



COR-TEMPO, IMAGEM-MOVIMENTO

Lenice Barbosa

A percepção na cor

No cinema clássico do início do século vinte, algumas análises consideravam as misturas entre preto-e-branco e cor como espaços ou significações simbólicos, da ordem da realidade, da pintura, do sonho ou do imaginário. Nos anos que se seguiram, as cores foram intencionalmente trabalhadas por certos diretores como elementos dinâmicos e “temas” semânticos (especialmente por Eisenstein) ou como reveladores de sentimento (em Antonioni e Kurosawa, por exemplo). Se recuássemos ou avançássemos essa análise no curso do tempo, logo nos daríamos conta de que o jogo entre as cores sempre foi empregado no cinema com o objetivo de incitar o espectador a sair de seu papel passivo de simples assistência. Mas os *efeitos-cor*, que existem no momento das projeções dos planos que citaremos aqui, na maior parte do tempo não têm “pretensão” simbólica. Por vezes, poderíamos até supor que eles estão lá apenas para “sacudir” ou “incomodar” aquele que lhes assiste, para enviá-lo a um meio sensível e convidá-lo ao desprendimento do olhar. Este desprendimento torna possível uma inversão que revela seu pertencimento ao visível, assim como o apagamento do limite entre o *visível* e o *vidente*.

Como escreveu Bachelard: “Mas a função do filósofo não é a de deformar o suficiente o sentido das palavras para tirar o abstrato do concreto, para permitir ao pensamento se evadir das coisas? Não deve ele, como o poeta...” – ele cita Mallarmé – “(...) dar um sentido mais puro à palavra da tribo?”¹ O caminho que empreenderemos aqui consistirá em pensar a conjugação entre os espaços de projeção e os espaços fílmicos como parte de uma única experiência estética e afetiva do espaço e do tempo,

¹ BACHELARD, Gaston. *L'Intuition de l'instant*. Paris: Stock, 1992, p. 40. Edição em português: *A intuição do instante*. Campinas: Verus Editora, 2007.

isto é, como questionamento das perspectivas dos lugares e dos instantes. Neste texto, abordaremos, portanto, o cinema em todas as suas formas artísticas: *cinema de experimentação*, hoje exposto ou exibido sob a forma de *instalação*, *performance* ou objeto plástico, e obras de arte contemporâneas que, por sua vez, se inspiram de, e utilizam, dispositivos cinematográficos.

Diante das obras de Cécile Fontaine, de Bill Viola e de Jürgen Reble, desponta uma estética da não-materialidade. No interior de suas projeções, não percebemos apenas com os “olhos do espírito”, mas também com as “vias do sensível”, na espera de algo que ameaça desaparecer. Nessas obras, a manifestação cromática fluidifica o tempo através do apagamento das rupturas no desfilar das formas. Esses efeitos cromáticos, revelados pela força atuante da luz, aparecem como superfícies moventes das figuras e dos espaços submetidos às armadilhas do destino. No interior, o olhar envolto pela atmosfera cromática se perde em um espaço do qual ele não é mais o centro; a desestabilização da representação tridimensional do visível se dá, assim, pela distorção do lugar daquele que assiste e daquele que filma. Assim como as imagens, o olho se perde nas poeiras e brumas cromáticas que geram as imagens – nos grãos de um céu oblíquo e enevoado, com o risco de se espatifar no chão –, em um jogo de aparecimento-e-desaparecimento, de *visível* e *invisível*. A solicitação de um olhar desprendido dos conceitos rígidos do corpo é essencial para acessar um “não-lugar” *ideal*, ao mesmo tempo *aberto* e interdependente, no qual coabitam o olhar e o espírito. Esse lugar, que solicita o olhar do espectador “comum”, é composto pela essência que faz dele “cinema” – repleto de imagens desproporcionadas, surrupiadas por cores inopinadas.

Ainda que não possamos afirmar que a cor nas obras de Cécile Fontaine e de Jürgen Reble beneficie de um tratamento “ritual”, como é caso para as obras de Bill Viola, a manifestação cromática nos espaços que eles registram, ou nos quais eles expõem, abrem empiricamente a possibilidade de uma reflexão para além do nível estrutural. Da mesma forma, a produção e a percepção da linearidade e do fracionamento do tempo nos planos não seriam de forma alguma os mesmos se o olhar não fosse sensível à propagação ou à condensação de certos efeitos cromáticos. Estes últimos contribuem igualmente para a “deformação perspectiva” daquele que olha e do

que é olhado, organizando-se de forma a “agenciar” os “espaços” no seio de uma estrutura global.

Em um de seus livros dedicados à cor, Michel Pastoureau observa que a etimologia da palavra *color*, da qual derivam os termos referentes à cor em diversas línguas europeias, incluindo o inglês, estava originalmente ligado ao verbo latino *celare*, que carrega uma conotação de fechamento e de dissimulação.² Nas raízes germânicas ou gregas, trata-se, respectivamente, de *faber* e *khroma*, cujos sentidos atribuem à cor uma noção de matéria envolvente, de pele, de superfície e de película. No entanto, na contracorrente dessa origem etimológica, nos casos citados até aqui, nos confrontamos a cores que são a *carne* que habita o olhar, o espaço e a imagem. Mas não se trata de uma carne atrelada ou limitada a um esqueleto; ela é flutuante, atmosférica, e sua forma é constituída pelo todo. Mesmo quando essas cores pareciam cobrir um objeto ou um espaço, elas não nunca pareciam lhes pertencer, e vice-versa. Essas cores se revelam pela latência operante e insistente do ver, que percebe além daquilo que não captamos.³ “Entre as cores e os visíveis pretendidos, encontraríamos o tecido que os duplica, os sustenta, os alimenta, e que não é coisa mas possibilidade, latência e carne das coisas”.⁴ Esses *efeitos-cor* irradiam no entorno, acima e no interior, sem nunca pertencer a uma estrutura estável para que possamos lhes atribuir uma causa. Instáveis, eles criam superposições de superfícies, conservando ao mesmo tempo sua transparência. Eles formam o efeito de um movimento que flutua nos e entre os planos, recobrando os espaços e as *coisas*. Esses *efeitos-cor* avançam, recuam e se apagam em favor de outros.

É verdade que a noção merleau-pontiana das cores como um fenômeno que “me atravessa e me constitui em ser vidente”⁵ não é um privilégio exclusivo do cinema. Entretanto, as particularidades instáveis e “voláteis” do *efeito-cor* produzem no cinema uma sensação única de movimento e de temporalidade do plano fixo e dos planos longos. São, certamente, qualidades atribuídas às cores que não pertencem nem à matéria (*coisas*) nem à cultura (uso das *coisas*). Nunca poderemos afirmar, porém, que

² PASTOUREAU, Michel. *Couleurs*. Paris: Éditions du Chêne, 2010.

³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 2002. Edição em português: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1979, p. 175. Edição em português: *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

⁵ *Ibid.*

esse não-pertencimento e essa “volatilidade” da cor são os responsáveis por lhe conferir particularidades temporais, mas acreditamos que eles fazem parte de suas qualidades enquanto cor-temporal. Em certas culturas a cor não se encontra isolada como uma unidade, mas aliada a parâmetros próprios a cada uma de suas manifestações. “Na África subsaariana, por exemplo, até recentemente, o essencial não era saber se uma cor era vermelha, verde, amarela ou azul, mas saber se ela era seca ou úmida, lisa ou rugosa, macia ou dura, surda ou sonora”.⁶ Da mesma forma, no cinema, em uma projeção, a cor não é, em si, um elemento único, “muito menos um fenômeno que depende somente da vista; ela é apreendida em conjunto com outros parâmetros sensoriais”.⁷ O tempo e o movimento são apenas dois desses parâmetros. Estudar a cor fora de seu espaço de manifestação “seria colocar a solicitude do Ser de um lado e sua variedade do outro”, ponto em relação ao qual concordamos com Merleau-Ponty. O autor observa também que, independentemente de nossa vontade, a cor, quando está acomodada num espaço suficientemente grande, começa a se agitar, agenciando instabilidades com outras cores.⁸ É preciso então procurar conjuntamente o Ser, o espaço, o tempo e o conteúdo, pois, segundo ele, “o problema se generaliza, deixa de ser apenas o da distância, da linha e da forma, para ser igualmente o da cor”.⁹ As cores que traçamos e citamos ao longo deste trabalho devem sua existência a seu próprio universo. Não se trata mais, portanto, das cores da pintura, do simulacro ou da natureza, mas daquilo que Merleau-Ponty denomina “dimensão cor”, “(...) aquela que cria, a partir de si, e para si, identidades, diferenças, uma textura, uma matéria, um qualquer coisa...”¹⁰ Ele acrescenta que: “no entanto, não há, decididamente, receita para o visível, e apenas a cor, assim como o espaço, não é uma receita. O retorno à cor tem o mérito de nos conduzir um pouco mais perto do ‘cerne das coisas’. Mas este está para além da cor-envelope, assim como do espaço-envelope”.

Mais do que a um fenômeno de ordem física ou óptica, nos confrontamos aqui a um fenômeno de sensação e de percepção estética. O *efeito-cor* nasce de uma fonte luminosa encenada em um espaço ou em uma superfície, e percebida e unificada pelo

⁶ PASTOUREAU. *Op. cit.*, p. 11.

⁷ *Ibid.*

⁸ Cf. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*.

⁹ *Id.*, *L'œil et l'esprit*, p. 67-68. Merleau-Ponty refere-se a Paul Klee, *Journal*. Paris: Klossowski, 1959.

¹⁰ *Ibid.*

aparelho complexo do olho-cérebro, que soubemos até aqui descrever corretamente, seguindo as linhas de alguns especialistas na disciplina. Mas o verbo e a palavra não são suficientes para traduzir as sensações estéticas que esse efeito desperta. Quanto mais procuramos a definição exata do *efeito-cor* nas obras ou trechos de nosso corpus, mais nos parece que ele pertence a um conceito inato, dirigido a olhares sensíveis. Entretanto, a relação entre olhar e aparição permanece infinitamente complexa. Se é possível postular que uma cor não existe quando não é vista¹¹, para nós, ela existe mesmo quando não temos consciência de tê-la visto; ela é sentida e fotografada pelo inconsciente através de sensações estéticas. A cor se dissipa, mas a sensação de sua passagem, ainda que incerta, persiste em nossa memória.

Pequena abordagem sobre a “cor-tempo”

O que deve conter a imagem para que possamos perceber nela uma fixação da *duração* ou sua fragmentação em *instantes no tempo*? É talvez com esta interrogação profunda que gostaríamos de prosseguir, para chegar à noção de *tempo-cor*, que não desejaríamos propor aqui sem oferecer algumas respostas. As questões um tanto complexas que dizem respeito às ações temporais do *efeito-cor* enquanto cinema se apresentam de forma mais pronunciada em outros escritos meus já publicados.¹² À problemática da cor vem se juntar sobretudo a da sensação de tempo que lhe é correlativa. Por esta razão, optamos por tratar as manifestações “puras” da cor e a forma pela qual uma ou várias manifestações cromáticas podem ser pensadas ou experimentadas, através da abordagem estética, como imagens de tempo.

Esses textos não ambicionam, portanto, produzir de forma alguma uma avaliação “simétrica” ou “sistemática” sobre as afecções e as percepções, sobretudo temporais, que as variações cromáticas podem suscitar na imagem cinematográfica durante sua projeção. Procuramos tratar de outros problemas que não o da simples elaboração de uma “taxonomia”, para melhor refletir sobre problemáticas mais manifestas. É o caso, por exemplo, da comunhão entre a obra e o olhar testemunho do

¹¹ GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Matériaux pour l'histoire de la théorie des couleurs*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2003.

¹² BARBOSA, Lenice. “Deleuze, Bergson, Bachelard et Bazin, les ambiguïtés entre phénoménologie et sémiotique, pour une théorie du temps filmique”, in *Galáxia* v. 13, n. 26, 2013, p. 84-97.

espectador por intermédio dos *efeitos-cor*. Andrei Tarkovski, enquanto autor e pensador do cinematógrafo, considerava que uma continuidade na sucessão de instantes sem relação não podia ser realizável. Ele assentia que era sempre possível produzir uma continuidade temporal em sucessões de instantes que não fossem pensados cronologicamente, mas afetivamente. E esse pensamento mantém uma relação estreita com a filosofia. Seguindo as considerações estéticas, é totalmente possível “inventar” um cinema e aproximá-lo da filosofia.¹³ Nosso trabalho fala de um cinema conceitual, um cinema das sensações, concebível através dos dispositivos do cinema e vivo na teoria cinematográfica e filosófica.

Se há impossibilidade, pelo menos no cinema, de definir claramente um único acontecimento de *duração* ou de *instante* – é o caso da *imagem-cor* em movimento, pois a integração dos dois permite a criação do cinema –, podemos, no entanto, considerar a hipótese de uma ação temporal pela estética da cor, sem porquanto ignorar que o tempo corresponde às exigências das sensações e se desfaz por vezes de tudo que possa ser simbólico. Em *Imagem-tempo*, Deleuze considera que o pensamento sobre a arte deve se abster da figura humana, ou de tudo o que pode emanar do “antropomorfismo” da representação, para aceder às dimensões temporais da cor no cinema, mesmo quando a representação é figurativa. Tivemos então que, por princípio, “desorganizar” nosso corpus para fazer dele um “corpo sem órgãos” e nos concentrar na vida “não-subordinada” das cores.

O cinema de “experimentação” corresponde a essa concepção de arte, e as imagens produzidas por esses artistas se recusam a ser a ilustração de uma narrativa. Para se liberar de uma função “muito próxima da linguagem”, as cores são repensadas e retrabalhadas nestes três artistas com o objetivo de se tornarem não uma representação do tempo, mas o próprio tempo, longe das teorias segundo as quais a representação do tempo só é perceptível por “associação e generalização” ou como conceito. “É aí que os desejos de Tarkovski se realizam: o ‘cinematógrafo consegue fixar o tempo em seus índices [em seus signos] perceptíveis pelo sentido’. E, de certa forma, o cinema nunca havia deixado de fazê-lo; mas, por outro lado, ele só podia tomar

¹³ Partimos das concepções e formulações elaboradas por Gilles Deleuze e Jacques Aumont, assim como das teorias de Philippe Dubois que dizem respeito aos dispositivos do cinematógrafo, quanto às possibilidades de conceber e pensar o cinema.

consciência disso no curso de sua evolução, em prol de uma crise da imagem-movimento”.¹⁴ Suas imagens recosem a “decupagem sensório-motora e significativa do mundo perceptivo, tal como o organismo animal humano quando se desfaz de si como centro do mundo, quando transforma sua posição de imagem entre as imagens em *cogito* e renuncia a ser o centro a partir do qual ele decuparia as imagens do mundo”.¹⁵

Por que as manifestações cromáticas tornam-se tempo e não uma representação do tempo? Principalmente porque, segundo Deleuze, elas não manifestam mais as forças constitutivas do movimento, elas se manifestam na “*mediatez*” do tempo que é apresentada sem mediação ou simbologia. É por isso que, ao longo dos textos, nossas reflexões se aproximaram e se familiarizaram com a noção deleuziana de imagem-tempo, ainda que nossa análise não possa ser semiótica. De fato, não pensamos nesses cromas como em um dos movimentos psíquicos no espaço fílmico, mas como forma direta de uma narrativa dos tempos. E se, para Bachelard, se “imobilizar é morrer”, Deleuze vai ainda mais longe e acrescenta que um cinema que não atingisse imagens-tempo diretas seria um cinema que não teria efetivado o seu sentido. Pois, “a imagem direta do tempo demonstra a inventividade do tempo: a possibilidade de ter cada instante renovado, de fazer surgir o novo e o imprevisto”.¹⁶ A relação de tempo nos permite, durante a projeção, manter uma relação com o exterior. Essa mídia do tempo na arte deve fazer jorrar o interior para o exterior e conservá-lo; quando ela não puder conservar a duração, ela o fará pela repetição, donde os encadeamentos “irracionais” que fazem da montagem uma consequência.

O fato de que certas obras de um número restrito de cineastas ou de artistas tenham retido particularmente nossa atenção neste trabalho se deve principalmente a uma escolha necessária. Outras obras oferecem uma manifestação da cor igualmente eloquente e rica em possibilidades de análise temporal. É o caso particularmente de certos trechos ou filmes coloridos de Andrei Tarkovski, que citamos pouco, pois suas cores justificam, tão somente por si mesmas, um outro texto. Tentaremos fazer progredir nossas reflexões sobre esses pontos através dos *efeitos-cor* resultantes das

¹⁴ DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris: Minuit, 2002, p. 61. Edição em português: *Cinema I: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

¹⁵ RANCIÈRE, Jacques “Existe-il une esthétique deleuzienne?”. In ALLIEZ, Éric (ed.). *Gilles Deleuze, une vie philosophique*. Le Plessis-Robinson: Institut Synthélabo, 1998, p. 530.

¹⁶ DE LACOTTE, Suzanna Hême. *Deleuze, philosophie et cinéma*. Paris: L'Harmattan, 2001, p. 85.

aplicações experimentais nas quais eles são por vezes os únicos elementos apresentados à visão. Ainda que a projeção continue a ser o mediador entre a obra e o olhar, tentaremos nos deter em algumas particularidades das interferências químicas, físicas, digitais, orgânicas e temporais, intencionais ou não, sobre o suporte fílmico (especialmente o suporte Super 8), que dão vida a explosões de cores e que metamorfoseiam a projeção da obra em uma performance de cores.

Cinema abstrato, experimentações cromáticas

Imaginemos um olho que não saiba nada das leis da perspectiva inventadas pelo homem, um olho que ignore a recomposição lógica, um olho que não corresponda a nada definido e que deva descobrir cada objeto encontrado na vida através de uma aventura perceptiva¹⁷

Experimentações

Sabemos que o cinema de experimentação, no que diz respeito às aplicações em torno das gamas cromáticas, existe desde o início do século XX. Ele chegou às salas de exibição antes mesmo que a prática do Technicolor tivesse penetrado o coração das grandes indústrias cinematográficas.¹⁸ Essas experimentações permanecem, no entanto, um dos gêneros mais “inacessíveis” ao grande público hoje em dia. Certamente por causa das formas não-figurativas e não-narrativas correspondentes ao cinema “tradicional”¹⁹, mas possivelmente também porque seu status de expressão artística lhe concedeu um lugar “prestigioso”, embora limitado às galerias e às instituições especializadas. Ele pode parecer a antítese absoluta do cinema comercial narrativo. Na França, por exemplo, o cinema experimental é apenas exibido no seio de grandes instituições como o Centre Georges Pompidou, a Galeria Nacional do Jeu de Paume, a Cinemateca Francesa e o American Center, ou ainda por meio de iniciativas independentes, como Paris Expérimental e o instituto Light Cone. Essa marginalidade

¹⁷ BRAKHAGE, Stan. *Métaphores et vision*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1998.

¹⁸ MITRY, Jean. *Le cinéma expérimental: Histoire et perspective*. Paris: Seghers, 1974.

¹⁹ YOUNG, Paul; DUNCAN, Paul. *Le Cinéma Expérimental*. Paris: Taschen, 2009.

não está distante da realidade de outros países, sobretudo a do Brasil. Pudemos utilizar alguns desses filmes, que só foram colocados à disposição e reexibidos por grandes instituições retrospectivamente (embora sua produção seja anterior à década de 1970), graças a um programa de recuperação e restauração de filmes experimentais. Um programa ambicioso de fundações de São Paulo, com a coordenação de Rubens Machado Jr. (USP), permitiu ao mesmo tempo recuperar obras dos anos 1970 no formato Super 8 e recolocar em cena obras que marcaram a história do cinema experimental no país. A partir de agora, elas podem ser vistas por um outro público além daquele dos arquivos de filmes.

Found-footage, agressões químicas, raspagens, colagens, pintura direta. Estes são apenas alguns exemplos das técnicas existentes para realizar esse tipo de filme “direto” – em referência ao imediatismo do gesto do realizador que trabalha diretamente sobre a película, sem utilizar pessoalmente a câmera. Essas técnicas são múltiplas, poderíamos dizer até ilimitadas, levando-se em conta que elas não seguem nenhuma norma ou diretiva precisa e que elas nascem exatamente do desejo do cineasta de “expandir” ainda mais a noção de como fazer cinema. Os filmes de Cécile Fontaine (cineasta francesa) apresentam, nesse sentido, alguns exemplos de possibilidades de trabalhar diretamente a mídia filme. A quantidade de realizadores que trabalham com essa temática – entre os quais destacamos principalmente Jürgen Reble, Malcolm Le Grice, Stan Brakhage e Marcelle Thirache – é tão múltiplo quanto as técnicas adotadas.

A respeito deste gênero estético, as raízes de seu estilo de trabalho mergulharam no círculo artístico que faz da abstração uma linguagem do cinema, para “revelar o invisível” e expressar reflexões aprofundadas sobre o visível no mundo moderno. Considerando o que dizem Paul Young e Paul Duncan, os artistas que se voltam a essas experimentações tentam inicialmente, principalmente no que diz respeito à abstração, explorar e expandir as ideias provenientes dos movimentos artísticos da era moderna, especialmente a pintura e a música, tal como o futurismo, o dadaísmo e o construtivismo, se inspirando até da “síntese simbólica de Rimbaud”.²⁰ Contudo, é na segunda fase desse movimento cinematográfico, quando o movimento pictural não é mais o “chefe intelectual”, que as técnicas diretas vão produzir um gênero de cinema de

²⁰ *Ibid.*, p. 51.

conceito próprio, no qual a performance das cores não será mais atribuída nem à pintura nem à música. Um primeiro olhar rápido sobre essas imagens poderia nos limitar potencialmente às questões em torno das técnicas empregadas e das propriedades pertinentes aos dispositivos que as validam como “cinema” ou como “cinema de experimentação”. Considerando que já existem trabalhos notáveis, embora não-exaustivos, a respeito da técnica; que, ademais, toda obra cinematográfica provém da experimentação; e, enfim, que todo o cinema se valida por múltiplos dispositivos²¹, escolhemos não nos deter muito nesse assunto. De fato, é considerando a excepcionalidade do cinema em sua globalidade que poderemos, então, compreender as partes que constituem este trabalho. É o que Dominique Noguez quer dizer quando escreve: “O cinema que queremos celebrar aqui é difícil de qualificar. Na verdade, ele não precisa de qualificativos: ele é o próprio cinema. É a partir dele – que é o que há de vivo e de essencial na arte das imagens animadas e sonoras – que os outros filmes devem se situar, como é a partir de Rimbaud, de Cézanne ou de Bach que devem se situar os romances de estação de trem, as pinturas grosseiras da praça do Tertre e os hits do verão”.²²

Ainda que nada nos impeça de produzir algumas análises sobre essas particularidades à medida que os textos seguintes tomarem forma, permaneceremos concentrados sobre a iniciativa de pensar as manifestações de cor em seus limites e suas potencialidades, de marcar as dimensões temporais. No cinema experimental, e mais particularmente no cinema direto, é excepcional ter uma projeção que revele planos distintos e contínuos; são sobretudo intercalações curtas e misturas de imagens e de planos nos quais a cor é às vezes a cola da junção ou o abismo de separação que marca intervalos e sobressaltos temporais.

²¹ MITRY. *Op. cit.*

²² NOGUEZ, Dominique. “Qu’est-ce que le cinéma expérimental”. In *Éloge du cinéma expérimental: définitions, jalons et perspectives*. Paris: Centre George Pompidou, 1979.

Correspondência do lirismo e da afecção

Cécile Fontaine, espelho cromático

Cécile Fontaine trabalha a película diretamente, procurando reinventar, a cada um de seus filmes, uma técnica de intervenção diferente da anterior. Trata-se de um trabalho complexo e profuso, que produz imagens fugazes que cada espectador perceberá ou não na hora da projeção. Seus métodos podem variar do tingimento direto da película à sobreposição de fotogramas já rodados e recuperados por intermédio de terceiros ou em arquivos de família. O resultado gera muitas vezes filmes ricos em “cintilamentos” cromáticos, constituídos por formas singulares de desfilamento do filme. Estes podem nascer, por vezes, de uma animação realizada imagem por imagem ou aleatoriamente pelo avanço manual da película exposta a luzes coloridas. Ou ainda por ações diretas sobre filmes já rodados recuperados (prática internacionalmente divulgada como *found-footage*), estes sendo em seguida retrabalhados por interferências químicas ou físicas. O *emulsion-lift*²³ “seco” e “úmido” são igualmente meios utilizados pela artista. A cineasta descola, raspa, pinta e depois recola a emulsão seguindo técnicas que se aproximam dos métodos utilizados por Marcelle Tirache. Ela desvirtua às vezes suas próprias técnicas de animação habituais, tingindo a película com produtos de limpeza. Cécile Fontaine retoma, com ferramentas antigas, a ideia da produção de filme sem câmera empreendida na poética das cores, utilizando tudo o que está à sua disposição no cotidiano, mas introduzindo-o de acordo com novos parâmetros. “Ela trabalha o material, o dilacera, lhe faz sofrer os piores ‘castigos’ a fim de lhe conferir um aspecto pictural, cujas gestualidade e lirismo serão realçados pela projeção”.²⁴ Segundo Yann Beauvais, para Fontaine, uma cena de “banal cotidianidade” pode ser a origem da construção de uma crítica cáustica, sem deixar de trazer um toque de humor, às vezes cínico – em boa parte devido ao tratamento que ela aplica sobre as tiras de filme, especialmente nos diários familiares rodados por seu pai. Para ela, trata-se de não deixar mais que seu genitor tenha a exclusividade do relato de suas histórias, “das quais as meninas e as palavras dos outros encontram-se excluídas”. A cineasta se vinga,

²³ Desprendimento da emulsão do filme.

²⁴ BEAUVAIS, Yann. *Poussière d'image*. Paris: Paris Expérimental, 1998, p. 25.

certamente, e procura oferecer um segundo olhar, desta vez partilhado com o espectador, sobre as histórias já contadas, para assim “refazer o mundo”.

Narrar o mundo, partilhando com o espectador um segundo olhar do retrato, é um projeto empreendido igualmente pelas projeções de Rosângela Rennó. Como nos trabalhos de Cécile Fontaine, a evolução de sua percepção sobre a relação entre retrato e a versão dos excluídos é o que condiciona sua prática artística. Essa percepção passa pela coleta das imagens e/ou das histórias que fazem de seus vídeos “diários filmados”, mas é pela(s) projeção(ões), que ela faz dessas imagens uma performance na qual os dispositivos de projeção cinematográfica são revisitados, e até “multiplicados”. Retomando uma de suas instalações, *The daily mirror*²⁵ (*Espelho diário*), vemos que ela se nutre sempre desse tipo de atualidade. Para esse trabalho, ela tinha selecionado as *tragédias* de suas homônimas que aparecem nos arquivos criminais ou na imprensa cotidiana, associando com frequência um retrato a um acontecimento. Seu inesgotável interesse pelo “outro” a levou a produzir retratos temáticos. Ela reescreveu esse material sob a forma de breves monólogos interiores, assumindo a interpretação de todos eles. A artista leva o espectador a celebrar a dor cotidiana das outras *Rosângelas* – mães, celebridades, donas de casa, sem-teto, mulheres assassinadas, raptadas, deputadas, operárias, etc. O nome da obra, *The daily mirror*, faz uma alusão irônica aos tabloides britânicos.

Mas nosso interesse, aqui, reside na performance cinematográfica de sua instalação. Sessões públicas, com horários fixos, acontecem em uma sala escura, onde durante duas horas a sucessão filmada dessas cento e trinta *Rosângelas* resulta em uma forma totalmente insólita de arquivo vivo. A instalação acentua a dramatização da imagem por meio de duas projeções sincronizadas (dispostas segundo um ângulo próximo de 120°), pelo espelhamento dessas histórias de mulheres singulares que carregam o mesmo nome. Essa “celebração” é às vezes marcada pela tragédia ou pela nostalgia, que parece fixar um mundo jamais concretizado. A projeção desempenha ainda seu papel de cinema, que interpreta tanto quanto mostra e no qual a narrativa se inscreve de uma história a outra, na fatalidade da captura. A expressão das histórias é retomada eternamente e leva o público a ir em busca de si mesmo. Rosângela Rennó

²⁵ Projeção e exibição em sessões fixas no espaço Passage du Désir, dentro do Festival de Outono de Paris, em 2005.

reencarna essas imagens, criando o ritmo pelo quadro e pela não-sincronia das projeções, por planos longos e estendidos. Através do retrato de suas personagens, a artista elabora um lirismo sobre a condição feminina. Através dessa prática, que não encara mais a narratividade como um tabu na arte, assistimos ao desenvolvimento de um cinema mais íntimo, que fala da violência de uma forma mais libertadora, com um lirismo que encontramos frequentemente nos *diários* filmados. O trabalho da artista segue princípios que lembram certas originalidades da Nouvelle Vague: equipe reduzida, narração para a câmera, foco na identidade das personagens, muitas vezes encarnadas pela própria realizadora. Por meio da narração, desencadeia-se um retorno a uma busca existencial.²⁶

Uma outra particularidade que aproxima certas obras suas da prática experimental consiste no fato de serem trabalhos “recontextualizados” ou reciclados, nascidos de imagens ou películas já impressas. A artista se reapropria de múltiplos suportes visuais, “provas de existências disparates e dispersas”. Com isso, ela cria uma obra aberta na qual o espectador e as imagens condenadas ao desaparecimento, quase sempre desconhecidas e ignoradas, entram em harmonia; essas imagens atravessam e interpelam aquele que olha por intermédio da tela ou do muro, como em um espelho. Como Rosângela Rennó, Cécile Fontaine articula o intimismo e a abstração pelas interferências físicas, que provocam a total desconceitualização do suporte, a ponto de fazer “o que foi um dia imagem tornar-se espelho” cromático, onde a amnésia do espaço e da forma torna-se mais interessante do que a própria memória. Essas articulações abrem caminhos de similitudes e distanciamentos entre os dois estilos de trabalho dessas artistas. No caso de Cécile Fontaine, são as respostas diante do imprevisto, através dos gestos físicos, químicos e do pincel, que reestimulam a estética da cor em seu trabalho. Pelo domínio de suas práticas, ele encontra sua maneira de transfigurar o real para o espectador, de modo que seus filmes tornam-se espelhos cromáticos. A cineasta consegue expor sua pesquisa estética percorrendo caminhos atravessados, que põem em cena tons efêmeros nos quais os tempos e os seres são um só – e se está escrito “tempos” no plural, é porque acreditamos que haja vários em alguns desses trechos cinematográficos. Trata-se de um cinema que favorece o irrupção da distância e,

²⁶ DE BAECQUE, Antoine. *Nouvelle Vague: Une légende en question*. Paris: Cahiers du cinéma, 1998.

simultaneamente, a reduz pelos interstícios de tempo. Cécile Fontaine explora exclusivamente a materialidade do suporte, que é transformado por gestos “violentos”, convidando o espectador a uma experiência “lúdica” e estética e reivindicando um cinema poético, gráfico e subjetivo.

Esmacer a cor

Abstract film en couleur (Cécile Fontaine, 1991) foi realizado por um engenhoso sistema de avanço manual de um cartucho de Super 8 exposto à luz de um projetor equipado com gelatinas coloridas. Essa técnica é uma das utilizadas para produzir o que chamamos habitualmente no meio experimental de um “filme sem câmera”. O resultado é uma pulsação de luzes “*flicker*” durante a projeção. Só é possível assistir ao resultado do que a realizadora sente face às luzes coloridas dos spots luminosos quando nos encontramos, paradoxalmente, com as costas viradas para o projetor e face à projeção.

As cores não são revividas nesse filme como um balé arranjado de modo sistemático, como é o caso no cinema *abstrato – Color box* (1935), de Len Lye, por exemplo – no qual trata-se de estabelecer um elo direto entre os elementos (cores, formas, relevos) e as qualidades musicais (gama, volume, harmonia). Trata-se de uma abordagem mais incerta, que se opõe a estruturas precisas. Elas dependem mais do *sensacional*, sobre o qual se constrói o ritmo, e não têm a pretensão de produzir um *espetáculo*. A reunião dessas cores enquanto corpo de um filme curto (2’50”: resultado de uma colagem sucessiva de três pedaços de filmes sincopados) cria na verdade uma sensação estranha, que vem dessa “confrontação” vertiginosa de cores suspensas, suplantadas em frações de segundos. Essas suspensões e confrontações cromáticas são as que potencialmente conectam essa obra à ideia de esmaecimento por instantes²⁷.

É no alongamento dos tempos e dos clarões de luz que pode surgir um tempo percebido no momento em que a cor esmaece, entre um interstício e um outro. Através dessa tensão entre cores, elaboram-se o sentir e o ver; no espectador, tem início um trabalho que o mergulha instantaneamente no campo do sensitivo, afastando-o de toda anedota de ficção em prol de puros acontecimentos visuais. Como em *Charlotte* (1991),

²⁷ BACHELARD. *Op. cit.*

as ações das cores são frequentemente um tanto imprecisas e, mergulhadas no silêncio, elas induzem uma violência *inusitada*, cujos equivalentes são os clarões de luz que se interpõem entre as cores das quais essas ações surgem e nas quais vêm se fundir. Essa violência está também presente em *Holy woods* (2008), mas ela se exerce desta vez no corpo da película, graças aos tratamentos aos quais o suporte foi submetido. A violência corresponde ao tratamento químico, à colagem e à montagem, que criam vertigens ópticas na projeção. Estas atuam no desaparecimento e na perturbação do *ver* na total imersão no verde-azul. Trata-se de uma colagem de diferentes filmes já rodados, recuperados e retrabalhados pela artista. Estes foram cortados, colados e misturados entre pedaços heteróclitos e o resultado foi, por fim, deslocado pela técnica do *emulsion-lift* a “seco”, antes de terminar em um banho químico que agride a película produzindo um efeito monocromático parecido com o *tingimento*. No início do filme, podemos distinguir ainda uma imagem de uma jovem mulher que observa a paisagem e se prepara para pintá-la. Depois, essa imagem é absorvida por uma sucessão de outras imagens de árvores cortadas umas após as outras. Insetos permanecem imóveis ou rondam em enxames, o todo se mistura com outras imagens mais fugazes. As emulsões químicas lhe permitem disseminar, em um segundo momento, fantasmas de reprodução e de desdobramento nesses *flashes* de imagens, que são tão somente a sombra delas mesmas e oferecem apenas a síntese de uma inquietante estranheza. Trata-se de uma representação em um processo de perpétuo esvaecimento. A alocação verbal fica na superfície de todo entendimento possível do discurso visual. Essas impressões de imagens são alimentadas basicamente pela marginalidade dos gestos que unem interior e exterior, marginalidade que é a própria essência do cinema experimental.²⁸

Nesses filmes, a película é apenas um elemento transparente concebido para colorir a luz do projetor que o atravessa, para produzir manchas cromáticas na tela.²⁹ Esse espelho de cores não tem outro objetivo do que o de despertar no espectador sensações regidas pelo gosto estético. Para Cécile Fontaine, o cinema é uma matéria transparente graças à qual podemos construir arquiteturas de cores que se liberarão desenfreadamente quando essa matéria – como os vitrais das catedrais – for atravessada

²⁸ LEMAÎTRE, Maurice. *Le film est déjà commencé?*. Paris: Cahiers de L'extériorité, 1999.

²⁹ BEAUVAIS, Yann. *Le support instable*. Paris: Centre George Pompidou, 2003.

pela luz.³⁰ A atmosfera é regida sobretudo por meios “puramente” estéticos, que ignora os meios técnicos, desempenhando um papel de mídia sensorial e sendo percebido mais como ressonância interior.

Essa *ressonância interior* deve-se em parte às cores projetadas, postas em movimento pelo olhar, e não necessariamente a uma simbologia atribuída a uma cor identificada. Mesmo que haja impossibilidade de atribuir um nome à cor ou às cores, e às ações que as originaram, é bem provável que o público possa encontrar dentro de si uma sensação abstrata de uma imagem desmaterializada que acorde uma vibração sentida em seu *coração*.³¹ O emprego hábil dessas duas evidências visuais de destruição pela repetição – uma vez, duas vezes, três vezes – aproxima-se da montagem das cores e das imagens de queda. Repetição necessária para produzir, segundo Kandinsky, uma ressonância interior e, igualmente, para fazer aparecerem certas propriedades espirituais insuspeitas na película, reveladas no momento da projeção. Pois é pela repetição frequente que “a palavra perde seu sentido exterior, não pelo objeto que se repete, mas [porque] ela [a repetição] muda alguma coisa no espírito que a contempla”.³² Dessas “agressões”, subsistem apenas as impressões de cores desprovidas de qualquer palavra. É exatamente a resultante produzida por *Japon series* (1991), filme realizado a partir de uma película 16mm que documenta a performance de um grupo de dançarinos japoneses de butô. Durante a projeção, somos espectadores de uma exposição de dominante vermelha e verde produzida pela mistura das camadas de cor amareladas, magenta e ciano restantes na película. As cartelas foram raspadas (à mão) diretamente sobre a película; esse último gesto anuncia esteticamente a mistura de cor e de transparência produzida pela extração das camadas de emulsão cromática. Nessas imagens, a performance impassível dos dançarinos de butô, reforçada pelo som dos tambores, cria durante a projeção uma insustentável sensação de espera. Essa lentidão é rapidamente contrastada pela riqueza polimórfica da mistura das cores, que age como um mediador rítmico entre a sonolência e a estupefação. Essa mistura cromática de cores cheias e intensas confere a *Japon series* um caráter singular, ela introduz ações

³⁰ MASI, Stefano. *Cécile Fontaine, décoller le monde*. Paris: Cahier de Paris Expérimental, 2003, p. 7-12.

³¹ KANDINSKY, Wassily. *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. Paris: Gallimard, 1989. Edição em português: *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

³² DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: Épiméthée/ PUF, 2005, p. 97. Edição em português: *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

ritmadas e vivas em um universo que, *a priori*, deveria ser reservado ao silêncio e ao recolhimento. Contudo, a transcendência se faz por outras vias além da sugerida pela imagem, a partir de então aniquilada pela energia das ações liberadas pelas cores. Essas imagens são, uma a uma, isoladas do fundo pela raspagem e pelas camadas de emulsão que criam diferentes camadas de imagens fantasmas coloridas. Os cromas cercam a imagem dos corpos ativos e fervilhantes e estes encontram-se envolvidos por matérias cromáticas em perpétua vibração. A raspagem intervém sobre as duas camadas de emulsão cromática que restaram na película e, de acordo com sua profundidade, ela intervém sobre o ciano ou o amarelo, que se interpõem, criando a fantasia dançante de um balé que retoma de forma espiritual a ideia inicial da dança. Os corpos dos dançarinos de butô, pelo próprio princípio do ritual, são totalmente pintados de branco; eles tornam-se, na versão de Cécile Fontaine, superfícies brancas perfeitas para receber pintadas de cores. Eles são, a partir de então, “páginas em branco” prontas para receber qualquer intervenção regida pela fantasia e pela imaginação, que conferem sentimentos ao abstrato. “O espectador se habitua pouco a pouco com percepções abstratas e isso constitui, por fim, um treinamento dos seus sentidos para perceber uma ação abstrata na cena, ação que será sentida em profundidade por uma alma receptiva. Tornar-se-á então possível a percepção interior de uma ação puramente cênica, que não será temperada com a narração de uma ação real tirada da ‘vida’ real.”³³ A obra terá assim a possibilidade de se liberar das amarras da representação, tornando-se autônoma e libertada dos problemas ligados à idealização da realidade cotidiana. O olhar é adormecido pelos clarões e interferências que conferem ao filme sua função primeira de transparência. A projeção passa do primeiro plano para se concentrar em sua profundidade e essa *introdução* exerce uma impressão direta sobre a alma. Alma que, segundo Kandinsky, entrega-se às vibrações sem objeto e a sensações ainda mais complexas, “quase sobrenaturais”, como a emoção sentida na audição de um sino.³⁴

³³ Citação tirada das notas de KANDINSKY. *Op. cit.* p. 80-82.

³⁴ *Ibid.*

Quando o Amarelo é o buraco negro e o Preto um elemento organizador no caos das cores – a percepção luminosa, entre as teorias de Goethe e de Newton

A respeito de *Abstract film en couleur*, ousaríamos falar de “sublime cinematográfico”, se os arco-íris de suas cores não sugerissem, por suas próprias arritmias, o apagamento de si mesmos. Nos primeiros segundos deste filme de 2’50”, os espectros de vermelho são aspirados por um rasgo amarelo (ou seria branco? Abordaremos isso mais adiante.). Esse vermelho que explode no primeiro plano é aspirado pelo amarelo do fundo do plano. Se existe uma profundidade – apesar de tratar-se de um filme “abstrato” –, é porque esta é insuflada pelo preto. Sim, uma profundidade obtida pelo papel do preto que, em um primeiro momento, veste as outras cores de relevos e de formas. Na segunda parte do filme, esse preto virá ocupar, no entanto, a superfície do primeiro plano, para nocautear o brilho do vermelho, do amarelo e do verde, que é liberado dos interstícios entre as cores. Até os últimos segundos da projeção, ele empurra para o fundo da tela todas as outras cores, que tentam resistir em vão através de seu brilho.

Se as cores citadas acima resultam, em um primeiro momento, do princípio de decomposição prismática da cor – pela técnica da incidência direta de raios, uma prática que nos leva ao pensamento sobre a luz newtoniana³⁵ – suas projeções guardam mais afinidade com a teoria da geração das cores pela luz e pela escuridão, na qual essas cores são concebidas como “semi-luzes e semi-sombras” sob o modo aristotélico.³⁶ Os procedimentos químicos e físicos que dão vida a esses acontecimentos de cor não entram no *farbenlehre* de Goethe.³⁷ Não obstante, essas cores suscitam mais luminescência, ainda que esses elementos não apresentem por isso amarras simbólicas ou históricas. A ideia de destacar as cores da luz pela “incidência de raios” vem de um entendimento para além daquele da aplicação de tinta sobre a superfície transparente do filme. Como Aristóteles acreditava que a luz não cria a cor, mas a encena pela

³⁵ BLAY, Michel “Lumière et couleur newtoniennes”, in CHANGEUX, Jean-Pierre (dir.). *La lumière au siècle des lumières & aujourd’hui. Art et science*. Paris: Odile Jacob, 2005.

³⁶ D’AQUIN, Thomas. *Commentaire du traité d’âme d’Aristote*. Paris: Vrin, 1999.

³⁷ GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Le traité des couleurs*. Paris: Tirades, 1973. Edição em português : *Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 2011.

atenuação da luz incidente, as cores do filme de Cécile Fontaine nascem igualmente de si mesmas através de “acidentes de cores”.³⁸

Nascido do mesmo princípio, tanto por sua *mise en scène* quanto por sua criação, o amarelo em *La fissure* (1984) desempenha um papel de *buraco negro* aspirador, e o preto está aí para uma vez mais lhe conferir substância e relevo. Goethe e Aristóteles pensavam o amarelo como um escurecimento do branco, sendo este “a cor mais próxima da luz”.³⁹ As impressões causadas pelas ações do amarelo nesses dois filmes permanecem nas retinas e em nossas lembranças muito tempo após sua contemplação. Elas são tão vacilantes e volúveis que em um só clarão, a cor passa do amarelo dourado ao amarelo esbranquiçado e, em seguida, a um outro tom de amarelo. Eisenstein havia classificado o amarelo em diferentes níveis: no alto de suas escalas, ele colocou os tons mais quentes, passando gradualmente aos mais frios. Ele confiava nas propriedades perturbadoras do amarelo a ponto de lhe conceder um espaço considerável em seus estudos sobre a cor.⁴⁰ A luz que irradia a tela durante a projeção de *Abstract film en couleur* ou de *La fissure* concentra sua fonte no buraco amarelo que ganha relevo pelo preto, que o envolve e corrobora suas ações; como se essa massa opaca suprisse a impossibilidade de paralisar a intensidade luminosa da fonte, que aspira todas as cores que se interpõem à sua luminescência – algo próximo da persistência visual do sol da qual fala Goethe. Por outro lado, poderíamos compreender, pelas cores saturadas que aparecem “no primeiro plano”, que a cor pode ser, simultaneamente, um contraponto do escuro e do diáfano da película, da luz branca do projetor e da tela de projeção. Os elementos que se sobressaem nessa profusão de cores são certamente o preto e o amarelo, mas eles não são os únicos a fixar as explosões extremamente evanescentes.

Durante a projeção de *Abstract film en couleur*, um outro fenômeno nos leva mais uma vez às observações goethianas. O autor, em seus estudos sobre as cores, multiplicou as notas a respeito de certas cores *inexistentes*. De fato, ele nota a existência de cores induzidas unicamente pelo olhar, com base no equilíbrio e na concepção de uma cor induzida pela impressão na retina de sua complementar.⁴¹ Complementar à cor

³⁸ D’AQUIN. *Op.cit.*

³⁹ GOETHE. *Op.cit.*, p. 267.

⁴⁰ EISENSTEIN, Sergei. *Le film: sa forme, son sens*. Paris: C. Bourgois, 1976. Edição em português: *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

⁴¹ GOETHE. *Op.cit.*

vermelha, que tenta inutilmente inundar a superfície, em *Abstract film en couleur*, a cor verde aparece como intervalo entre uma cor e outra. Esse fenômeno parece corresponder parcialmente a essa ideia de cores *inexistentes*; contudo, o movimento dispensa o deslocamento do olhar estipulado por Goethe. Essa impressão verde se revela apenas pela existência e pelo esmaecimento de sua cor complementar, como uma vontade espontânea de encontrar, através de sua co-presença, ao mesmo tempo a luz e a escuridão que as engendram. Emanando da luz que as precede, as cores de *Abstract film en couleur* ilustram ofuscamentos. Paralelamente, elas permitem a chegada de outras cores inexistentes, tanto no suporte quanto na projeção. Esses instantes de cores inopinadas harmonizam esse meio caótico. Poderíamos dizer que esse filme concorda com o pensamento de Goethe, para quem a cor não tem nenhuma necessidade de prisma para se declinar. Ela poderia ser provocada pelo próprio dado ocular. Goethe relata uma experiência na qual, após ter fixado uma superfície branca e ofuscante, ele vira o olhar para um canto escuro, desencadeando a percepção de cores sucessivas. Estas cores, segundo ele, nascem unicamente do funcionamento retiniano que, em um processo de equilíbrio após o estímulo, procura seu equilíbrio entre a luz e a escuridão. Esse princípio de criação “intuitiva do espectro cromático” será, mais tarde, a obsessão da vida de Israel Pedrosa, que tentou objetivar o pensamento de Goethe a partir do princípio que, quando o olho percebe uma cor, sua complementar é induzida no olhar como uma espécie de reação comutativa.⁴² Durante a projeção de *Abstract film en couleur*, cada cor é uma *violência* para o olho, em certa medida, e obriga este a assumir a contrapartida, provocando contrastes sucessivos e contíguos. O efeito de saturação ou de exaltação recíproca das cores provoca, pela justaposição alternada de cores complementares, a animação e a agitação das cores. Estas irradiam a tela e o olho com sua presença e, como nas saturações de James Turrell, passam pelo transbordamento do quadro e dos contornos.

A brancura refletora, que emana durante alguns segundos no curso da projeção de *La fissure*, não é da mesma ordem de branco que aquele que tinge os corpos dos dançarinos, ela deve sua “eficácia” à luz e não à tela. Esta última garante o papel de “pigmento branco puro” que parece recriar, por sua vez, a síntese aditiva (a da cor-luz),

⁴² PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Christiona Editorial, 1999.

algo próximo do *chromo-luminarismo*. A recepção de uma proliferação de cores primárias, isoladas e justapostas, em movimento sobre um fundo branco, é na verdade instável no âmbito da ótica. Somando-se a isto o movimento da projeção, a instabilidade ótica é duplicada, submetendo os olhos a uma espécie de ofuscamento. Ainda que se trate, nos filmes, de instantes muito efêmeros, a poética desses intervalos cromáticos marca dimensões temporais nas quais a palavra *instante* possui um sentido um tanto impreciso.

Desconstrução do filme, construção dos instantes

E a cor incendeia

“Criação, evolução e destruição” são as palavras que motivaram, no início, os projetos do grupo Schmelzdahin, do qual participou Jürgen Reble, em companhia de Jochen Müller e de Jochen Lempert, até o fim dos anos 1980. É nessa época, e coletivamente, que nasceu o filme *Stadt in Flammen* (1984).

Literalmente “A cidade em chamas”, o filme dura cinco minutos e é assinado pelo grupo. Este filme, como a maioria de suas obras, nasceu de experimentações extremas sobre uma película Super 8 recuperada: um filme de série B enterrado num canto de jardim por muito tempo. Em seguida, o cineasta selecionou uma parte desse filme para fazer cópias – Reble conseguiu fazer quatro, todas diferentes⁴³ –, mas o aquecimento devido às lâmpadas no momento da reprodução na copiadora provocou sua completa liquefação.⁴⁴ Consequentemente, no momento da projeção da cópia, assistimos não apenas à decomposição das imagens, como também à desintegração do próprio suporte, provocando “o último fascínio da tela mágica”. A pulsação das cores é construída por uma interação entre o ritmo mecânico da projeção, o fluxo aleatório dos fotogramas e a plasticidade das imagens devoradas e reduzidas a cores fluentes e intensas. Yann Beauvais remete a visualização deste filme a um exercício de “meditação”. Para o autor, “o filme propõe uma investigação sobre imagens de

⁴³ REBLE, Jürgen. “Chimie, Alchimie des couleurs”. In MCKANE, Miles; BRENEZ, Nicole (dir.). *Poétique de couleur. Anthologie*. Paris: Louvre/ Institut de l’image, 1995.

⁴⁴ A ficha técnica do filme pode ser consultada no site de *Light Cone*: < <http://www.lightcone.org> >.

paisagens desconhecidas, que ensejam a produção de imagens mentais. Ele estabelece técnicas de exposição, de flutuações e de permutações de planos a fim de explorá-los mais intensamente, de acordo com os planos ou seus cromatismos, como faz, a seu modo, Stan Brakhage com o cinzeiro de vidro em *The text of light* (1974)”.⁴⁵

As imagens desse filme manifestam ainda um certo poder narrativo, apesar do desejo explícito de um apagamento total – o que Reble terminará por realizar em seus filmes seguintes. Para essa primeira fase, na qual Jürgen Reble trabalha ainda em grupo, a imagem parece ter uma importância diferente da performance de sua decomposição ou da gestação da forma. Essas imagens são constantemente submergidas pela dispersão cromática, na qual elas ganham uma nova simbologia narrativa, desta vez em benefício de “uma cromaticidade devorante”.⁴⁶ Ainda que as cores projetadas resultem do processo de decomposição das imagens nas películas, o movimento das massas de cores no momento da projeção oferece uma impressão completamente contrária. Assistimos a cores autônomas que devoram literalmente as imagens das quais elas nascem, em um ritual antropofágico. Essas cores, por um movimento de pulsação, parecem vir do exterior do quadro para devorar as imagens em seu interior. Enquanto as massas coloridas opacas – preto, azul-verde, amarelo-ocre, vermelho pálido – consomem as imagens com sua aparição e desaparecimento, provocando seu esmigalhamento, as poças de branco as absorvem quase inteiramente. Essas camadas brancas, certamente nascidas da corrosão da película, aparecem na tela como elementos vivos com forma e volume. Por seu movimento aleatório e poderoso, elas percorrem o quadro, ingurgitando tudo o que se situa na superfície. As imagens que oferecem resistência ao complô cromático voltam a cada passagem do fotograma e são novamente consumidas por um ritual das cores que se renova a cada repetição. Em concomitância com esses fatos visuais, o som muito ritmado, tribal, contribui à severidade ritual da forma.

O resultado dessa experiência em que a intervenção é praticamente indireta, já que a película é retrabalhada pelas ações “bacteriológicas”, mostra bem que é possível trabalhar as cores sem fazer uso de interferências diretas ou químicas sobre as camadas do suporte. Essas ações de dissolução respondem também à sua missão primeira que é a

⁴⁵ BEAUVAIS. *Op.cit.*.

⁴⁶ BRENEZ, Nicole; LEBRAT, Christian (dir.). *Jeune, dure, et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*. Milão: Cinémathèque Française/ Mazzota, 1995.

de pôr em jogo a instabilidade e a resistência noética de tudo o que o suporte contém, mesmo se esses elementos estão condenados a um desaparecimento em um prazo mais ou menos curto. As modificações e as desintegrações produzidas por esses “ataques de bactérias” desencadeiam um processo de apagamento especificamente orgânico do suporte.⁴⁷ A narrativa do filme, da qual a transmutação é um dos protagonistas, é construída sobre seu próprio apagamento. As cores aparecem como elementos puramente temporais. Produzem elas o desprendimento que marca a passagem do tempo, com uma decomposição acelerada, enquanto entoam imagens repetitivas, entregando-lhes um tempo de existência e de morte? Cada cor trabalha imagens da dissolução e mostra a proliferação do que é devorado.⁴⁸ As situações de exteriorizações cromáticas sobre esse suporte são apenas uma antecipação de um futuro ao qual o suporte está fatalmente condenado: o de seu próprio desaparecimento. Do filme documentário sobre suporte 8mm, só restou seu potencial de produção de cores saturadas (com suas qualidades imersivas), cujas camadas se apartam espontaneamente, produzindo ressonâncias cromáticas.

Durante essa projeção, o apagamento da estrutura interna que envolve o ritmo em uma cadência tão imprevisível quanto provocante nos impressiona ainda mais. Se “a destruição pertence de direito ao campo das pesquisas temporais sobre a cor”⁴⁹, há certamente, na projeção de *Stadt in Flammen*, muitos tempos a captar. A velocidade com a qual os fotogramas são projetados contrasta com a “lentidão” da corrosão que apaga as imagens quadro por quadro. Os olhos observadores são submetidos a solavancos pontuais, com *pisca-piscas* cacofônicos que “entram” a performance de apagamento, para terminar com “queimaduras” e rachaduras nas quais o branco acaba por ocupar todo o espaço. Por causa da reunião e da montagem dos fragmentos, os fotogramas projetados não são contínuos; as imagens não obedecem a um sincronismo particular, passando brutalmente de um fotograma a um outro. De um plano a outro, as cores residuais constroem um *vazio* intermediário que torna possível a navegação das

⁴⁷ BEAUVAIS, Yann. “Mouvement de la passion”. In AUMONT, Jacques; BEAUVAIS, Yann *et al.* *Projection, les transports de l’image*. Vanves: Hazan/ Le Fresnoy/ AFAA, 1997.

⁴⁸ REBLE, Jürgen “Les champs de perception”. In BEAUVAIS, Yann; COLLIN, Jean Damien (dir.). *Scratch book, 1983-1998*. Paris: Light Cone, 1998, p. 336.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 172.

cores de um trecho a outro, criando um sentimento das cores atmosféricas que compõem a unidade da obra. A combinação desses efeitos imprime um ritmo tenso, mas ainda assim plenamente realizado, no qual cada parte heterogênea faz parte de um mosaico complexo.

Nos confins da dúvida, da agonia da imagem, brota um novo sobressalto de mistificação, de uma fulgurância inusitada, em uma espécie de violência disjuntiva. Talvez seja esta a trincheira que separa os combates iconoclastas dos filmes de Jürgen Reble e de Cécile Fontaine: a purificação pelo misticismo do apagamento. No filme de Reble, a matéria morta arranca energia, um impulso irrepresível que impressiona o olhar. Este último se vê, no entanto, excitado entre a inércia das imagens que voltam em *loop* e a energia das cores que voltam em sobressaltos. Quando a imagem se apaga, os fantasmas das cores se iluminam, se alimentando de cadáveres cuja putrefação emite energia fosforescente. Em suma, cores residuais, ou os fantasmas que Goethe tanto temeu⁵⁰, fantasmas de uma memória diluída.

Ainda que, em um discurso analítico, a importância do cinema que nos é apresentado resida no tratamento atribuído ao suporte e nos dispositivos cinematográficos, os efeitos estéticos nascidos desse tratamento não são nem um pouco menos consideráveis. Esses efeitos tornam-se os elementos principais de tensão que estimulam o olhar e o envolvem em experiências nas quais o tempo – ou os tempos – percebido(s) não obedece(m) a apenas uma força de agenciamento. Nas próprias imagens, age uma resistência, que aparece pela repetição, mesmo se ela não lhes restitui nenhuma significação narrativa. As imagens são regularmente re-situadas no presente. Nessas sequências repetitivas, o plano nunca é longo o suficiente para que as imagens tornem-se matérias transformadas. No entanto, esse elemento, que pertence a uma linguagem própria, é constantemente vencido pela cor em cada plano. Tanto a imagem quanto a cor produzem instantes renascentes e distintos, oferecendo aos olhos mais do que eles podem captar. “Vivemos pouco a cada instante do que o instante nos propõe. E, no entanto, tudo o que vivemos é o próprio instante, e o próprio instante é apenas o que dele vivemos”⁵¹, escreveu Jean Lescure se referindo à poética de Bachelard, para quem

⁵⁰ GOETHE. *Op. cit.*

⁵¹ LESCURE, Jean. “Introduction à la Poétique de Bachelard”. In BACHELARD, Gaston. *L'intuition de l'instant*. Paris: Stock, 1992, p. 116.

o instante é um elemento poético primordial, antes mesmo de ser um elemento temporal.

Não-imagens (não) feitas pela mão do homem – As questões do filme sem câmera

É necessário refletir aqui sobre duas técnicas frequentemente atribuídas ao cinema direto, *a adição e a subtração*, e estabelecer uma distinção entre elas. Na primeira categoria podemos agrupar, ainda que pertençam a universos bem distintos, a pintura e o tingimento. A intrusão da tinta colorida (utilizada para a pintura) na película, resulta mais de uma performance de ordem pictural, cujo lirismo reside em boa parte nos traços dos movimentos cromáticos deixados ou não pelo pincel sobre o suporte. Já o tingimento é provocado por “ataques” químicos ou por soluções cromáticas. Nenhuma dessas práticas é nova ou particular, elas permanecem no âmbito das transformações “físico-químicas” que compõem essa manipulação tão heterogênea que é o cinema. Acrescentemos a esse contexto que o ato de pintar consiste na ideia de recobrir uma superfície; os efeitos projetados na tela serão, então, bem próximos daqueles que a cineasta produziu na superfície transparente do filme. Na segunda categoria: a *subtração* pela raspagem, por *emulsion-lift*, ou ainda por ataques químicos ou decomposição, todas técnicas da ordem do desvelamento.

Estas últimas arrancam, deslocam, desvelam ou aplicam camadas de emulsões de formas preexistentes, às vezes escondidas, sobre o manto escuro que cobre o filme. Tudo acontece como se as latências causadas por essas “agressões” servissem unicamente para “liberar as formas e os clarões de luzes das cores aprisionadas na camada inferior. Poderíamos igualmente acrescentar uma terceira categoria que se situa entre estas duas, não exatamente por uma junção de dois métodos, mas pelos resultados engendrados. A *decomposição por acumulação* é praticada especialmente por alguns cineastas experimentais, como Jürgen Reble e seu grupo de trabalho experimental Schmelzdahin. Sua pesquisa consiste em “testar a resistência” da matéria da imagem e do suporte cinematográfico.

Em um primeiro momento, Jürgen Reble e seus colegas procederam à decomposição química ou “bacteriana”: eles submeteram películas já rodadas a soluções químicas, ou as “abandonaram” em lugares onde a humidade e as intempéries climáticas

favorecem a decomposição por bactérias ou pela acumulação e colonização da superfície por algas e microrganismos, cogumelos, poeiras ou outros parasitas oriundos do “acaso”.⁵²

Ao longo do tempo e de suas experimentações, alguns resultados provam a radicalização de seus procedimentos, como não lavar mais as películas das substâncias químicas. Os sais que, após a secagem, se aglutinam em cristais e as *colonizações* de parasitas na emulsão dos filmes provocam uma tal fragilidade do suporte que, com frequência, os espectadores só tem direito a uma sessão. Esse fenômeno é quase sempre denominado *performance* por Jürgen Reble, em relação à “performance materiológica denominada *Alquimia*”⁵³, mas ela alude igualmente à apresentação única do original, do qual só podemos contemplar as imagens, desveladas ou sepultadas, uma única vez, estas sendo muitas vezes “queimadas” ou destruídas no momento de sua exposição ao calor da luz da copiadora ou do projetor. Soma-se a isso uma lista inesgotável de ferramentas e de técnicas de “tortura”; em seus textos, Reble cita a perfuradora, a tesoura, a máquina de costura, o polidor, a faca, o martelo ou o ferro de soldar. Ao contrário de Cécile Fontaine, o grupo Schmelzdahin utiliza métodos e ferramentas artesanais, assim como qualquer outra tecnologia disponível.⁵⁴ Não há necessidade alguma de realizar uma análise etnográfica de cada método para compreender que a proposta do grupo não é simplesmente martirizar o material, mas descobrir os próprios limites do objeto e do artista, na produção e na destruição da imagem cinemática. Há igualmente alguns métodos já bastante conhecidos como a exposição manual e direta do material virgem diante dos refletores, com ou sem um outro fotograma ou objeto anexado (caso do *rayonnage* na origem dos célebres percevejos e alfinetes de Man Ray⁵⁵).

O ponto comum a todas essas técnicas é que nenhuma delas é aplicada com mecanismos completamente automatizados, o que implica inevitáveis variações plásticas. É dessas variações, de acordo com nosso entendimento, que nasce sua beleza mais complexa. No entanto, seu desenvolvimento *fotográfico* põe em evidência um dos princípios centrais do cinema: a projeção e a contemplação. Pela comunhão desses

⁵² Cf. REBLE, *Op. cit.*, 1995.

⁵³ *Ibid.*, p. 154.

⁵⁴ REBLE, Jürgen; KÖNER, Thomas. *Das Galaktische Zentrum*. Utrecht: Catalogue Impakt Festival, maio de 1996.

⁵⁵ Ver *Retour à la raison* (1923), de Man Ray.

elementos, as cores se fazem movimento e tempo, seguindo a cadência da alma contemplativa. Entretanto, nem todos os filmes são impressionados ao ritmo de vinte-e-quatro imagens por segundo. Não apenas por causa de seu formato respectivo, que “pressupõe” uma cadência correspondente, mas também por causa de sua exposição, às vezes engatada manualmente. É especialmente graças a esses mecanismos que, muitas vezes, somos lembrados da dimensão flexível e reflexiva do cinema, principalmente do “cinema-arte” e do “cinema de experimentação”. Sejam quais forem as possibilidades de recriar o ritual cinematográfico, por artifícios manuais ou não, as atribuições à mídia cinema não são feitas apenas pelas práticas usuais. Porém, a prática do cinema “direto” induz a ideia de que cada gesto tem sua importância. Esse cinema nos lembra sempre que cada gesto é *único*, que ele carrega, no momento da projeção dos fotogramas, a marca da unicidade da obra, no interior da qual os contrastes plásticos nos darão o prazer de vê-la fragmentada. Esses contrastes enfatizam a importância dos dois outros gestos que se situam entre o fragmento passado e o fragmento futuro. Poderíamos dizer, assim, que o espírito da originalidade – garantidor da “aura do trabalho artístico”, a que Walter Benjamin tanto se refere em seu texto sobre a era da *reprodutibilidade*⁵⁶ – é assegurado nesses trabalhos. Mas continuamos acreditando que o cinema, por sua própria essência, é dispensado dessa atribuição para se afirmar enquanto Arte original.

Uma estética na qual “o ato substitui a obra”

Instalação e performance de instantes cromáticos

Pelo artifício visual e a mímica do movimento, o cinema declina seu modo de apresentação e a expressividade de seu universo. Daí em diante, por tabela, ele influencia também a música e a pintura, após ter sido, ele mesmo, influenciado pela partitura melódica do tempo e pela maestria das cores. O movimento e a mímica, por intermédio da projeção, participam igualmente de gestos artísticos nos quais a ação (ou as ações) efêmera(s) é/são o(s) corpo(s) estético(s) da obra. Não procuramos definir essa arte como um gênero de “cinema de performance” ou como “performance em forma de

⁵⁶ PALHARES, Taisa Helena Pascale. *Aura: A crise da Arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006.

cinema”, mas atribuir ao cinema de experimentação uma capacidade multidisciplinar enquanto arte e enquanto alavanca de interações entre todas as artes. Alguns preconizam, efetivamente, para o cinema experimental variações estéticas contrastadas a partir do modelo de sua forma e de seus dispositivos, já que o ato de experimentação dispõe do cinema como bem entende⁵⁷: de sua revelação a seu apagamento quase total. As experimentações, através de uma variedade infinita de concepções e manifestações, fizeram do cinema uma mídia múltipla, variável, instável e complexa. No universo da arte, ele está presente como escultura ou como instalação; esses espaços de *instalação* são um ambiente rico em significação, onde o espectador pode ser fisicamente penetrado e absorvido pela obra. No caso do cinema mídia de performance, ou do próprio cinema-performance, ele chega a projetar ora o intérprete ora a audiência como elemento de intervenção externa, remetendo ao público seus processos de aparição e de desaparecimento.

É assim que o cinema se encontra no Schmelzdahin: “Dissolve-te”, “ato” idealizado por Marcel Duchamp e radicalmente atualizado no cinema pelo coletivo de Jürgen Reble. As ações do Schmelzdahin fazem parte de um jogo *performático* que quebra a cadência que limitava o cinema à sua condição de espetáculo visual. Nesse cinema, somos espectadores dos atos que não são nem inscritos sobre o suporte nem presentes na tela no momento de sua projeção. O ato aconteceu antes do resultado que transpõe a *performance* no cinema e que testa o limite deste enquanto arte da imagem em movimento, assim como os limites de sua perenidade. Antes do Schmelzdahin, o movimento “intermídia” Fluxus, encarnação das iniciativas do dadaísmo renascente nos Estados Unidos a partir da Segunda Guerra Mundial, contribuiu muito, nos anos 1960, para a reavaliação da materialidade da obra e de sua relação com o espectador. Esse movimento encontra suas origens nas experimentações de John Cage e de seus colaboradores multidisciplinares, o coreógrafo e dançarino Merce Cunningham e o músico David Tudor. A partir dos anos cinquenta, a notoriedade do grupo aumenta, especialmente pela influência de Cage nos artistas mais jovens e por sua atividade de ensino no Black Mountain College e na New School for Social Research de Nova York.⁵⁸

⁵⁷ RUSH, Michael. *Les nouveaux médias dans l'Art*. Paris/ Londres: Thames & Hudson, 2000.

⁵⁸ RUSH. *Op.cit.*

John Cage utilizou o *acaso* para suas criações artísticas e musicais. Para a composição destas últimas, ele incorporou todos os ruídos e utensílios possíveis. A irradiação do *acaso* na vida e na arte influenciou os comportamentos dos artistas que participavam do Fluxus e de suas obras. Esse movimento, que atingiu uma dimensão internacional, reunia não apenas artistas de todas as disciplinas, mas igualmente todas as ferramentas artísticas. Essa “interdisciplinaridade” trouxe, segundo Michael Rush, uma nova dimensão à criatividade e diversas inovações no campo da performance, do filme e do vídeo.⁵⁹ Em função desse *acaso*, que governa todas as suas performances, Fluxus instaura nas obras uma característica “lacônica” e uma “multiplicidade voluntária” de interpretações. Os trabalhos artísticos da associação ficam abertos a múltiplas interpretações e acidentes, incluindo interferências e a participação do espectador no resultado da obra de arte. Nesse contexto, o espectador abandona o papel de observador passivo para tornar-se parte integrante, ou “co-conspirador” do acontecimento. Michael Rush estabelece uma relação entre o Fluxus de John Cage e o movimento dadaísta de Marcel Duchamp, acentuando a liberação do artista e do conceito artístico (interpretada como “o fim da arte”), estes não mais estando submetidos à gravitação em torno de uma visão tradicional. Assim, Fluxus concretiza perfeitamente, escreve Rush, “a declaração de Duchamp de que o espectador termina a obra de arte. Efetivamente, com Fluxus, o espectador não apenas termina a obra de arte, ele torna-se, na verdade, a obra de arte, por sua participação direta no acontecimento”.⁶⁰ Tomando conhecimento desses movimentos e das obras de, entre outros, James Turrell, e mais tarde de Bill Viola e de Rosângela Rennó, nos damos conta da amplitude do comportamento interdisciplinar das mídias no cinema de experimentação do último século e no do século XXI.

Contemplação pelo apagamento, o cinema-performance de Jürgen Reble

Existe na “cinematografia” de Jürgen Reble uma dimensão cósmica que conecta algumas de suas obras entre si. De acordo com Beauvais, diríamos que Reble “explora com tenacidade esse campo do cinema no qual a meditação e a pesquisa espiritual

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 25.

encontram-se fortemente ancoradas”.⁶¹ O grande potencial de suas performances reside principalmente na miragem de que acreditamos ver imagens pela última vez. Este evento é facilmente interpretado como uma espécie de sacrifício, um momento único que exige de seu espectador atenção e silêncio, renúncia ao curso dos acontecimentos e meditação.⁶² Desse princípio, o místico tira sua força; a contemplação das luzes, das sombras e das cores flamejantes será tão efêmera que os olhos só terão alguns segundos para captá-los. Depois, subsistirá apenas uma lembrança inexata das impressões. Durante esses instantes, o silêncio cria uma comunhão na audiência aturdida, que, de olhos bem abertos, absorve o máximo do que eles nunca poderão descrever com certeza. Esses instantes tornam-se um ato de performance e de recolhimento.

Jürgen Reble & Thomas Köner

Performances palpáveis pelo som e audíveis pelos olhos

Alguns filmes-performances de Jürgen Reble são acompanhados de uma produção sonora; longe de constituir uma trilha de áudio, a ressonância musical de Thomas Köner encarna o terceiro elemento da performance visual. Para *Das Goldene Tor* (1992) e *Instabile Materie* (1995), Köner produziu sons a partir de fontes acústicas compostas de ruídos captados na proximidade do dispositivo de projeção, ampliando as sensações visuais. Com seu trabalho, Thomas Köner revela um interesse cativante pelas sonoridades “inaudíveis” para um ouvido desavisado, que guiam, de certa maneira, seu canteiro de experimentação musical. Existe em seu trabalho uma performance em torno do silêncio, o silêncio das cores brilhantes e agonizantes, o silêncio da comunhão com o público, o silêncio da memória afetiva que interfere no terceiro estágio da imagem. Nenhuma dependência rítmica ou de correspondência conecta o que é visto ao que é ouvido. Os filmes que são projetados sem o acompanhamento sonoro não perdem nada de seu impacto visual, mas, uma vez acompanhados pela banda sonora, eles tornam-se escultura sensorial, dotada de três dimensões. Quando são expostos simultaneamente – mesmo se a interferência não é ao vivo – não se trata mais de uma projeção, mas de uma

⁶¹ Cf. BEAUVAIS. *Le support instable*. *Op. cit.*

⁶² REBLE. *Op.cit.*, 1995.

performance construída por três corpos heterogêneos e complementares (cor, luz e som) que originam um resultado “rizomático”.⁶³

No curso dessas performances de desenvolvimento direto, o público foi testemunha de um ato alquímico e da existência efêmera de elementos visuais que nunca mais serão revistos. Paralelamente ao desvelamento, Thomas Köner, em parceria com o cineasta, produz o som ao vivo. Com a ajuda de um microfone, ele capta o barulho do projetor, que revela o nascimento e a morte de milhares de faíscas cromáticas resultantes das ações químicas realizadas sobre a película, ou de seu contato com esta, já fragilizada pela degradação devida ao calor da luz. Como uma forma de diminuição dessa queimadura da matéria, o som é também fragmentário, mas longe de buscar uma harmonia com o frenesi visual, a pulsação rítmica contrasta com os trechos melódicos, no limite do tedioso. Em certa medida, o projetor revela o que aconteceu no interior da película, enquanto a sonoridade mostra seu exterior. No início de um texto sobre esses dois artistas, Philippe Langlois conta uma anedota ocorrida durante a retrospectiva “Pyrotechnics”, no auditório do Louvre, em março de 2003. Na ocasião, Jürgen Reble e Thomas Köner realizavam a reprise de uma de suas performances que haviam sido ali apresentadas em 1992.

Nessa (segunda) oportunidade, os espectadores presentes na primeira apresentação pareciam “querer reativar um sulco profundamente cavado em suas lembranças. Para os outros, mais ou menos informados do que ia acontecer, a experiência sem dúvida alguma deve tê-los deixado no mesmo estado do que os primeiros, isto é, na espera por uma próxima vez”.⁶⁴ Em relação à performance realizada no Louvre nos anos 1990, Jacques Aumont observa que Reble tinha abandonado as considerações sobre a representação, pois “esta tinha sido eliminada de saída”. Após a operação química que devorava todas as imagens, sobrava apenas um “fantasma pelicular em estado puro, a pura ficção de uma matéria em mutação permanente, onde nosso olhar se afogava”.⁶⁵ A película não é mais o suporte da matéria, mas a matéria de nossos desejos. Ela torna-se assim um elemento, uma escultura que

⁶³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 2002. Edição em português: *Mil platôs*, v. 1 -5. São Paulo: 34, 1995.

⁶⁴ LANGLOIS, Philippe. “L’Alchimie des formes poétiques d’après la performance *Alchemy* de Thomas Köner et Jürgen Reble”, 2009. Disponível em: < www.musicafalsa.com/imprimer.php3 >. Acesso em: 11/03/2010.

⁶⁵ AUMONT, Jacques. *L’attrait de la lumière*. Crisnée: Yellow Now, 2010, p. 72.

crece à medida que passa por fases químicas de “purificação”⁶⁶; a destruição da imagem torna-se então um ato de sacrifício. Em *Alchemy*, segundo Langlois, existe uma pesquisa, ou melhor, um questionamento, sobre “o próprio fundamento do cinematógrafo”, explorando o que este possuiria de mais vulnerável e de mais delicado: a película, que as experimentações demonstraram ser frágil e perecível.

Em *Alchemy*, o tempo dos acontecimentos é concentrado e os dispositivos se integram de modo a provocar no espectador o estupor impresso por um fenômeno tão efêmero quanto intenso. *Materia obscura condensus* (2009), mais recente, mostra igualmente um tempo que é multiplicado por uma performance dos dispositivos. No primeiro caso, a performance se limita a uma bobina de seis metros de filme *found-footage* que, no início da projeção, ainda possui fôlego suficiente para exibir um florão azul que desabrocha e depois murcha.⁶⁷ Neste curto lapso de tempo, o ritual de “nascimento-vida-morte” é comprimido e explode como uma bomba atômica: as formas, as cores e os sons nascem e desaparecem então continuamente. No segundo caso, a performance ganha um corpo de instalação, no qual o espaço é trabalhado diferentemente; em vez de serem comprimidos, os dispositivos são multiplicados. Trata-se de um espaço onde cada um dos três projetores envia imagens para as paredes e o teto. A película é constituída de filmes recuperados que contêm imagens documentais sobre naves espaciais e *faits divers*. Nos dois casos, durante a(s) projeção(ões), Jürgen Reble trabalha o suporte, vertendo diretamente sobre as películas, na saída dos projetores, produtos químicos que a decompõem gradualmente. Para *Materia obscura condensus*, a desintegração é lenta e o espectador pode ter um curto momento de lucidez antes do apagamento das imagens fotográficas e da poeira cromática, o que não é o caso de *Alchemy*. Assistimos a processos de formação e de decomposição temporal; nos dois casos, a passagem de um estágio a outro rompe a cadência de um tempo ordinário. As contrações dos tempos presentes, que coordenam o que a imagem foi e o que ela se torna, seguem ritmos bem distintos, considerando-se as diferenças dos dispositivos. As performances só se tornam completas graças à interferência sonora pensada por Köner: as transformações cromáticas são ouvidas por captadores sonoros “escrupulosamente”

⁶⁶ FORNUTO, Aurora; FARANO, Marco. *Locomotiva cosmica. Lo Spettacolo della fine del mondo e la fine del mondo dello spettacolo*. Turim, 1994.

⁶⁷ LANGLOIS. *Op. cit.*

posicionados no coração da matéria. Na verdade, o posicionamento desses microfones na entrada e no interior dos projetores torna as texturas das matérias visualmente transformadas “palpáveis pelo som” e audíveis para os olhos.

Em *Materia obscura condensus*, a música é também uma resultante dos três projetores (cada um dotado de dois microfones), criando uma multiplicidade de camadas sonoras. A reunião dessas camadas dá vida a um espectro de sons físicos ampliados e retrabalhados em uma mesa de mixagem cujo papel é apenas o de potencializar as propriedades inerentes aos próprios sons. “A análise ou a fixação do que vemos parece então desprovida de sentido e acabamos por compreender que participamos apenas de forma fugidia desse processo de transformação química e que, a partir de um determinado ponto, não somos nada além dos espectadores desses fenômenos”.⁶⁸ Para Michael Rush, essas junções entre arte e tecnologia são a “última vanguarda do século XX”. Mas não podemos esquecer – o próprio autor nos lembra em um parágrafo anterior – que toda arte é naturalmente experimental, e que se ela atravessou os séculos é porque sua existência está sempre ligada às inovações humanas (o que o próprio cinema nunca deixou de fazer).

As performances de Jürgen Reble e Thomas Köner, ao incorporar em suas obras materiais e técnicas heteróclitos, representam uma era na qual o cinema rompe as amarras da figuração e da narração de acordo com diversas modalidades, um cinema feito de objetos encontrados, frequentemente retrabalhados, desfigurados e deslocados. Esses fragmentos de vida cotidiana projetados na tela não guardam mais elo nenhum com a “representação”, eles são, a partir de então, elementos de “expressão” pessoal. Seria certamente inapropriado alegar que foi uma era na qual os preconceitos das mídias e dos métodos foram abolidos em benefício de um novo cinema mestiço, estimulado seguramente pela heterogeneidade intrínseca ao cinema. Apesar disso, a utilização das novas tecnologias como meio de expressão certamente flexionou o sentido da palavra cinema no plural, introduzindo diferentes noções de espaços e de tempos (igualmente no plural). Acreditamos, porém, que estas são apenas as evoluções naturais de uma disciplina em constante movimento e que ainda não proferiu sua última palavra sobre sua capacidade estética e sobre o potencial de seus recursos. Podemos citar uma vez

⁶⁸ Entrevista realizada por Art Toung em 1992, in LANGLOIS. *Op. cit.*, 2/3.

mais Jean Mitry: “Seja ele *Underground*, Cinema direto, *Free Cinema* ou outro, o filme experimental nada mais é do que o próprio cinema em constante evolução, tanto que um filme experimental bem-sucedido nada mais é do que um clássico de amanhã”.⁶⁹

A intuição do tempo no interior da obra

A estética da tela de recepção e de incrustação de imagens fotográficas, de vídeo e agora digitais ocupa sempre um lugar preponderante na arte contemporânea. Em perpétuo desenvolvimento e em expansão contínua, ela se imiscuiu nos campos do espetáculo coreográfico e da música experimental de um John Cage ou de um Steve Reich. Esses modos operatórios apenas refletem o pensamento “anárquico e experimental” da cultura contemporânea em cada obra.⁷⁰ Entre os artistas que exploram essa estética, podemos citar Ken Jacobs, Bruce Nauman, Gary Hill, Edson Barrus, Bill Viola ou ainda Rosângela Rennó (algumas de suas obras apresentam o cinema como um corpo tridimensional). Algumas obras oriundas desse meio artístico, cujos recursos plásticos e linguagem poética são diversos, são a prova de que o cinema pode se desenvolver por outros princípios perceptivos, estabelecendo uma organização diferente das categorias plásticas. Assim, o cinema se desloca da sala escura para outros lugares e as telas e os dispositivos de projeção são submetidos a mutações quantitativas e qualitativas, quando o projeto faz apelo a projeções contínuas, performances, instalações e acontecimentos cromático-especulares *in situ*. Nessas obras, “os componentes do dispositivo são questionados de acordo com diferentes atitudes analíticas, que trabalham sobre a materialidade do suporte e de seus constituintes. É assim que a projeção pode se tornar uma performance e sua execução um acontecimento único, pois encontra-se sujeita às variações inerentes a todas as interpretações”.⁷¹ O cinema torna-se, nesse sentido, uma mídia híbrida, um acontecimento, um objeto ou uma instalação no interior da qual são efetuadas integrações complexas de objetos, de cenários, de corpos, de telas e de iluminações, às vezes multiplicados, às vezes ausentes.

⁶⁹ MITRY. *Op. cit.*, p. 283.

⁷⁰ Cf. RIGAUT, Philippe. *Au-delà du virtuel/ exploitation sociologique de la cyberculture*. Paris: L’Harmattan, 2001.

⁷¹ BEAUVAIS, “Mouvement de la passion”. *Op.cit.*, p. 149.

Philippe Dubois⁷² observou que essas instalações implicam simultaneamente o espectador em relações perspectivas, físicas e ativas, ao ponto de romper com sua passividade.

Nas obras mais recentes de Ken Jacobs, a experiência é vivida como uma performance em tempo real múltiplo, através das interações entre as telas. *Nervous system performance* (1994) ilustra bem seu procedimento analítico no qual o tempo é o objeto da análise. Utilizando suportes *found-footage*, assistimos simultaneamente à projeção de duas cópias idênticas. As imagens são manipuladas pelas variações de velocidade e pela utilização de filtros, expondo ao espectador um resultado confuso e abstrato. Esses acontecimentos deslocam este último de toda referência de realidade e o ancoram em uma experiência do imediato.⁷³ Por outro lado, Bill Viola e Rosângela Rennó trabalham a tela como um espelho a serviço de uma reflexão metafísica sobre a fugacidade do tempo e sobre a fragilidade do nosso *ser neste mundo*, inscrevendo-se deste modo naquilo que Michael Rush⁷⁴ denomina “*uma tendência lírica das instalações de vídeo*”. Apesar de todas as referências tecnológicas, nossos olhos de espectadores retêm desses instantes apenas a poesia correspondente ao tratamento das cores, o conflito entre luz e sombra, o longo plano-sequência, a fragmentação ou a duplicação das figuras. Nas obras de Bill Viola, a ação das cores é um mediador estético que aciona um processo místico e poético em suas instalações. Ainda que se trate de instalações de vídeo, suas obras se aproximam das de Andrei Tarkovski e de Stan Brakhage pelo canal de ordem espiritual em relação ao homem contemporâneo. Essas obras transformam seus espaços de projeção em espaços dedicados à poesia visual e a uma busca de ordem mística. A luz e a forma, assim como as apologias a textos religiosos, reforçam essas sensações. Os corpos mergulhados na água ou tomados pelas chamas são espíritos imersos em seus próprios pensamentos e inquietudes. Os espectadores presentes tornam-se telas sobre as quais as luzes e as imagens são refletidas e nas quais esses espíritos mergulham.

Nesse caso, trata-se de uma performance na qual as imagens reagem diretamente com o espírito, ele próprio mergulhado na atmosfera azulada do espaço de projeção,

⁷² Cf. DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

⁷³ BEAUVAIS. *Op. cit.*.

⁷⁴ RUSH. *Op. cit.*

sem o intermédio da visão. Essas imagens não foram concebidas para serem vistas, mas sentidas, de um espírito a outro. A imersão no azul nebuloso nos impõe fatalmente uma perda da imagem, uma consequência da qual Turrell, por exemplo, nos livra de toda culpabilidade, nos despachando para o receptáculo onde o azul projetado não nos revela nenhuma imagem direta. Esse azul, rapidamente atmosférico, impregnando todo o espaço, só encontra resistência na bruma produzida por sua própria profusão luminosa. Mas de que nos serve captar essa barreira contemplativa? Em um parêntese sobre esse assunto, Jacques Aumont escreve: “[...] perda – mais rara – da imagem no azul ou em uma onda; Tarkovski soube fazê-lo, ou Godard e, antes deles, Epstein, este falso vanguardista. Uma pergunta: o que poderia querer dizer enquadrar a fumaça, a névoa? Não deixar a fumaça ou a névoa invadir um quadro pré-determinado, decupado de antemão no espaço, mas procurar conter uma fumaça, o fogo ou a água; é o final de *Puissance de la parole*: uma mistura torrencial, vulcânica, dessas duas substâncias sem forma estável, sem forma”.⁷⁵ Em um contexto de subterfúgio estético, atenuar a luz em benefício de uma atmosfera fluida mergulhada na opacidade da névoa é uma antiga recomendação que Dominique Païni⁷⁶ encontra nos escritos de Leonardo da Vinci e que requer que os corpos estejam em harmonia com a luz à qual são submetidos. Nessas imagens, o corpo, solitário e sofrido, mantém um elo direto com aquele que o observa.

Bill Viola: *Stations* (1994): nessa instalação de vídeo em cinco canais, corpos imersos na água flutuam relaxadamente, como se estivessem em suspensão no espaço. Essas imagens projetadas em três telas são refletidas em lajes de granito polido colocadas no chão, formando para cada tela uma outra tela (espelho), na qual os reflexos são desviados em 90°. Encontramos, no trabalho do artista, uma via sacra. As instalações de Bill Viola propõem igualmente uma imersão solitária, na qual cada experiência individual constrói seu caminho de purificação e de autorreflexão, testando os corpos na água ou abandonando-os no fogo, e envolvendo o do espectador, que flutua no vazio ou queima no fogo das aparências. *The messenger* (1996): um homem emerge da água, inspira profundamente e depois mergulha novamente, evocando o ciclo de vida e de morte; *The crossing* (1996): um corpo em chamas; *The stopping mind*

⁷⁵ AUMONT, Jacques. *Matière d'images*. Paris: Images Modernes, 2005, p. 90.

⁷⁶ PAÏNI, Dominique. *L'attrait de l'ombre*. Crisnée: Yellow Now, 2007. Nesse livro, o objetivo do autor não é proceder a uma nova análise dos escritos de Leonardo da Vinci, mas sim a uma análise da sombra, sobretudo no universo cinematográfico.

(1991): o tempo passa simplesmente, tema recorrente nas obras de Bill Viola. Nesta última, imagens fixas aparentemente tranquilas se animam de repente, seguidas violentamente por um ruído ensurdecedor, enquanto o artista procura, visualmente, “parar o tempo”. Essas três obras fazem parte de uma única grande concepção, a do tempo do homem: de vida, de morte e de renascimento, pelos elementos que lhe são vitais e consubstanciais: o fogo e a água.

Então, nesse universo nebuloso no qual os tempos e os quadros se multiplicam, o cinema reata com sua vocação primeira, nossa visão se revela impotente face à multiplicação de imagens que não são “abraçáveis” com uma olhada e nosso corpo se vê perdido entre luz e flutuação. De todo modo, “sempre houve essas duas ideias do quadro: o quadro como ato de atenção-percepção-consciência (pensamento) e o quadro como máquina-dispositivo-lugar-intuição”.⁷⁷

Para concluir, o gesto cromático no momento da projeção

Um problema surge, assim que abordamos o âmbito artístico destes gestos experimentais, no que diz respeito ao assunto principal de nosso texto: a cor. Nessa disciplina, como se apoiar na matéria resultante da técnica (mesmo relativa), quando, como espectador, não temos os meios – ou nem mesmo a vontade – que permitiriam perscrutar ou julgar as especificidades técnicas às quais os trabalhos projetados se dirigem? Ademais, os próprios filmes projetados em nada revelam seus constituintes. Sem falar de algumas tecnologias (nas quais esse problema é acentuado) que oferecem aos olhos um ainda menor acesso à produção dos elementos exibidos. Olhamos e guardamos apenas os resultados dos meios acionados para gerar efeitos de movimento: explosões de cores expurgadas da tela, que já nos perturbam o suficiente.

Em suma, face à projeção, não dispomos de meios objetivos para detectar em detalhe os elementos instáveis que nossos olhos absorvem. Parece, a esta altura, verdadeiramente impossível de detectá-los, a menos que não nos entreguemos completamente à obra, e que lhe destinemos um olhar de *expert*, longe daquele do espectador *comum*. Este último experimenta um contato preferencialmente taciturno,

⁷⁷ *Ibid.*

que estipula que a obra deve ser abordada nas condições nas quais ela é mostrada. Se o artista (no sentido amplo do termo, seja qual for sua disciplina ou seus meios técnicos) quer tocar seu espectador através do seu controle do resultado, ele terá sempre a escolha de fazer com que as “operações” efetuadas em seu trabalho possam ser captadas a partir das relações de percepção e de reconhecimento estabelecidas por intermédio dos meios próprios do observador. Tanto o artista quanto o espectador podem ignorar os dispositivos susceptíveis de fornecer instrumentos receptores indispensáveis à apreensão das formas de realização e se entregar inteiramente às sensações *aleatórias*.

É preciso então ter em mente que a essência dos elementos não se apresenta tão facilmente a nós e que é mais pertinente, pelo menos nas experimentações artísticas, trabalhar as relações entre os elementos fornecidos pelo mundo exterior, no lugar do, e enquanto, espectador. Em outras palavras, cairíamos facilmente na armadilha do “novo materialismo” metafísico e nos perderíamos, de todo modo para este trabalho, em uma distinção vã entre “essência” e “aparência”,⁷⁸ ou ainda em questões sobre a “ciência cognitiva”, se procurarmos estabelecer um equivalente *intelectual* para o estado de espírito que é da ordem da contemplação. Esta busca poderia efetivamente derivar em direção da consideração de propriedades fisiológicas e da capacidade dos neurônios de coordenar e gerir os estímulos transmitidos pelo sistema sensorial.⁷⁹ Estaríamos ainda ou procurando o que se esconde atrás da aparência, ou na compreensão e atribuição dos signos e símbolos equivalentes, correspondentes às sensações recebidas.⁸⁰ Quando nos encontramos consideravelmente vinculados à fenomenologia das cores que se projetam da tela para o exterior, estas são da ordem da aparição.⁸¹

Como havia proposto Christian Gardair: “Deixemos por um instante o campo das referências físicas ou neurológicas, para nos aventurarmos nos caminhos da criação, que conclamam o mais íntimo de nossa presença: uma *recriação* do real ambientada

⁷⁸ Assim Hegel, bem antes de Nietzsche, define a metafísica, referente ao pensamento newtoniano, em reação às considerações sobre a natureza das cores, pela qual ele declarou sua “animosidade”. Segundo Hegel, a “metafísica mecanicista”, que ele atribui às experiências de Newton, “impede de tematizar adequadamente a natureza da gravidade”. (RENAULT, Emmanuel. *Hegel, la naturalisation de la dialectique*. Paris: Vrin, 2001, p. 201. Ver igualmente: BIANCHI. *Hegel et peinture*. Paris: L’Harmattan, 2003, p. 51-52.)

⁷⁹ DE GELDER, Béatrice. “La vision inconsciente des aveugles”, in *Revue pour la Science* n. 398, dezembro de 2010.

⁸⁰ BARTHES, Roland. “Le troisième sens”, in *L’obvie et l’obtus: essais critiques III*. Paris : Seuil, 1982. Edição em português: *O óbvio e o obtuso, ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

⁸¹ Cf. DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs. Op. cit.*

com o filtro de nosso ‘ser-no-mundo’ no correr da Duração.”⁸² Deleuze, ele também, prefere o conceito de *imaginação* de Hume para falar de contemplação, que é o estado exato entre o *ver* e a memória, no qual os instantes são fundidos, no tempo⁸³, às problemáticas das ciências neuro-simbólicas. Em outras palavras, para esta parte da pesquisa, será preciso nos contentar com o que nos é oferecido à visão. Pois acreditamos que essa atitude, longe do delírio pessoal e de vãs especulações, é bem mais próxima do pensamento estético do que poderíamos pensar. Ela se baseia na objetividade restrita, admitida a partir do momento em que é necessário ultrapassar os mecanismos perceptivos predefinidos, compartilhados por todos aqueles e aquelas que se entregam à própria condição de visualização. Pois não seremos nunca suficientemente vigilantes para decodificar do instantâneo tudo o que nos é oferecido à visão, certas afetividades sendo captadas segundo seu aspeto *sensacional* e sensível simplesmente porque somos capazes de recebê-los.

Com certeza, as qualidades perceptivas podem ser cultivadas e trabalhadas, mas em um quadro restrito, no qual os limites são dificilmente localizáveis com limiares pré-determinados. Nada pode explicar claramente porque, para o espectador, certas simplicidades – ao menos para o olhar consciente – podem se revelar complexas e de difícil acesso, enquanto que algumas complexidades de efeitos visuais não apresentam nenhum problema de contemplação ou de entendimento. Isto se dá provavelmente porque o sistema perceptivo e suas leis, que fazem do homem atual um espectador nato, foram confeccionados no decurso do milenário de sua “evolução”.⁸⁴ Por outro lado, a evolução cinematográfica impôs inúmeras complexidades tanto tecnológicas quanto culturais – especialmente por intermédio de obras que, no curso da jovem história do cinema, puseram todos os seus dispositivos à prova e reinventaram muitas outras maneiras de fazer do cinema uma arte. Estas permitiram forjar, em alguns anos, relações inéditas, em novos níveis, entre o espectador e a obra. Elas criaram igualmente a possibilidade de fazê-lo tomar consciência daquilo que ele havia percebido antes sem se dar conta.⁸⁵

⁸² GARDAIR, Christian. “Couleurs/ sublimations... Les couleurs du temps”. In PIGEAUD, Jackie (dir.). *La couleur. Les couleurs*. Rennes: Presses Universitaire de Rennes, 2007.

⁸³ DELEUZE, *Différence et répétition*, op. cit., p. 96-168.

⁸⁴ AUMONT. *Op. cit.*

⁸⁵ *Ibid.*

Mais uma vez, “se a percepção consciente se educa, a percepção inconsciente sobre a qual a anterior se apoia não se educa de forma alguma”.⁸⁶ Parece-nos, no entanto, mais interessante nos basearmos na ideia da “placa sensível” dotada de “poder de contração”. Essa “placa sensível”, segundo Deleuze, se situa no ato de contemplação, mas não chega a ser da ordem da reflexão. Ela teria o poder de “contração”, de reter um acontecimento passado quando um outro aparece.

Essa contração dos instantes fragmentados, dos abalos e dos elementos – sempre segundo Deleuze – “forma uma síntese de tempo”. As ideias citadas acima são tentadoras, porque elas nos ajudariam não somente a definir nossa abordagem dos fenômenos fragmentários das cores, como a compreender de forma mais geral o cinema de experimentação, já que esses princípios atingem, em sua maior parte, o olhar sobre os instantes e parecem relativamente próximos do alcance do “comum” atribuído ao olhar (no sentido de ser visualmente sensível). Gostaríamos de abrir um parêntese aqui, não com a pretensão de tecer um “esclarecimento por exemplos”, mas com a intenção de tornar mais claras as condições que motivaram nossa escolha.

O Centro Georges Pompidou de Paris apresentou, na exposição “Le mouvement des images” (O movimento das imagens)⁸⁷, realizada em 2005-2006, uma série de experiências visuais extraordinariamente eloquentes, que nos permitiu constatar a impotência de nossa objetividade face a um sistema perceptivo inconsciente. Nessa exposição, entre uma sala e outra, não era difícil descobrir-se francamente impotente. Face a certos móveis que giravam muito lentamente em torno de seus próprios eixos, alguns de forma oval com alvos circulares desenhados na superfície, nossos cérebros não liam a mesma coisa do que nossos olhos. Essa impotência vem do fato de que nos vemos totalmente capazes de descrever cada elemento e o princípio dos dispositivos, mas nosso cérebro – apesar da fácil compreensão do fenômeno – não nos dá meios de ver “corretamente” as evoluções. Estas chegam diante de nossos olhos de forma fluida e

⁸⁶ DELEUZE. *Op. cit.*

⁸⁷ A exposição “O movimento das imagens”, realizada no Centro Georges Pompidou entre 5 de abril de 2005 e 29 de janeiro de 2006, foi idealizada em parceria com o Museu Nacional de Arte Moderna. Ela propunha “uma releitura da arte do século XX a partir do cinema”, assim como uma releitura das coleções do museu e de dispositivos cujo princípio o espectador conhece (ainda que teoricamente), embora se descubra sempre preso na armadilha do “movimento espontâneo”. “Na aurora da revolução digital, essa nova exposição, organizada em torno dos componentes fundamentais do cinema – sucessão de imagens, projeção, narrativa e montagem – propõe uma redefinição da experiência cinematográfica, expandida ao conjunto das artes plásticas”.

imediate sem preservar suas formas iniciais, que deveriam ao menos deixar transparecer seu processo de “deformação”. Tínhamos condições de interpretar o que acontecia, mas a combinação desse tipo de forma brusca com o movimento enganava nosso cérebro ao ponto dele não ser mais capaz de restituir o movimento exato. Essas experiências eram ainda mais perturbadoras – nos dois sentidos do termo – porque essas peças giravam bem lentamente. Elas funcionavam sem o componente de velocidade, que teria podido, fisicamente, limitar as possibilidades de captação da retina ou comprometer as capacidades intelectuais de raciocínio.

Esse tipo de experiência enfatiza claramente algumas de nossas incapacidades de interditar ao inconsciente o que a própria consciência não é capaz de interpretar, e de detê-lo no limiar da “compreensão” específica. Mas, de outro ponto de vista, certamente o dos criadores dos dispositivos e o dos idealizadores da exposição, o interesse dessas manifestações está no fato de explorar pela contemplação – colocada a nosso alcance a fim de nos tornar sensíveis e “conscientes” – operações inopinadas que nosso inconsciente realiza a despeito de nossa vontade. É preciso, então, enquanto espectador, aceitar que os fenômenos que acreditamos ver não são necessariamente aqueles “que deveriam ser vistos”. Os que o cineasta, às vezes com maior frequência do que imaginamos, cria na base de seu trabalho, não são fundamentalmente aqueles que veremos no momento da projeção. Pois não estamos na mesma condição de abordagem no momento da leitura que o autor no momento da escrita.

Em química, nos lembra Christian Gardair, “a sublimação é a passagem direta do estado sólido ao estado gasoso (sem passagem pelo estado líquido)”.⁸⁸ Diante das peças expostas no Centro Georges Pompidou citadas acima, aconteceu de vivermos o mesmo fenômeno. O que nós *sublimamos* é a passagem direta de imagens fragmentadas em encadeamento contínuo. O que significa que essa lacuna, que poderia marcar uma *descontinuidade* considerável entre acontecimentos, não consegue se impor como uma disjunção significativa capaz de revelar o que jaz no coração do dispositivo. Nos detivemos nessa questão sabendo que, em trabalhos futuros, poderíamos entrar um pouco mais na análise das questões dos *Instantes* produzidos no cinema de experimentação, que são fundamentalmente criados pelas performances das cores. Essas

⁸⁸ GARDAIR, Christian. *Op. cit.*, p. 122.

cores são muito frequentemente repetitivas, embora, a cada repetição, elas se apresentem de forma diferente ao nosso olhar. Este se mostra submetido à onda variável, em frequência e amplitude, dos fluxos e refluxos cromáticos. Apesar disso, esses instantes cromáticos parecem se prestar a uma descontinuidade lacunar que impediria as cores de desempenhar o papel de elemento organizador de um ritmo visual ou de uma duração.

Traduzido do original em francês por Tatiana Monassa

Lenice Barbosa é pesquisadora e doutora em cinema pela École Doctorale Arts & Médias – Paris III-Sorbonne Nouvelle (ASSIC – EA 185 – Institut de Recherche sur le Cinéma et l’Audiovisuel). Sua pesquisa, orientada por Philippe Dubois, tem como objeto o cinema de autor e a arte contemporânea nos quais “a cor no cinema” se manifesta enquanto instante estético e cenestésico.

Bibliografia

AUMONT, Jacques. *L’attrait de la lumière*. Crisnée: Yellow Now, 2010.

_____. *Matière d’images*. Paris: Images Modernes, 2005.

BACHELARD, Gaston. *L’Intuition de l’instant*. Paris: Stock, 1992.

BARBOSA, Lenice. “Deleuze, Bergson, Bachelard et Bazin, les ambiguïtés entre phénoménologie et sémiotique, pour une théorie du temps filmique”, in *Galáxia* v. 13, n. 26, 2013, p. 84-97.

BARTHES, Roland. “Le troisième sens”, in *L’obvie et l’obtus: essais critiques III*. Paris : Seuil, 1982.

BEAUVAIS, Yann. “Mouvement de la passion”. In AUMONT, Jacques; BEAUVAIS, Yann *et al. Projection, les transports de l’image*. Vanves: Hazan/ Le Fresnoy/ AFAA, 1997.

_____. *Poussière d’image*. Paris: Paris Expérimental, 1998.

_____. *Le support instable*. Paris: Centre George Pompidou, 2003.

- BLAY, Michel “Lumière et couleur newtoniennes”, in CHANGEUX, Jean-Pierre (dir.). *La lumière au siècle des lumières & aujourd’hui. Art et science*. Paris: Odile Jacob, 2005.
- BRAKHAGE, Stan. *Métaphores et vision*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1998.
- BRENEZ, Nicole; LEBRAT, Christian (dir.). *Jeune, dure, et pure! Une histoire du cinéma d’avant-garde et expérimental en France*. Milão: Cinémathèque Française/Mazzota, 1995.
- D’AQUIN, Thomas. *Commentaire du traité d’âme d’Aristote*. Paris: Vrin, 1999.
- DE BAECQUE, Antoine. *Nouvelle Vague: Une légende en question*. Paris: Cahiers du cinéma, 1998.
- DE GELDER, Béatrice. “La vision inconsciente des aveugles”, in *Revue pour la Science* n. 398, dezembro de 2010.
- DE LACOTTE, Suzanna Hême. *Deleuze, philosophie et cinéma*. Paris: L’Harmattan, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1. L’image-mouvement*. Paris: Minuit, 2002.
- _____. *Différence et répétition*. Paris: Épiméthée/ PUF, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 2002.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- EISENSTEIN, Sergei. *Le film: sa forme, son sens*. Paris: C. Bourgois, 1976.
- FORNUTO, Aurora; FARANO, Marco. *Locomotiva cosmica. Lo Spettacolo della fine del mondo e la fine del mondo dello spettacolo*. Turim, 1994.
- GARDAIR, Christian. “Couleurs/ sublimations... Les couleurs du temps”. In PIGEAUD, Jackie (dir.). *La couleur. Les couleurs*. Rennes: Presses Universitaire de Rennes, 2007.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Le traité des couleurs*. Paris: Tirades, 1973.
- _____. *Matériaux pour l’histoire de la théorie des couleurs*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2003.
- KANDINSKY, Wassily. *Du spirituel dans l’art, et dans la peinture en particulier*. Paris: Gallimard, 1989.
- LEMAÎTRE, Maurice. *Le film est déjà commencé?*. Paris: Cahiers de L’extériorité, 1999.
- LESCURE, Jean. “Introduction à la Poétique de Bachelard”. In BACHELARD, Gaston. *L’intuition de l’instant*. Paris: Stock, 1992.

- MASI, Stefano. *Cécile Fontaine, décoller le monde*. Paris: Cahier de Paris Expérimental, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1979.
- _____. *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 2002.
- MITRY, Jean. *Le cinéma expérimental: Histoire et perspective*. Paris: Seghers, 1974.
- NOGUEZ, Dominique. "Qu'est-ce que le cinéma expérimental". In *Éloge du cinéma expérimental: définitions, jalons et perspectives*. Paris: Centre George Pompidou, 1979.
- PAÏNI, Dominique. *L'attrait de l'ombre*. Crisnée: Yellow Now, 2007.
- PALHARES, Taisa Helena Pascale. *Aura: A crise da Arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006.
- PASTOUREAU, Michel. *Couleurs*. Paris: Éditions du Chêne, 2010.
- PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Christiona Editorial, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques "Existe-il une esthétique deleuzienne?". In Alliez, Éric (ed.). *Gilles Deleuze, une vie philosophique*. Le Plessis-Robinson: Institut Synthélabo, 1998.
- REBLE, Jürgen. "Chimie, Alchimie des couleurs". In MCKANE, Miles; BRENEZ, Nicole (dir.). *Poétique de couleur. Anthologie*. Paris: Louvre/ Institut de l'image, 1995.
- _____. "Les champs de perception". In BEAUVAIS, Yann; COLLIN, Jean Damien (dir.). *Scratch book, 1983-1998*. Paris: Light Cone, 1998.
- REBLE, Jürgen; KÖNER, Thomas. *Das Galaktische Zentrון*. Utrecht: Catalogue Impakt Festival, maio de 1996.
- RIGAUT, Philippe. *Au-delà du virtuel/ exploitation sociologique de la cyberculture*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- RUSH, Michael. *Les nouveaux médias dans l'Art*. Paris/ Londres: Thames & Hudson, 2000.
- YOUNG, Paul; DUNCAN, Paul. *Le Cinéma Expérimental*. Paris: Taschen, 2009.