

RESENHAS

O “transcinema” de Lúcia Murat

Uma longa viagem, Lúcia Murat, 2012

Denise Lopes

Uma longa viagem, de Lúcia Murat, faz da tela carta, cartão-postal, fotografia, videoarte, cinema ao vivo, instalação, filme, álbum... Registro fotográfico, fílmico, pictórico, linguístico de uma época em que “se perder parecia ser o único meio de se encontrar”. Três jovens irmãos, cheios de ideais. Um governo de exceção, uma ditadura militar, assassinatos, torturas, prisões, repressões, desmandos. Uma luta armada, assalto a bancos, sequestro de embaixadores, clandestinidades, enganos. Uma revolução cultural ressoando, Woodstocks, liberdades, Vietnã, *beatniks*, *On the roads*, drogas leves e pesadas, buscas do Nirvana, retornos ao mítico, ao puro. Uma imersão sinestésica na confluência dos anos 70. Assim é o novo filme de Lúcia.

Na tela, referências à pintura, ao cinema, às artes. De analogias ao lisérgico *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) às performances de Chacal em Londres, gravadas por Luciano Figueiredo, princípios da estética da videoarte das décadas de 1960 e 1970 e da psicodelia do cinema dos anos 70 se unem aos princípios do cinema ao vivo, das instalações interativas, de uma nova configuração da imagem em movimento dos tempos atuais. Caio Blat, o ator que refaz, em monólogos, as memórias de Heitor, irmão mais novo de Lúcia, se funde, se sobrepõe, se foca e se desfoca, num cenário

feito basicamente de luz, volátil, etéreo, indizível, como sob efeito das drogas, do sonho, da memória. Numa moderna e poderosíssima reapropriação dos recursos do *backprojection*, transmuta seu próprio corpo em tela, em suporte, para a imagem em movimento.

Plasmado esteticamente, como fio condutor, às lembranças afetivas, muitas vezes deliberadamente, confessadamente, forçadas, Caio/Heitor contracenava com a imagem em movimento de Heitor. Separados no tempo e no espaço pelo relato de Heitor na correspondência enviada à família na época de suas viagens e pelo relato de Heitor capturado hoje pela câmera de Lúcia, Caio/Heitor e Heitor se encontram algumas vezes em cena sem nunca de fato se terem encontrado. Caio contracenava com a cena filmada de Heitor. Heitor rememora um trecho de suas passagens praticamente da mesma forma como a descreveu por carta. A literalidade idêntica da palavra escrita e falada une os dois. Os braços de Caio e Heitor percorrem a mesma trajetória no ar. Suas bocas emitem as mesmas sequências verbais. Seus olhos transparecem o mesmo brilho, a mesma paixão pelo relato. Por ora, esqueçamos que são dois. Realidade e ficção coalhadas na mesma tela, em total contaminação, onde já não conseguimos diferenciar uma da outra. Onde é documentário? Onde é ficção? Tênuas fronteiras que parecem não importar mais. Afinal, como Jean Mitry e outros fizeram questão de pontuar há tempos, “uma realidade filmada no cinema é sobretudo uma realidade de cinema”.

A imagem fílmica como um duplo, um análogo, existindo ao lado do mundo que representa, não o transcendendo, nem jamais o

substituindo. Realidade fílmica que também só tem o sentido que lhe damos. E é a partir desse sentido pessoal, construído pelo espectador ao assistir ao filme, a respeito das expectativas e experiências vividas nos 70, que podemos reconhecer toda uma geração, um momento, uma espacialidade capazes de gerar múltiplas significações.

No site do longa, a diretora parece assumir o risco: “Talvez o fato de vivermos um tempo em que muitas certezas foram colocadas em xeque, que utopias caíram em desuso, nos leve a querer abordar os fatos de outra maneira, a partir de experiências pessoais. O pessoal e o político, tratados de uma forma mesclada, quem sabe pode abrir novos caminhos, mais livres.”

Ao reconstruir uma história pessoal de forma visceralmente autoral, Lúcia expõe não só a memória de três jovens irmãos que se amavam e que passaram quase nove anos impedidos de se tocar direito — afinal, uma ficou boa parte desse tempo presa em Bangu, outro viajava pelo mundo, e Miguel, o irmão que vira médico, elo dos dois, por força das circunstâncias também pouco podia vê-los —, mas a memória de uma geração, que, pelo menos no Brasil, foi cerceada e impelida a se sentir estrangeira dentro ou fora do país. Será o impedimento do encontro dos três de novo pela morte prematura de Miguel que levará Lúcia a repensar a relação do trio, os impedimentos de convivência engendrados entre eles nos anos 70. É nessa dimensão que *Uma longa viagem* se assemelha a *Que bom te ver viva* (1989), primeiro longa da cineasta que trata da tortura a mulheres nos porões da ditadura. Ambos olhares corajosos para um passado recente e doloroso, autobiográficos em diferentes gra-

duações, catárticos, aglutinadores, pessoais e, talvez, sobretudo por isso, universais na produção de sentidos.

Lúcia nos carrega por uma longa viagem aos 70. Constrói o que poderíamos nomear hoje um “transcinema”, um cinema de hibridações, que pesquisa, amplia, novas possibilidades da “forma cinema” solidificada comercialmente no último século, expandindo-a (Gene Youngblood). Mistura passado e presente, atualizando dispositivos cinematográficos vigentes. Para isso, estabelece um “entreimagens” (Raymond Bellour) capaz de unir projeções em super-8, 35mm, digitais, fotográficas... (de suportes distintos), atuais, antigas (de temporalidades diversas), do Brasil, Afeganistão, Tailândia, Ilha de Páscoa, Nova Zelândia, Índia, do mundo (de espacialidades e culturas diferentes). Nos leva a olhar por “claraboias infinitas” (Noël Burch) um universo recriado por sua memória e de seu irmão. Provoca o efeito de um “olho interminável” (Jacques Aumont) a nos inserir num vigoroso *trompe l’oeil*, que amplia tela e horizontes e nos faz completar lacunas temporais, espaciais, de significados e sentidos, em coautoria. Nos transformando em viajantes também a espiar e expiar de forma potente a travessia recente de toda uma geração.

7ª Bienal Internacional de Berlim:

Forget Fear

KW Institute for Contemporary Art, Berlim

De 27 de abril a 1ª de julho de 2012

Daniela Labra

De que modo uma bienal de arte pode de fato se colocar como plataforma política diante do

fenômeno das “bienalizações” e “feirizações” do sistema artístico, hoje atreladas a uma feez cena comercial globalizada?

Tendo como título *Forget Fear* (Esqueça o Medo), a 7ª Bienal de Berlim poderia também ser chamada de Bienal Occupy, posto que se coloca mais como uma plataforma de discussão de política e arte do que uma bienal de formato e conteúdo mais tradicionais. Nesse sentido, a mostra não pretende ser um panorama da produção da arte contemporânea global, e são poucos os nomes “famosos” entre os participantes.

Essa espécie de contrabienal, sob a curadoria geral do polonês Artur Zmijewski – curador profissional e ativista político – busca deliberadamente respostas que deem mais sentido à função da arte no capitalismo tardio. Dizendo-se desiludido com o tédio e o elitismo que começou a perceber no meio das artes em geral, Zmijewski declara em seu texto curatorial que decidiu partir para uma atuação profissional mais incisiva na sociedade e escapar, assim, da burocratização e alienação do meio da arte contemporânea.

Desse modo, sua curadoria é de fato mais uma seleção de ativismos atuais do que de pesquisas poéticas e reúne registros e realizações de ativistas ou artistas de regiões como Polônia, México, Espanha, Rússia, Colômbia, Palestina, Alemanha, Brasil, Israel, entre outros.

Segundo Zmijewski, a equipe curatorial pensou numa arte

que atue e funcione com procedimentos efetivos de mudança e acontecimentos que influenciem a realidade. Isso é, sobretudo, o que é a política – um processo

*interminável de reação à mudança e um empenho tanto para manter como para transformar a ordem dominante.*¹

A proposta dessa contrabienal busca, portanto, escrutinar o estado da arte no capitalismo e define o meio artístico globalizado como um espaço de mera representação de poderes e impotência crítica. A queixa dos curadores de certo modo procede, mas ao mesmo tempo demonstra a maior fragilidade do estatuto curatorial, que é o de detectar uma pandemia e prescrever o mesmo remédio como a única saída possível.

A vista geral do salão principal da mostra no KW, ocupado por tendas e dizeres como *Power to the People, Occupy Biennial, Revolution Now, Art is not a Product*, entre outras frases de efeito, dá a impressão de que o curador e equipe detectaram o encastelamento e burocratização acrítica do meio artístico no Ocidente como um mal que acomete a arte e sua recepção no mundo de modo equânime e que, portanto, agora é hora de agir e não mais pensar em potenciais estéticos das obras.

Diante dessa postura, por certo generalista, repetem em vários momentos os procedimentos que criticam, como o de dominação intelectual sobre culturas não ocidentais. Se é fato que o fútil *frisson* mercantil acomete o meio da arte mundialmente, a mesma cartilha política de negação estética em favor de ação política não pode ser aplicada para refletir sobre o sistema artístico-cultural e social polonês, alemão, palestino e brasileiro.

Essa 7ª Bienal de Berlim repete como farsa o modelo estrangeiro *Occupy* das ações antipitalismo observadas pelo mundo, as quais empunham como dogma discursos pré-mol-

dados na Europa e nos Estados Unidos. Ainda que urgentes, atos contra a globalização – da arte ou da economia – não podem usar as mesmas palavras diante de realidades culturais, históricas e econômicas díspares. E, embora haja representantes de diversos países nessa mostra, discutindo realidades distintas em várias plataformas políticas/artísticas, a curadoria exógena e autoral (porque artística) as equipara.

No entanto, a realização de uma Bienal a partir do potencial poético do político colabora de fato com outra leitura do “artístico” na contemporaneidade. Além disso, o amplo questionamento de condutas e modelos excludentes, dentro e fora do esquema da arte, exposto em longa agenda de debates, palestras, publicações e eventos paralelos, lança bases legítimas de discussão do uso e cooptação crítica da arte e da cultura pelos mercados e pela política, na contemporaneidade.

No que tange à participação brasileira, ela foi representada pelos ambíguos pixadores de São Paulo que promoveram a invasão da 28ª Bienal paulista em 2008 e que articularam, junto com especialistas e simpatizantes, um convite para a seleção oficial da edição de 2010. O grupo, que mesmo participando oficialmente na 29ª Bienal causou transtornos à produção, pixando uma obra de Nuno Ramos que exibia urubus em um enorme viveiro no centro do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, foi considerado devidamente articulado e politizado pela curadoria da 7ª Bienal de Berlim e julgado representante ativista de um movimento social e estético.

Talvez tomados pela sensação de “descoberta” de um tenso filão com potencial ativista

como poderia ser o pixo, os curadores de Berlim subestimaram a capacidade de desordem e destruição do grupo, que tem como único lema claro a frase, repetida como mantra por seus integrantes mais midiáticos, “uma ação vale mais do que mil palavras”. De fato, as ações do pixo se justificam apenas pelo que representam: desprezo contra o sistema de exclusão da sociedade e, conseqüentemente, contra o também exclusivo meio da arte com suas poéticas elitistas.

Desse modo, não demorou para que uma imagem heroica e marginal do pixo paulistano em Berlim, literalmente desabasse sobre a cabeça do curador geral da Bienal durante uma tentativa de *workshop* de pixação em murais instalados no interior de uma igreja do século 19, arruinada na Segunda Guerra Mundial e restaurada 50 anos depois como espaço cultural. Ao iniciar os trabalhos da oficina de pixo, os quatro pixadores presentes começaram a escalar as paredes internas da igreja e pixá-las com *spray* diante do público e da equipe da mostra. Ao tentar desesperadamente intervir, o curador geral e ativista Zmijewski jogou um balde de água em um dos pixadores e recebeu em troca um banho de tinta amarela. Os pixadores foram repudiados pelos organizadores, levados à delegacia (mas não foram presos), e a igreja, que abrigava outras atividades da bienal, lacrada.

Se por um lado a ação dos pixadores é coerente com seu modo operacional, e foi talvez a melhor resposta à questão de a curadoria ter equiparado discursos e problemáticas díspares dentro de uma mesma tese política e estética, por outro, deixou claro que o pixo como arte contemporânea “verdadeira e re-

volucionária”, nas palavras de seu líder midiático Djan Ivson Cripta, não quer deixar de ser a agressiva pixação – embora deixe de ser anônima como é nas ruas.

Apoiados intelectualmente pelo sociólogo e autointitulado curador do pixo Sérgio Franco, os pixadores paulistas que desejam seu lugar na arte contemporânea agem de acordo com a cartilha do pixo, e por isso também rejeitam publicamente qualquer possibilidade de discussão crítica nos termos da arte. Assim, podem em breve tornar-se uma caricatura estéril de meninos maus, pois a reflexão é a principal ferramenta no sentido de ajudar a definir possibilidades para o campo artístico e seu potencial em situações menos consumistas e mais políticas, ao contrário do que permite um mero enfrentamento autoritário verbal e físico.

Pois, como assinala Andrea Fraser, a “arte não pode existir fora do campo da arte”, e “nós não podemos existir fora do campo da arte – ao menos como artistas, críticos e curadores”.² Portanto, a 7ª Bienal de Berlim e o pixo, incluído, não são negação do campo artístico, mas contraditoriamente afirmação de sua capacidade infinita de absorver qualquer proposta, que é, por sua vez, sua face mais democrática, idiossincrática e não universalizante.

NOTAS

1 Zmijewski, A.; Warsza, J. *7 Berlin Biennale – Forget Fear*. Berlin: KW Institute for Contemporary Art, 2012.

2 Fraser, Andrea. “From the critique of the institutions to an institution of critique”. In Welchman, John C. (ed.). *Institutional Critique and After*. Zurich. JRP Ringier, 2006.

O efeito Pigmalião: para uma antropologia histórica dos simulacros

Victor Stoichita, tradução de Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral.

Lisboa: KKYM, 2011

Joana Cunha Leal

O efeito Pigmalião foi editado pela prestigiada University of Chicago Press em 2008. Surge traduzido para português passados apenas três anos. Essa “precoce” tradução mostra bem, por um lado, a dinâmica de atualização da oferta editorial em português em áreas como a teoria da imagem, a história e a teoria da arte e a estética. Uma vontade expressa em projetos como os do coletivo Ymago (www.proymago.pt) e de editoras como as que com ele têm trabalhado (a KKYM e, anteriormente, a Dafne). Mostra também, por outro lado, a visibilidade e o reconhecimento crescentes do trabalho de Victor Stoichita (1949).

Victor Stoichita é professor de história da arte moderna e contemporânea na Universidade de Friburgo (Suíça), tendo desenhado um percurso internacional singular que o leva de sua Romênia natal a Roma (obteve o grau de licenciado na La Sapienza) e a Paris (é doutorado pela Sorbonne), e daí um pouco a todo o lado. *O efeito Pigmalião* é bem produto dessa circulação internacional de seu autor: nasceu nos EUA, nas Louise Brown Lectures 2003 do departamento de história da arte da Universidade de Chicago, amadureceu em Friburgo e Bucareste, e ganhou sua forma final numa estada de investigação em Berlim.

Essa itinerância parece consolidar a abordagem antropológica e o corpo de análise que estruturam esse livro, construído a partir de um conjunto heteróclito de imagens provenientes de

tempos e lugares, e produzidas em *media* muito diversificados. *O efeito Pigmalião* constrói uma narrativa sobre imagens que se estendem da estatuária clássica e renascentista ao cinema de Hitchcock, passando pela iluminura medieval, pela cerâmica antiga, por vários séculos de produção pictórica, pela ilustração, pela fotografia e por alguns ícones da cultura de massas. Uma narrativa que enriquece o panorama do que em nossos dias se distingue como antropologia da arte (graças, em grande medida, ao trabalho de Hans Belting), mas que reativa na verdade uma linha de investigação e de debate sobre as imagens há muito presente no campo da história da arte (desde logo na tradição alemã da *Bildwissenschaft*) e que, neste caso, pode bem associar-se ao trabalho desenvolvido por Ernst Gombrich em seu clássico *Arte e ilusão* (1960).

Gombrich introduz o mito de Pigmalião como referência a uma concepção maravilhosa, mágica, da imagem que lhe servirá, na realidade, para reafirmar a sua famosa convicção de que *making comes before matching*. Ou seja, em *Arte e ilusão*, a história do escultor cipriota e da estatueta que ganha vida por intervenção divina é já fulcral no reconhecimento de um universo de imagens que, não sendo produzidas nem por substituição nem por imitação da realidade exterior, “tells us of an earlier and more awe-inspiring function of art when the artist did not aim at making a ‘likeness’ but a rivalling creation itself”.¹ No entanto, a putativa superação dessa crença mítica, a perda do secreto poder de Pigmalião, é saudada como dado positivo. Nas palavras de Gombrich, “we may have made a quite good bargain when we exchange the archaic magic of image-making for the more subtle magic we call ‘art’. For without this new category of ‘pictures’, image-making would still be hedged in by taboos”.²

Essa não é uma ideia que V. Stoichita subscreva. *O efeito Pigmalião* resgata precisamente a história tabu do simulacro, da imagem como algo que existe e que, porque seriamente perturbadora da lógica hegemônica da representação, foi relegada ao esquecimento e arredada do universo da história da arte. Ou seja, orientado pelo mito fundador de Ovídio, Stoichita recupera suas apropriações-replicações – da figura de Helena de Troia à de Madeleine-Judy de *Vertigo*, da versão do mito no *Romance da Rosa*, a Shakespeare, ao pensamento de Deleuze, a Warhol e à boneca Barbie – dando a conhecer, e discutindo, imagens em nada dependentes da relação com um referente exterior. Atingidas pelo *efeito Pigmalião*, essas imagens são imagens-corpo, imagens-objeto, imagens-artefato ou, como dirá, simulacros. Simulacros que, porque dotados de condições de vida própria, minam, desvirtuam a lógica transparente da mimesis e a primazia da representação como fundamento das imagens.

Em suma, *O efeito Pigmalião* analisa aspectos estéticos, mágicos e técnicos das imagens que dependem sobretudo do desejo, da imaginação e da memória, comprovando que o simulacro é componente fundamental do imaginário ocidental. E tão mais fundamental quanto radica em aspectos transgressivos: não apenas porque o *efeito* beneficia a taticidade e a corporalidade das imagens, mas porque “fere o olhar” e, bem assim, estende o mundo das imagens muito para além do que simplesmente nos é dado ver.

Em duas palavras, obrigatório ler.

NOTAS

1 E. Gombrich, *Art and Illusion*. London: Phaidon, 1960: 76.

2 Id., *ibid.*: 91-92.