

Sobre Tempos e Afetos: Narrativas Sensoriais e o Filme Experimental

On Times and Affects: Sensory Narratives and the Experimental Film

Marcelo Gobatto

Doutor em Poéticas
Visuais pelo Instituto de
Artes da Universidade
Federal do Rio Grande
do Sul (2009). Professor
adjunto do Instituto
de Letras e Artes da
Universidade Federal do
Rio Grande/FURG desde
2010, atuando no curso
de Artes Visuais e no
Curso de Especialização
em Mídias Digitais.
marcgoba@gmail.com

Resumo: A partir da análise processo de criação e realização dos vídeos *Maria* (2006-2007) e *Intransitivo* (2007), abordo a questão das narrativas sensoriais no cinema experimental e na videoarte, dialogando com conceitos de Bergson, Deleuze, José Gil e tecendo aproximações do cinema com a arte contemporânea, a literatura e a filosofia a partir das questões do corpo, afeto e experiência.

Palavras-chave: Narrativas sensoriais; audiovisual; cinema experimental; corpo; afeto.

Abstract: Based on the analysis of the creative process and realization of the videos *Maria* (2006-2007) and *Intransitivo* (2007), I approach the issue of sensory narratives in experimental cinema and video art, dialoguing with concepts in Bergson, Deleuze, José Gil and relating approaches of cinema and contemporary art, literature and philosophy starting with issues of the body, affect and experience.

Keywords: Sensory narratives; audiovisual; experimental cinema; body; affect.

Afetos e narrativas no cine experimental: narrativas sensoriais

Narrativas sensoriais seriam as narrativas que se encontram entre os filmes não-narrativos e as narrativas não-verídicas, sob um outro regime de tempo e de percepção. Narrativas que só podem surgir na contramão dos filmes clássicos regidos por um sistema sensório-motor, que exige a concatenação e ao encadeamento das imagens, formando um todo orgânico. As sensações anunciam e iniciam toda percepção, participando do dispositivo da forma cinema clássica e da sala escura. No entanto, o sensorial nas narrativas contemporâneas pode ser compreendido sob a lógica da sensação e das pequenas percepções. Tratar-se-ia então de um *regime sensório-temporal*, onde o sensório é liberado pelo tempo, e as narrativas se encontram além (ou aquém) da representação – indo das formas às forças. O sensorial, nesse sentido, é experiência do presente, experiência no corpo. E se dá pelo surgimento da sensação-pura, dos blocos de sensações que formam a imagem e que nos trazem afectos e perceptos puros. Em suma, há todo um sistema de sensações, que é percebido na imagem, e no qual trabalham as impressões mínimas, as percepções infinitesimais, dadas pela composição, pelas cores, pelos ritmos do filme.

Um filme único: Fischinger

Entre 2006 e 2007 pude assistir a um filme de Oskar Fischinger, realizado em 1927. Trata-se de *Caminhando de Munique a Berlim* (*München-Berlin Wanderung*). O filme é extraordinário e tocante, pela simplicidade com que Fischinger registra paisagens e retrata as pessoas que encontra ao longo de uma viagem realizada durante três semanas e meia. Fischinger parte de Munique para Berlim no

[1] Este texto encontra-se nos manuscritos publicados no site do *Center of Visual Music*, sob o título *Walking from Munich to Berlin*. Oscar Fischinger, manuscrito, sem data. n.p. Disponível em www.centerforvisualmusic.org/Fischinger/OFFilmnotes.htm.

verão (junho) de 1927, decidido a fazer a pé o caminho entre as duas cidades, cerca de 1000 km (620 milhas). Estava em busca de novas oportunidades e de novos horizontes para seu trabalho, e que iria encontrar em Berlim, onde estavam cineastas como Walter Rutmann. Em seus escritos ele fala sobre esse momento de sua vida:

Andar a pé de Munique a Berlim é um desafio de tal modo importante, que qualquer pessoa que se comprometa a fazê-lo, deve ter uma razão muito boa. Eu estava motivado principalmente por uma ânsia de liberdade. Eu quis romper os laços que me limitavam, e quis me tornar mais saudável a partir desta longa caminhada, ao mesmo tempo em que quebrei todos os laços que me vinculavam a Munique¹.



Figura 1. Quadros do filme *Caminhando de Munique a Berlim*.
Fonte: Arquivo do autor.

Durante a viagem, feita entre campos e montanhas, ele passa ao largo do Danúbio, atravessa bosques e pequenas aldeias, e com sua câmera às costas, vai filmando vistas *únicas* das paisagens e fazendo retratos de camponeses e suas famílias, trabalhadores das cidades e ciganos (Figura 1). As imagens do filme são singelas: ovelhas que correm nos campos sendo pastoreadas, nuvens que se movem no céu, o vento soprando nos bosques e as folhas que se movem das árvores, a arquitetura das pequenas cidades,

o Danúbio, o pequeno barco que se afasta da margem. Retratos (filmados) de crianças, famílias reunidas, rostos de camponeses, todos posando para as lentes de Fischinger. Estas imagens são montadas com a velocidade acelerada, em quadros curtos que se sucedem, como nos tantos filmes de animação feitos por Fischinger. Ele dá detalhes da sua viagem e escreve sobre como se envolve com as comunidades por onde passa:

Eu vi muitas paisagens bonitas e me reuni com pessoas amigáveis, agricultores e trabalhadores, e às vezes ciganos. Me senti muito bem junto com todos eles, e tivemos boas conversas. Existe uma diferença muito menor entre as pessoas do que é habitualmente suposto. Devo dizer que as pessoas são as mesmas em todos os lugares. Existem algumas diferenças, claro, mas estas derivam principalmente de seu caráter e temperamento, e essas mesmas variações ocorrem em toda a parte (ibid.)

Por suas declarações, é curioso ver como um artista, cineasta que trabalha com filmes de animação, por vezes abstratos, tenha essa sensibilidade em relação ao outro e aos lugares por onde passa, e como essa experiência é vivida integralmente por ele, como homem e como artista. Se seu filme não usa palavras ou música, atinge uma empatia muito grande, pelo modo de olhar e observar o mundo a sua volta, que faz com que suas imagens ganhem em sentido, pois são imagens marcadas pela sua “experiência” de vida. Imagens que lembram os filmes feitos pelos irmãos Lumière em função da frontalidade dos planos e pelos pequenos gestos e detalhes da natureza que são capturados pela câmera, tal como o vento soprando nas folhas das árvores. Lembram também alguns filmes da *avant-garde* americana feitos entre 1900/1910, como o filme feito por Armitage sobre o Rio Hudson (*Down the Hudson*, 1903). Um olhar que interroga o real à sua volta de uma forma expressiva e que o mostra em suas singularidades. E a forma como a câmera “olha” para os personagens e o mundo à

sua volta, remete, em certos momentos, ao “cine-olho” de Vertov, pelo uso da câmera na mão e com os movimentos de câmera acentrados e instáveis. Temos um olhar *estranho* que causa certa perturbação, pois não parece um olhar subjetivo com o qual o espectador se identifica. São imagens que lembram as *Sinfonias urbanas*, especialmente o filme de Manoel de Oliveira feito às margens do rio Douro, no Porto.

O filme de Fischinger realiza também o que podemos chamar de um cinema “gasoso”. Cinema que atinge um estado gasoso da percepção. O livre fluxo das imagens, suas acelerações, paradas e retomadas, atingem ritmos e velocidades intensas. Fischinger alia uma visão “objetiva” do mundo, tal como Vertov, a uma sensibilidade própria e afetiva.

Intransitivo: filme inacabado, ensaio?

Estimulado pelo filme de Fischinger, que havia “descoberto”, realizei um pequeno vídeo no início de 2007, um ensaio sobre imagens e a poesia. Um estudo incompleto, tentativa de conectar através do filme diversas emoções e sensações: o desejo de realizar um filme a partir de imagens tocantes e singelas, como o vento que sopra nas árvores, ou a cor vermelha de uma flor. Um filme inspirado na leitura de Alberto Caeiro, no olhar de Fischinger e na sensibilidade de Tarkovsky. O tempo, o vento, a palavra. E é também como um filme-anotação, como se tivesse sido feito para ser guardado como os escritos de um caderno, em um diário ou endereçado como uma carta a alguém especial. Utilizei imagens filmadas durante uma tarde de verão, e a partir delas trabalhei deliberadamente com algumas imagens dos filmes de Fischinger, e durante a montagem, as imagens que estava trabalhando me remeteram ao filme *O espelho* (*Zerkalo*, 1975) de Tarkovsky, um filme em que algumas imagens haviam me impressionado.

Durante o período de montagem do filme, fiz algumas observações sobre o processo e as transcrevo abaixo:

Como videoartista – alguém que trabalha com as imagens e para quem o pensamento é feito delas – me encontro na posição de quem está aprendendo a lidar com um certo tipo de imagens: as imagens-lembranças. São imagens do pensamento, imagens guardadas na memória em função de alguma vivência ou experiência particular. (Imagens vistas em algum filme?). Imagens estas que convivem com outras imagens imaginadas, que vão sendo elaboradas nesse processo consciente-inconsciente no qual nosso pensamento se faz. Imagens que disparam a realização de um trabalho, ou motivam a construção de alguma ideia que é expressa através dos vídeos, desenhos, esboços, anotações, escritos, etc. Chamo essas imagens, em meu processo de criação, de imagens geradoras - geradoras de imagens-vídeo. Imagens que entram num circuito em que se misturam essas lembranças pessoais, de algum vivido, com imagens puramente virtuais, que vão sendo pensadas, imaginadas, intuídas e algum momento tomam forma como vídeo. E criam algo novo, inesperado, uma imagem nova. Em *Palavra proibida*², uma destas imagens geradoras era a lembrança que tinha do filme de Truffaut, (*Fahrenheit 451*), outras eram imagens “distorcidas” em minha memória (não lembrava de onde as tinha visto, nem quando) de livros sendo queimados pelas ruas por policiais durante a ditadura militar. Estas imagens não aparecem em *Palavra proibida*, mas simplesmente fazem parte desse processo de criação, e terminam originando, por acaso, outras imagens. Um acaso positivo, que está sempre no horizonte, atuando.

Fazer vídeo hoje, em minha opinião, é algo muito particular. Algo que diz respeito ao que estou vivendo e sentindo. E neste vídeo há motivações muito pessoais, misturadas, sobretudo a imagens suscitadas pela leitura de alguns escritos de Alberto Caeiro (um dos heterônimos de Fernando Pessoa) e de Robert Bresson (cineasta). Há também, de forma simultânea, a apropriação de algumas sequências dos filmes *O espelho*, de Andrei Tarkovsky e *Caminhando de Munique a Berlim*, de Oscar Fischinger.

Nesse processo de montagem e edição que se inicia no *timeline* tem lugar um trabalho intuitivo, que diz respeito a como e quais imagens se juntam, um cuidado com o ritmo do filme, com a precisão dos cortes (precisão sob uma lógica do sensível e não do racional). Ritmo que envolve a duração de cada plano, mas também o seu conteúdo, seus elementos, o interesse que provoca; o ponto de corte, a transição de uma imagem para outra, os sons. Trabalho

[2] Videoinstalação realizada em 2003 com a participação de James Correa (trilha sonora).

intuitivo em sintonia com um trabalho mental, que vai buscando os sentidos ou significados que podem surgir e se juntar a esse trabalho sensível.

Há esse espaço para a experimentação com as imagens, em relação aos sentidos e sensações que o filme provoca. A composição, durante a montagem, é esse trabalho com o aspecto plástico das imagens, da relação com os enquadramentos, a luz, a cor, as texturas de cada imagem em relação com o conjunto. Relações que não são apenas de convergência, mas também estabelecendo diferenças, dissonâncias, que podem formar um todo aberto. Há a atenção na imagem como plano, como quadro, mas também com os próprios objetos que vemos em cada quadro, seus aspectos formais e os ritmos que surgem nesses confrontos. Nos arriscamos a fazer uma comparação desse trabalho de montagem e composição, com o trabalho da escrita, sem que isso signifique reduzi-la. O filme não se reduz a um enunciado, não se confunde com a linguagem, e muito menos com a linguagem verbal, e tentar articular as imagens como se fossem frases ou discursos é desconsiderar a potência do cinema, ou usá-lo de forma restrita. Mas podemos pensar na escrita e seus procedimentos, traçando um contraponto entre o modo como é construído o vídeo, como procedemos na montagem, com a forma do *ensaio*, um modo de escrita que é, justamente, o modo que se contrapõe a um pensamento (verbal) lógico e causal, sem abrir mão do rigor e da precisão de sua reflexão.

A escrita em primeira pessoa dialoga, sem dúvida, com o ensaio, tal qual Adorno o define. Em um texto de 1947, o autor defende o ensaio como a forma crítica por excelência da filosofia. Suas características mais elementares seriam: a subjetivação do enfoque (explicitação do sujeito que fala); a eloquência da linguagem (expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção da escritura como criação,

em vez de simples comunicação de ideias).

Há algumas passagens no texto de Adorno nas quais podemos associar o ensaio ao conceito de *platô* desenvolvido por Deleuze. O *platô* estaria ligado a uma ideia de fundação, tendência, uma experimentação que se dá no fazer. Seria um paradigma não-estruturalista e que, portanto, a partir dele, não podemos trabalhar mais com a ideia de fundamento, princípio ou origem. Os platôs seriam regiões movediças e não-determinadas. Por ele não encontramos tendências e, sim, a ideia de mapeamento e de cartografia. Ao conceito de origem e fundamento, o platô opõe a fundação e a não-determinação. No platô estaríamos no campo de um plano de imanência, onde as forças estão ainda atuando, onde é possível pensar em uma gênese complexa.

O ensaio tem a ver com uma forma de pensamento onde o que importa é o próprio desdobramento do pensar, e não a sua finalidade ou o resultado previsível. Processo aberto às contradições que surjam e aos paradoxos, e que procura sempre partir de si mesmo, incorporando um olhar atendo as mais diversas direções.

Para diferenciar o ensaio do tratado, a forma usada tradicionalmente nos escritos filosóficos, o próprio Adorno evoca Max Bense:

Assim se diferencia, portanto, um ensaio de um tratado. Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete a reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever (BENSE, 1947, p. 418, *apud* ADORNO, 2003, p. 35-36).

No ensaio, o pensamento pode atingir sua potência, sem se render a uma ideia de totalidade. No cinema e nas narrativas podemos

ver um trabalho da imagem correlato a esse trabalho de pensamento na imagem-tempo: a imagem liberada de seu aspecto sensório-motor, e que em sua singularidade, seja através dos afetos ou dos conceitos, nos faz alcançar outra imagem do pensamento.

Intransitivo e Maria: os afetos

Se *Intransitivo* é um trabalho que considero em processo, ou inacabado, há nisso um pouco da ideia de Godard, comentada na análise de *Ici et ailleurs* que remete ao subtítulo de *A chinesa: um filme em vias de se fazer*. Se para Godard, nesses filmes o que importa é o pensamento, ou a marcha do pensamento, é porque é necessário formular outra prática e outra forma de fazer cinema, uma forma *reflexiva*, que faça pensar na imagem e no próprio cinema. Seja no modo como o filme atua no mundo social, seja questionando o papel do cineasta como autor, e como homem. Um ensaio visual, por outro lado, remete à possibilidade de criar sentidos pelas próprias imagens e ao mesmo tempo se refere ao caráter de experimentação com a imagem e suas associações.



Figura 2. Quadros do filme *Intransitivo*. Fonte: Arquivo do autor.

Em *Intransitivo* alguns desejos foram tomados como ponto de partida. Fazer um filme apenas das elipses (Figura 2). Dos intervalos. Como o filme de Pierre Huyghe citando Wenders (*L'Ellipse*, 1998). Fazer um filme experimentando intervalos diferentes, sonoros e visuais. Como Peter Greenaway (*Intervals*, 1969). Fazer um filme onde não predomine a ideia do tiro, mas sim da explosão, da granada. Multiplicidade de fragmentos. Estilhaços de vidro. Jorro de água. Transbordamentos. Imagens que saiam pelas bordas. Remeter as imagens ao *fora-de-campo*, a ausência mais forte que a presença. Jogo de forças e não de formas. Ir de um cinema aquoso, do fluxo, da vertente, do jorro (*Quedas*³) a um cinema gasoso: o vapor ou a névoa. Ou a névoa do vapor d'água: *Nostalgia* (o filme de Tarkovsky). A consciência gasosa descrita por Deleuze. O filme de Fischinger e sua delicadeza.

Filmar o vento? Também um jogo de forças. As folhas dos primeiros filmes de Lumière, a extraordinária paisagem de Ozu. O tempo que transcorre, o trem que passa em um plano geral, a cena do menino junto à árvore no filme de Tarkovsky (*O Sacrifício*, 1986). Em *Maria*, o branco (o vazio da pintura), o leite derramado no chão? O vento de Tarkovsky (*O espelho*, 1975), e sua força inesperada e imprevisível. Vento que suspende o tempo e toma o corpo. As cores do outono, as cores do interstício. Que força é essa que vem de fora e toma conta da personagem? Que imagens são essas que se confundem com as luzes do entardecer, nem dia, nem noite, lusco-fusco, ontem e hoje, linha do tempo estirada. O fogo do incêndio que irrompe neste sonho, neste filme. Bresson falando do silêncio: “*Desequilibrar para reequilibrar*”; *Dedicar-me às imagens insignificantes (não significantes)*”, (transcrições do filme).

Alguns meses antes de realizar *Intransitivo*, apresentei o vídeo *Maria* em uma exposição, em agosto de 2006. *Maria* é um vídeo

[3] Vídeo de minha autoria realizado em 2003 para o festival Multiplex, realizado no Instituto Goethe, Porto Alegre.

bastante significativo na produção que realizei entre 2004/2009. Valoriza os momentos de captação da imagem, da relação com o enquadramento, com a duração do plano, com todos os detalhes que podem compor a imagem. E aí entra a luz, a cor, e o próprio som. Entra a nossa capacidade de relação com o outro, com as coisas ao nosso redor. *Maria* é extremamente pessoal e introspectivo.

A realização das imagens vistas em *Maria* foi de um intenso momento de concentração e solidão. O lugar onde foram gravadas estas imagens era um espaço familiar e houve um processo de entrega a um estado de observação, capaz de absorver os pequenos detalhes desses ambientes, como um fio de luz, um grão de poeira, as fissuras da parede, e descrevê-los. Uma percepção atenta, descolada de nossa relação habitual com as coisas que estão ao nosso redor, e do reconhecimento que está na base dessa percepção do cotidiano, em que muitas e pequenas percepções são “inconscientes”.

Um mergulho num tempo presente. Como fala Bill Viola, há o tempo próprio de cada imagem, o tempo que a imagem pede para “durar”, e que temos que respeitar. Há realmente um tempo que se insinua quando estamos gravando. A duração do plano não é dada por nós, e sim pelo próprio acontecimento. Isto está na obra de Ozu (em toda a obra de Ozu), que por isso é uma obra extraordinária. Não é um cinema de ação, mas de contemplação, com a sutil e delicada descrição dos gestos, das atitudes, das relações. Um cinema que não se atém apenas ao que é falado, mas ao que é visto (ou quase visto) nestes gestos ou olhares de seus personagens. Algo que excede à imagem. Em *Santiago* (2006), filme de João Moreira Salles, há a citação de uma frase do cineasta Werner Herzog: “O mais bonito é o que acontece depois de o plano terminar”. Salles se refere a uma relação que existe, no documentário, entre o diretor e o seu personagem, a pessoa que ali está a sua frente. Com a câmera

ligada, por vezes, é mais importante a *mise-en-scène*, a decupagem, o texto combinado ou esperado pelo diretor. Mas, após o momento da filmagem, segundos depois, surgem estes pequenos interstícios (entre uma ação e outra, entre uma fala e outra, entre um espaço e outro), onde se desprendem afetos, sensibilidades, singularidades. Onde algo acontece. Dentro de si, no outro, no espaço, entre os dois. Como nos tempos mortos do cinema, que fazem surgir e mostram pequenos acontecimentos. Como nos filmes de Agnès Varda, onde sempre há espaço para os afetos, para o que é inesperado.

Em relação ao processo de criação, acredito que a obra se constrói num processo. Podemos ter ideias pré-concebidas, ou mesmo as *imagens geradoras*, que nos levam a realizar certos trabalhos, mas geralmente, o filme segue por caminhos próprios, depois de dado o primeiro “tiro”.

Com relação a *Intransitivo* e *Maria*, em especial, tenho a convicção de que são obras que surgiram ao acaso. E que não teriam como ser *premeditadas*. Nesses trabalhos que venho realizando, desde 1999/2000, não há necessidade de roteiro ou de uma decupagem, antes que sejam captadas as imagens. Mas, em muitos, há um argumento como ponto de partida, ou uma ideia mais desenvolvida quanto às imagens ou das estratégias para captá-las. Em alguns faço anotações, trabalho tendo ideias sobre algumas imagens, um lugar onde filmar, algum enquadramento. E é algo que de alguma forma dirige a captação da imagem. Em *Palavra proibida*, o objetivo era fazer as imagens em um prédio vazio, abandonado. Houve uma pesquisa de matérias de jornais e sobre peças teatrais censuradas, gravei imagens das máquinas tipográficas antigas. Não havia roteiro, mas havia várias anotações, um desenho das ideias, de quais imagens ou onde gravar. De qualquer forma, a montagem partiria das imagens e não de um roteiro. Processo parecido com *Já não há + tempo*. Em



Figura 3. Quadros do filme *Maria*. Fonte: Arquivo do autor.

Olhares da cidade, um vídeo documental, já havia um desenho dos personagens, houve pesquisa e tínhamos uma ideia do que filmar e como filmar. Mas não houve um roteiro que determinou sua realização ou edição.

Mas *Maria* e *Intransitivo* se distinguem desses outros vídeos, porque surgiram a partir de experiências vividas, experiências pessoais, nas quais o vídeo *participou* e teve seu lugar. Em *Maria*, a experiência da captação das imagens foi marcada pela relação com o lugar, uma relação intensa e afetiva, pois, era a casa de minha avó e o processo de gravar as imagens fez parte do luto que vivia naquele momento (Figura 3). Não havia o interesse ou projeto de fazer um filme, quando as imagens foram feitas. Houve a *necessidade* de gravá-las. A ideia de fazer um filme com elas foi sendo gestada, e o filme surgiu depois. *Intransitivo* é um pouco diferente, havia a necessidade de conectar algumas coisas interiormente, e isso passou pelas imagens que foram gravadas na rua, quase ao acaso; pelos poemas de Caetano; pelo filme de Tarkovsky. Mas já havia um desejo de fazer um filme e um pensamento sobre o modo de fazê-lo.

Se esses filmes se distinguem de outros anteriores, pela maneira como as imagens são captadas, marcadas pela experiência ao invés de um distanciamento subjetivo, de que modo esta experiência afeta as imagens? Não será porque em certo momento, nesta experiência em que há uma percepção atenta, há uma aproximação entre sujeito e objeto que proporciona uma imagem singular? Um outro olhar sobre as coisas? Se a imagem-afecção, ao contrário da imagem-percepção

e da imagem-ação, propõe outro enquadramento do real, é porque trata-se também, mesmo que intuitivamente, de um outro processo de subjetivação. Pela afecção chegamos aos afetos, e aos afetos puros. Talvez o que também possamos discutir é a participação do autor ou do diretor, e em que medida, o “estético” determina o real, ou o quanto a percepção do espectador é determinada pelas escolhas estéticas do diretor ou do artista. O quanto um filme se torna mais ou menos real, por ser mais ou menos “construído”? Na verdade, essas instâncias se comunicam no fazer do filme. Há um jogo entre o real que a câmera capta e o olhar de quem está por trás da câmera. Mas a força desse olhar maquínico, o olhar da câmera no cinema, ultrapassa o estético ou o artístico. As forças da imagem, as forças do mundo, como matéria-luz, se impõem. E isso é perceptível em filmes documentais que buscam essa ambiguidade do real, ou nos filmes de artista, cuja tendência é cada vez mais apagar as diferenças e fronteiras entre real e imaginário, documentário e ficção. O cinema como a arte contemporânea é território do impuro.

As pequenas percepções

Nas imagens de *Maria* e *Intransitivo*, algo se passa.

Maria é marcado por sensações provocadas pela presença da luz e dos brancos, ao longo do vídeo. Há algo que acontece naquele espaço. Os enquadramentos próximos ou médios, o espaço fragmentado (mas sensível), trabalham a partir de imagens que podemos definir, num primeiro momento, como *imagens-afecção*, pois são imagens indeterminadas, que provocam um intervalo em nossa percepção, e que ao invés de nos suscitar a ação, a resposta, transforma-se em “movimento de expressão”, qualidade que nos afeta.

No vídeo, o espaço, os objetos, as fotografias mostradas, são

signos de tantas e muitas *Marias* que vivem em nossas vidas, que fazem parte de nossas famílias. Em algumas exposições do vídeo para amigos ou colegas, pude compartilhar essa experiência, e o filme evocava pelas imagens e por sua atmosfera, a lembrança do universo familiar de suas avós. Signos de um vazio, algo intangível, que perpassa o vídeo. Os vazios e a presença da luz ou o do branco, que venho citando em *Maria*, ao mesmo tempo em que podem reforçar a ausência expressa em um interior vazio, sem personagens, foram se revelando para mim em obras de outros artistas, como Edward Hopper, Fra Angélico e Miriam Bäckström. Em cada um deles, por um motivo específico. E evocando não uma ausência, mas a presença, de algo invisível. Uma atmosfera criada pelas imagens, por *pequenas percepções*.

Esse termo deriva de Leibniz (1980, p. 84), que considera que as pequenas percepções “formam este não sei quê, esses gostos, essas imagens das qualidades dos sentidos, claras no conjunto, porém, confusas nas suas partes individuais”. Tal como se dá com o som que vem do mar e que você ouve e reconhece perfeitamente, como se estivesse de pé à beira da praia, como o senhor Palomar, personagem de Calvino. Esse som que é composto pelo ruído, pelo marulhar de cada onda do oceano que vem quebrar a beira da praia: nós vemos esta onda se formar ao longe e vir se aproximando, crescendo, mudando de forma e de cor, envolvendo-se em si mesma, rompendo em espuma e desvanecendo antes de refluir. É impossível distinguirmos o som de cada onda ou dessa onda singular, que tentamos acompanhar, pois ela varia continuamente e é formada por uma série de complexos aspectos; e o som de cada onda em particular é imperceptível, apesar de estar lá, formando a percepção do mar, do barulho do mar.

Para Leibniz essas pequenas percepções compõem nuvens ou

poeiras, que José Gil prefere chamar de atmosfera. Há uma certa diferença, e talvez as poeiras dessem conta dessa diversidade e multiplicidade das micropercepções, seu caráter mínimo. Mas atmosfera tem essa face de amplidão e movimento, que participa de algo maior. Ou como observa José Gil

As pequenas percepções fornecem impressões confusas, mas globais, em constante movimento. E antes de compor macropercepções – antes que as miríades de pigmentos de amarelo e de azul que se agitam se misturem para definir o verde –, há uma espécie de tendência anunciada e pressentida no turbilhão das pequenas percepções: isso é a atmosfera (2005, p. 26).

As pequenas percepções em si ou mesmo aplicadas à percepção artística abrem a perspectiva de ampliar a noção de experiência, como afirma Gil, pois essas impressões mínimas, infinitesimais, são da ordem do inconsciente, do não-consciente – mas também, são percebidas e assim passam pela consciência. Mais precisamente, são fenômenos de limiar, e que interrogam o conceito de experiência da fenomenologia – que implica um sujeito e uma consciência unidos. É uma outra lógica a qual estamos submetidos, a que o sujeito deve se submeter (lógica do múltiplo, da diferença). Gil propõe uma meta-fenomenologia para dar conta dessa abertura.

Essa noção de atmosfera nos remete a uma lógica do corpo sensível. A atmosfera “é feita da tensão entre micropercepções”, pois resultam de “investimentos de afeto que abrem os corpos”. Gil afirma que é o corpo que percebe a atmosfera, “sua densidade, sua porosidade, sua rarefação”, em suma, qualidades.

A atmosfera abre para algo que é do domínio das forças e não das formas, próximo da lógica da sensação pela qual Deleuze observa a obra de Bacon, que rompe com a figuração (o ilustrativo e o narrativo que a compõe). E Bacon ultrapassa a figuração pela via da Figura, via

que em Cézanne tem o nome de Sensação. Ao contrário do lugar comum e do clichê, mas também diferentemente do sensacional, a sensação age diretamente em nosso sistema nervoso (na carne). As sensações são geralmente entendidas apenas como uma reação aos estímulos externos, e é Bergson que vai nos dizer que também a nossa memória e seus circuitos atual-virtual são capazes de produzir sensações. De qualquer modo, Deleuze nos mostra como a sensação está ligada ao corpo, mas a um corpo sensível, com um lado voltado para o sujeito (“o sistema nervoso, o movimento vital, o instinto, o temperamento”) e outro voltado para o objeto (“o fato, o lugar, o acontecimento”). Mas são duas faces indissolúveis: aqui sujeito e objeto se confundem “ao mesmo tempo eu *me torno* na sensação e alguma coisa acontece pela sensação, um pelo outro, um no outro. Em última análise, é o mesmo corpo que dá e recebe a sensação, que é tanto objeto quanto sujeito” (DELEUZE, 2007, p. 42). Mas a sensação é sempre múltipla, e composta de sensações elementares, conforme Bergson. A lógica da sensação, na pintura de Bacon e em Cézanne, é “uma lógica dos sentidos”, não racional e não cerebral.

Ao falar da atmosfera, Gil mostra como ela afeta os corpos, que percebem todas as modulações da força. O corpo está aberto, “suas próprias forças entraram em contato com as forças da atmosfera”. Deleuze mostra que a força é condição da sensação, “a força tem uma relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre o corpo, ou seja, sobre um ponto da onda, para que haja sensação” (2007, p. 62). Na pintura ou na música, a arte não inventa formas, mas capta forças. Através das sensações é que sentimos forças insonoras da música ou invisíveis da pintura.

Gil afirma que “a atmosfera induz a abertura dos corpos, convidando a *osmose*” (2005, p.27). A atmosfera torna-se um “*meio que impregna imediatamente os corpos*”, dissipando as fronteiras

entre o exterior e o interior, entre os corpos e as coisas. A dinâmica dessa osmose, conceito de Duchamp, torna o interior coextensivo ao exterior, como se o espaço do corpo se dilatasse, prolongando seus limites. A atmosfera é esse meio que cria esse corpo sensível.

A sensação está no corpo, é experiência do corpo.

A arte contemporânea e o lugar do afeto e da experiência

Na arte contemporânea convivem as mais diferentes formas e possibilidades da arte. A arte perde a sua autonomia e se abre aos outros campos do saber e da vida social. Podemos exemplificar, entre outras, obras que surgem em relação com a cultura digital e o remix, obras e proposições que buscam dialogar com os modos de viver e a diversidade da cultura brasileira e que vem ganhando espaço nas instituições (como a arte indígena contemporânea e a arte afro-brasileira), e especialmente as ações e obras que valorizam o corpo, o afeto e a experiência – como as performances, as obras de viés “relacional” ou as obras em sites e comunidades específicas.

No audiovisual, especialmente no cine experimental e na videoarte podemos observar uma série de obras, como as analisadas aqui que são realizadas a partir de relatos pessoais ou experiências vivenciadas, por vezes próximas aos procedimentos do cine documental. Estas obras afirmam uma outra forma de captura e composição das imagens, privilegiando a intuição sensível e a sensação, como mostrado brevemente neste texto.

A arte atualmente enfrenta esse desafio: comunicar, mostrar, afirmar outros mundos possíveis, outras cosmologias, outros modos de vivenciar a arte e a relação com os signos e as imagens.

Referências

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

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: a imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **O que é a filosofia**. São Paulo: 34, 1997.

GIL, José. **As pequenas percepções**. In: LINS, Daniel e FEITOSA, Charles. *Razão Nômade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 19-32.

GOBATO, Marcelo Roberto. **Entre cinema e videoarte**: procedimentos disjuntivos de montagem e narrativas sensoriais. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais). Instituto de Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, 2009.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **Novos ensaios sobre o entendimento humano**. Trad. Luiz João Baraúna. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Col. Os Pensadores)

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade**. Os cinemas não-narrativos do pós guerra. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

Referências filmográficas

A CHINESA. Jean-Luc Godard, França, 1967. Colorido, sonoro, 96 min.

DOURO, FAINA FLUVIAL. Manoel de Oliveira, Portugal, 1931. 35mm. 18 minutos, p/b, 18 min.

FAHRENHEIT 451. François Truffaut, Inglaterra, 1966. Colorido, sonoro, 112 min.

ICI ET AILLEURS. Jean-Luc Godard, França, 1970-1976. Colorido, som, 53 min.

INTERVALS. Peter Greenaway, Itália, 1969. P&B, sonoro, 7 min.

L'ELLIPSE. Pierre Huyghe, 1998. Videoinstalação, projeção de 03 canais, dimensão variável. 13 min.

MÜNCHEN-BERLIN WANDERUNG (Caminhando de Munique a Berlim). Oskar Fischinger, Alemanha, 1927. P&B, silencioso, 3 min.

NOSTALGIA. Andrei Tarkovsky, União Soviética/Itália, 1983. Colorido, sonoro, 125 min.

O HOMEM DA CÂMERA. Dziga Vertov, União Soviética, 1929. P&B, som, 68 min.

SANTIAGO. João Moreira Salles, Brasil, 2007. Colorido, sonoro, 107 min.

ZERKALO (O espelho). Andrei Tarkovsky, União Soviética, 1975. P&B e colorido, sonoro, 108 min.

Filmes do autor

INTRANSITIVO. 2007. Vídeo / Found-footage. MiniDV, digital, colorido, som, 5'14". Disponível em: <http://twixar.me/94YT>

MARIA. 2006-2007. MiniDV, cor, som, 3'20". Disponível em: <http://twixar.me/y4YT>

PALAVRA PROIBIDA. 2004. Videoinstalação. Hi-8 digital, 03 canais, colorido, som, c. 16 min.

QUEDAS. 2002. Vídeo projeção/intervenção. Hi-8 digital, 03 canais, colorido, som, 12 min.