesquisador norte-americano Tom Gunning critica a ideia de uma dicotomia entre um cinema sensorial e um cinema narrativo, pois acredita ambos sempre existiram concomitantemente, com a diferença de haver o predomínio de um ou de outro em determinada época da história e em determinados filmes.

<sup>66</sup> Para elaboração deste termo, Gunning teve como referência o conceito “montagem de atrações”, trabalhado no texto homônimo do cineasta russo Sergei Eisenstein. Para o diretor, atração é “todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial e psicológica (...) com propósito de nele produzir certos choques emocionais” (EISENSTEIN, 2008, p. 189).

<sup>67</sup> O cinema como espetáculo autônomo só ganhou força anos mais tarde, na década de 1910, com o desenvolvimento do cinema narrativo e do predomínio da representação, constituindo aquilo que o pesquisador e artista brasileiro André Parente chama de “forma cinema”, que nada mais é do que a linguagem codificada e padronizada do cinema convencional.

<sup>68</sup> Por exemplo, o filme *Building up and demolishing the Star Theatre* (1901), de Frederick S. Armitage, consiste basicamente no jogo das imagens ora aceleradas, ora em reverse. Isto é, o filme foi construído através dos próprios elementos do cinema.

por Lev Manovich, pesquisador russo radicado nos Estados Unidos, o principal ponto em comum entre eles é que em vez de uma valorização de uma centralidade da imagem, há um interesse nos seus processos de construção. Isto é, não trabalham predominantemente com uma única imagem central principal, mas com o processo em si, seu entorno, seus elementos constitutivos, as técnicas manuais de construção da imagem (2001, p. 296-308). Essas experiências cinemáticas não parecem, portanto, estar relacionadas com uma suposta captura da realidade, como a fotografia ou até mesmo certos tipos de cinema, mas sim com a sua capacidade de construção de uma visualidade, liberta da necessidade de representação e ilusão do real. É lidar com o filme na sua plasticidade, a partir dos seus elementos característicos fundamentais – como a luz e a sala escura.

### **Atmosfera: luz e escuridão** [ subcapítulo 3.2 ]

Em uma entrevista para um programa veiculado no canal online da Associação Cultural Videobrasil<sup>69</sup>, o cineasta brasileiro Karim Aïnouz defende que a base do cinema é a projeção de luz no tempo, de forma a criar um espaço, mais do que uma história. Interessante o diretor não relacionar o cinema com uma captura do mundo, mas sim com uma criação de um mundo, para além de uma narrativa. De fato, se pensarmos no dispositivo cinema, isto é, a sala fechada e escura, com a projeção de luz sob uma tela de grandes proporções, já é em si um mundo próprio, constituindo aquilo que o psicólogo alemão Hugo Mauerhofer chama de “situação cinema”: “o isolamento mais completo possível do mundo exterior e de suas fontes de perturbação visual e auditiva”, sendo um fenômeno propício à imaginação e à alteração da sensação de espaço e tempo pelo espectador (2008, p. 375-376). Portanto, pode-se dizer que *algo acontece* ao se estar em uma sala de cinema, o que para a portuguesa Inês Gil está relacionado com a ideia de atmosfera. À semelhança de Mauerhofer, para ela os elementos do dispositivo cinema “permitem ao espectador de se encontrar num espaço que o retira da sua realidade habitual. Ele é transportado para um estado quase alucinatório” (2011, p. 2)<sup>70</sup>. Mas enquanto

---

<sup>69</sup> Cf: <http://www.vimeo.com/videobrasil>

<sup>70</sup> No curto texto *Ao sair do cinema* (1975), o francês Roland Barthes também relaciona a sala de cinema com um estado hipnótico: “Tudo se passa como se, antes mesmo de entrar na sala, as condições clássicas da hipnose estivessem reunidas: vazio, desocupação, inutilidade; não é diante do

o alemão lida com esse fenômeno como algo puramente psicológico, Gil considera que há nele também um envolvimento corporal do espectador, já que a atmosfera se dá “a partir de um corpo ou de uma situação precisa” (2005, p. 142).

Mas o que vem a ser atmosfera? Gil também se faz essa pergunta e, assim como eu, reconhece a dificuldade em encontrar uma definição para a palavra. Para ela, o conceito ao mesmo tempo é tão óbvio quanto difícil de caracterizar porque ele em si “tem *algo* de fugidio”, já que a atmosfera teria “a capacidade de exprimir o “não figurável”, este *algo* intangível e abstracto<sup>71</sup> que no entanto pode ter uma presença fundamental no espaço representativo de uma imagem” (2005, p. 142). Na tentativa de aprofundar a questão, Gil nos lembra de alguns nomes que também trataram do assunto anteriormente, como o psiquiatra suíço Ludwig Binswanger, que relacionou a atmosfera com um espaço essencialmente subjetivo, ou o psiquiatra alemão Hubertus Tellenbach, que fez uma associação da atmosfera com o gosto que se prolonga ao gosto do mundo, no sentido da oralidade (2005, p. 142). Ela mesma se arrisca em algumas definições:

É um sistema de forças que permite aos elementos do mundo de se conhecer e de reconhecer a natureza do seu estado. A atmosfera manifesta-se como um fenômeno sensível ou afectivo e rege as relações do homem com o seu meio (...) a sua presença que se encontra na maior parte das vezes muda, contagia e envolve o espectador (GIL, 2005, p. 141-142).

Para Gil, portanto, a atmosfera está relacionada às sensações e aos afetos que se dão na presença do sujeito (seu corpo) em um determinado espaço-tempo, de forma consciente ou não. Essa concepção me fez pensar na palavra alemã *Stimmung*, de definição ainda mais complicada e, por conta disso, sem uma tradução exata – por isso vamos usá-la na grafia original. Hans Ulrich Gumbrecht dedicou um livro sobre ela, no qual ele nos conta as diferentes semânticas do termo desenvolvidas ao longo da história, principalmente nas áreas da filosofia e estética, por nomes como Emmanuel Kant, Friedrich Nietzsche, Aloïs Riegel, Friedrich Hölderlin e Martin Heidegger (2014, p. 17-20). Este último foi quem mais influenciou Gumbrecht, que não confere um significado exato para o conceito no seu livro, mas trabalha suas nuances, suas possibilidades. Ele toma emprestado duas palavras da

---

filme e pelo filme que se sonha; é, sem o saber, antes mesmo de tornar-se o seu espectador. Há uma “situação cinema”, e essa situação é pré-hipnótica” (BARTHES, 2012, p. 428).

<sup>71</sup> Mantive a grafia do texto original da autora.

língua inglesa, *mood* e *climate* – que costumam ser utilizadas na tradução de *Stimmung* –, para ajudar na reflexão:

*Mood* refere-se a uma sensação interior, um estado de espírito tão privado que não pode sequer ser circunscrito com grande precisão. *Climate* diz respeito a alguma coisa objetiva que está em volta das pessoas e sobre elas exerce uma influência física (GUMBRECHT, 2014, p. 12).

Com isso, Gumbrecht entende que o *Stimmung* está relacionado aos afetos e às sensações, passando pela presença, em uma clara aproximação dos termos atmosfera e ambiência (2014, p. 12). É algo que acontece aos nossos corpos, envolvendo-os, mas que não conseguimos explicar a causalidade. Ele escapa à linguagem, “desafiando nosso poder de discernimento e de descrição” (2014, p. 12-13). Assim, na experiência estética, o *Stimmung* está mais relacionado a efeitos de presença do que efeitos de sentido<sup>72</sup>, sendo algo que consegue “catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas” (2014, p. 14), uma vez que qualquer elemento pode contribuir para tal. É por isso que Gumbrecht diz que uma pessoa pode ser afetada, por exemplo, por uma declamação de um texto lírico mesmo sem entender a língua pronunciada (2014, p. 14). Isso não significa que os efeitos de presença eliminem a produção de sentido, pois para Gumbrecht eles são complementares. O que se trata aqui é que não há um sentido prévio a ser absorvido ou interpretado: o *Stimmung* não demanda explicação ou tradução, podendo “nos atingir de modo direto e sem mediação, desde que estejamos abertos a isso. Os *Stimmungen*<sup>73</sup> conseguem, por assim dizer, ultrapassar as barreiras da interpretação hermenêutica” (GUMBRECHT, 2014, p. 92-93). É interessante essa ressalva que Gumbrecht faz de que devemos estar abertos para o *Stimmung* nos atingir. Faz lembrar o que Larrosa diz sobre a experiência, como já vimos no primeiro capítulo: “o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura” (LARROSA, 2014, 243). O que me parece é que o *Stimmung* implica uma liberação dos padrões e convenções da percepção, em um se permitir atravessar, se deixar levar. Talvez por isso seja recorrente em outros autores a

---

<sup>72</sup> Para Gumbrecht o *Stimmung* não é apenas um estado de espírito, ou algo que afeta o corpo na sua materialidade. Ele reconhece que também afeta nossas mentes, mas não conseguimos explicar, nem controlar seus resultados (2014, p. 13-14).

<sup>73</sup> Plural de *Stimmung*.

definição de *Stimmung* através da palavra “disposição”, seja de humor (PENA, 2013, p. 13) ou de espírito e alma (GIL, 2005, p. 141).

Philippe-Alain Michaud vale-se de significação semelhante ao tratar da instalação *Abstrakte Kabinett* (1927), de El Lissitzky. Ele afirma que este trabalho mais se dirigia “à *Stimmung* [disposição, ânimo] do visitante que a sua faculdade de conhecimento”, de forma que “a obra de arte não mais funcionava como um elemento isolado, mas só ganhava sentido em função de sua posição no espaço e de sua relação com as outras obras que lhe eram associadas” (2014, p. 42-44). Desta forma, na instalação de El Lissitzky o espectador não estava apenas diante de imagens, mas habitando o mesmo espaço que elas. Não por acaso, Olivia Crough relaciona as instalações do artista russo com o ambiente cinemático, principalmente os seus *Demonstrations Rooms* (*Demonstrationsräume*)<sup>74</sup> montados nas exposições Dresden Internationale Kunstausstellung (1926) e Hannover Landesmuseum (1927), ambas na Alemanha. Para ela, neles há uma preocupação espacial e ambiental, em uma crença de El Lissitzky de que a luz poderia mediar a relação entre os elementos em prol da criação do ritmo do todo (2016, p. 232)<sup>75</sup>. Assim, nos *Demonstrations Rooms* ele valia-se da sala escura, da projeção de luz e do *flicker*<sup>76</sup> produzido pelo design das paredes (2016, p. 228), elementos cinemáticos dissociados, rumo à construção de um espaço imaginário “acima da representação ou conteúdo da exposição” (2016, p. 232).

Para Inês Gil, é inquestionável que “o cinema cria um certo de tipo de atmosfera”, uma vez que ele tem “os seus próprios meios técnicos de expressão de espaço e de tempo, que permitem uma produção de atmosfera específica” (2005, p. 143). Portanto, há no cinema a criação de um mundo próprio no qual o espectador se relaciona e se insere. É nesse sentido que ela diz, em referência ao cineasta francês Jean Epstein, que rejeitava a representação realista do mundo, que a essência do cinema seria “o seu poder de exprimir algo que transgride a percepção comum do mundo” (2005, p. 144). Ao tratar da questão da atmosfera no cinema,

---

<sup>74</sup> Mas deve-se ressaltar que ela mesma reconhece que é reducionista descrever o trabalho do artista russo como cinematográfico ou fílmico. Por isso, a relação que ela faz é com um cinema além dos limites, expandindo o filme para outras formas, pois encontra em El Lissitzky “elementos do cinema que ultrapassam os limites de uma definição singular do cinema” (2016, p. 225). Assim, Crough defende que as instalações de El Lissitzky são precursoras do cinema expandido, em um claro diálogo com o meio cinemático pré-cinema, como os shows de lanterna mágica (2016, p. 234).

<sup>75</sup> Interessante perceber que mesmo sem nunca ter trabalho com filmes, El Lissitzky se interessava pelo ritmo. Mas que ritmo é esse? Vamos tratar disso mais adiante.

<sup>76</sup> Efeito ótico no qual algo estático parece tremular.



Inês Gil se mostra mais interessada na atmosfera fílmica, “que diz respeito à relação entre os próprios elementos fílmicos visuais e sonoros”, isto é, da própria imagem, do que na atmosfera espectral, aquela “que estuda o fenômeno que existe entre o espectador e o filme” (2005, p. 142). Desta forma, ela se debruça sobre questões da linguagem cinematográfica, tratando rapidamente de questões cinemáticas próprias do espaço de exibição, justamente meu interesse aqui. Ainda assim, suas colocações são relevantes na medida em que ela reconhece a relevância do contexto e, principalmente, afirma que há uma relação da atmosfera com o corpo do espectador. Assim, quando falamos de cinema, de fato não é apenas a estrutura física da sala que nos provoca, mas pode-se dizer que ela por si mesma é criadora de atmosferas. O pesquisador e professor brasileiro Paulo Alberto Lanzoni faz uma revisão sobre o assunto tomando Inês Gil como base, afirmando que:

Ao sentar-se em sua poltrona, frente às imagens em movimento e sincronizadas ao som, o espectador é tomado por uma gama de sensações decorrentes da atmosfera cinematográfica, não restrita a seus vínculos com o filme, mas estendida àquele espaço e a seus aparatos (...) ela [a atmosfera cinematográfica] é uma expressão da relação entre o indivíduo e o mundo (LANZONI, 2017, p. 73).

É neste sentido que acredito que *algo acontece* ao estar em uma sala cinemática<sup>77</sup>, como a *Breathing Light* de James Turrell. Neste caso é como se transcorresse uma espécie de uma “situação cinema” fora dos eixos, uma vez que não há representação, figuração ou narrativa, nem há a exigência do espectador em uma posição imóvel e com ponto de visão único e central. O que há na instalação de Turrell é o uso dos elementos básicos do dispositivo cinemático: a sala fechada e a projeção de luz. Como apontado por Philippe Dubois, o trabalho do artista norte-americano não evoca diretamente o dispositivo cinematográfico, mas suas salas têm um poder de sensação similar àquele da sala de cinema (2014, p. 126). Isto é, apesar de não lidar com imagem em movimento ou com uma tela de projeção delimitada, pode-se dizer que Turrell, assim como outros artistas, vale-se de elementos cinemáticos para a construção de espaço e tempo, processo que Dubois chama de “efeito cinema”.

---

<sup>77</sup> Uso a expressão “sala cinemática” em referência à pesquisadora Olivia Crough, que defende haver uma “situação cinemática” em espaços não apenas de exibição de cinema, mas qualquer outra sala que se valha de elementos cinemáticos ou fílmicos dissociados, como a luz, a duração e o movimento (2016, p. 233-235).

Esse “efeito cinema” pode ser entendido de maneiras bem diferentes: pode ser que se trata, mais literalmente, de trabalhos de artistas que façam referência (de modo mais ou menos explícito) a filmes particulares (ou a gêneros ou formas cinematográficas), procedendo às vezes por citação, extração, retomada ou manipulação direta de imagens; ou indiretamente, por alusão, flerte, desvio, transformação, mascaragem, absorção (DUBOIS, 2009, p. 85).

No caso de Turrell, há um “efeito cinema” indireto, por meio do flerte com elementos fílmicos dissociados – no caso específico de *Breathing Light*, a luz. Assim, apesar dele lidar justamente com a não-tela, Dubois diz que “a referência à tela de cinema é quase necessária” para entender seu trabalho, pois “que outra “superfície pura” de fato, exerce por *ela-mesma* (sem recorrer a uma imagem figurativa) uma tamanha força de atração sobre nossa percepção?” (2014, p. 126). Esse poder de atração da tela da qual ele fala me parece estar relacionado à sensação da luz, afinal na sala de cinema, por conta do seu formato arquitetônico, é a tela que aparenta ter esse papel de emissor, uma vez que o projetor, fonte originária da luz, é escondido. Desta forma, entendo que Dubois nesta passagem não se refere à tela como uma janela do real, muito menos à tela com seus contornos delimitados, mas à tela como algo que possibilita inundar o espectador de luz, criando um espaço-tempo singular, em uma experiência não apenas psicológica, mas também física – isto é, uma atmosfera. Assim, creio que isso que “exerce por *ela-mesma* (...) tamanha força de atração sobre nossa percepção” é a luz.



**Figura 23**  
*Ninféias (Nymphéas, 1899-1926)*  
Claude Monet  
Fonte: Musée de l'Orangerie

Quando estive nas salas ovais do primeiro andar do Musée de l'Orangerie, em Paris, onde estão instalados os painéis curvos de *Ninféias* (*Nymphéas*, 1899-1926), de Claude Monet, tive uma sensação de atmosfera semelhante. Não por conta da luminosidade presente na pintura em si, mas por aquela existente na sala, que foi pensada pelo próprio artista. Segundo o pesquisador alemão Christoph Heinrich, Monet estava interessado em criar com esse trabalho um ambiente como um todo e, por isso, para ele era importante que todos os oito enormes painéis de *Ninféias* fossem expostos juntos. Além disso, era importante que eles fossem exibidos sob luz natural, para uma sensação semelhante à de se estar ao ar livre, criando um ambiente de calma e repouso (2007, p. 86). Por conta disso, na negociação para firmar a exibição de *Ninféias* no Musée de l'Orangerie, Monet teria exigido algumas modificações na arquitetura do lugar: a sala precisou ser dividida em duas outras menores, de formato oval, de forma a abraçar o público, e o teto foi todo modificado, ganhando uma abertura para o exterior, coberta um um fino tecido, como uma espécie de claraboia. Assim, ao entrar nesse espaço somos envolvidos por uma luz difusa e suave, em um convite a parar e contemplar, não apenas as imagens, mas a atmosfera daquele ambiente sem horizonte, um todo infinito.

Para Oliver Grau, esse espaço planejado por Monet é como um panorama imersivo, que daria a ilusão ao público de estar naquele lago com as plantas aquáticas, em um processo de desincorporação do espectador (2007, p. 167-168). Não vejo desta forma. Mais do que criar uma ilusão de realidade, de supostamente fazer o público se sentir em Giverny<sup>78</sup>, entendo que em *Ninféias* há a criação de um ambiente próprio, que vale por si mesmo, isto é, uma atmosfera<sup>79</sup>, na qual o espectador tem noção da sua presença. Mais do que uma série de pinturas ilusionistas, *Ninféias* é, porque não dizer, uma instalação, uma atmosfera de luz. É como o que também se dá na Capela Rothko, localizada na Universidade Católica de São Tomás, em Houston, nos Estados Unidos. Construída na década de 1960, nela há 14 painéis do artista russo naturalizado norte-americano Mark Rothko, que também participou do planejamento da arquitetura do lugar, criando um espaço

---

<sup>78</sup> O jardim e lago retratados em *Ninféias* localizavam-se na casa do pintor, na cidade de Giverny.

<sup>79</sup> Inês Gil não reconhece atmosfera e ambiente como sinônimos, apesar de muito próximos. Para ela, ambos são gerais, mas o segundo termo é secundário, pois não é indispensável (GIL, 2005, p. 141). Mas ela falava especificamente do cinema. No caso de uma instalação, como *Ninféias*, que trabalha diretamente com a produção de um ambiente no qual se dá uma atmosfera, a aproximação é inevitável.

octogonal, de forma que as pinturas fossem espalhadas pelas paredes, circundando o público. E para ele a luz natural também era importante para a criação dessa atmosfera envolvente. No livro de Jacob Baal-Teshuva sobre o artista, ele afirma que neste trabalho Rothko:

Pretendia criar uma espécie de domicílio para essas pinturas, em que o visitante entrasse fisicamente. Seguindo anteriores trabalhos seus, os observadores encontrariam um diálogo com as suas pinturas, como uma experiência consumada entre pintura e observador. Rothko pretendia que o seu visitante entrasse num universo de quietude, que o transportasse a uma atmosfera de contemplação e reverência meditativa (BAAL-TESHUVA, 2010, p. 78).

Como Baal-Teshuva aponta, na verdade essa relação sensorial das pinturas de Rothko com o público já era presente nos seus trabalhos anteriores. De fato, estar diante de uma tela dele ultrapassa uma percepção visual habitual, uma vez que não há nada para ver ali, a não ser cor e, principalmente, a sensação da luz. Apesar de se tratar de tinta aplicada sobre uma superfície opaca, o trabalho de Rothko também transborda luminosidade, inundando o espaço e o corpo de quem o vê. Quando visitei seu trabalho na Tate Modern, em Londres, a sensação não foi de estar apenas diante de uma imagem, mas de ser tocada por ela: aquela luz que ela emanava me atingia<sup>80</sup>, assim como todo o ambiente parecia ser iluminado pelo brilho da cor presente no quadro. Assim, suas telas são como a tela de cinema, como aquela descrita por Dubois: geralmente de grandes dimensões, não são a fonte produtora de luz, mas são a superfície que a irradia, criando um ambiente único – uma “situação cinema” sem cinema. Aliás, corroborando essa ideia, vale lembrar que Rothko insistia que seus trabalhos fossem instalados em locais com iluminação fraca ou até mesmo em salas escuras (BAAL-TESHUVA, 2010, p. 50), já que a intensidade luminosa viria do próprio quadro.

A questão da luminosidade já esteve presente no trabalho de muitos outros artistas, mas o que parece estar em jogo em Rothko, ou nas *Ninféias* de Monet, ou na instalação de Turrell, não é apenas um interesse pela luz em um desejo de uma impressão de realidade, mas pela luz como criadora de uma realidade própria no espaço no qual a obra está instalada. Digo “realidade própria” por entender que a luz

---

<sup>80</sup> Por muito tempo a física considerava a luz apenas como onda eletromagnética sendo, portanto, algo imaterial. Mas com a revisão feita por Albert Einstein, a luz passa a ser vista também como partícula, como matéria.

produz um ambiente, uma atmosfera na qual há uma alteração da percepção do espaço e do tempo. Encontro relações com essa ideia nos escritos do psicólogo alemão Rudolf Arnheim, para quem a luz é mais do que apenas aquilo que nos permite ver, uma ferramenta para a visão, pois ela também é capaz de criar o próprio espaço visto. Isso porque é através da sua presença ou ausência, isto é, dos contrastes de iluminação, que é possível ter a noção de profundidade e do volume dos objetos, de forma que nada é intocavelmente permanente (ARNHEIM, 2005, p. 293-300). Assim, se não há variação de intensidade de luz, com áreas menos ou mais iluminadas, a ideia de perspectiva fica abalada – como na instalação de Turrell com a sua luz homogênea e difusa.



**Figura 24**  
Nº8 (1952)  
Mark Rothko  
Coleção particular  
Fonte: reprodução

Um ponto interessante é que Arnheim trata dessa transformação não apenas por uma via psicológica, mas principalmente por questões físicas e ópticas da

visão<sup>81</sup>. Assim, quando ele afirma que a luz modifica a percepção do espaço, ele não quer dizer apenas que ela modifica nossas sensações, a forma como interpretamos aquele lugar ou as memórias que ele possa nos invocar. Para ele, a luz é responsável pela nossa percepção geométrica do espaço, seus volumes, seus contornos, sua profundidade, sua altura – por isso ele afirma que a luz cria espaço. Não à toa as ideias de Arnheim são fonte de inspiração tanto na arte quanto na arquitetura, como para o arquiteto espanhol Alejandro Cervilla García, para quem a luz é uma ferramenta poderosa para criar ilusões espaciais, uma vez que ela é um meio capaz de criar uma nova ordem espacial frente à ordem física construída (2009, p. 86 e 92). Ele trata dessa questão no seu texto intitulado *La luz y la creación de ilusiones espaciales* (2009), no qual ele relaciona duas obras do arquiteto sueco Erik Gunnar Asplund com algumas instalações de James Turrell, afirmando que ambos utilizam a luz como matéria estática, conferindo-a forma (2009, p. 92), isto é, a luz como material de construção, como um tijolo, um piso, uma parede.

Uma vez que a luz tem a capacidade óptica de modificar nossa percepção do espaço, o espectador ingênuo cai preso frente à imagem que seus olhos contemplam, frente a esse espaço feito com luz que não coincide com a realidade construída. Por comparação e por contraste de luz, o espaço se contrai ou dilata, salta ou permanece indeterminado, indefinido ou desfocado (GARCÍA, 2009, p. 91-92).<sup>82</sup>

Ao longo do seu texto, o arquiteto espanhol retoma diversas vezes a ideia de que a luz pode proporcionar uma percepção distante da realidade. Para ele, a maneira como a iluminação é trabalhada pode modificar nossa percepção de forma a um teto parecer mais alto ou mais baixo, uma parede mais distante, uma profundidade mais achatada etc., e é nesse sentido que ele trás a experiência de Asplund. Segundo García, após construir o Tribunal do Condado de Lister (1921) e a Capela do Bosque de Estocolmo (1920), ambos na Suécia, o arquiteto constatou que a percepção desses espaços diferia em muito do projeto de construção.

---

<sup>81</sup> Mas claro, há questões psicológicas e sociais na forma como nos relacionamos com a luz. O próprio Arnheim fala sobre isso rapidamente, reconhecendo que a luz “é uma das experiências humanas mais fundamentais e poderosas, uma aparição compreensivelmente venerada, celebrada e solicitada nas cerimônias religiosas” (2005, p.293).

<sup>82</sup> Tradução livre do texto original: “Como la luz tiene la capacidad óptica de modificar nuestra percepción del espacio, el incauto espectador cae preso ante la imagen que contemplan sus ojos, ante ese espacio hecho con luz que no coincide con la realidad construida. Por comparación y por contraste de la luz, el espacio se contrae o dilata, salta, o queda indeterminado, indefinido o borroso.”



**Figura 25**  
*Capela do Bosque de Estocolmo (1920)*  
 Erik Gunnar Asplund  
 Fonte: reprodução

O que ele planejou como algo concreto e ajustado, se tornou indeterminado, uma ilusão diferente da realidade (2009, p. 84). O grande problema para ele foi que as medidas do edifício construído, sua geometria real, diferiam do que era percebido – por exemplo, um pé direito de cinco metros parecia muito menor. Para García, a resposta para isso está na iluminação, e é assim que ele faz uma conexão com James Turrell, que justamente cria objetos que não existem concretamente a partir de um jogo de luz.<sup>83</sup>

No entanto, não se trata apenas de luz. O próprio García reconhece que o espaço construído nas instalações de Turrell se dá por uma série de práticas em conjunto que formam um todo – me arrisco a dizer que formam um ambiente, ou tomando Inês Gil como referência, uma atmosfera. E curiosamente, tais condutas ditas por ele são muito próximas daquelas empregadas em uma sala de cinema: espaço escuro e fechado, para evitar qualquer contaminação do exterior; luz controlada; espaço vazio, para eliminar qualquer referência que possa tirar a atenção do espectador; acesso à sala principal através de um pequeno espaço, de forma a nos afastar do exterior de forma progressiva; superfície de projeção plana, contínua e lisa, de forma que sobressaia a forma de luz projetada; ocultar a fonte de luz (GARCÍA, 2009, p. 85-86). Quando fala da experiência da sala de cinema, Roland Barthes aponta características semelhantes que seriam responsáveis pelo

<sup>83</sup> Quando trata do artista norte-americano no seu texto, García está mais interessado nas duas obras ilusionistas, como as instalações da série *Projections Pieces* (1966-1969), na qual ele simula objetos geométricos sólidos apenas com jogo de luz. Mas, como veremos mais adiante, meu interesse aqui é justamente em um não ilusionismo, em uma ideia de uma realidade falsa, mas sim uma ilusão em busca de uma realidade própria.

fascínio que esse espaço provoca, como a ausência de referências do mundo exterior, um convite ao relaxamento, uma liberdade do corpo. Para ele, a escuridão da sala exerce a mesma fascinação que o filme em si, em um convite a estar dentro da história, mas também em outra parte (2012, p. 431). Para Barthes, trata-se de ir ao cinema:

(...) deixando-se fascinar *duas vezes*, pela imagem e pelo o que está em torno, como se eu tivesse dois corpos ao mesmo tempo; um corpo nascísico que olha, perdido no espelho próximo, e um corpo perverso, pronto para fetichizar não a imagem, mas precisamente o que a excede: a textura do som, a sala, a escuridão, a massa escura dos outros corpos, os raios da luz, a entrada, a saída; em resumo, para distanciar-me, “decolar”, complico uma “relação” por uma “situação” (BARTHES, 2012, p. 432-433).

Interessante perceber que Barthes fala do fascínio do cinema não apenas por conta da imagem que emana da tela luminosa, mas também por conta daquilo que a cerca: a escuridão. Bem, quando Mauerhofer fala da “situação cinema”, de fato ele não fala apenas da luz ou da tela, mas do ambiente como um todo. Para ele, os efeitos da “situação cinema” estão relacionados com as reações “apresentadas por uma pessoa que permaneça por algum tempo dentro de uma sala mais ou menos escura” (2008, p. 376), o que reforça a ideia de que a escuridão também é responsável pela atmosfera de um ambiente cinematográfico<sup>84</sup>. É o que também parece pensar o pesquisador norte-americano Noam M. Elcott, que no seu livro *Artificial Darkness* afirma que a escuridão artificial também é responsável por afetar nossa percepção (2016, p. 49).

Mas devemos lembrar que a escuridão artificial não começou com o cinema – apesar de ser um elemento cinematográfico essencial –, mas sim com o teatro. Elcott nos conta que a ideia de escurecer a plateia tinha como objetivo concentrar a atenção do espectador na cena representada no palco, que deveria condensar toda a luz. Segundo ele, o primeiro a falar dos benefícios da escuridão no espaço teatral foi o dramaturgo Leone Di Somi (1527-1592), e o primeiro local a de fato empregar tal prática foi o Teatro di San Cassiano, aberto em Veneza em 1637 e considerado a primeira casa de ópera pública (2016, p. 48). Tais experiências migraram para o norte da Europa por meio de arquitetos e empresários, mas foi apenas a partir de 1876 que a prática passou a ser mais difundida, por conta do sucesso de Richard

---

<sup>84</sup> Rudolf Arnheim alerta que na percepção a escuridão não é compreendida como uma ausência de luz, mas como um princípio ativo, tanto quanto a própria luz (ARNHEIM, 2005, p.294).



Wagner com o Teatro de Bayreuth, na Alemanha, onde a plateia ficava no escuro. Mas a escuridão artificial no ambiente teatral sofreu uma grande resistência no seu início, visto que tradicionalmente a plateia era bem iluminada, tanto ou até mais do que o palco, pois era considerada um lugar para ver e ser visto (ELCOTT, 2016, p. 47). Foi com a profusão dos espetáculos ópticos, como a lanterna mágica, os espetáculos de fantasmagoria, os panoramas e dioramas, e com o avanço das técnicas de iluminação a gás e elétrica<sup>85</sup>, que essa rejeição foi perdendo força. E, claro, com o trabalho de Wagner com o Bayreuth. Para Elcott, o alemão pode não ter inventado a escuridão artificial, mas foi quem melhor trabalhou seus elementos, conseguindo convencer a burguesia da época (2016, p. 51).

Wagner acreditava que a escuridão permitia o apagamento do espectador da plateia, que assim se projetaria para a cena no palco, em um efeito de imersão ilusionista. Na verdade, não apenas por conta da escuridão, mas por outros artifícios arquitetônicos, como o duplo proscênio e a orquestra escondida – já falamos disso no subcapítulo anterior. O interessante é que todo esse ambiente idealizado por ele era criado justamente com a pretensão de ser esquecido, para o foco ser totalmente na cena (ELCOTT, 2016, p. 56). Em outras palavras, o espaço wagneriano, tão projetado e cheio de elementos cuidadosamente pensados, não era o ponto de interesse em si, mas apenas um caminho para se atingir uma maior ilusão, em um efeito de impressão de realidade: tudo compactuava para fazer o espectador se sentir como se estivesse ali naquela situação representada no palco ou, posteriormente, na imagem da tela do cinema.<sup>86</sup> Trata-se de uma suspensão do corpo do espectador em uma escuridão nula, sem espaço e sem corpo.

Mas prefiro seguir a linha de Barthes, que considerava o fascínio do cinema não apenas pelo filme em si, pela sua narrativa, pela representação de realidade ali mostrada, mas pelo entorno, pela sala, isto é, pela “situação cinema” que ali se formava: “nunca posso, falando de cinema, impedir-me de pensar em “sala” mais do que em “filme” (...) Aquilo que me sirvo para tomar distância com relação à imagem, eis, afinal de contas, o que me fascina” (BARTHES, 2004, p. 433). Trata-se de compreender a sala de cinema não apenas como um lugar de recepção, mas um

---

<sup>85</sup> Sobre a história da iluminação artificial, ver *Disenchanted Night: the industrialization of light in the nineteenth century* (1995), de Wolfgang Schivelbusch.

<sup>86</sup> O espaço wagneriano influenciou diversos arquitetos de teatro, mas a maior influência foi na construção das salas de cinema (ELCOTT, 2016, p. 58).

lugar de produção. A escuridão pode até fazer a gente se esquecer da nossa presença naquele espaço-tempo, mas também pode fazer a gente se sentir mais presente ali. É, na verdade, uma relação dúbia, com um evidente tensionamento: estou imerso, mas também estou presente. Assim como foi dito sobre a luz anteriormente, acredito que a escuridão é bem mais do que uma ferramenta em prol do ilusionismo, mas sim um meio capaz de criar de fato um espaço próprio, uma atmosfera, um ambiente que provoca, que instiga, que tenciona, que nos revira.

E é nesse sentido que vejo aproximações entre a instalação *Breathing Light* de Turrell, a Capela Rothko, a sala das *Ninféias* de Monet e as construções de Asplund: nesses trabalhos há um interesse no todo, na criação de um ambiente<sup>87</sup>, um espaço envolvente, que nos rodeia por todos os lados. A pesquisadora portuguesa Magda Cubaixo, em trabalho acerca de instalações contemporâneas, trata desta questão ao falar da *black box*<sup>88</sup>, esse espaço escuro e fechado que migrou do cinema para a exibição de arte, no qual há o uso da luz, criando um ambiente no qual:

O espetador deixa de contemplar e observar a obra e passa a habitar esse espaço, que cria com a sua própria presença, ou seja, o espetador integra-se no espaço, mergulha num ambiente pré-existente e torna-se num corpo sensível a todas as dimensões de uma obra, onde se movimenta, se apropria do espaço e o percebe pela sua presença, pela experiência que realiza ao movimentar-se numa instalação de forma a percebê-la (CUBAIXO, 2017, p. 19).

Por isso há de se ter cuidado com o uso a palavra *ilusão* para se referir a esses espaços, uma vez que ela remete a “engano dos sentidos”, “confusão de falso com verdadeiro”, “erro de percepção” (HOUAISS, 2001, p. 1572) – justamente os significados que o arquiteto García parece trabalhar no seu texto. Entendo que não se trata apenas de irrealidade, porque não importa o que é real ou não, afinal, como dito anteriormente, é como se esses trabalhos criassem sua própria realidade na qual somos convidados a habitar. Assim, prefiro outros significados de *ilusão*, menos óbvios: “negação da realidade”, “fantasia da imaginação”, “devaneio” (HOUAISS, 2001, p. 1572). Talvez por isso nos trabalhos aqui analisados até então há uma

---

<sup>87</sup> No *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001) encontramos diversos significados para o verbete, mas logo o primeiro se mostra mais próximo no pensamento aqui desenvolvido, considerando ambiente como aquilo “que rodeira ou envolve por todos os lados e constitui o meio em que se vive” (HOUAISS, 2001, p. 183).

<sup>88</sup> Cf: UROSKIE, Andrew V. *Between the black box and the white cube: expanded cinema and postwar art*. Chicago: The University of Chicago Press, 2014.

negação da perspectiva e da profundidade, pois ambas remetem a um realismo, a um naturalismo. Ao mesmo tempo, há neles uma valorização da luz, uma vez que ela é capaz de anular a percepção tridimensional do espaço, criando uma nova realidade na qual outras formas de perceber podem ser instigadas, para além da hegemonia da visão.

Assim, retomo a palavra *imersão*, não no sentido proposto por Oliver Grau de se sentir dentro de uma realidade existente, isto é, correlata a algo externo, como em um panorama do século XIX, que pretendia simular um espaço real. Prefiro pensar em *imersão* como um fenômeno que se dá por causa e dentro da obra, no qual há a criação de um mundo próprio, que não se pretende como um simulacro do real, mas como algo independente e singular em que se mergulha. E justamente por estar livre dessa necessidade de simulação, de ilusionismo, nesta imersão a percepção é revirada, provocada, questionada, liberando a imagem para ser apenas uma experiência.

### **A imagem como experiência** [ subcapítulo 3.3 ]

Ao adquirir os ingressos para uma sessão de *Fever Room* (2015), não é possível saber exatamente o que se dará durante a exibição. Pelo material de divulgação, sabe-se apenas que se trata de um trabalho do cineasta tailandês Apichatpong Weerasethakul, mas poucas imagens são disponibilizadas, a pedido do próprio artista, fomentando um mistério em torno da obra. O pouco que se sabe é que *Fever Room* não é apenas um filme, mas uma mistura de cinema, performance e instalação, um trabalho próximo do cinema expandido, como apontado pelo próprio Apichatpong em entrevista (TURQUIER, 2016).

Sua primeira montagem aconteceu na cidade de Gwangju, na Coreia do Sul, em setembro de 2015, e no ano seguinte circulou por alguns festivais na Europa, como o *Kunstenfestivaldesarts* em Bruxelas, na Bélgica, e o *Temps d'Images* em Lisboa, em Portugal. Devido ao alto custo da estrutura necessária para a sua realização, desde então *Fever Room* circulou por poucos países e em datas limitadas, o que dificultou minha visita. Assim, diferente das demais obras presentes nesta dissertação, a análise que trago aqui é baseada em uma vasta pesquisa em matérias jornalísticas, principalmente aquelas com um caráter mais poético, nos quais há um relato pessoal do autor. Também serviram como fonte várias

entrevistas com o Apichatpong publicadas em diversas revistas e sites, assim como a experiência de amigos que estiveram presentes em algumas sessões.

O leitor pode estar se perguntando o motivo de abordar este trabalho, apesar de não o ter visto pessoalmente. A resposta é bem simples: *Fever Room* sintetiza os diversos pontos refletidos até aqui e reforça a ideia de que *esse algo que (nos) acontece* na experiência artística passa pelo tempo, pelo corpo e pelo espaço, em um reviramento da percepção. Apesar da relação com este trabalho de Apichatpong ter se dado através da leitura e da análise das poucas imagens disponíveis, há ainda assim um envolvimento pessoal com ele. Desta forma, a colagem de relatos e experiências que trago a seguir também é carregada das minhas próprias impressões.

\*\*\*

Em vez das grandes portas de uma sala de cinema convencional, que leva o público logo para os seus assentos, o acesso à sala de exibição de *Fever Room* se dá por um corredor escuro que culmina em uma sala também escura. Nela há poucas cadeiras, destinadas para aqueles que não podem ficar em pé, enquanto o restante do público pode sentar-se ou deitar-se no chão. No filme que se inicia na tela à frente, vê-se a primeira personagem, a enfermeira Jen, a mesma que aparece em um trabalho anterior de Apichatpong, o filme *Cemitério do Esplendor (Rak ti Khon Kaen, 2015)*<sup>89</sup>. Acamada em um quarto de um hospital antigo no interior da Tailândia, ela relembra momentos da sua vida – ou seriam sonhos? Os planos que se seguem são acompanhados de uma narração em off: trata-se da voz de Jen guiando o espectador pelas imagens, que parecem ser fragmentos da sua memória ou imaginação. Há ainda outro paciente neste hospital, o soldado Itt, que também esteve em *Cemitério do Esplendor*. Adormecido em uma cama, assim como Jen, ele também conta suas memórias e sonhos, sem distinção clara entre eles, por meio de uma narração em off. Os dois personagens se comunicam entre si, mas não diretamente, isto é, sem fala, em uma espécie de telepatia, como se um fosse o espectador do outro. Até que alguns planos começam a se repetir, agora sem

---

<sup>89</sup> *Fever Room* é considerado pelo próprio Apichatpong como uma continuação de *Cemitério do Esplendor*.

nenhuma voz guia de fundo, impossibilitando a distinção das imagens, se são do sonho de Itt, de Jen ou de ambos.



**Figura 26**  
*Fever Room* (2015)  
 Apichatpong Weerasethakul  
 Créditos: Kick the Machine

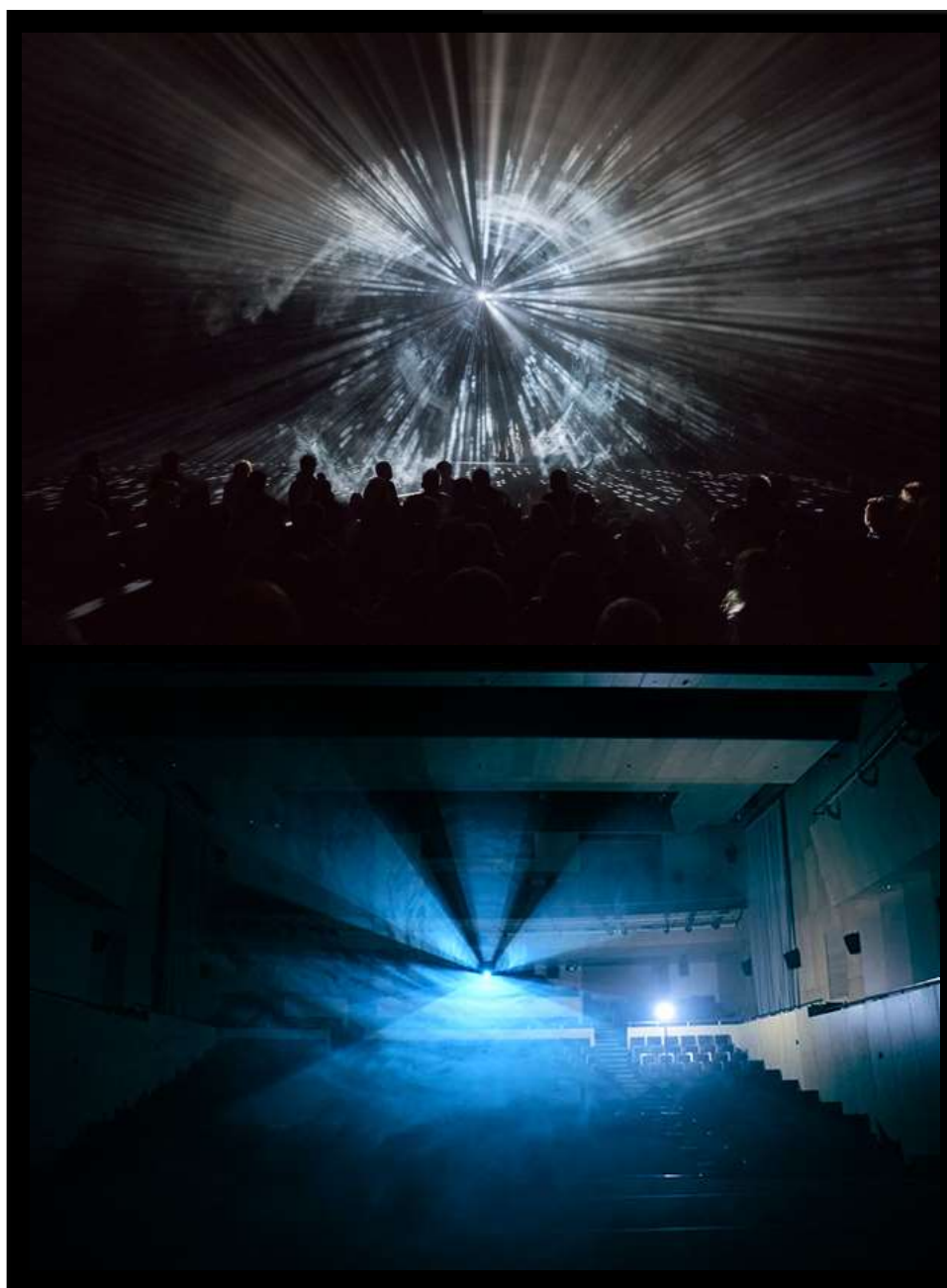
A partir deste momento, duas telas descem nas laterais da sala, uma de cada lado do público. Nelas se vê imagens de árvores a tremular com o vento, acompanhadas da reprodução de um intenso som de tempestade, em uma construção sonora que o escritor singapurense Alfian Sa'at diz “nos permitir imaginar que também estamos envolvidos pela chuva”<sup>90</sup> (2017). A cineasta tailandesa Chomwan Weeraworawit completa: “estamos em uma caixa na qual há imagens por todos os lados, assim como estamos cercados por sons da natureza, do ruído ambiente e das pessoas”<sup>91</sup> (2017). Na sequência a seguir, se vê um adolescente tailandês olhando para um rio, seguido por imagens dele sentado com outros garotos e depois todos juntos, navegando em um barco. De repente, outra tela surge, desta vez acima da tela frontal, como se ela se desdobrasse em duas: “outra

---

<sup>90</sup> Tradução livre do texto original: “We see rain bouncing off banana leaves, and the sensuous sound design (by Koichi Shimizu & Akritchalerm Kalayanamitr) allows us to imagine that we are also enveloped in rain.”

<sup>91</sup> Tradução livre do texto original: “We are in box where, from all sides, there are images and we are likewise surrounded by sounds from nature, ambient noise, and people.”

tela desce na nossa frente, suspensa sobre a original, e novamente experimentamos uma mudança de subjetividades”<sup>92</sup>, diz Alfian Sa’at (2017).



**Figura 27**  
*Fever Room* (2015)  
Apichatpong Weerasethakul  
Créditos: Kick the Machine

No momento seguinte surge a imagem de um homem em uma caverna escura, cheia de pedras e estalactites. Ele carrega uma tocha, com a qual vai

---

<sup>92</sup> Tradução livre do texto original: “Another screen descends in front of us, suspended over the original, and we again experience a shifting of subjectivities.”

iluminando as paredes desse lugar, revelando gravuras primitivas. Através do tremular das chamas, tais gravuras parecem ganhar movimento, como nos espetáculos de fantasmagoria no século XIX, que se valiam de um jogo de luz e sombras para simular o movimento de figuras. Depois, esse homem dentro da caverna pega no sono e novamente há uma mudança no espaço de exibição: as telas são suspensas e as cortinas atrás se separam, de forma que o público se dá conta de que está em uma sala convencional de teatro ou cinema, mas ao contrário. Apichatpong revira a “situação cinema” e coloca o espectador no palco, de frente para as cadeiras vazias da plateia, e assim a luz do projetor imunda os corpos do público. Segundo o crítico português Vasco Câmara, neste momento “a escuridão faz-se luz, saída não se sabe de onde, da sala em frente, porque afinal estamos num palco, o teatro está ao contrário, nós somos imagem” (2016).

Além da luz da projeção, há fumaça e sons de trovões e turbinas, que combinados parecem transportar o espectador para uma outra realidade – seria o sonho do homem adormecido na caverna? Para Alfian Sa’at:

Vemos um túnel formado, um vórtice giratório cujos lados são moldados e manchados pela fumaça. Vemos as silhuetas enevoadas de figuras humanas. Em seguida, aparece um plano horizontal fantasmático, que varre para cima e para baixo, de modo que sentimos como se estivéssemos subindo e afundando. E, finalmente, o topiário das nuvens se reforma em um túnel novamente, desta vez coberto de cor<sup>93</sup> (2017).

Já para Câmara, quando o espectador se dá conta que está em cima do palco e a luz do projetor é voltada ele, trata-se de “um encontro imediato com a nossa condição de espectadores” (2016). Para Apichatpong, o filme não está só na tela, mas também na sala, por isso tomar consciência desse estado é importante. Ele trata do assunto em uma entrevista realizada quando *Fever Room* foi exibido em Berlim em janeiro de 2018:

Normalmente, você só vê a imagem na tela (...) e então você percebe que nunca prestamos atenção ao espaço, apenas pensamos na tela na frente, essa imagem. Mas e o espaço e as pessoas ao redor? Eu acho que *Fever Room* tenta apontar para essa mudança de perspectiva e estar ciente desse ritual que compartilhamos desde que estávamos na caverna (...) penso que quando a única tela cai, esse é o ponto principal do show, que de repente

---

<sup>93</sup> Tradução livre do texto original: “We see a tunnel formed, a spinning vortex whose sides are both shaped and stained by fog. We see the misty silhouettes of human figures. Then a phantasmal horizontal plane appears, which sweeps up and down, such that we feel as if we are rising and sinking. And finally, the topiary of clouds re-forms into a tunnel again, this time suffused with colour.”

essa tela é diferente da tela inicial, que você está ciente das outras pessoas, do ar vazio anterior, do feixe de luz<sup>94</sup> (RADLEY, 2017).

Assim, mais do que um filme, Apichatpong considera este trabalho uma performance da projeção, na qual a narrativa deriva da luz, não de uma imagem (CAMARA, 2016). Afinal, para ele “os filmes não são apenas histórias, são vibrações de emoções”<sup>95</sup>, algo invisível que tem a capacidade de nos tocar (RADLEY, 2017). Nesta fala o diretor evidencia a defesa de uma narrativa sem representação, sem figuração, sem referência ao real, em claro interesse na experiência do espectador com a sua obra do que em contar uma história através da representação. Mas poderíamos chamar ainda de uma narrativa? Para o ensaísta e fotógrafo brasileiro Francisco Teixeira, sim. Ele defende que “a narratividade é inerente à imagem e o cinema se constitui de processos eminentemente imagéticos-narrativos”, mas essa narrativa “difere dos modelos linguísticos” (2012, p. 48-49). Portanto, para Teixeira é da natureza do cinema ter uma narrativa, mas não necessariamente como aquela presente no teatro e na literatura, com seus procedimentos narrativos mimetizados. Ou seja, o cinema é narrativo mesmo sem recorrer à representação, como propõe Apichatpong com *Fever Room*.

É difícil pensarmos nessa separação uma vez que é comum entendermos o cinema pela via representacional. Isso porque desde o final da Primeira Guerra Mundial ele assumiu essa característica de contar histórias por meio de uma impressão de realidade, deixando de ser uma mera técnica de registro visual para ser uma arte, com forte herança da mimese teatral<sup>96</sup> e da prosa literária<sup>97</sup> – apesar de justamente nesta época esses mesmos modelos estarem passando por críticas perpetradas pelas vanguardas artísticas (TEIXEIRA, 2012, p. 27). Nesse processo de subsunção da imagem à palavra, Teixeira diz que o cinema se rende a uma domesticação, renunciando sua capacidade de “apresentar – e não representar,

---

<sup>94</sup> Tradução livre do texto original: “Usually you only see the image on the screen (...) and then you realize that we never pay attention to the space, we just think about the screen in front, this image. But what about the space and the people around? I think ‘Fever Room’ tries to aim for that shift in perspective and be aware of this ritual that we have shared since we were in the cave (...) I think when the one screen comes down, that’s the whole point of the show, that suddenly this screen is different from the beginning screen, that you’re aware of the other people and you’re aware of the empty air before, the beam of light.”

<sup>95</sup> Tradução livre do texto original: “I think movies are not only stories, they’re vibrations of emotions.”

<sup>96</sup> Entende-se aqui mimese como imitação, simulação de uma realidade.

<sup>97</sup> Entende-se aqui como o formato literário caracterizado pela presença de personagens inseridos em situações imaginárias, como em um conto, uma novela, um romance (HOUAISS, 2001, p. 1996).



remeter, referenciar – uma realidade que escapava e se efetuava por fora da visibilidade corrente” (2012, p. 49-50). Assim, a representação não está na origem do cinema<sup>98</sup>, assim como narrativa e representação não estão necessariamente interligadas, sendo possível construir uma narratividade ao apresentar uma situação em vez de representar para contar uma história por meio de uma dramaturgia.



**Figura 28**  
*Fever Room* (2015)  
Apichatpong Weerasethakul  
Créditos: Kick the Machine

---

<sup>98</sup> Afinal, como Teixeira nos faz lembrar, o cinema tem implicações com uma outra herança visual anterior (2012, p. 29), sem a demanda de uma referência a algo externo, como os espetáculos de fantasmagoria e a lanterna mágica, os quais valiam-se justamente de... luz. E é justamente com esse legado que *Fever Room* parece dialogar.

Mas quando Apichatpong diz que cria a narrativa através da luz e não da imagem, uma pergunta vem à cabeça: que imagem é essa da qual ele está falando? A projeção de luz por si só já não configuraria uma imagem? Afinal, o que é uma imagem? Obviamente não se pretende aqui chegar à uma resposta para essa última questão, afinal, como nos lembra Emmanuel Alloa, “parece ocorrer com as imagens o mesmo que acontece com o tempo em Santo Agostinho”<sup>99</sup> (2015, p. 7), isto é, por mais que a gente tenha interação com elas constantemente, temos dificuldades em explicá-las. Mas é interessante refletir sobre a questão para poder entender que imagem é essa a qual Apichatpong renuncia. Já vimos no primeiro capítulo que na tradição eurocêntrica ocidental há um hábito de entender as imagens como a *imagem de algo*, isto é, abordá-la por uma função significativa (KRAUSS, 2002, p. 219-220). Trata-se, portanto, de relacionar a imagem à representação, à simulação de algo exterior, tanto na figuração quanto na abstração. Olhamos uma imagem e automaticamente tentamos identificar nela algo externo, em um processo de subordinar a imagem ao discurso (ALLOA, 2015, p. 13), isto é, há um desejo de conferir um sentido às imagens.

O diretor tailandês parece querer justamente renunciar a essa imagem atrelada ao reconhecimento, contestando esse automatismo de identificação. Outros também já fizeram isso, como os artistas do Minimalismo, que criticavam essa demanda de interpretação e correspondência com o real. O crítico francês Georges Didi-Huberman resume bem a proposta minimalista: promover objetos “teoricamente *sem jogos de significações*”, diante dos quais “nada haverá a crer ou a imaginar”, uma vez que são formas que renunciam às imagens, isto é, “não representa nada como imagem de outra coisa” (2014, p. 57-61). Para os minimalistas, o objeto deve valer-se por si só, sem detalhes, “um objeto que se apresentasse (e se representasse) apenas por sua mera volumetria de objeto – um paralelepípedo, por exemplo -, um objeto que não inventasse nem tempo nem espaço além dele mesmo” (2014, p. 63). Assim, nessa crítica da representação, os minimalistas seguiram o caminho de um elogio à forma, como se fosse possível se livrar de qualquer tipo de relação de sentido. Aliás, Alloa levanta um questionamento interessante sobre isso: “pode-se realmente alcançar o nível de uma matéria nua e

---

<sup>99</sup> Já tratamos desse famoso dilema de Santo Agostinho acerca do tempo no capítulo anterior.

indecifrável?” (2015, p. 14), ou seja, é possível uma negação completa de sentido, de forma a olhar algo e apenas ver sua forma e matéria?

Nesse ponto em especial os minimalistas são bem distantes de Apichatpong: ele também recusa a imagem enquanto identificação automática, mas se interessa pela imaginação e o sonho proporcionados por ela, em vez da sua materialidade. Isto é, há sentido, mas um sentido livre, múltiplo, fora de todo condicionamento. Nesse sentido, talvez *Fever Room* esteja mais próximo de Hélio Oiticica e as suas *Cosmococas* (1973-1974), com as quais se propunha uma eliminação da imagem enquanto representação, em uma resistência à primazia do sentido, valorizando experiências multissensoriais por parte do espectador (RIVERA, 2012, p. 120-121). Como aponta Tania Rivera, não se trata apenas de proporcionar uma interatividade do espectador com a obra, mas de “convidá-lo a recolocar em jogo o mundo da representação e seu lugar nele” (2012, p. 124). Assim, não se nega a produção de sentido, mas sim sua predominância e a identificação automática de um sentido já existente. Com as *Cosmococas* busca-se essa ruptura em prol da dispersão, da multiplicidade.

A noção de imagem é levada na obra tardia de Hélio Oiticica, portanto, a um deslocamento que é aquele mesmo da linguagem (...) a centralidade do sentido, da significação, é radicalmente questionada pela ideia de que os fundamentos da linguagem seriam fragmentados, fazendo desta um deslocamento de significantes capaz de gerar algum sentido, mas em parte independente deste e roçando sempre nos limites da não representação. Trata-se, então, nas *Cosmococas*, de *fundar* limites à não representação, quebrando a dominância da significação (RIVERA, 2012, p. 124-125).

Neste trabalho de Oiticica há, portanto, uma busca por uma liberdade, uma recusa às amarras de uma representação enquanto relação direta com um sentido pré-determinado. Há espaço para imaginar, assim como em Apichatpong. Assim, quando ele diz que criou *Fever Room* através da luz e não da imagem, quer dizer que ele renunciou à imagem carregada de significados externos e prévios, a imagem enquanto cópia, representação de algo. No entanto, ele não nega a possibilidade de se apreender algum sentido a partir da imagem, mas trata-se de um sentido livre, próprio de cada um que assiste – e a narrativa, se existir, deriva dessa interpretação pessoal, já que as imagens não impõem nada. E isso não acontece apenas quando há uma quebra na situação cinema convencional e a projeção é revirada, jogando o feixe de luz diretamente no espectador. Antes mesmo desse momento o diretor já

quebrava com as certezas através da ausência de linearidade, de figuração e de diálogos em *Fever Room*: de quem são aqueles sonhos, de Jen ou de Itt? Aquelas imagens são de sonhos, de memórias ou do real? As figuras na caverna estão mesmo se mexendo? Quando entramos no túnel de luz, somos levados ao sonho do homem que dorme na caverna ou ao nosso próprio delírio?

Portanto, a imagem que Apichatpong renuncia é a mesma que Hélio Oiticica também recusou nas *Cosmococas* e principalmente na instalação *Tropicália* (1967), isto é, a imagem enquanto representação. Assim, em *Fever Room* não cabe pensar em uma montagem tradicional, no sentido de uma montagem criadora de um tempo e de uma narrativa que se impõem àquele que assiste. Na verdade, como vimos no capítulo anterior, o cineasta tailandês já flertava com essa ideia nos seus filmes de único canal e tela frontal, mas parece que em *Fever Room* ele consegue levar a proposta mais além, renunciando a qualquer possibilidade de sentido pré-determinado, uma vez que tudo está em aberto, mesmo quando há figuração. Nas *Cosmococas*, Hélio Oiticica revirou a primazia do sentido através do uso do *frame* como elemento fílmico dissociado, paralisando-o de forma a quebrar com a continuidade e o encadeamento habituais de uma narrativa audiovisual, em uma resistência ao sentido e à representação (RIVERA, 2012, p. 120-121). No seu filme-performance-instalação, Apichatpong recorreu a outro elemento cinematográfico, mas com o mesmo objetivo de Oiticica: a luz. Neste sentido, este trabalho dialoga com outras instalações contemporâneas, como as de James Turrell e Olafur Eliasson, nas quais “nada é representado, tudo deve ser experimentado”, de forma que o corpo do espectador é convocado “a penetrar na imagem com seus próprios ritmos e temporalidades” (CARVALHO, 2008, p. 42-45).

Se não há representação nem a construção de uma narrativa pré-determinada, o que cabe à montagem em *Fever Room*? Poderíamos pensar que resta a ela ao menos uma das suas funções tradicionais no cinema, que é a construção de um ritmo. Mas ao dissolver a imagem em luz isso parece não fazer mais sentido, uma vez que não há alternância de planos ou transições – há variações, mas estas estão dentro da própria projeção luminosa, das suas mudanças de intensidade e posicionamento, independente de um corte. Então, pode-se dizer que há ainda montagem? E que ritmo é esse?

### Ritmo como pulsação [ subcapítulo 3.4 ]

Quando pensamos em ritmo é comum logo estabelecermos uma relação temporal, em uma ideia de ritmo enquanto cadência, em uma relação de sucessão, repetição e periodicidade de um tempo linear e cronológico. Trata-se, portanto, de um entendimento do ritmo muito próximo da música, como pode-se verificar no dicionário:

1 sucessão de tempos fortes e fracos que se alternam com intervalos regulares em um verso, em uma frase musical etc. **1.1** MÚS na música, unidade abstrata de medida do tempo, a partir da qual são determinadas as relações rítmicas; pulsação, cadência **1.2** MÚS ocorrência de uma duração sonora em uma série de intervalos regulares **2** *p.ext.* sequência harmônica de um fenômeno artístico, uma atividade, uma obra etc., no espaço e/ou no tempo (HOUAISS, 2001, p. 2463).

Segundo o linguista francês Émile Benveniste, tal relação de ritmo com a música é tradicional no mundo latino, mas na verdade ela tem origem grega, primeiramente com Platão, seguido por Sócrates, que insistia na importância dos intervalos (1993, p. 333-334). Mas antes deles havia uma noção de ritmo diferente: seguindo a etimologia grega jônica, particularmente entre os criadores do atomismo, Leucipo e Demócrito, *rhythmós* era um termo técnico relacionado à forma assumida por aquele que está em movimento, algo fluido, modificável, significando “forma distintiva, figura proporcionada, disposição” (BENVENISTE, 1993, p. 328-332). Tomando Benveniste como base, Roland Barthes resume que *rhythmós* “remete a todo objeto implicando um movimento”, como o drapeado de uma roupa ou o traçado de uma letra (2003, p. 15). Desta forma, Barthes diz que o *rhythmós* se refere a algo sutil, “o exato contrário de uma cadência cortante, implacável de regularidade” (2003, p. 16).

Trata-se, portanto, de uma visão de ritmo alheia a uma métrica temporal, liberta da ordem de um tempo cronológico. O compositor francês Oliver Messiaen (1908-1992) propunha uma visão semelhante e curiosamente em relação à música. Para ele, o ritmo musical não se deve apenas à duração das notas, ou à dinâmica na execução, mas ao próprio conteúdo musical: “a música não flui em um tempo determinado (...) ela engendra seu próprio tempo” (MESSIAEN, 1994, p.24). Assim, segundo o pesquisador brasileiro Maurício Zamith Almeida, Messiaen nega um tempo da métrica – considerado por ele uma forma externa impositiva –, pois todos

os parâmetros musicais teriam relação com o ritmo (ALMEIDA, 2017, p. 1-2), uma vez que para ele a música seria formada por “durações, arrebatamentos e repousos, acentuações, intensidades e densidades, ataques e timbres, tudo aquilo que se agrupa sob um vocábulo geral: o Ritmo” (MESSIAEN, 1994, p. 24).

A proposição de Messiaen me parece próxima daquela do cineasta russo Sergei Eisenstein, que também se opunha a um ritmo impresso apenas pela métrica. Para ele, a montagem é responsável pela construção rítmica de um filme, mas não apenas por meio da manipulação do comprimento dos planos, sua quantidade e repetição ao longo de uma sequência, naquilo que ele chamou de montagem métrica. Em vez disso, uma montagem rítmica deveria se preocupar com as especificidades dos planos, como seu enquadramento, iluminação, movimento de câmera, ação dos personagens etc., pois “o conteúdo dentro do quadro é um fator que deve ser igualmente levado em consideração” na construção do ritmo. A duração dos planos é sim importante, mas deve ser planejada de acordo com a estrutura de toda a sequência (EISENSTEIN, 2002, p. 80-81). Portanto, o cineasta russo não relaciona diretamente o ritmo com o tempo, mas sim com o movimento, com as variações dentro da própria imagem – seria esse o ritmo da luz?

Para avançar nesta questão, mais do que falar de montagem, me parece pertinente refletir sobre alguns pontos acerca da luz: qual é a sua natureza e como ela se propaga. Na física há duas correntes de pensamento, ambas do século XVII, que propõe compreensões distintas quanto a isso: a primeira considera a luz uma radiação eletromagnética que se propaga por ondas, ideia defendida pelo físico holandês Christiaan Huygens; já a segunda afirma que ela seria formada por partículas, em teoria desenvolvida por Isaac Newton. Durante muito tempo a teoria ondulatória de Huygens foi considerada o modelo definitivo sobre a natureza da luz, até Albert Einstein propor uma revisão do assunto com a sua teoria do *quantum* luminoso<sup>100</sup>, que tem proximidade com as ideias de Newton. Em linhas gerais, Einstein entende que a radiação de luz é constituída por *quanta*<sup>101</sup>, que são

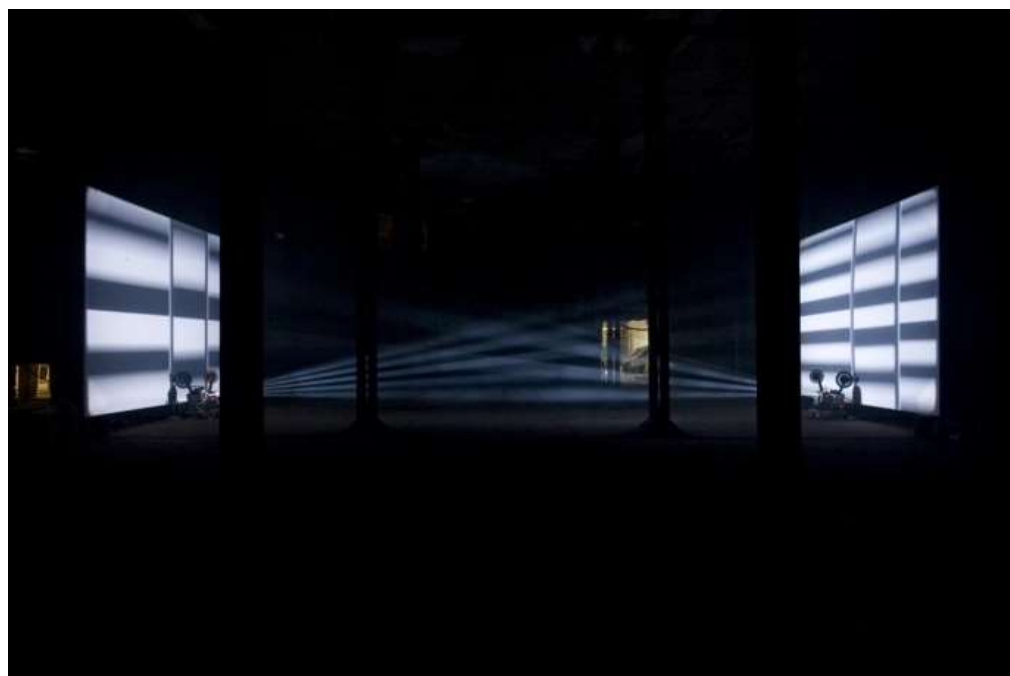
---

<sup>100</sup> A última publicação de Albert Einstein acerca do assunto foi feita no Brasil durante um encontro da Academia Brasileira de Ciências em 1925. O texto da sua conferência, intitulado *Observações sobre a situação atual da teoria da luz*, foi traduzido e publicado pela revista *Ciência Hoje* em 1996, o qual pode ser visto em <<https://www.abc.org.br/IMG/pdf/doc-6825.pdf>> Último acesso em 15 de fevereiro de 2018.

<sup>101</sup> Plural de *quantum*. A teoria dos *quanta* foi desenvolvida pelo físico alemão Max Planck em 1900.

partículas sem massa<sup>102</sup>. Assim, é como se ele misturasse as duas teorias: a luz pode se comportar tanto como onda quanto como partícula (BRAZ JÚNIOR, 2015).

A partir disso, é interessante entendermos como a luz acontece, isto é, como ela se propaga. Se pensarmos pelo modelo ondulatório, ela é vibração constante – aliás, a frequência da vibração da onda luminosa está relacionada com a cor da luz: quanto mais baixa a frequência, mais próximo do vermelho, quanto mais alta a frequência, mais próximo do violeta. Já pelo modelo corpuscular, ela é um trajeto percorrido por partículas. E no modelo quântico, é transmissão de *quanta*, que não têm massa, mas sim energia, o que já nos remete a uma ideia de movimento, oscilação, deslocamento ou transferência. Assim, pode-se dizer que há um certo movimento intrínseco à luz, que independe de uma movimentação da fonte emissora. Tomemos como exemplo um refletor fixo no teto: por mais que ele seja estático, seu feixe luminoso é formado por ondas que vibram e/ou por partículas que pulsam. Desta forma, o ritmo da luz não parece ser provocado (apenas) por variações de intensidade, de movimento no espaço, edição ou de mudança de cor, já que ela em si tem um ritmo próprio: a vibração e a pulsação.



**Figura 29**  
*Light Music* (1975)  
Lis Rhodes  
Fonte: Tate Modern

---

<sup>102</sup> Mais tarde as partículas de luz foram chamadas de fótons.

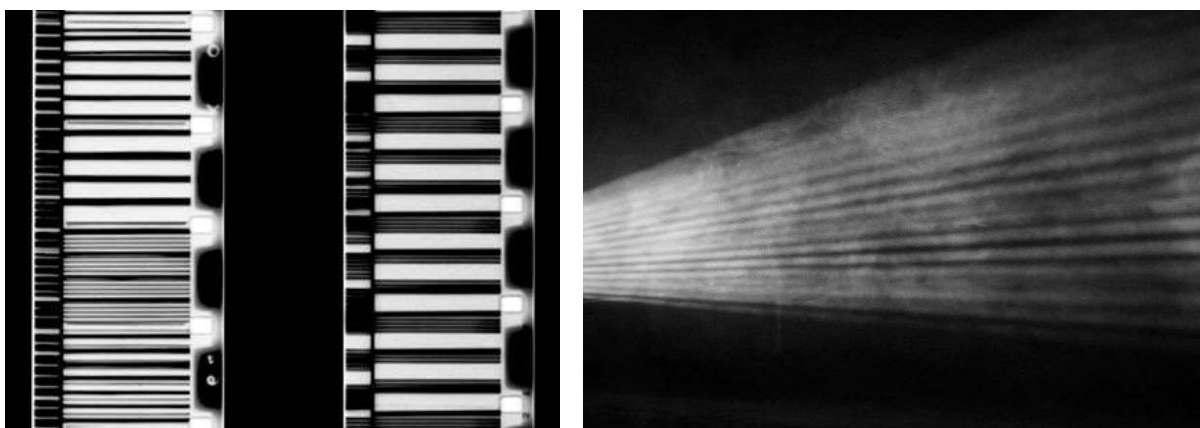
Na instalação *Light Music* (1975), a artista inglesa Lis Rhodes justamente nos proporciona uma experiência de ritmo com a projeção de um filme sem valer-se de uma montagem cinematográfica usual, mas sim da própria vibração da luz. Na mesma exposição *Iluminados: experiências pioneiras em cinema expandido*, já citada anteriormente neste capítulo, pude conferir este trabalho de Rhodes, que consistia em uma ampla sala escura na qual havia dois projetores de filme 16mm, um voltado para o outro em lados opostos, de forma que os dois feixes de luz cruzavam o espaço. Na película projetada não havia imagens figurativas, mas padrões abstratos formados por linhas pretas e brancas, que foram desenhados pela artista diretamente nos fotogramas.

Nesta sala de Rhodes, diferente daquela de um cinema convencional, o projetor está em evidência, instalado no mesmo espaço do espectador. Além disso, os projetores cruzados são posicionados distantes das superfícies de projeção, de forma que a luz projetada ocupa boa parte do espaço, possibilitando a interação do espectador com ela. E, por fim, é emitida uma leve fumaça no local, de forma a delinear o traço luminoso, conferindo-lhe um aspecto escultórico. Desta forma, em *Light Music* não é apenas a tela projetada que instiga nosso interesse, mas a própria a luz que emana do projetor. No dia em que visitei a instalação em São Paulo, vi muitas pessoas sentarem no chão no meio da sala, entre os dois projetores, com os olhos virados para a lente do projetor, em vez da tela. Com as mãos, ou até mesmo com o corpo como um todo, essas pessoas interagiam com a luz, como se fosse possível tocá-la. Assim, os padrões de linhas criados por Rhodes podiam ser vistos projetados nas telas, mas também na própria luz cortando o espaço. E, neste caso, perdiam seu caráter geométrico marcante, tornando-se apenas uma vibração e uma pulsação de luz no ar.

A pesquisadora brasileira Maria de Fátima Augusto, em sua pesquisa acerca da montagem cinematográfica, diz que tradicionalmente “a motivação inicial para o corte vem de uma necessidade da narração”, pois é ele que “torna possível descrever a ação em termos de causa e efeito, ação e reação, anterioridade e posterioridade” em prol da representação (2004, p. 32-34). Nesta passagem ela está se referindo a um cinema clássico, que segue a lógica do regime da imagem-movimento, o qual prescinde um encadeamento de ações proporcionada pela montagem em uma linearidade – como já vimos no capítulo anterior. Mas poucas



páginas adiante no seu livro, a própria autora reconhece que a montagem não promove apenas sucessão de planos, uma vez que também é possível pensarmos em uma montagem interna, por meio de variações dentro do próprio plano que independem de um corte externo (2004, p. 39). Sergei Eisenstein justamente se interessava por esse tipo de montagem, para além da simples fusão de planos, em um claro interesse pelo conteúdo intrínseco a eles para a construção dos seus filmes. Assim, ele acreditava que a montagem não era apenas o desenrolar de uma ideia, mas sim o resultado da colisão de planos de forma a criar efeitos expressivos (EISENSTEIN, 2002, p.52).



**Figura 30**  
 Detalhe dos fotogramas de *Light Music*  
 (1975)  
 Lis Rhodes  
 Fonte: Tate Modern

**Figura 31**  
 Detalhe do feixe de luz delineado  
 em *Light Music* (1975)  
 Lis Rhodes  
 Fonte: Tate Modern

Em *Light Music* não há corte, mas há montagem. Não uma montagem enquanto ordenação em busca de uma significação, mas um procedimento anterior, mais interno, por conta da dinâmica existente entre as linhas pretas e brancas, que projetadas na tela criam um jogo de claro e escuro, cheio e vazio, provocando uma variação que parece uma alternância de planos. Se essa oscilação pode nos remeter àquela ideia de ritmo enquanto cadência, sequência, sucessão, própria da montagem cinematográfica tradicional, há também um outro ritmo ali, mais próximo daquele pretendido por Messiaen: o ritmo do próprio feixe luminoso, evidenciado pelo seu caráter escultórico. Por conta da disposição espacial dos projetores, esse ritmo era impresso no corpo do espectador em vez da tela, um ritmo quase tátil. E mesmo quando a luz não variava, isto é, quando não se dava uma alternância entre

as linhas, havia ainda ali uma pulsação, talvez por conta da fumaça que permitia ver as partículas de poeira no feixe luminoso, como se estivessem dançando no ritmo próprio da luz. Assim, é como se houvesse dois provocadores de ritmo aqui: essa montagem *para além da montagem* e a própria natureza da luz. É exatamente o que parece ficar evidente em *Fever Room* quando a projeção é virada para o corpo do público: há uma dinâmica do feixe de luz criada artificialmente pelo artista, mas há também uma pulsação inerente a qualquer edição, peculiar à luz em si. Talvez em *Seu Caminho Sentido* e em *Breathing Light*, por não haver alteração na luminosidade, nem mesmo enquanto uma montagem interna, exista ainda tal pulsação. Por isso, mesmo parecendo estático, há ritmo.

Por fim, na instalação de Rhodes não temos uma experiência da passagem do tempo, mas do tempo enquanto acontecimento, sacudindo nossa percepção padronizada, propondo diferentes formas de lidar com o espaço e com o tempo, para além de uma hegemonia da visão e do sentido – exatamente como nas instalações de James Turrell, Olafur Eliasson e Apichatpong Weerasethakul analisadas ao longo desta dissertação. Todos lidam com um ritmo enquanto pulsação e não enquanto métrica, o que nos libera para ter uma outra relação temporal com a obra. Uma vez que não há ordenação, impera a imprevisibilidade e instabilidade, o que nos tira dos eixos – é como o ritmo do mar, nunca sabemos quando virá a próxima onda, se será forte ou fraca. Sem referências evidentes, basta seguir o fluxo desse ritmo pulsante, mesmo que sutil, ao lado das imagens.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS [ ou o que levo disso tudo ]

Existe um breve instante na natureza, em locais com pouca ou nenhuma intervenção humana, no qual os sentidos parecem ficar em suspenso devido ao aparente silêncio e à luz difusa, homogênea e azulada que banha os corpos e a vegetação. Neste momento o sol está no limite para nascer e, por isso, os animais, como insetos e pássaros, ou já foram se recolher, ou ainda não acordaram, resultando em uma ausência de sons identificáveis, restando apenas os ruídos do vento a correr. O céu já não é mais o negro da noite, assim como não é a luminosidade do dia, e no horizonte se vê uma gama de tons de azul dos mais variados, em um misto de luz e escuridão. Trata-se de um instante de indiscernibilidade, no qual nossa percepção habitual não faz mais sentido, uma vez que não dá conta de lidar com uma situação como essa – afinal, somos habituados a identificar e, neste caso, não há nada para se apontar. Esse momento, conhecido como “minuto azul” ou “hora azul”, me parece semelhante a esse *algo que (nos) acontece* na experiência artística debatido ao longo dessa dissertação. Afinal, em ambos podemos constatar que há uma suspensão, não aquela mística, mas da percepção normativa, dos códigos a que estamos habituados, nos permitindo perceber diferente – o que não significa ser “mais” ou “melhor”.

Assim, os trabalhos dos três artistas chave desta pesquisa lidam justamente com uma experiência como essa que nos acontece no “minuto azul”, e para me dar conta disso foi necessário dar voz às obras. Não se tratou apenas de experienciá-las pessoalmente, foi fundamental ouvi-las, tentar entender no que me atingiam, o que me provocavam, como me atravessavam e desestabilizavam. A partir dessa escuta, toda a teoria levantada ao longo dos dois anos de mestrado passou a fazer mais sentido, as inquietações começaram a se responder, gerando novas perguntas, levando a novas reflexões. Assim, foram as obras, em conversa com a teoria e os próprios artistas, que me fizeram chegar até aqui, e por isso o filme-pesquisa-instalação realizado em conjunto à escrita foi essencial para os rumos que ela tomou. Ao esmiuçar os trabalhos e as reflexões dos artistas, consegui dar palavras para as minhas inquietações – e no decorrer da criação do filme, essas palavras também se tornaram imagens, luzes, sons e montagens. Para o leitor apenas do texto essa influência de fato não é evidente, já que evitei falar sobre o processo de criação, sobre minhas escolhas na realização do filme – afinal não era esse o tema

aqui. Desde o início a proposta era pensar a experiência artística a partir de quem experimenta a obra, não de quem cria. Por isso em nenhum momento, tanto na escrita quanto no filme, procurei dar voz aos artistas no sentido de explicarem o que faziam. Se recorri a eles foi para entender os seus desejos, as suas aspirações, colocar as suas ideias em diálogo com as minhas e, claro, com os diversos pensadores e pesquisadores que também estão presentes na conversa, em uma forma de encontro, sem hierarquias.

Assim, todas as etapas desta pesquisa se misturaram, se influenciaram, sendo difícil dizer que ideia surgiu a partir de uma leitura, de uma experiência, da própria escrita, da realização do filme ou de tudo junto. Por isso o texto não é apenas o resultado desse processo, ele é em si mesmo o próprio processo. A cada palavra, a cada linha, novas conexões possíveis surgiam, levando a novas leituras, a lembrar outras experiências, a sugerir a captação de novos sons e imagens, em um procedimento muito semelhante ao que acontece na minha prática na montagem cinematográfica: um plano chama outro, que chama um som, que chama uma outra imagem, sem seguir imposições prévias e rígidas, mas em uma liberdade de pensamento, de se deixar experimentar, testar, sem importar errar ou acertar. Desta forma, a escrita segue um fluxo singular, que ora se bifurca, ora parece seguir em linha reta, em círculo ou até em uma espiral, em transições nem sempre suaves, recorrendo às vezes a cortes secos, diretos. Portanto, assim como nas obras que aparecem nesta dissertação, o próprio texto não segue uma lógica da eficiência – o que não significa ausência de um rigor teórico. Ao longo da escrita me permiti suspender ou até quebrar com certas regras e, com isso, talvez tenha conseguido proporcionar ao leitor alguns instantes de indiscernibilidade. Escritora, montadora e artista também se (con)fundiram nesse processo.

Curiosamente, entrei neste mestrado sem querer falar de cinema. No entanto, ao longo do processo percebi que muito do que procurava estava justamente nele – ou melhor, passava por ele. Assim, o cinema acabou permeando toda a pesquisa, às vezes incisivamente, outras mais pela beirada, por cruzamentos ou associações. Mas o cinema abordado aqui ultrapassa os limites de uma definição tradicional, por isso a escolha de obras e artistas que dissociam seus elementos básicos para a construção de uma atmosfera, subvertendo espaço e tempo. Foi nessa desconstrução do termo “cinema” que percebi que não há nada tão absoluto e universal assim, pois ao longo da pesquisa ficou evidente como nossa maneira de

perceber e interpretar o mundo é uma construção social, cultural, política e econômica ao longo da história. E com isso entendi que renunciar à representação, ou à crença em um tempo cronológico e universal, significa abrir mão dos padrões que nos são impostos, rumo a uma liberdade de sensações e novos sentidos. Por isso é importante nos atermos às palavras, repensar os conceitos e, por que não, subverte-los, procurar entendê-los fora da caixa, propondo novas formas de entendimento. Assim, propus aqui uma revisão de diversos termos: tempo, imagem, narrativa, representação, ritmo, luz.

É nesse sentido que o eixo dessa dissertação foi justamente o fora de eixo. Assim como *Seu Caminho Sentido*, de Olafur Eliasson, não havia nenhuma pretensão de chegar a algum lugar definido, apenas me deixar levar pela experiência desse caminho (a pesquisa) não-linear, cheio de cruzamentos e bifurcações. Tentei me permitir um olhar mais próximo de uma criança ou, como disse Tunga em uma entrevista a um programa para um canal de televisão brasileiro a cabo – do qual fui montadora –, um olhar mais próximo à aurora, esse momento de descobrimento, de nascimento das ideias, dos conceitos, antes de uma demanda da identificação de sentidos pré-determinados. Mas não se trata de uma recusa ao sentido, mas sim à imposição. Por isso chego à uma interessante constatação acerca do meu ofício como montadora: não é necessário fugir da montagem, mas elaborá-la de outra forma, dando mais espaço para o espectador preencher as lacunas por si mesmo. Não preciso, e nem devo conduzi-lo, mas criar as condições para que ele possa navegar pelas imagens. Se *algo nos acontece* na experiência artística, talvez seja por aí: se permitir levar pela obra rumo ao desconhecido.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, S. *Confissões*. Porto: Apostolado da Imprensa, 1984.

AUGUSTO, Maria de Fátima. *A montagem cinematográfica e a lógica das imagens*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: FUMEC, 2004.

ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 2002.

\_\_\_\_\_. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

\_\_\_\_\_. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus, 2004.

AZZI, Daniella; AZZI, Francesca (Org.). *Apichatpong Weerasethakul*. São Paulo: Iluminuras, 2014.

BAAL-TESHUVA, Jacob. *Rothko*. Lisboa: Taschen, 2010.

BACHELARD, Gastón. *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BARTHES, Roland. Saindo do cinema. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. P.428

\_\_\_\_\_. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Obras Completas I*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, 2011.

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale 1*. Paris: Gallimard, 1993.

CRARY, Jonathan. Olafur Eliasson: visionary events. In: SCHUPPLI, Madeleine. *Olafur Eliasson: the curious garden*. Catálogo de exibição, p.60-66. Basel: Kunsthalle Basel, Schwabe & Co. AG, 1997.

\_\_\_\_\_. Your colour memory: illuminations of the unforeseen. In: ELIASSON, Olafur; ØRSKOU, Gitte. *Olafur Eliasson: Minding the world*. Aarhus: ARoS Aarhus Kunstmuseum, 2004. Catálogo de exibição, p.209-225.

\_\_\_\_\_. *Técnicas do observador*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

\_\_\_\_\_. *Suspensões da percepção*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. *24/7 – Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CROUGH, Olivia. El Lissitzky's screening rooms. In: CHATEU, Dominique; MOURE, José. *Screens*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2016.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

\_\_\_\_\_. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

\_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2014.

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

\_\_\_\_\_. Sobre o “efeito cinema” nas instalações de fotografia e vídeo. In: MACIEL, Kátia (Org.). *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

\_\_\_\_\_. A questão da “forma-tela”: espaço, luz, narração espectador. In: GONÇALVES, Osmar (Org.). *Narrativas sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

ELCOTT, Noam Milgrom. *Artificial Darkness: an obscure history of modern art and media*. Chicago Londres: University of Chicago Press, 2016.

ELIASSON, Olafur. *Leer es respirar, es devenir. Escritos de Olafur Eliasson*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

\_\_\_\_\_. Montagem de atrações. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 2008.

FEREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Minidicionário da Língua Portuguesa*. p.410 Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark, Hélio Oiticica: Cartas 1964 – 1974*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

FORGÁCS, Éva. Definitive space: the many utopias of El Lissitzky's *Proun Room*. In: *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*. Los Angeles: Getty Publications, 2003.

FOUILLÉE, Alfred. A teoria experimental do tempo e a teoria kantiana. In: GUYAU, Jean-Marie. *A gênese da ideia de tempo e outros escritos*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas*, v.18. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

GIDAL, Peter. *Structural Film Anthology*. Londres: British Film Institute, 1978.

GIL, José. *A imagem-nua e as micropercepções: estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das cores*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2013.

GONÇALVES, Osmar (Org.). *Narrativas sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

GRAU, Oliver. *Arte virtual: da ilusão à imersão*. São Paulo: Editora UNESP; Editora Sesc, 2007.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto : Ed. PUC-Rio, 2010.

\_\_\_\_\_. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*. Rio de Janeiro: Contraponto : Ed. PUC-Rio, 2014.

\_\_\_\_\_. *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

GUYAU, Jean-Marie. *A gênese da ideia de tempo e outros escritos*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HAWKING, Stephen. *Uma breve história do tempo*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

HEIDEGGER, Martin. *Sobre a essência da linguagem*. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

HEINRICH, Christoph. *Monet*. Rio de Janeiro: Editora Paisagem, 2005.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Grande Dicionário Houssais da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.



- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2012.
- LACAN, Jacques. Estádio do espelho como formador da função do eu. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. Arquivo Kindle.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 2011.
- MACIEL, Kátia (Org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.
- MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Cambridge: The MIT Press, 2001.
- MARKS, Laura. *Touch: sensuous theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem Cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- MAUERHOFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. As noções de espaço e tempo. In: \_\_\_\_\_. *A natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- \_\_\_\_\_. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- MESSIAEN, Oliver. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. Tome 1. Paris: Alphonse Leduc, 1994.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Filme: por uma teoria expandida do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OLIVEIRA, Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013.
- OMAR, Arthur. *Antes de ver*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- PELBART, Peter. *O Tempo Não-Reconciliado. Imagens do Tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- PUENTE, Fernando Rey. *O tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- POE, Edgar Allan. *Descida ao Maelström*. Pará de Minas: Virtual Books Online M&M Editores, 2003.

QUANDT, James. Resistente à felicidade: descrevendo Apichatpong. In: AZZI, Daniella; AZZI, Francesca (Org.). *Apichatpong Weerasethakul*. São Paulo: Iluminuras, 2014.

REZENTE, Renato; KIFFER, Ana; BIDENT, Christophe (Org.). *Experiência e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012.

RIVERA, Tania. *Hélio Oiticica e a arquitetura do sujeito*. Niterói: Editora da UFF, 2012.

\_\_\_\_\_. *O avesso do imaginário*. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2013.

SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e impressões*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SCHIVELBUSCH, Wolfgang. *Disenchanted Night: the industrialization of light in the nineteenth century*. Berkeley: University of California Press, 1995.

SCHÖPKE, Regina. Guyau e o tempo que não passa. In: GUYAU, Jean-Marie. *A gênese da ideia de tempo e outros escritos*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Cinemas "não-narrativos": experimental e documentário - passagens*. São Paulo: Alameda, 2012.

UROSKIE, Andrew V. *Between the black box and the white cube: expanded cinema and postwar art*. Chicago: The University of Chicago Press, 2014.

URSPRUNG, Philip. *Studio Olafur Eliasson: an encyclopedia*. Koln: Taschen, 2012.

VIRILIO, Paul. *A estética da desapareição*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

VOLZ, Jochen (Org.). *Seu corpo da obra*. São Paulo: Edições SESC SP, 2011.

WHITROW, G.J. *O que é o tempo?* Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded cinema*. Nova York: Dutton, 1970.

## REFERÊNCIAS – ARTIGOS E DISSERTAÇÕES

ALMEIDA, Maurício Zamith. *Projeções compositivas e estruturas cinemáticas: uma proposta de interpretação rítmica em Oliver Messiaen*. In: XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Campinas, 2017. Disponível em: <  
<http://anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/view/4943>>. Acesso em 10 de janeiro de 2018.

BALTAR, Mariana. *Por um cinema de atrações contemporâneo*. In: XXV Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Goiás, junho de 2016. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/biblioteca/gtcinema,foto,audiovisual2016.baltar\\_3367.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/gtcinema,foto,audiovisual2016.baltar_3367.pdf)>. Acesso em 10 de dezembro de 2018.

BARBIZAN, Silvio Nestor. *Tempo e montagem: do cinema ao imaginário e do imaginário ao cinema*. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

BOUQUET, Stéphane. Plan contre flux. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n.566, março de 2002, p.46-47.

CAMPOS, Sônia Cury da Silva. A imagem corporal e a constituição do eu. *Reverso*, Belo Horizonte, ano 29, n.54, setembro 2007, p.63-70.

CARVALHO, José Ernane Carneiro Jr. O tempo em Bachelard: uma ruptura com o continuísmo bergsoniano. *IDEAÇÃO*, Feira de Santana, n.25 (2), p.57-70, janeiro/junho 2012.

CARVALHO, Victa de. O dispositivo imersivo e a imagem-experiência. *Revista ECO-PÓS*, Rio de Janeiro, v.9, n.1, janeiro-julho 2006, p.141-154.

\_\_\_\_\_. Dispositivo e experiência: relações entre tempo e movimento na arte contemporânea. *Revista Poiésis*, Niterói, n.12, novembro 2008, p.39-50.

CASTANHEIRA, José Cláudio; ERTHAL, Ana Amélia. O cinema sensível: sensorialidades em pré e pós-cinemas. *Revista Fronteiras*, São Leopoldo, v.13, n.2, maio/agosto 2011, p.130-139.

CLARK, Lygia. *Caminhando*. 1964. Disponível em <[http://issuu.com/lygiac Clark/docs/1964-caminhando\\_p/4?e=0](http://issuu.com/lygiac Clark/docs/1964-caminhando_p/4?e=0)>. Acesso em 15 de agosto de 2016.

CUBAIXO, Magda. *Instalação: espaço & cor*. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Cultura e Artes) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade de Algarve, Algarve, Portugal.

DANEY, Serge. Du défilement au défilé. *La Recherche cinématographique*, Paris, n.7, 1989.

GARCÍA, Alejandro Cervilla. La luz y la creación de ilusiones espaciales. *El genio maligno - Revista de humanidades y ciencias sociales*, n.04, p.79-102, março 2009. Disponível em < <https://elgeniomaligno.eu/la-luz-y-la-creacion-de-ilusiones-espaciales-alejandro-cervilla-garcia/> >. Acesso em 10 de janeiro de 2018.

GIL, Inês. A atmosfera como figura fílmica. In: III SOPCOM, IV LUSOCOM e II IBÉRICO, volume I, Covilhã, Universidade da Beira Interior, 2005. *Anais... Volume I – Estética e tecnologias da imagem*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2005. p.141-146

\_\_\_\_\_. A atmosfera fílmica como consciência. *Caleidoscópio*, n.02, julho de \_\_\_\_\_ 2011. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/caleidoscopio/article/view/2192>>. Acesso em 10 de janeiro de 2018.

\_\_\_\_\_. O som do silêncio no cinema e na fotografia. *Babilónia*, Porto, número especial, p.177-185, 2011.

GONÇALVES, Osmar. Reconfigurações do olhar: o háptico na cultura visual contemporânea. *Visualidades*, Goiânia, v.10, n.2, p.75-89, julho-dezembro de 2012.

GUNNING, T. Le Cinéma d'attraction: le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde. *Revista Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n.50, dezembro de 2006. Disponível em: <<http://1895.revues.org/1242>>. Acesso em 10 de janeiro de 2018.

HAMBURGUER, Alex. Temporalidade na arte. Texto apresentado em *Arte e Tempo – XV Encontro do PPGAV da EBA-UFRJ*. Disponível em <<http://www.ppgav.eba.ufrj.br/producao/xv-encontro-do-ppgavebaufrj/>> Acesso em 11 de novembro de 2016.

LANDIM, Marisa. O primeiro cinema e o cinema contemporâneo: algumas aproximações. *Contemporânea*, Rio de Janeiro, v.06, n.03, p.33-51, 2008.

LANZONI, Paulo Alberto. *Stimmungen* tangíveis: incursões sobre as atmosferas na sala escura. *Revista Alceu*, Rio de Janeiro, v.17, n.34, p.70-80, jan/jun 2017.

LARROSA, Jorge. Experiência e alteridade em educação. *Revista Reflexão e Ação*, Santa Cruz do Sul, v.19, n.2, julho-dezembro de 2011.

RIVERA, Tania. Ensaio sobre o espaço e o sujeito. Lygia Clark e a psicanálise. *Ágora*, Rio de Janeiro, ano 11, número 02, julho/dezembro 2008, p.219-233.

VANDERBEEK, Stan. *Culture: Intercom and Expande Cinema. A proposal and Manifesto*, \_\_\_\_\_ 1965. Disponível em: <[http://www.stanvanderbeek.com/\\_PDF/CultureIntercom1,2,3\\_PDF\\_LORES.pdf](http://www.stanvanderbeek.com/_PDF/CultureIntercom1,2,3_PDF_LORES.pdf)>. Acesso em 20 dezembro de 2017.

VIEIRA, Eryl Jr. Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v.21, n.3, p.1219-1240, set-dez 2014.

## REFERÊNCIAS – REPORTAGENS E ENTREVISTAS

BRAZ JÚNIOR, Dulcídio. *Luz: onda ou partícula?* UOL Notícias. Publicado em 25 de outubro de \_\_\_\_\_ 2015. Disponível em <<https://fisicanaveia.blogosfera.uol.com.br/2015/10/25/luz-onda-ou-particula/>> Acesso em 16 de fevereiro de 2018.

CÂMARA, Vasco. *Entrevista: Quando fechamos os olhos, continuamos a criar imagens; quando abrimos os olhos, continuamos a sonhar*. Revista Público Online. Disponível em <<https://www.publico.pt/2016/10/28/culturaipsilon/noticia/quando-fechamos-os-olhos-continuamos-a-criar-imagens-quando-abrimos-os-olhos-continuamos-a-sonhar-1748870>> Publicado em 28 de outubro de 2016. Acesso em 10 de março de 2017.

GRIFFITHS, Mark. *Having an art attack*. Psychology Today. Publicado em 10 de março de 2014. Disponível em: < <https://www.psychologytoday.com/blog/in-excess/201403/having-art-attack>>. Acesso em 15 de novembro de 2017.

IDEMDESIGN. *El Lissitzky e o design no início do século 20*. Disponível em <<http://www.idemdesign.net/pt/des-prod/historia-teoria-design/111-lissitzky-design.html>> Acesso em 10 de fevereiro de 2018.

RADLEY, Jack. *Ritual of dreams: an interview with Apichatpong Weerasethakul*. Berlin Art Link. Publicado em 15 de dezembro de 2017. Disponível em <<http://www.berlinartlink.com/2017/12/15/performance-ritual-of-dreams-an-interview-with-apichatpong-weerasethakul/>> Acesso em 10 de fevereiro de 2018.

SA'AT, Alfian. *Warming up to Apichatpong Weerasethakul's Fever Room*. ArtsEquator. Publicado em 01 de março de 2017. Disponível em <<https://artsequator.com/review-apichatpong-weerasethakuls-fever-room/>> Acesso em 10 de fevereiro de 2018.

TURQUIER, Barbara. *Entre la réalité et la fiction: Entretien avec Apichatpong Weerasethakul*. Caderno divulgação do Festival D'Automne. Publicado em maio de 2016. Disponível em <[https://www.festival-automne.com/uploads/spectacle/Weerasethakul\\_BD.pdf](https://www.festival-automne.com/uploads/spectacle/Weerasethakul_BD.pdf)> Acesso em 10 de fevereiro de 2018.

WEERAWORAWIT, Chomwan. *Inside Apichatpong Weerasethakul's Fever Room. 2 Magazine*. Publicado em 01 de março de 2017. Disponível em < <http://2-mag.com/site/story/Inside+Apitchatpong+Weerasethakul%E2%80%99s+Fever+Room>> Acesso em 10 de fevereiro de 2018.

SUPERINTERESSANTE, 2006. *Medição do tempo*. Disponível em: < <https://super.abril.com.br/historia/medicao-do-tempo/>>. Acesso em 01 de novembro de 2017.

## REFERÊNCIAS – FILMES E VÍDEOS

ALÉM do cosmos: o tempo. Título original: Beyond the cosmos: time warp. Produção: National Geographic. Documentário, 45 minutos, 2015. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=gYXHCs9IV-4>>. Acesso em 10 de novembro de 2017.

AS PRAIS de Agnès. Direção: Agnès Varda. 110 min. França, 2008.

ESCULPINDO o tempo. Festival Multiplicidade 2025, ano 20. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=wxkjDhhWL34>> Acesso em 10 de abril de 2017.

PAUL Virilio: Pensar a velocidade. Direção: Stéphane Paoli. Produção: Arte France e La Générale de Production. País: França Ano: 2008. Duração: 52 minutos.

AS SÍNDROMES e um Século. Título original: Sang Sattawat. Direção: Apichatpong Weerasethakul. Produção: Fortíssimo Filmes. País: Áustria/França/Tailândia. Ano: 2006. Duração: 105 minutos.

VIDEOBRASIL na TV. Direção: Marco Del Fiol e Jasmin Pinho. Realização: Sesc TV. Episódio 9, 25 minutos, 2011. Disponível em <<http://vimeo.com/32524939>>. Acesso em 10 de janeiro de 2017.

VIDEOBRASIL na TV. Direção: Marco Del Fiol e Jasmin Pinho. Realização: Sesc TV. Episódio 10, 25 minutos, 2011. Disponível em <<http://vimeo.com/32696896>>. Acesso em 30 de janeiro de 2017.