

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

MARIA ALEJANDRA ESPINOSA MORENO

SERES MORRENTES. POÉTICA AUDIOVISUAL DA DECOMPOSIÇÃO

BELO HORIZONTE

2015

MARÍA ALEJANDRA ESPINOSA MORENO

SERES MORRENTES. POÉTICA AUDIOVISUAL DA DECOMPOSIÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes. Linha de pesquisa: Poéticas Tecnológicas.

Orientador: Prof. Dr. Jalver Machado Bethônico

BELO HORIZONTE

2015

Espinosa, Maria Alejandra, 1984-
Seres morrentes: poética audiovisual da decomposição / Maria
Alejandra Espinosa Moreno. - 2015
140 f.: il.

Orientador: Jalver Machado Bethônico

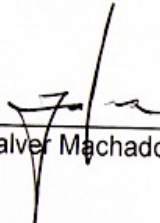
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

1. Comunicação audiovisual – Teses. 2. Linguagem audiovisual
– Teses. I. Bethônico, Jalver, 1963- II. Universidade Federal de Minas
Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título


CDD 778.5

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **MARIA ALEJANDRA ESPINOSA MORENO** Número de Registro **2013717720**.

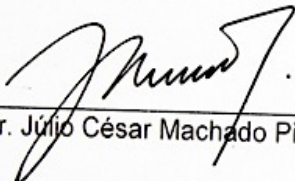
Título: “**SERES MORRENTES. POÉTICA AUDIOVISUAL DA DECOMPOSIÇÃO**”



Prof. Dr. Jalver Machado Bethônico – Orientador - EBA/UFMG



Prof. Dra. Mabe Machado Bethônico – Titular – EBA/UFMG



Prof. Dr. Júlio César Machado Pinto – Titular – PUC/MG

Belo Horizonte, 24 de Março de 2015

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas e instituições que contribuíram para o desenvolvimento desta dissertação.

Aos meus pais pelo amor e apoio incondicional.

Ao Luis Antonio, meu bem, por compartilhar seu olhar e sua vida comigo.

Ao meu orientador Jalver, por acreditar sempre em meu trabalho.

A minha amiga Ádma e sua família por nos acolher e colaborar com tanto carinho.

Ao Sávio Santos pela paciência para atender todos meus pedidos e facilitar os trâmites na Escola.

Aos professores, colegas e amigos da Pós-Graduação em Artes, especialmente ao professor Carlos Falci e aos amigos Adolfo, Renata e Juan.

Ao Tigrecito (apesar de não ser pessoa, nem instituição) pela companhia nas noites e madrugadas de trabalho e pelos momentos de distração graças aos seus presentes esquisitos.

Ao Programa de Demanda Social da Capes pela bolsa que me permitiu finalizar minha pesquisa.

A quem neste momento está lendo.

À decomposição e à poesia cotidiana.

RESUMO

Seres morrentes. Poética Audiovisual da Decomposição aborda os imaginários sobre a decomposição em uma sociedade onde os processos naturais de desgaste, deterioração, decadência, degradação, morte e podridão dos organismos são negados. Os ideais de beleza e felicidade construídos pela cultura ocidental e reforçados pelos meios massivos, impõem o culto à juventude, às coisas novas e portanto ao consumo, fazendo com que rejeitemos as manifestações de decomposição do corpo, dos objetos e dos espaços que habitamos.

A decomposição, para além de afetar o ambiente e a sociedade, se constitui em um drama humano posto que incide na aceitação das alterações da materialidade do corpo (envelhecimento, doença, morte, corrupção da carne) assim como nas relações do homem com o entorno e com outrem. Somos morrentes pela nossa condição de viventes.

Entendendo que a transformação é inerente à vida, esta dissertação propõe uma visão poética da decomposição e dos processos conexos a ela, os quais são fundamentais para a renovação da vida. Esta pesquisa parte do mergulho nos detalhes do cotidiano para descobrir as imagens da decomposição que passam despercebidas e que se contrapõem aos estereótipos mostrados nas telas. A decomposição ainda atinge o próprio audiovisual originando questionamentos sobre a linguagem, a técnica e a tecnologia que se incorporam na reflexão sobre as formas de decomposição e as possibilidades poéticas de recomposição que elas oferecem.

É preciso reconhecermos como seres em permanente mudança. Por isso, nesta pesquisa se propõem ensaios audiovisuais que a partir da análise, a experimentação com as linguagens e as tecnologias, a criação e a montagem de textos, fotografias, vídeos e sons, recriam poeticamente os processos de decomposição presentes na cotidianidade. Deste modo, se oferece um olhar diferenciado da decomposição como geradora de recomposição que mantém o ciclo vital e a criação.

PALAVRAS CHAVE

Decomposição; Regeneração; Imagem audiovisual; Poética; Recomposição.

RESUMEN

Seres murientes. Poética Audiovisual de la Descomposición aborda los imaginarios sobre la descomposición en una sociedad donde los procesos naturales de desgaste, deterioro, decadencia, degradación, muerte y putrefacción de los organismos son negados. Los ideales de belleza y felicidad construidos por la cultura occidental y reforzados por los medios masivos, imponen el culto a la juventud, a las cosas nuevas y, por lo tanto, al consumo, haciendo que rechacemos las manifestaciones de descomposición del cuerpo, de los objetos y de los espacios que habitamos.

La descomposición, más allá de afectar el ambiente y la sociedad, se constituye en un drama humano puesto que incide en la aceptación de las alteraciones de la materialidad del cuerpo (envejecimiento, enfermedad, muerte, corrupción de la carne) así como en las relaciones del hombre con el entorno y con otras personas. Somos murientes por nuestra condición de vivientes.

Entendiendo que la transformación es inherente a la vida, esta disertación propone una visión poética de la descomposición y de los procesos conexos a ella, los cuales son fundamentales para la renovación de la vida. Esta investigación parte del interés y valorización de los detalles de la cotidianidad para descubrir las imágenes de la descomposición que pasan desapercibidas y que se contraponen a los estereotipos mostrados en las pantallas. La descomposición también afecta al propio audiovisual originando cuestionamientos sobre el lenguaje, la técnica y la tecnología, que se incorporan a la reflexión sobre las formas de descomposición y las posibilidades poéticas de recomposición que ellas ofrecen.

Es preciso reconocernos como seres en permanente mutación. Por eso, en esta investigación se proponen ensayos audiovisuales que, a partir del análisis, la experimentación con los lenguajes y las tecnologías, la creación y el montaje de textos, fotografías, videos y sonidos, recrean poéticamente los procesos de descomposición presentes en la cotidianidad. De este modo, se ofrece una mirada diferenciada de la descomposición como generadora de recomposición que mantiene el ciclo vital y la creación.

PALABRAS CLAVE

Descomposición; Regeneración; Imagen audiovisual; Poética; Recomposición.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 –	<i>Gran fandango y francachela de todas las calaveras</i> . Gravura. José Guadalupe Posada.....	28
Imagem 2 –	<i>Reseña judicial de momia</i> . Fotografia. Luis Antonio Buitrago Bello.....	32
Imagem 3 –	<i>Farfacá</i> . Fotografia de pictografia Muisca. Luis Antonio Buitrago Bello.....	39
Imagem 4 –	<i>Foto-agüita que lambe</i> . Fotografia. Maria Alejandra Espinosa Moreno.....	47
Imagem 5 –	<i>2216 VHS Tapes</i> . Lorenzo Durantini. Fotografia. Luis Antonio Buitrago Bello.....	50
Imagem 6 –	<i>Hongo momia</i> . Fotografia. Luis Antonio Buitrago Bello.....	56
Imagem 7 –	Fotograma do filme <i>L’homme à la tête en caoutchouc</i> . Dir. Georges Méliès.....	63
Imagem 8 –	<i>Small Data</i> . Daniel Canogar. Fotografias. Daniel Canogar, Sofia Montenegro, John Berens, Martha Williams, bitforms Gallery, Luis Buitrago.....	70
Imagem 9 –	<i>Relleno Chiquinquirá</i> . Fotografia. Luis Antonio Buitrago Bello.....	75
Imagem 10 –	Fotograma do filme <i>Ilha das flores</i> . Dir. Jorge Furtado.....	81
Imagem 11 –	Fotograma do filme <i>Agarrando Pueblo</i> . Dir. Luis Ospina e Carlos Mayolo.....	85
Imagem 12 –	Fotogramas do filme <i>O homem com a câmera</i> . Dir. Dziga Vertov.....	97
Imagem 13 –	Fotogramas do filme <i>Koyaanisqatsi</i> . Dir. Godfrey Reggio.....	101

SUMÁRIO

TUDO SE (DE)COMPÕE	9
PARTE I	20
1. O IMUNDO DO MUNDO	21
1.1. Imagens da morte. Morte da imagem	30
2. DECOMPOSIÇÃO E RECOMPOSIÇÃO DA IMAGEM	37
2.1. Imagem audiovisual em decomposição	40
2.2. Fermentação da imagem audiovisual	53
2.3. Formas de recomposição da imagem audiovisual	62
3. RESÍDUOS, DECOMPOSIÇÃO E CATÁSTROFE	73
3.1. Explosão de lixo	77
3.2. A escória social é a estrela dos filmes	84
4. FECHANDO A PARTE I	90
PARTE II	92
1. EM BUSCA DE UMA POÉTICA AUDIOVISUAL	93
1.1. A poética toma forma	95
2. VESTÍGIOS DA DECOMPOSIÇÃO	107
Se fazem concertos de todo tipo	108
Sepultando cemitérios	116
Um zumbido na cabeça	120
Considerações Finais	127
Referências Bibliográficas	130
Filmografia	134
Anexo A – Tradução dos textos dos vídeos	136
Anexo B – Links dos ensaios audiovisuais na internet	140

Tudo se (de)compõe

O interesse pelas imagens singulares da decomposição surge como resposta às imagens publicitárias que nos afastam das transformações características dos seres vivos e do entorno. O desgaste, o envelhecimento, a deterioração, a podridão – que geralmente são excluídas dos ecrãs – além de comportar mudanças fundamentais na preservação da vida, possuem uma riqueza estética a partir da qual este trabalho propõe um olhar distinto dos processos de decomposição. Destarte, se reivindica a necessidade de aceitar tais processos como essenciais para a existência.

A decomposição também apresenta implicações sócias, políticas e econômicas. Na sociedade contemporânea existe um conflito entre o ser humano e a podridão, conflito que tem a ver com o medo à morte e, em torno dele, com o repúdio da doença, do deterioramento e a decomposição do corpo. Esses imaginários se relacionam com os espaços, especialmente os urbanos, onde há maior controle e os meios de comunicação têm maior penetração. Os ideais de beleza criados pela cultura hegemônica se impõem através dos estereótipos mostrados nas telas (principalmente na televisão, no cinema e nas publicidades da internet) e são imitados pelas pessoas em uma tentativa por alcançar essa suposta perfeição. Desta maneira, na sociedade ocidental existe uma tendência a negar aquilo que é considerado degradante (excrementos, secreções, cadáveres, sujeira) por razões estéticas e sanitárias.

Esta imagem negativa da decomposição vem desde os gregos antigos, civilização onde as ocupações em que o corpo sofre maior desgaste pelo esforço – caso das atividades dos escultores e camponeses – eram consideradas as mais baixas e degradantes. Hanna Arendt (2009, p.99) explica que nessa sociedade existia um desprezo pelas atividades realizadas para a manutenção da vida: “o labor de nosso corpo, requerido pelas suas necessidades, resulta abjeto”¹. Também na modernidade encontramos uma aversão aos labores feitos com as mãos, os quais, paradoxalmente, são os mais úteis para o homem: “todos os ofícios, tanto o de amanuense como o de carpinteiro, são «sórdidos», inapropriados para um cidadão completo, e os piores são considerados como os mais úteis, por exemplo o de «peixeiro, carniceiro, cozinheiro, criador de frangos e pescador»”² (ARENDR, 2009, p.105). Esta imagem se reitera

¹ Tradução nossa. Citamos o texto em espanhol empregado nesta pesquisa: “[...] la labor de nuestro cuerpo, requerida por sus necesidades, resulta abyecta” (ARENDR, 2009, p.99. Tradução: Ramón Gil Novales).

² Tradução nossa. Texto da edição em espanhol: “Todos los oficios, tanto el de amanuense como el de carpintero, son «sórdidos», inapropiados para un ciudadano completo, y los peores son considerados como más útiles, por ejemplo el de «pescadero, carniceiro, pollero y pescador»” (ARENDR, 2009, p.105. Traducido por

no Brasil desde a colônia com os trabalhos feitos pelos escravos negros considerados a parte mais baixa da sociedade, mas cuja mão de obra sustentava a economia do país. Na atualidade, em muitos países todavia persiste a escravidão sob diversas formas e tanto o desprezo como a exclusão são vivenciados inclusive pelas pessoas que laboram nas linhas de montagem e produção – operários – mesmo que a sociedade usufrua desse trabalho. Ainda que este preconceito continue, graças ao desgaste corporal e às tarefas que o produzem são possíveis a conservação e renovação da vida.

O vertiginoso ritmo do consumo exige coisas novas, sem mácula, em perfeito estado, que não se emporcalhem nem estejam estragadas. Como a maioria de produtos, embora pareçam duradouros, estão feitos para se estragar – sofrem um desgaste material planejado, também chamado de obsolescência programada –, as pessoas estão obrigadas a comprar outros novos, mantendo a cadeia de produção e consumo. De igual maneira, o sistema exalta a juventude enquanto torna invisível o envelhecimento natural. O ciclo vital não corresponde a essa demanda da contemporaneidade levando em conta que o normal é a deterioração. Não há vida sem morte e a decomposição devém recomposição vital, continuando o curso do ciclo. Somos morrentes pela nossa condição biológica: estamos destinados ao deterioramento e à putrefação.

Fatos como a urbanização, a industrialização, a medicalização³, a instauração da higiene, a exaltação da publicidade e dos meios massivos assim como o controle da população têm modificado a sociedade moderna e contemporânea, encaminhando a atividade humana à produção e o consumo de produtos e serviços que promovem a assepsia, a beleza segundo os interesses do mercado e a conservação do corpo humano e do entorno. Estes fatores culturais condicionam a percepção da decomposição, da podridão e do resíduo, os quais deixam de pertencer ao âmbito do natural (ou seja de serem aceitos como processos próprios dos seres humanos e em geral de todo ser vivo) para se tornar substâncias repugnantes que, como tais, devem ser negadas, ocultadas, reprimidas, rechaçadas, antes que possam provocar asco ou

Ramón Gil Novales). Arendt destaca o esforço que essas atividades demandam, a importância delas para a preservação da vida, e o paradoxo de serem consideradas desprezíveis porque seus resultados se consomem rapidamente, ou seja, por esses resultados não serem duradouros e produzirem desgaste. Essa percepção negativa dos ofícios mencionados se relaciona com a falta de liberdade que eles supõem na construção da *Pólis* na antiga Grécia, portanto, atende a critérios políticos.

³ Segundo Foucault (1997, p.85) a medicalização é a intervenção da medicina “sobre a existência, a conduta, o comportamento, o corpo humano, as instituições de saúde e os espaços”. Esta noção tem a ver com o papel da medicina no processo de urbanização e modernização, as teorias da higiene, as normas sobre o comportamento sexual, e com o fato de converter grande parte das condutas humanas em doença (por exemplo, o bêbado se torna doente e passa a ser chamado de alcoólatra). Finalizando o século XIX, aparecem os discursos sobre as fobias e manias que também se incluem na necessidade de medicalizar a sociedade para manter o controle, abrangendo ainda os tratamentos psiquiátricos. Agradeço estas informações ao Dr. Abel Martínez, diretor do grupo de pesquisa *Historia de la Salud en Boyacá*, Escola de Medicina da UPTC - Colômbia.

precisamente por causarem asco. Repugnância e asco se diferenciam, segundo Salabert, na medida em que a primeira é produto da desconfiança ou temor – medo ao desconhecido – enquanto o asco resulta da saturação ou excesso.⁴ Contudo, também experimentamos repugnância por coisas que conhecemos mas não toleramos ou inclusive aceitamos até um certo nível, como acontece com o lixo comum que se produz em todas as casas. O aspecto nojento dos resíduos misturados, o desagradável odor e os imaginários culturais (por exemplo, o temor ao risco de contrair doenças) fazem com que jogar a sacola do lixo fora seja uma tarefa repugnante, mesmo quando produzir o lixo – adquirir, consumir e descartar – não nos resulte abjeto.

Ao mesmo tempo em que os resíduos orgânicos são temidos e rejeitados não somente pela sua imagem visual senão sobretudo pelo cheiro que emanam ao se decompor, os resíduos resultantes da tecnologia (produtos eletrônicos, peças de aparelhos, cabos, carregadores, chips) que têm um processo de decomposição muito longo e nocivo são socialmente aceitos. Isso ocorre porque o sistema ainda promove que os dispositivos sejam consumidos em excesso e descartados rapidamente, obviando as terríveis consequências que os resíduos destes materiais acarretam para a vida: “a obsolescência é uma questão cada vez mais debatida na atualidade, devido à rapidez do lançamento de novos produtos. Aproximadamente 50 milhões de toneladas de resíduos eletroeletrônicos são descartados anualmente”.⁵

A produção de lixo nas cidades parece não ter limite; além da quantidade que supera os espaços destinados a sua coleta e tratamento, tanto nos lixões como nos aterros sanitários todo tipo de resíduo se mistura causando uma problemática alimentada pela cadeia de produção-consumo que impulsiona o descarte de coisas em bom estado pelo fato de não serem novas e por passarem de moda. Segundo Baudrillard (2000, p.11) a acumulação e o excesso característicos da sociedade de consumo correspondem a “signos de felicidade”. Isso quer dizer que os objetos de consumo não são simples coisas, mas signos mediante os quais as pessoas se relacionam social e culturalmente, convertendo-se em fim último da interação social. Portanto, quando os objetos perdem sua significação são descartados sem importar

⁴ Pere Salabert explica esta diferença no livro *La redención de la carne. Hastío del alma y elogio de la pudrición*, no qual exalta a materialidade da carne e os processos de corrupção sofrida por ela: “Frente al asco como un sentimiento causado por el hartazgo, la repugnancia es prevención. Llegar a la saturación, sentirme saciado de alguna cosa, me autoriza a decir que estoy asqueado de lo mismo que he tenido en demasía o he consumido excesivamente. Así pues, mientras el asco asociado al exceso supera el aburrimiento con el hastío – su origen es el empacho –, la repugnancia es una reacción instintiva ante alguna cosa aún por conocer. La primera reacción depende del exceso; la segunda, del defecto.” (SALABERT, 2004, pp.32-33).

⁵ Informação extraída do catálogo da exposição *Ciclo - Criar com o que Temos*, apresentada no Centro Cultural Banco do Brasil em Belo Horizonte de 18 de novembro de 2014 a 19 de janeiro de 2015. Curador: Marcello Dantas. O trecho citado se refere à obra “Micro Dados” do artista Daniel Canogar.

suas boas ou más condições materiais. Aliás, a disposição dos objetos de consumo nos shoppings conduz ao consumidor de um produto para outro, de uma escova de dentes para um televisor, de um quilo de arroz para uma passagem de cruzeiro, sem diferenciar uns dos outros, posto que todos representam a felicidade que se espera alcançar milagrosamente através do ato de consumir, ato conexo ao descarte. Ademais dos objetos, as pessoas são descartadas como aponta Michel de Certeau, pois em nossa sociedade o indivíduo ocioso é intolerável porque não trabalha, ou seja, não produz. Certeau compara o ocioso com o moribundo quem é “imoral” porque não pode trabalhar, tornando-se objeto. O autor diz que a inatividade não tem lugar em um mundo onde “há sempre algo para fazer”, portanto é preciso eliminar tudo aquilo que possa deter a cadeia de produção e consumo (CERTEAU, 2000, p.208).

Assim, a invisibilidade da decomposição no entorno repercute na negação do deterioramento do corpo humano, da morte e da corrupção da carne. De tal jeito que mais que ser um problema social, a decomposição é um drama humano que tenta se esconder embaixo da pele maquiada e também com a manipulação da imagem própria e de outrem através de programas de edição de fotografia e vídeo.

As pessoas querem deter o tempo para evitar a deterioração de seus corpos e de seus relacionamentos, mas o passo do tempo deixa marcas que constroem história. Por isso os resíduos, o lixo, os cemitérios, as rugas, também falam sobre a gente, também isso somos e com essas coisas também é reafirmada a identidade, pois elas são memória.

Se o suor, o sangue menstrual, o pus, a sujeira, as larvas, vermes e moscas, a roupa rasgada, a comida decomposta, as ruínas pertencem a nossa humana cotidianidade, por que insistimos em negá-los pretendendo estar por cima da vida?

A partir deste questionamento *Seres morrentes. Poética audiovisual da decomposição* propõe narrações utilizando a linguagem e os meios audiovisuais para abordar com metáforas alguns dos distintos modos em que são percebidos os processos de decomposição naturais dos organismos e dos espaços habitados por eles, em um contexto onde são negados os processos inerentes à materialidade dos seres vivos. Portanto, esta pesquisa visa a confrontar as imagens estereotipadas do corpo e do entorno com um olhar mais humano. A imagem poética, segundo Bachelard (2000, pp.7-8), é variável, dinâmica, é ressonância enquanto traz rastros do passado mas sempre com novidade porque a imagem poética possui um ser próprio que provoca novas emoções a cada aparição. No cotidiano existem detalhes cuja presença passa despercebida pelas pessoas habituadas à rotina, é como se esses detalhes não existissem, porém estão sempre ali. Quando somos cientes deles, quando somos afetados por eles é que os olhamos de

uma forma nova: eis o resplendor da imagem que repercute se tornando um ser novo em cada um de nós que a percebemos. Ao nos apropriarmos da imagem ela se converte em expressão de nós mesmos, de jeito tal que a imagem “se converte em um ser novo em nossa língua, nos expressa convertendo-nos no que expressa, ou dito de outro modo, é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir de nosso ser. Aqui, a expressão cria ser”⁶ (BACHELARD, 2000, p.12). Destarte, a poética está vinculada à individuação da imagem que, nesta proposta, aborda os processos de decomposição como agentes provocadores de tensões que conduzem à transformação, dotando aos seres de singularidades que os fazem únicos. Ou seja, que a decomposição – processo que contribui à diferenciação – é entendida aqui como possibilidade de individuação dos seres vivos e da imagem audiovisual. Nesse sentido, nos processos de transformação dos seres morrentes também encontramos imagens que, apesar de serem parte de nós, parecem estar afastadas de nossa cotidianidade. Por isso, este projeto está encaminhado à descoberta de um olhar novo das imagens da decomposição que nos permita reconhecer que como humanos somos seres em permanente mudança. Este processo está baseado na recuperação dos detalhes do dia-a-dia que passam despercebidos mas que fazem a diferença ao romper com o esquematismo das representações de perfeição mostradas nas telas. Ou seja, há um confronto às imagens assépticas de corpos e espaços que atendem ao modelo de beleza da cultura ocidental, que exaltam a juventude, o novo, o imutável, e que promovem o consumo desmedido.

Atendendo a esta noção de Bachelard e à busca da poética audiovisual da decomposição, se atinge a montagem de imagens, sons e textos dos processos de decomposição no cotidiano para criar metáforas que questionem a concepção de resíduo, decomposição, deterioração, podridão. Ao modificar o contexto das imagens associadas à repugnância e o asco, se sugerem outras possibilidades de entender esses conceitos e de perceber a decomposição. Deste modo, o desgaste, a decadência, a corrupção da matéria, a degeneração características da vida, se tornam sinônimo de revitalização, oferecendo um olhar diferenciado. Neste caso, a criação parte da decomposição como processo para compor uma proposta audiovisual.

Como todo ser, a imagem também se decompõe, se desdobra gerando impulsos vitais com cada aparição, repetição ou ressonância, estando sujeita à transformação. Sendo o

⁶ Tradução nossa. Citação do texto em espanhol: “Esta imagen que la lectura del poema nos ofrece, se hace verdaderamente nuestra. Echa raíces en nosotros mismos. La hemos recibido, pero tenemos la impresión de que hubiéramos podido crearla, que hubiéramos debido crearla. Se convierte en un ser nuevo en nuestra lengua, nos expresa convirtiéndonos en lo que expresa, o dicho de otro modo, es a la vez un devenir de expresión y un devenir de nuestro ser. Aquí, la expresión crea ser” (BACHELARD, 2000, p.12. Tradução: Ernestina de Champourcin).

componente primordial deste trabalho, a imagem audiovisual precisa passar por um processo de montagem onde se conjugam decomposição e recomposição; a imagem fotográfica, o texto, o vídeo e o som, ao se mesclar, originam múltiplas opções de construção. Porém muitas vezes é preciso desconstruir para descobrir outras possibilidades do audiovisual e, desta forma, criar novas imagens. Nesse sentido, a decomposição está ligada à experimentação, e atravessa pelo questionamento do próprio dispositivo audiovisual, o confronto e o diálogo entre os recursos que levarão à composição de uma forma poética que amplie a percepção sobre os processos de decomposição.

Esta dissertação está composta de duas seções. A Parte I contém três capítulos que apontam à revisão do referencial teórico, à discussão de propostas audiovisuais (filmes, vídeos, instalações) sobre o assunto proposto e à análise desses referentes levando em conta as transformações da sociedade e, com elas, dos imaginários sobre a decomposição. Na Parte II se desenvolve a criação dos relatos audiovisuais que se sustenta na pesquisa teórica para propor outras visões da decomposição, ampliando a percepção dos processos ligados a ela. Esta criação atende a uma busca pessoal, onde a reflexão e o questionamento atingem a materialidade dos seres vivos e do próprio dispositivo audiovisual, na tentativa por encontrar uma poética da decomposição, na decomposição e sobre a decomposição. Nesse sentido, a decomposição se apresenta como tema, mas também como possibilidade de criação que, no caso de *Seres Morrentes*, se manifesta no trabalho de montagem.

O percurso de reconhecimento da decomposição como característica essencial do humano e de todos os seres vivos começa com a indagação acerca dos imaginários sobre a decomposição e a podridão, observando que eles estão construídos em grande parte pelos meios massivos de comunicação que tendem à homogeneização. O capítulo 1º procura respostas ao porquê da resistência em aceitar a morte e do rechaço à decomposição e à podridão, questões relacionadas com os ideais de beleza construídos culturalmente, o sistema de produção-consumo, a visão sobre o corpo e os efeitos do passo do tempo, assim como ao desejo do homem de alcançar a imortalidade. Esta busca tem como alicerce as pesquisas de autores como Hanna Arendt, Jean Baudrillard, Pere Salabert, Susan Sontag e Régis Debray.

No capítulo 2º nos aproximamos à materialidade da imagem e aos processos de transformação, decomposição e recomposição que ela sofre. As fases da decomposição do ser humano, dos objetos e da sociedade são abordadas em diferentes propostas artísticas, as quais às vezes revelam os mesmos processos de composição e desconstrução da obra, ademais de dar conta das transformações do homem e da sociedade. Este capítulo aprofunda na

decomposição dos suportes da imagem audiovisual (fotografia, cinema, som, vídeo) e nas mudanças associadas às etapas analógica e digital (a imagem informática). Isto tem a ver com problemas como a instabilidade, perda, obsolescência e conservação de imagens e sons. Igualmente, se apresentam outras formas de decomposição e possibilidades de recomposição do audiovisual levando em conta rupturas e transformações nas estéticas, estruturas narrativas e processos de produção, distribuição e recepção das imagens audiovisuais. Estas análises se fundamentam principalmente em textos de Gilles Deleuze e Philippe Dubois, recorrendo também a outros autores que aqui relacionamos com propostas artísticas vinculadas ao audiovisual, com o objetivo de ampliar a discussão sobre as formas em que se assume a deterioração dos elementos constitutivos da imagem audiovisual. Entre as obras analisadas se encontram trabalhos de Daniel Canogar (*Spin; Small Data*), Lorenzo Durantini (*2216 VHS Tapes*), Oscar Muñoz (*Narcisos; Biografias*), Bill Morrison (*Light is calling*).

O conflito do homem com a decomposição se reflete nos espaços que habita e nos resíduos que produz. A decadência dos objetos nos lembra nossa própria deterioração. As coisas que descartamos contém parte de nossa memória. Mas a questão não se reduz aos objetos senão que transcende ao descarte das pessoas que são rejeitadas e tratadas como se fossem lixo, assunto que trataremos no capítulo 3º, à luz das noções de François Dagognet sobre os resíduos. O cinema oferece diversos pontos de vista deste problema, sendo abrangido desde a perspectiva ecológica até a denúncia social e o drama psicológico. Por isso, para desenvolver este capítulo, escolhi filmes que propõem visões distintas para analisar as relações entre os resíduos e a decomposição do homem e da sociedade. Alguns dos temas abordados nesses filmes são: a excessiva produção de lixo (*Trashed: no place for waste*), os problemas dos aterros sanitários e as vivências dos catadores de lixo sob uma visão externa (*Lixo Extraordinário*), a marginalização das pessoas que são “descartadas” (*Agarrando pueblo*) e às vezes “recicladas” para serem incluídas na cadeia de produção e consumo (*Em busca de um lugar comum*).

Esta Parte I encerra com uma reflexão que atravessa as preocupações abordadas nos três capítulos.

Concluída a análise, damos passo à segunda parte da dissertação que contém um capítulo seguido das propostas de criação de relatos audiovisuais. Esses relatos se desenvolvem de forma ensaística tanto na escrita – entendendo que as palavras podem construir imagens e sons – quanto nos vídeos – a partir da montagem de fotografias, sons e imagens em movimento. Por esse motivo, nessa Parte II não se estabelece uma ruptura entre

escrita e audiovisual, senão que o modo como a escrita é apropriada nos relatos, com efeito se constitui em forma audiovisual enquanto provoca, evoca ou recria imagens e sons.

O capítulo 1, *Em busca de uma poética audiovisual*, começa pela discussão sobre as definições e características do ensaio audiovisual e o porquê da escolha desta forma para exprimir diversas percepções sobre os processos de decomposição. Entre os motivos dessa eleição estão a plasticidade do ensaio; a convergência da crítica, a poética e os múltiplos pontos de vista para abordar o tema; e o fato de o ensaio ser uma forma discursiva complexa que pode ser construída com imagens, sons e palavras. Para desenvolver esta análise, estabeleço relações entre os elementos do ensaio, os componentes do audiovisual e as características da poética, acudindo ao estudo de exemplos, caso do filme *Koyaanisqatsi*. Neste capítulo tomo como referente o conceito de *ensaio* desenvolvido por Adorno e o de *filme-ensaio* que tem sido abordado por vários autores entre os quais Hans Richter, Christa Blümlinger, Antonio Weinrichter, Laura Rascaroli e, no Brasil, Arlindo Machado. É nas análises deste último autor que se focaliza nossa discussão. Associando o ensaio audiovisual à noção de montagem desenvolvida por Didi-Huberman se concretiza minha proposta poética audiovisual da decomposição.

As formas em que se manifestam os imaginários da decomposição como objetos, imagens, cenas, textos, são abordados nos relatos (*Vestígios da decomposição*), produto do desenvolvimento crítico e estético da minha proposta durante o percurso do mestrado. Na elaboração desta proposta ensaística levo em conta, principalmente, a perspectiva de Benjamin e Didi-Huberman, e as relações entre esta visão e os estudos dos autores citados anteriormente. Destarte, em minha produção autoral ressalta a presença das manifestações da decomposição nos detalhes da cotidianidade que, utilizando os termos de Benjamin, são percebidos com o olhar de *trapeiro* (catador) que recolhe os despojos que a sociedade descarta⁷. Assim, os relatos propõem diferentes olhares relacionados com os seres morrentes, ou seja, com a decomposição e deterioração geradoras de vida considerando aspectos como os efeitos do passo do tempo no corpo, as transformações das cidades, a produção de lixo, o desperdício e a recuperação de objetos inservíveis para uns e apreciados por outros, os rituais associados à morte, o consumo de produtos para evitar o envelhecimento e deter a decomposição do corpo humano e dos lugares.

⁷ Benjamin *apud* Didi-Huberman. Citamos o texto da edição em espanhol: “Tal sería, según Benjamin, el historiador: un trapeero. Pero también un niño de quien sabemos que no importa cuál desecho puede servirle para formar una nueva colección” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.159. Tradução de Antonio Oviedo).

O primeiro relato (*Se fazem consertos de todo tipo*) reivindica os detalhes cotidianos que ficam ocultos e se perdem entre o ritmo acelerado da sociedade de consumo. No meio da massa reluzem as imagens da decomposição que atraem o olhar e passam a ocupar outro lugar: o da recomposição. Entre os despojos, uma pessoa acha coisas interessantes para imaginar e criar. Talvez sejam os encontros com esses despojos os que detenham a vertigem rotineira das grandes cidades para renovar nosso olhar. As frases constroem imagens e sons; os parágrafos se articulam para desenhar os espaços, tempos e atmosferas heterogêneas da cidade.

O segundo relato (*Sepultando cemitérios*) questiona, por meio de imagens fotográficas, como as tecnologias e a penetração dos meios massivos desconstruem os rituais funerários mudando nossa percepção da morte e do apodrecimento da carne. Estes meios também constroem outras formas de assumir a morte e de imortalizar nossos entes queridos através da imagem digital.

O terceiro relato (*Um zumbido na cabeça*) apresenta uns traços mais sutis do conflito dos seres humanos que se resistem a aceitar a decomposição. Nele, a deterioração de um corpo se apresenta em câmera lenta (uma morte em vida), ao mesmo tempo em que os estágios de desenvolvimento de um outro corpo acontecem de forma acelerada (uma vida curta). Eis a contraditória relação entre “uma mosca que mexe no lixo e um lixo de homem que não se mexe”. Os personagens aparecem como entes abstratos cujo corpo irá construindo o leitor enquanto avança na leitura. A identidade incerta dos personagens questiona nossa condição humana; a humanização de um inseto se contrapõe ao homem que se torna objeto. Esta narração apela à sensibilidade mais do que a um discurso, com o intuito de disparar uma percepção dos processos de decomposição distanciada da racionalidade e das análises teóricas.

A elaboração dos ensaios audiovisuais (com base nesse conceito e em sua derivação, o *vídeo-ensaio*) é uma busca a partir de fotografias, sons, textos e vídeo que, mediante a experimentação, aponta à construção de metáforas audiovisuais para suscitar múltiplas reações frente aos processos de deterioração, decadência, morte, decomposição e podridão. Segundo Machado (2003), uma dissertação ou uma tese pode ser estruturada cinematograficamente dado que nas imagens audiovisuais estaria contido o discurso do autor. Neste caso, utilizaremos tanto a escrita como o vídeo e o som para desenvolver a dissertação. Dentro do processo de realização audiovisual os temas a seguir são enquadrados em atributos da linguagem cinematográfica, a saber:

- Espaço: Corpo (ser humano, ser vivo, organismo), entorno (paralelo entre cidade e campo).

- Tempo: consequências do passo do tempo no corpo e no entorno (degradação, decomposição, deterioração, decadência, perda, putrefação) que geram movimento ou transformação.
- Movimento: processos e relações ligadas à construção de imaginários no espaço-tempo (crescimento, doença, envelhecimento, mudança de hábitos, modificação de espaços para evitar os efeitos do tempo, corrupção da carne, morte).

Para a realização dos ensaios audiovisuais parto de uma pesquisa de campo que consiste na busca das imagens e sons no cotidiano e a comparação das imagens achadas na Colômbia e no Brasil, o que permite expandir a visão sobre o tema de estudo, estabelecendo uma conversa entre as experiências adquiridas em ambos lugares. A construção das poéticas audiovisuais está assim ligada à redescoberta do entorno cotidiano e à consciência do ato de ver, tarefas fundamentais na recuperação e ressignificação da imagem-resíduo produto da saturação midiática que entorpece o olhar, submetendo-o ao utilitarismo da iconografia segundo a qual as imagens são unívocas. Este fato redundando no descarte de outras leituras que dependem do contexto no qual aparece dita imagem. Desta maneira os ensaios audiovisuais provocam a abertura do olhar e das possibilidades de interpretação do que vemos. O ponto de partida desta obra é um arquivo de imagens que venho fazendo há vários anos e ao qual se somam as imagens trabalhadas no Brasil.

Em *desgaste*, os ciclos da natureza se contrapõem ao desgaste das coisas que parecem não ter uma possibilidade de recomposição: cimento, metal, vidro, plástico. Todos esses materiais se deterioram e decaem, enquanto a natureza prossegue sua renovação. Fotografias e imagens em vídeo entram em conversa com os sons da água e das folhas das árvores que se impõem silenciando os corpos perecíveis.

Con-sumo cuidado é um ensaio construído com fotografias fixas, falas e efeitos sonoros que reflete sobre o consumo e como este é incentivado através da publicidade que nos vende o desejo de alcançar a felicidade. O consumismo das metrópoles se espalha até as pequenas cidades, inserindo a maior parte da população na cadeia de produção-consumo. Em consequência, o consumo desmedido gera toneladas de resíduos, mas é impossível detê-lo. Como parar o falso desejo de sermos “felizes”?

Impressões (impresiones) apresenta a preocupação pelas marcas que o homem deixa nos objetos elaborados com suas mãos e que transcenderiam, ainda depois da morte. Por causa da industrialização e do advento da informática, os ofícios feitos com as mãos tendem a desaparecer e com eles, as impressões das pessoas. Este ensaio que mistura fotografias, vídeo,

falas e efeitos sonoros, propõe repensar o sentido do trabalho, para além do utilitário que ele ostenta na cultura ocidental.

Queda do corpo. Ascensão da imagem (Caída del cuerpo. Ascensión de la imagen). Meu corpo atingido pela deterioração é o detonante da reflexão sobre a decomposição da imagem e de sua materialidade. Imagens fotográficas e em vídeo questionam o carácter efêmero dos suportes das imagens e as relações que surgem entre o homem a imagem digital, essa imagem sem corpo.

As reflexões articuladas nestes ensaios passam por minha voz – desta vez em espanhol – que entra em jogo com as imagens e sons da decomposição (Ver: Anexo A – Tradução dos textos dos vídeos).

Além dos diálogos entre as imagens e sons, teóricos e artistas, bibliografia e filmografia, há nesta dissertação uma conversa idiomática entre minha língua materna, o espanhol, e a forma em que tenho apropriado o português do Brasil. Nessa aventura se apresentam dificuldades na tradução quanto na criação posto que um idioma encerra uma forma de ser e pensar. Assim, o fato de escrever e pensar em português me faz encontrar particularidades nessa língua, nessa cultura e perceber de um outro modo minha própria língua e a minha cultura. Vale a pena lembrar que a tradução em si mesma é uma decomposição; ela supõe o deterioramento do texto. Porém, também se torna oportunidade para construir sentidos. Desta maneira, a expressão dos olhares sobre a decomposição passa pela decomposição e recomposição das palavras, de sua fonética e seus significados.

Com as palavras e as imagens visuais e sonoras se desenvolve uma proposta multissensorial que constrói uma percepção ampla onde os cheiros, as texturas, os sabores, as emoções também têm lugar, sendo essenciais nos processos experimentados pelos seres viventes que de vez são morrentes.

PARTE I

*Tudo está corrompido, com certeza, mas tudo está aí, transformado em memória, ou seja, em algo que não tem mais a mesma matéria nem a mesma significação: é, em cada ocasião, um novo tesouro, um novo tesouro em cada Passado metamorfoseado.*⁸

GEORGE DIDI-HUBERMAN, La imagen superviviente.

⁸ Tradução nossa. Citamos o texto em espanhol empregado nesta pesquisa: “Todo está corrompido, ciertamente, pero todo está ahí, transformado en memoria, es decir, en algo que no tiene ya la misma materia ni la misma significación: es, en cada ocasión, un nuevo tesoro, un nuevo tesoro en cada Antaño metamorfoseado” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.461. Tradução de Juan Calatrava).

1. O imundo do mundo

*A triste sucessão do visual será, possivelmente, o que restará ao olhar demasiado protegido quando o esqueleto e o putrefato, o fétido e o umbroso desaparecerem do salubre horizonte cotidiano.*⁹

RÉGIS DEBRAY, Vida y muerte de la imagen.

Na marca da umidade que se acentua a cada dia no teto do quarto descascando a tinta se adivinham desenhos semelhantes aos anéis da madeira, ou talvez às linhas de uma gravura, mesmo às impressões digitais ou às manchas de sangue na roupa que transparecem uma ferida cujas crostas irão caindo igual às camadas de pintura do prédio. A pele sofrerá um processo de regeneração natural; quiçá as paredes da casa acabem por cair se não são restauradas pelo homem. Ao mesmo tempo que a tela dos lençóis se desgasta evidenciando os rastros dos corpos que têm abrigado, a tela do televisor de alta definição reluz com a saturação de imagens de homens e mulheres a quem o passo do tempo não tem afetado, apartamentos de luxo para morar com o maior conforto e segurança, veículos, eletrodomésticos e móveis novos, assim como os mais diversos dispositivos tecnológicos sem os quais é impossível viver no mundo competitivo que, segundo as publicidades, é o melhor dos mundos possíveis.

Ao olhar no espelho, tanto como ao redor, não consigo me reconhecer nas imagens midiáticas nem identificar os ambientes cotidianos nesse bombardeio de lugares e seres artificiais disseminados nos ecrãs. Surge então uma contradição entre a experiência direta e a realidade das telas (televisão, cinema, internet através de múltiplos aparelhos, anúncios publicitários) que a cada vez penetra mais nos espaços íntimos e condiciona os comportamentos da sociedade. Estas diferenças entre o entorno e suas representações nos meios provocam um conflito do ser humano com si mesmo, incluindo nessa mesmidade seu corpo, seu jeito de ser, as relações com outrem, seus pertences, os lugares que habita e percorre, seus desejos e temores.

Feitos de osso, carne, pelos, sangue e outros fluidos, tecidos e órgãos, somos representados nas televisões por personagens mais parecidos a manequins que a nós, humanos

⁹ Tradução nossa. Citamos o texto em espanhol empregado nesta pesquisa: “La triste sucesión de lo visual será posiblemente lo que le quede a la mirada demasiado protegida cuando el esqueleto y lo putrefacto, lo fétido y lo sombrío desaparezcán del saludable horizonte cotidiano” (DEBRAY, 1994, p.33. Tradução de Ramón Hervás).

que vivemos em permanente transformação. Agora também seria errado cair no extremo de dizer que o corpo só tem a ver com a materialidade da carne, pois ele possibilita as percepções que nos diferenciam e que incidem na construção de nosso pensamento, é dizer que o corpo tem a ver com o desenvolvimento da cultura. Portanto, o problema de negação da decomposição como parte natural do homem e de todo ser vivente vai muito além da aparência física, sendo um conflito ligado à mentalidade do indivíduo e da sociedade.

A concepção do corpo ideal difundida na cultura ocidental procede da representação do nu nas esculturas gregas que refletem a juventude e beleza imutáveis, fixas e perduráveis no tempo. Aquelas imagens representam o poder da civilização, transmitindo os valores e virtudes que deve possuir todo cidadão. O corpo então é também ideia, surgindo uma ruptura entre o natural e o civilizado ao considerar que a beleza deve ser trabalhada pelo homem.

O corpo é reinventado mediante um ideal que lhe é externo e que o deslocará da natureza para a pólis: o corpo do cidadão era um artifício a ser criado, que deveria ser treinado e aprimorado. Por isso, todas as figuras humanas do Parthenon são jovens; o corpo belo e nu não é dádiva da natureza, ao contrário é uma conquista da civilização. Compreende-se, dessa maneira, que o nu artístico é relacionado a características morais, tornando-se modelo de virtudes e qualidades subjetivas que marcam toda a arte europeia ocidental. O nu faz abstração da dimensão do particular e do próprio ao manifestar fixidez fora do tempo: a beleza. (MATESCO, 2009, p.14).

Ao falar que “o corpo belo e nu não é dádiva da natureza”, Matesco se refere as representações de nudez que excluem corpos que fujam do padrão de beleza imposto em nossa cultura, por exemplo os corpos de pessoas idosas ou obesas. Os atributos físicos com que uma pessoa nasce têm de ser aprimorados durante toda a vida para serem preservados. Ou seja, que os corpos que merecem ser representados segundo o ideal de beleza e que servirão de modelo de perfeição, devem ser os corpos moldados pelo exercício físico e as dietas, além de serem jovens e atraentes.

Hoje, a beleza é funcional na medida em que ser belo implica ser produtivo e o corpo deve ser um objeto rentável. Sob esta perspectiva, é imperativo investir tempo e dinheiro no corpo para obter rendimentos, como pode ser o êxito no âmbito profissional graças ao corpo cuidado, exercitado, trabalhado. O corpo incorporado ao sistema de produção e consumo é um corpo disciplinado que desempenha labores para garantir sua eficiência. Nesse sentido, atividades vitais e prazerosas para o indivíduo como descansar, dormir e comer, se tornam regimes para controlar o corpo e tirar proveito dele. Segundo Le Breton (2002, p.249), para a

modernidade, o corpo é um rascunho que deve ser melhorado em procura de sua funcionalidade e rendimento. Do mesmo modo em que as informações e os objetos precisam de uma constante atualização, o corpo também deve se atualizar, ou seja, “mudar funcionalmente como a moda” (Baudrillard, 2009, p.115)¹⁰. Assim, o corpo belo – ou pelo menos o significado de “corpo belo” na sociedade Ocidental – se atualiza para um corpo produtivo.

Dentro desse esquema produtivo o tempo se torna fator crucial no imaginário de beleza ligado ao corpo gerando uma avalanche de produtos e serviços que exploram a ilusão dos consumidores de poderem deter o tempo e suas consequências, evitando os sinais visíveis de deterioração como as rugas, cicatrizes, flacidez, deformações, queda ou descoloração de cabelo, até sabendo que no interior do organismo se desenvolvem processos de corrupção inerentes à materialidade do corpo. O rechaço ao envelhecimento é promovido por interesses políticos e econômicos levando em conta os gastos que implicam os pagamentos das aposentadorias, serviços médicos (tratamentos especializados, medicamentos, hospitalizações, exames) para os idosos, além das perdas ocasionadas no mercado de trabalho, quer dizer, da mão de obra. Dito de outro modo, para este sistema os anciãos são improdutivos mas consomem, então são ocultados, ignorados, maltratados. Nesta sociedade que se ajoelha ante as aparências, o brilho das coisas novas e a *beleza* da juventude, qual é o lugar de um idoso?

O ancião se desliza vagarosamente fora do campo simbólico, revoga os valores centrais da modernidade: a juventude, a sedução, a vitalidade, o trabalho. É a encarnação do reprimido. Lembrança da precariedade e da fragilidade da condição humana, é a face da alteridade absoluta. Imagem intolerável de um envelhecimento que atinge tudo em uma sociedade que tem o culto da juventude e que já não sabe simbolizar o fato de envelhecer ou de morrer. O trabalho do envelhecimento evoca uma morte que caminha silenciosamente pelas células sem que seja possível conduzi-la. O idoso avança em direção à morte e encarna dois inomináveis da modernidade: a velhice e a morte (LE BRETON, 2002, p.142)¹¹

¹⁰ O autor fala de um “princípio de atualidade” que atinge tudo na sociedade de consumo: a natureza, o conhecimento, o acontecimento.

¹¹ Tradução nossa. Citamos o texto em espanhol empregado nesta dissertação: “El anciano se desliza lentamente fuera del campo simbólico, deroga los valores centrales de la modernidad: la juventud, la seducción, la vitalidad, el trabajo. Es la encarnación de lo reprimido. Recuerdo de la precariedad y de la fragilidad de la condición humana, es la cara de la alteridad absoluta. Imagen intolerable de un envejecimiento que alcanza a todo en una sociedad que tiene el culto de la juventud y que ya no sabe simbolizar el hecho de envejecer o de morir. El trabajo del envejecimiento evoca una muerte que camina silenciosamente por las células sin que sea posible encauzarla. El anciano avanza hacia la muerte y encarna dos inenominables de la modernidad: la vejez y la muerte” (LE BRETON, 2002, p.142. Tradução de Paula Mahler).

O ser humano pretende a imortalidade para fugir dos efeitos do passo do tempo, mas esse estancamento só provocaria homogeneidade, o que nos afastaria da vida. É graças ao tempo que existem as mudanças tanto dos corpos como do pensamento e das sociedades. Por isso o crescimento e o amadurecimento são tão essenciais como a decadência, o desgaste e a decomposição, pois no processo de deterioração e posterior apodrecimento o ser vivente adquire características que o fazem único, já que o que muda constrói individualidade. Sem transformação todos seríamos iguais: uma massa informe (DAGOGNET, 2002, pp. 6-7). E se bem as esculturas gregas possuem uma fixação do corpo no tempo, é preciso entender que a imagem é anacrônica enquanto nós estamos sujeitos ao tempo histórico, logo à mutação. Talvez por isso Didi-Huberman, ao se referir ao interesse de Warburg pela fotografia, considera a imagem como “*o que sobrevive de um povo de fantasmas*”¹² (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.36).

Ao ir na contramão do natural querendo obter a imutabilidade do gesto de uma escultura, o homem se submete aos métodos mais perversos que prometem beleza e, junto com ela, aceitação social. Entre esses métodos se encontra a cirurgia plástica estética que a cada vez é mais comum, com a qual se fabricam corpos que atendem aos modelos impostos através da publicidade.

Quando crianças aprendemos a cortar e colar papel, troços de lã, objetos miúdos para aprimorar nossa motricidade. A internet e os processadores de texto oferecem a opção de cortar e colar parágrafos e imagens para armar documentos. Com a cirurgia estética é possível cortar, colar, corrigir, acrescentar, desaparecer e fazer parecer, criando colagens nas quais se misturam o nariz fino como indicado pela revista de entretenimento, os seios de uma modelo famosa, os lábios da atriz de moda e se retira a gordura para produzir novos corpos padronizados. Por natureza o corpo se transforma constantemente e sofre deterioração, mesmo com as intervenções cirúrgicas, pois o peito de silicone também tem uma duração limitada ou *vida útil* fazendo com que sejam necessárias novas modificações para manter aquele corpo feito sob medida.

Mas não é por acaso que as pessoas sucumbem a ilusão de ter um corpo intato – paradoxo manifesto no ato de manipulação do corpo como se fosse qualquer pedaço de carne,

¹² Itálico do autor (Tradução nossa). Citamos o trecho da edição em espanhol empregada nesta pesquisa: “En esta óptica de reaparición fantasmal, las imágenes mismas serán consideradas como lo que sobrevive de una dinámica y de una sedimentación antropológicas que han devenido parciales, virtuales, porque en gran medida han sido destruidas por el tiempo. La imagen –comenzando por esos retratos de banqueros florentinos que Warburg interrogaba con fervor particular– debería considerarse, por tanto, en una primera aproximación, como *lo que sobrevive de un pueblo de fantasmas*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.36. Tradução: Juan Calatrava).

abrindo-o e extraindo dele matérias corruptíveis com o propósito de aparentar que dito corpo não é tocado pelo tempo –, senão por conta da civilização que cria o ideal de beleza ao mesmo tempo em que cria a necessidade de possuí-la. Assim, o consumo se erige como salvação ante o temor ao rechaço e o afã de ser reconhecido em uma sociedade onde primam a competitividade e a alienação. Por isso, o consumo está relacionado com a felicidade e esta só pode se obter mediante o trabalho para ganhar a vida, trabalho que permite produzir para consumir. Nesse sentido todas as coisas, até as mais triviais, são susceptíveis de serem consumidas incrementando a cada vez o anseio de adquirir e gastar, e dentro desse esquema, o corpo, incluindo seus órgãos e tecidos, se torna objeto de transações comerciais. Incorporada ao mercado, também a imagem do corpo pode ser produzida, comprada, vendida, alterada, como qualquer outro produto, causando até problemas de identidade e falta de aceitação de si mesmo ao perceber que a imagem própria não encaixa no modelo de beleza imposto, ou inclusive quando encaixando se cria a necessidade de ser ainda melhor ou, pelo menos, diferente. O personagem feminino de “Time”¹³ leva essa crise de identidade ao extremo ao se sujeitar a cirurgias para mudar completamente seu rosto, apesar de não precisar de intervenção nenhuma, acreditando ser essa a solução para ter uma relação mais intensa e prazerosa com seu namorado. Os ciúmes incontroláveis e a falta de confiança nela mesma a levam a trocar sua imagem, seu corpo e sua vida pelos de uma pessoa fabricada na sala de cirurgia, afetando também as relações com outrem pois estas mudanças da imagem transcendem do físico para o psicológico e alteram o comportamento em sociedade. Isso sem mencionar as consequências para a saúde que ditos procedimentos acarretam.

Atendendo ao propósito do homem de ser superior à natureza, as transformações do corpo por qualquer meio são não somente aceitas senão promovidas pelo sistema, no que Salabert (2004, p.27) denomina a santa trindade composta pelo “Consumo (método de vida), a Moda (coesão social) e a Publicidade (reclamação e incentivo de fidelidade)”¹⁴. Com estas três coisas o homem modela um corpo antinatural que, antes que ser fiel à natureza, impõe sua *imunda* beleza. O *mundo* era, além do universo, sinônimo de limpeza tanto como de beleza para os antigos romanos, quem tomaram estes significados dos gregos. Estes últimos utilizavam o termo *cosmos* (cujas acepções eram mundo, céu, ordem e ornamento), assim como a palavra *cosmética* que seria o conjunto de normas para a conservação da ordem e da beleza. Desse jeito, aquilo feito pelos humanos seria o *imundo* (que etimologicamente quer

¹³ *Time* é um filme do sul-coreano Kim Ki-Duk, estreado no ano 2006.

¹⁴ Tradução nossa. Citamos o original do autor: “[...] la santa trinidad del Consumo (método de vida), la Moda (cohesión social) y la Publicidad (reclamo y acicate fidelizador)” (SALABERT, 2004, p.27).

dizer sem beleza) toda vez que rompe com a limpeza e ordem próprios do mundo, com o equilíbrio do cosmos, ou seja do que existe por natureza e não pela mão do homem. Consumo, moda e publicidade são invenções humanas que se espalham por todo lugar e cujo excesso produz sujeira nos espaços que habitamos, ou seja no mundo. Se o sujo é completamente oposto à beleza, vale a pena perguntar-nos se consumo, moda e publicidade não seriam a encarnação da imundície antes que serem promotores de beleza.

Mas por que haveria tal transformação do belo em imundo? Se voltarmos para revisar a concepção de beleza dos antigos gregos e romanos, notaremos que a beleza estava intimamente ligada ao espiritual. Ora na sociedade moderna, a beleza atende à materialidade, ou seja ao corpo, à mundanidade que corresponde ao *imundo* mais do que ao *mundo* como concebido pelos antigos. Enquanto mundana, a beleza moderna é corruptível, suscetível à decomposição: “assim que à beleza higiênica e desodorizada correspondente ao «mundo», à ordem e à limpeza, agora incumbe a imundícia, a sujeira de seu reverso mais real e execrável”¹⁵ (SALABERT, 2004, p.98). A manutenção dessa beleza mundana não somente supõe o rechaço dos processos de decomposição, senão que impõe o consumo através da publicidade. Deste modo, consumir produtos e serviços em procura de um corpo moldado segundo os estereótipos das revistas de moda e da televisão não é uma opção, mas uma obrigação. Contudo, não basta investir no corpo pois ele deve aparecer também em um contexto belo constituído por roupas e acessórios, dispositivos tecnológicos, um automóvel novo, um apartamento que mude de mobília e de aspecto de acordo com a moda. Como se isso fosse pouca coisa, o consumidor ainda deve dispensar tempo, esforço e dinheiro em eventos familiares e sociais (restaurantes de luxo, viagens de férias, espetáculos) e, logicamente, nos cartões de crédito que permitem sustentar esse ritmo de consumo. Essa luta contra a decomposição do corpo, das coisas e lugares, causa resíduos como todos os processos de produção e consumo.

Segundo Arendt (2009, p.141), moramos em uma sociedade de consumidores na qual há uma economia do desperdício regida pela premissa de devorar e descartar rapidamente. Isso faz com que acabemos estragando as coisas para justificar sua substituição por outras novas, sem contribuir para a durabilidade própria dos objetos e espaços caindo no consumo desmedido, no excesso. Então a negação do deterioramento humano se reflete nos espaços e objetos de forma tal que o medo à própria decomposição se esconde trás das coisas novas que

¹⁵ Tradução nossa. Citamos o original do autor: “Así que a la belleza higiênica y desodorizada correspondiente al «mundo», al orden y la limpieza, ahora le incumbe la inmundicia, el pringue de su reverso más real y execrable” (SALABERT, 2004, p.98).

se compram compulsivamente e na assepsia constante dos lugares habitados. Esta conexão entre o que achamos imundo e a higiene desencadeia o uso exacerbado de variedade de sabões, xampus, detergentes, loções, desodorantes, alvejantes e outros produtos para o cuidado pessoal e da casa, que ao mesmo tempo geram boa quantidade de lixo não degradável (especialmente plásticos), assunto ao qual voltaremos no capítulo terceiro.

Contudo, parece que a contradição faz parte de nossa humanidade como mistura de natureza e civilização. Se a ideia de beleza que temos no Ocidente é uma construção cultural, tal imaginário está alimentado pela admiração e imitação da natureza que logo nos leva a tentar superá-la e, de alguma maneira, está relacionado com o desejo de alcançar a imortalidade. As esculturas gregas poderiam representar a permanência de uma pessoa no tempo, o homem sobrevivendo através da imagem, mas além disso representavam o poder de uma cultura. Até hoje, a hegemonia se vale da imagem para seduzir às pessoas e estabelecer normas, hábitos como o consumo e, especialmente, para impor um pensamento. Por exemplo, através dos meios massivos é possível construir o temor e rechaço da população de outra cultura como já aconteceu com o manejo da informação sobre o ataque às torres gêmeas em setembro de 2001 nos Estados Unidos. A televisão, os filmes, o rádio e os sites na internet difundiram o pânico frente aos islamistas fazendo com que qualquer pessoa que professasse essa religião ou que fosse de algum dos países do Oriente Médio – inclusive todo homem barbado, sem importar sua procedência – fosse rejeitada e qualificada como terrorista. O temor ao contágio de doenças também é alimentado pelos meios, caso do ebola cujas cifras de afetados, novos lugares aonde o vírus penetra e as predições do número de vítimas mortais para os próximos meses se anunciam diariamente nos jornais, provocando ao mesmo tempo aversão aos africanos. Desta forma se exerce um controle social tocando uma fibra sensível do homem: o medo à morte.

As imagens publicitárias prometem uma eterna juventude que pode ser paga a prazo, negando a imagem da natural deterioração e do corpo morto, assim como originando resistência a ver um cadáver, materialização da ação do tempo e, por essa razão, detonante da consciência de nossa condição de mortais. A imagem da decomposição do corpo tem sido objeto de paródias nos apocalípticos filmes e séries de zumbis. Neles, os mortos com suas carnes viscosas acordam para devorar humanos, cobrar vingança e arrasar com as cidades gerando escassez e suscitando angústia e terror em pessoas e animais. A condição de zumbi geralmente está associada a vírus e muitas vezes ocorre em grandes centros urbanos aonde a propagação é mais acelerada. Dentre os mais famosos estão os filmes de George A. Romero, especialmente “Night of the living dead” (1968). Curiosamente, parece que as carnes

decompostas dos zumbis destes filmes não são fedorentas, posto que os personagens humanos não detectam a presença dos zumbis pelo aroma, senão somente quando os veem.



Imagem 1. *Gran fandango y francachela de todas las calaveras*. Gravura. José Guadalupe Posada.

Embora os cadáveres sejam afastados de nossa vista e olfato, os processos de desgaste, deterioração e decomposição do corpo se manifestam em doenças com as quais podemos nos reconhecer como seres mortais, enquanto lutamos por manter-nos vivos. A fraqueza corporal faz com que o homem se sinta vulnerável, em parte porque a mudança no aspecto físico afeta o ânimo das pessoas mas também porque algumas enfermidades deterioram rapidamente o organismo impedindo o desenvolvimento de funções do corpo e instaurando um sentimento de proximidade à morte.

Se bem morremos um pouco a cada instante, esse processo vital não é percebido todo o tempo, só nos momentos em que a morte se faz visível como no caso das doenças, especialmente aquelas para as quais não conhecemos remédio e que, por isso mesmo, provocam mais temor. Por exemplo, o câncer se associa com a decadência do corpo na medida em que é um processo de deterioração, ideia que para Sontag está profundamente relacionada com as metáforas topográficas. Assim, o câncer seria uma patologia do espaço mais que do tempo, o que se evidencia no emprego de termos como *estender*, *difundir*, *extirpar*, para nos referirmos aos processos, efeitos e tratamentos desta doença. A autora afirma que, depois da morte, a amputação de uma parte do corpo é a consequência mais temida pelos doentes de câncer (SONTAG, 2003, p.3). Aliás, a deterioração corporal ligada à doença reduz socialmente o indivíduo, quem é afastado, principalmente o moribundo, nas instituições especializadas para seu adequado tratamento, aonde não interrompa a produção e o consumo. Certeau indica que o moribundo é considerado um parasito e, portanto, é condenado à marginalidade (CERTEAU, 2000, pp.207-208).

Entretanto, além do deterioramento corporal a imagem da doença tem diversas conotações de acordo com o contexto em que aparece, chegando inclusive a significar distinção dentro de um círculo social ou, pelo avesso, pode ser causa de vergonha e discriminação. Dentro dos imaginários tecidos ao redor das doenças, Sontag destaca que a tuberculose – conexas ao romantismo – outorgava ao portador um status na sociedade, sendo considerado como uma pessoa de espírito elevado. Longe dessa percepção, algumas doenças se catalogam como indignas por serem ligadas aos prazeres mundanos, assim como a estereótipos e juízos morais que condenam e marginalizam o enfermo. Aconteceu assim com os portadores de AIDS – e ainda hoje existem prejuízos e desconhecimento das formas de transmissão – muitas vezes relegados por conta tanto do temor ao contágio como da repulsão nas sociedades conservadoras por ser esta síndrome associada à homossexualidade e à promiscuidade. O câncer, apesar de não se relacionar com essas crenças, também pode ser causa de vergonha, segundo Sontag, devido a que compromete alguns órgãos do corpo dos quais a gente dificilmente fala, entre os quais cólon, útero, próstata, seios. Enquanto a tuberculose que afeta os pulmões seria, metaforicamente, uma doença da alma, o câncer só reflete a mundanidade própria do humano: “o câncer [...] longe de revelar nada espiritual, revela que o corpo, desgraçadamente, não é mais que o corpo”¹⁶ (SONTAG, 2003, p.4). Melhor dito, a doença demonstra a suscetibilidade do corpo à deterioração, ou como afirma Salabert (1996, p.32), que “o corpo só é corpo degradado. A degradação é condição da carne e seu destino”¹⁷. Logo voltamos ao desejo de superioridade do homem sobre a natureza e a morte, pelo qual até as doenças físicas se pretendem converter em questões do espírito – elevadas, sublimes – antes que do corpo – mundanas –. Porém, o corpo continua a ser “lugar da morte do homem” (LE BRETON, 2002, p.81).

Ao redor da lepra também se teceram imaginários como aconteceu na Colômbia, no século XX, onde a ignorância para diagnosticar a doença (qualquer alergia na pele era considerada sinal de lepra) fez com que as elevadas cifras causassem o pânico da sociedade. Também, com que o Estado aproveitasse para pedir grandes quantidades de dinheiro às organizações internacionais, tendo como justificativa o tratamento da doença embora os orçamentos das ajudas se destinassem a outros propósitos. Além disso, muitas pessoas suspeitas de serem leprosas foram confinadas ainda que estivessem sãs e até o país chegou a

¹⁶ Tradução nossa. Citamos o texto em espanhol utilizado nesta pesquisa, no qual Sontag compara a tuberculose com o câncer: “Metafóricamente, una enfermedad de los pulmones es una enfermedad del alma. El cáncer que se declara en cualquier parte del cuerpo, es una enfermedad del cuerpo. Lejos de revelar nada espiritual, revela que el cuerpo, desgraciadamente, no es más que el cuerpo” (SONTAG, 2003, p.4).

¹⁷ Tradução nossa. Citamos o original do autor: “El cuerpo sólo es cuerpo degradado. La degradación es condición de la carne y su destino” (SALABERT, 1996, p.32).

fechar suas fronteiras pelo temor de que o contágio se espalhasse. As pessoas achavam que ao entrar em contato com um leproso contrairiam a doença de imediato e seus membros começariam a cair.

Esses imaginários da enfermidade, a decadência e a morte têm sido formados ao longo dos séculos pela imagem (seja esta construída através da literatura ou das artes visuais), mas é no século XX quando alcançam maior transformação levando em conta o sistema de produção-consumo imposto na cultura ocidental e o auge dos meios massivos de comunicação que facilitaram a transmissão de imagens e de discursos. É deste modo que a doença e a morte se incorporaram ao mercado, mudando nossas relações com elas.

1.1. Imagens da morte. Morte da imagem.

Qual é o preço da morte? Existe uma ampla oferta de planos de exéquias e seguros de vida que parecem prolongar a burocracia até depois de percermos. Seja qual for a causa do falecimento, a reação imediata é ocultar o cadáver, cobrindo-o geralmente com um lençol, para evitar vê-lo. Posteriormente o corpo morto precisa ser desaparecido, antes que sua decomposição seja insuportável. A imagem da carne corrupta se impõe sobre as crenças espirituais e sobre toda racionalidade, já que penetra pela visão e o olfato, remetendo também ao tacto e causando asco. Por isso, o homem evita o corpo do morto com sua putrefata presença.

Se o cadáver é o ponto zero do orgânico, a decomposição material é a derrota da luz teológica em sua batalha cósmica contra a escuridão. A força de sua visualidade tem convertido a matéria em coisa tátil, tem feito dela um abscesso impossível para o olfato. O real se faz espetacular ao se esbanjar. E então não queremos vê-lo porque resulta vomitivo. (SALABERT, 1996, p.65)¹⁸

Para dar adequado tratamento aos cadáveres a modernidade propôs várias opções atendendo à organização das urbes, à necessidade de implantar higiene e às condições

¹⁸ Tradução nossa. Citamos o texto original de Salabert: “Si el cadáver es el punto cero de lo orgánico, la descomposición material es la derrota de la luz teológica en su batalla cósmica frente a la oscuridad. La fuerza de su visualidad ha convertido la materia en cosa tátil, ha hecho de ella un absceso imposible al olfato. Lo real se hace espectacular al prodigarse. Y entonces no queremos verlo porque resulta vomitivo.”

socioeconômicas dos finados e de suas famílias. Antigamente era comum sepultar os restos nas igrejas. Uma das primeiras trocas foi sacar os cemitérios do centro das cidades sendo planejados fora do perímetro urbano, em lugares ventilados, onde a decomposição dos corpos não perturbasse a salubridade da população, entre outras coisas porque os corpos putrefatos contaminavam as águas quando os sistemas de aqueduto eram precários. Esta medida teve a ver com as epidemias que causaram saturação de cadáveres nas igrejas, portanto fetidez e miasmas que geravam mais doenças. Porém, com a expansão das cidades, hoje os cemitérios estão novamente integrados à regiões povoadas, em razão ao qual se inventaram os jardins cemitérios e parques memoriais tentando afastar os mortos ainda mais. Se nos cemitérios modernos se erigiam monumentos para lembrar as grandezas dos defuntos destacados em sociedade, assim como antes fizeram os gregos, os romanos, os nobres europeus e, em nosso continente, os ricos com pretensões de aristocratas que eram sepultados nos altares das igrejas, esse costume desapareceu com os parques memoriais onde os túmulos são de aluguel e o hábito de visitar aos mortos está caindo em desuso.

O caixão, moldura definitiva do corpo escolhida pela família do falecido, é símbolo de status enquanto se torna a face visível do corpo morto caminho à sepultura. Este é oferecido em diversidade de cores, materiais e preços para dar aparência de conforto do cadáver. Mas a aparência agradável também se constrói com sumptuosos arranjos florais, velórios concorridos, missas e outros rituais amenizados por conjuntos musicais. A frase nas portas dos cemitérios *'Aqui terminam as vaidades do mundo'* encontra oposição nos excessos oferecidos pelo mercado funerário o qual, cobrando cifras exorbitantes, se ocupa inclusive das exéquias de animais de estimação. O trâmite não finaliza com o sepultamento, pois ainda que a construção de monumentos nos jazigos tenha se descontinuado, as placas ou lápides para identificar os nichos e túmulos, a manutenção da grama e, passados alguns anos, a exumação e preservação dos ossos em uma nova caixa, seja em um lugar particular – em casa – ou em ossários, se somam à longa lista de gastos gerados com a morte. O mercado brinda outra opção para poupar tempo, mas não para poupar dinheiro: se trata da cremação que simplifica o processo de decomposição do cadáver, eliminando de vez a imagem da carne putrefata com minhocas saindo das cavidades oculares e movimentando-se à vontade com a fetidez que só o corpo humano pode expelir. Deste jeito a cremação vem matando a imagem da caveira, do esqueleto e com eles, da decomposição e podridão da carne humana.

Aí não acaba a cadeia de consumo. Depois de ser reduzido a pó, nosso ser querido precisa um bonito recipiente onde ficar (cofres decorativos, vasilhas de porcelana ou urnas metálicas que também são vendidas pelas empresas funerárias), seja porque seus restos

permanecerão em casa ou enquanto suas cinzas são espalhadas em algum lugar especial, de preferência o mar, segundo o estereótipo promovido pelo cinema e a televisão. Dando continuidade à ereção de estátuas para preservar a presença do morto e como representação de suas virtudes, surgiu o serviço de fabricação de esculturas com as cinzas produto da incineração¹⁹ para que os familiares ponham de enfeite na sala da casa, retornando às épocas pré-colombianas quando os indígenas *muisca*²⁰ conviviam com as múmias dos seus antepassados. Algumas múmias estavam nas choças, sendo limpas e preservadas como parte do património material; a algumas outras se davam usos como o que acontecia com o corpo dos guerreiros destacados que serviam para espantar às tribos rivais nos conflitos.



Imagem 2. *Reseña judicial de momia*.
Fotografia. Luis Antonio Buitrago Bello.

A resistência em aceitar a morte e nos reconhecer como mortais ao assistir à morte das pessoas que amamos faz com que o homem se afeire à imagem. A materialização da presença de quem não está fisicamente, a preservação para além do tempo e a aproximação à imortalidade que desde há milhares de anos são procuradas obsessivamente, parecem residir

¹⁹ Esta prática vem sendo desenvolvida em países como Colômbia, Espanha, Holanda, Inglaterra e se realiza de formas diferentes: esculturas pequenas feitas principalmente com as cinzas de um ser humano ou de um animal de estimação para conservar em casa (também chamadas *necro-esculturas*); esculturas monumentais que além das cinzas empregam materiais como o ferro-concreto e são dispostas em parques memoriais; esculturas feitas com cinzas de diferentes pessoas que são doadas pelos familiares e cujos nomes geralmente permanecem anônimos. Também existem outros produtos como as joias fabricadas com as cinzas do ser amado e existe ainda na Inglaterra o serviço de fabricação de discos de vinil com as cinzas do falecido. O vinil, pode reproduzir músicas ou inclusive as últimas palavras do defunto, segundo a escolha do cliente. É claro que para obter algum desses produtos ou serviços é preciso pagar uma considerável quantidade de dinheiro.

²⁰ Muisca: povo indígena que habitou na região central do que hoje é a Colômbia.

na imagem. Ela é o meio que nos possibilita ver o invisível, dotando de presença ao ausente e, por isso, aliviando a falta do ser querido substituindo-o pela imagem. Mas essa presença já não é mais como o ser que morreu, senão que é um duplo idealizado; é melhor enquanto perdura para além da morte, sendo imune aos perigos da materialidade da carne como o desgaste corporal, a doença, a dor. Seu corpo agora permanece intacto na memória, longe da putrescência do cadáver que ninguém quer ver, livrando aos vivos da imundícia própria da decomposição dos mortos.

Queda dos corpos, ascensão dos duplos. Como a glória para o herói grego, a apoteose para o imperador romano, a santidade para o papa cristão (um tal Dâmaso foi declarado venerável por um retrato sobre cristal dourado colocado na abside), ao homem de Ocidente o melhor lhe acontece pela conversão em imagem, pois sua imagem é sua melhor parte: seu ego imunizado, colocado em lugar seguro. Por ela, o vivo se impõe ao morto. Os demônios e a corrupção das carnes no fundo das sepulturas (no exemplo cristão) se impõem. A «verdadeira vida» está em uma imagem fictícia, não no corpo real. [...] Entre o representado e sua representação existe uma transferência de alma. Esta não é uma simples metáfora de pedra do desaparecido, mas uma metonímia real, um prolongamento sublimado, mas ainda físico de sua carne. A imagem é o vivo de boa qualidade, vitaminado, inoxidável. Enfim, fiável.²¹ (DEBRAY, 1994, pp.23-24)

A imagem é poderosa devido a sua resistência no tempo que faz com que se imponha sobre a vida. Por isso a urgência das pessoas por se fotografar. Cientes de sermos passageiros, buscamos na fotografia e no vídeo a oportunidade de transcender, cuidando sempre de que ditas imagens transmitam aquilo que acreditamos ser, ou como sugere Debray, que as imagens superem o que somos. A voz dos que já morreram também transcende graças às tecnologias para registrar sons. A partir do final do século XIX com o fonógrafo e agora com leves aparelhos portáteis é possível gravar e reproduzir as últimas palavras pronunciadas por uma pessoa antes de morrer, mantendo sua presença. No filme “My life without me” (2003) Ann, uma jovem mulher que padece de câncer terminal, grava fitas cassetes para suas filhas

²¹ Tradução nossa. Citamos o texto em espanhol empregado nesta dissertação: “Caída de los cuerpos, ascensión de los dobles. Como la gloria al héroe griego, la apoteosis al emperador romano, la santidad al papa cristiano (un tal Dámaso es declarado venerable por un retrato sobre cristal dorado colocado en el ábside), al hombre de Occidente lo mejor le llega por su conversión en imagen, pues su imagen es su mejor parte: su yo inmunizado, puesto en lugar seguro. Por ella, el vivo se impone al muerto. Los demonios y la corrupción de las carnes en el fondo de las sepulturas (en el ejemplo cristiano) se imponen. La «verdadera vida» está en una imagen ficticia, no en el cuerpo real. [...] Entre el representado y su representación hay una transferencia de alma. Ésta no es una simple metáfora de piedra del desaparecido, sino una metonímia real, una prolongación sublimada pero todavía física de su carne. La imagen es el vivo de buena calidad, vitaminado, inoxidable. En definitiva fiable” (DEBRAY, 1994, pp.23-24. Tradução de Ramón Hervás).

escutarem a cada aniversário até que elas alcancem a maioridade. Nas fitas Ann fala do que imagina que suas filhas estão fazendo no passo da infância para a adolescência, dá conselhos e expressa seu desejo de as filhas serem felizes. Assim, ela pretende permanecer na vida de suas filhas mesmo estando morta, posto que a fala em tempo presente simula uma conversa que pode acontecer sempre que as fitas sejam reproduzidas.

Porém, o poder da imagem decai, se desgasta por conta da saturação pela qual as imagens também se tornam passageiras. Na atual sociedade ocidental as imagens audiovisuais são produzidas em excesso, especialmente as imagens de nós mesmos (autorretratos que passaram a ser chamados *selfies* e que abundam nas redes sociais) que refletem a angústia do homem dentro do sistema competitivo, seu desejo por figurar, por ser alguém e por se mostrar como uma pessoa exitosa e bela. Com um telefone celular ou qualquer outro dispositivo portátil – que não necessariamente seja especializado na captura de imagens – é possível fotografar e gravar em qualquer lugar e a qualquer hora, inclusive sem requerer da manipulação direta sobre o aparato na hora do registro, quando os aparelhos podem ser programados para fazer registros automaticamente. O processo de produção inclui a modificação das imagens capturadas assim como das obtidas por outras pessoas e que são apropriadas graças ao rápido e fácil intercâmbio mediante redes como internet, o compartilhamento ou distribuição quase instantânea e a exibição, todo o qual pode ser feito de qualquer lugar. Dentro dessa iconosfera²² onde o homem é tanto produtor como consumidor de imagens, o descarte, a acumulação e a reciclagem de imagens são comuns, do mesmo modo que a *maquiagem* das imagens através de softwares de edição é uma prática cotidiana e aceita. Assim, as constantes modificações no corpo (como no caso das cirurgias plásticas estéticas) e da imagem das pessoas são manifestações de resistência frente à morte e ao passo do tempo, oposição possibilitada pelo acesso às tecnologias de informação e comunicação com as quais “nós opomos à decomposição da morte a *recomposição pela imagem*.”²³ (DEBRAY, 1994, p.27).

Desse afã de recomposição surge um questionamento sobre o que acontece com a identidade das pessoas em relação à transformação de sua imagem. Se a imagem funciona como um espelho que nos devolve nossa imagem, e graças às manipulações essa imagem se

²² Román Gubern retoma este termo proposto por Gilbert Cohen-Séat em meados do século XX, levando em conta que a iconosfera faz parte das sociedades industrializadas e portanto está ligada às tecnologias. Gubern define iconosfera como o “ecossistema cultural formado pelas mensagens icônicas e audiovisuais que envolvem ao ser humano, baseado em interações dinâmicas entre os diferentes meios de comunicação e entre estes e suas audiências.” (GUBERN, 1996, p.183) Tradução nossa.

²³ Itálico do autor. Tradução nossa. Citamos o texto em espanhol: “nosotros oponemos a la descomposición de la muerte la recomposición por la imagen” (DEBRAY, 1994, p.27. Tradução: Ramón Hervás).

multiplica exponencialmente e possui corpos diversos e rostos sempre distintos, qual de todas essas imagens refletiria o que uma pessoa é? Será possível continuar a crer que uma pessoa pode ser identificada através de sua imagem como acontece com as fotografias dos documentos que chamamos ‘de identidade’? Depois de alterar sua imagem múltiplas vezes para combiná-la com fragmentos das imagens de outrem ou imagens criadas por algoritmos e assim fingir que se têm atributos que o corpo de carne e osso próprio carece, será que uma pessoa é capaz de se identificar com alguma dessas imagens que pretendem fabricar outro *eu*? Parece que o homem contemporâneo não se reconhece no espelho, ou que a imagem-espelho se quebrou e vivemos tentando refazer-nos em seus fragmentos. No meio de tantas imagens resulta difícil ver-nos.

A imagem só cobra valor pelo olhar, ela existe enquanto é vista e então a magia da presença que está latente na imagem exige do olhar para advir. Porém, a imagem não somente é vista, senão que nos olha atraindo-nos a mergulhar em seu interior²⁴. Bellour diz que “há momentos em que a mão a esquece, em que a imagem surge quase que para si mesma” (1997, p.10). Nesse sentido, seria o intercâmbio de olhares, do homem para a imagem e vice-versa, o que faz que a imagem deixe de ser objeto para virar sujeito, refletindo ao mesmo tempo a forma particular de ver do homem e de uma cultura, fato que, segundo Belting, se desenvolve especialmente com a fotografia e logo com o cinema (BELTING, 2012, 71). O problema aparece quando o volume de imagens supera consideravelmente a capacidade humana de vê-las, impedindo o intercâmbio. A saturação nos impede de ver posto que todas as coisas se tornam uma massa confusa na qual é impossível distinguir uma coisa das outras. Sem importar se são vistas ou não, as imagens continuam a serem produzidas e como a quantidade excede a disposição das pessoas para contemplá-las, elas perdem sua qualidade de perdurar ao longo dos tempos. O homem pretendia alcançar a imortalidade graças à imagem, mas agora que, por conta do excesso, as imagens passam, parece que o valor que lhes era atribuído se deteriorou reafirmando que o homem e a imagem são efêmeros.

A permanência está ligada à significação, a qual por sua vez se tornou também efêmera acatando o imperativo cíclico característico da moda. Nesse sentido, as imagens estão sujeitas à sucessão, a saturação e o desperdício como qualquer outro produto. Gruzinski (1994, p.149) afirma que as imagens religiosas são duradouras enquanto seu simbolismo se mantém. Mas com a produção de imagens cada vez mais fortuitas e vácuas tanto a imagem como o representado nela carecem de transcendência e são facilmente substituíveis. Segundo

²⁴ Pergunta Didi-Huberman: “quando vemos o que está *diante* de nós, por que uma outra coisa sempre nos olha, impondo um *em*, um *dentro*?” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.14). Itálico do autor.

Baudrillard “o que hoje se produz não é criado em função de seu valor de uso ou de sua duração possível, mas, pelo contrário, em *função de sua morte*, cuja aceleração somente tem um confronto: o da inflação dos preços”²⁵ (BAUDRILLARD, 2009, p.34). Ao se tornar objeto de consumo, a imagem entraria nesse círculo de produção excessiva, uso e rápido descarte – às vezes, os objetos se descartam sem ser usados. No caso das imagens, sem serem vistas – que dinamiza a economia. Baudrillard acrescenta que é a publicidade a que resta valor de uso aos objetos, impulsionando sua rápida renovação ou atualização. Matesco associa esse fato com o surgimento das vanguardas artísticas do século XX e a fragmentação conexa a elas. Tal fragmentação da modernidade que atinge também o corpo, se traslada para o homem, despojando-o de transcendência: “o homem é apenas efêmero, um fragmento do mundo contingente e errante. A essência humana, desprovida de sua origem divina, apresenta-se como finitude e transitoriedade” (MATESCO, 2009, p.36). Assim, o homem continua a ser passageiro como todo ciclo da natureza. Talvez o único que permanece é o desejo humano de perdurar ainda depois da morte.

Um atrás de outras, os acúmulos de imagens transitam pelas telas. Sua presença simultânea deriva em ausência ao serem substituídas de imediato pelas seguintes. Sua vida apenas alcança ao momento de vir à luz e daí estão condenadas às sombras, ao limbo das “nuvens” onde residem milhões de imagens que um dia chovem e posteriormente se evaporam. O ciclo da vida não se detém. As folhas e flores caem das árvores. Os frutos amadurecem e apodrecem. O cupim continua a roer os móveis, as portas, o piso. A poeira se acumula nos cantos. A casa onde moro – como eu – prossegue sua deterioração. As gretas das paredes se estendem ainda mais, até o teto e justo na esquina começa a brotar uma rama verde, brilhante, suas folhas se prendem no cimento para resistir à queda. Assim como os muros de uma construção em ruínas se agarram das raízes que emergem entre os tijolos, da mesma forma, nós persistimos em nos aferrar às imagens daquilo que perdemos para construir memória.

²⁵ Itálico do autor. Tradução nossa. Citamos o texto da edição em espanhol utilizado nesta pesquisa: “Lo que se produce hoy no se crea en función de su valor de uso o de su duración posible, sino, por el contrario, en *función de su muerte*, cuya aceleración sólo tiene un parangón: la de la inflación de los precios” (BAUDRILLARD, 2009, p. 34. Tradução de Alcira Bixio).

2. Decomposição e recomposição da imagem

Talvez por conta do pensamento mágico, o homem persegue a fixação da imagem, a forma para apreendê-la, para possuí-la. Para isso, já utilizou múltiplos suportes desde a pedra e a argila achadas no entorno, até os mais sofisticados materiais reservados para os poucos que podem pagar seu elevado preço. Com um pedaço de carvão alguém desenhou um cavalo na parede de uma caverna. Outra pessoa – ou por acaso foi a mesma? – imprimiu em cor vermelha as marcas de suas mãos. Traços, pinturas, esboços, vestígios que permanecem há mais de trinta mil anos na caverna de Chauvet-Pont d’Arc, evidenciando a necessidade humana de representar. A beleza e singularidade dessas pinturas e desenhos rupestres encontrados tão-só há um par de décadas (a descoberta aconteceu no ano 1994, por um grupo de espeleólogos entre os quais Jean-Marie Chauvet), apenas podem ser contempladas pelos pesquisadores autorizados para entrar na gruta. Mesmo sendo Patrimônio da Humanidade, o acesso aos pictogramas é restrito justamente para garantir sua preservação. Assim, só nos é permitido vê-los através do registro fotográfico ou filmico. Nessa situação, seguimos a Herzog no percurso ao interior da “Caverna dos sonhos esquecidos” (2010); tomamos o lugar da câmera que se aproxima das imagens primitivas produzindo, por sua vez, novas imagens. Não vemos as pinturas rupestres, mas seu registro e ouvimos a voz do Herzog quem transmite seus pensamentos e sensações, condicionando nossa percepção. Também ouvimos músicas compostas para o filme. A experiência direta dos pesquisadores e do cineasta se transforma em experiência midiaticizada pela conversão que sofre a imagem, ou seja pela substituição da pedra – suporte original da imagem em questão – pela imagem audiovisual (neste caso, cinema digital 3D). As técnicas e tecnologias antigas e as mais recentes convergem em torno da existência humana, questionando a evolução de um ser que parece continuar a crer na magia da imagem. Por conta de um deslizamento de rochas – segundo afirmações dos pesquisadores da caverna – as pinturas ficaram ocultas, pressas na escuridão, condenadas a desaparecer diante do olhar. Através do cinema elas voltaram à vida perante os olhos de muitas pessoas. Ainda que o suporte audiovisual seja mais perecível que a pedra, hoje é ele que anuncia a permanência daquele outro suporte duradouro ao exibir as imagens das imagens *eternizadas* na rocha.

Um exército desafia o tempo sobrevivendo mais de dois mil anos. Guerreiros de terracota lutam contra a água, o ar que os torna pálidos e o mofo que aproveita a organicidade

do material para morar nele. Alguns desses homens perderam a cabeça mas continuam em pé, como se ainda aguardassem as ordens do imperador. A sobrevivência da matéria é também a sobrevivência da representação de poder: a imagem de Qin Shi Huang renasce com a descoberta dos milhares de esculturas do seu mausoléu. Sua imagem imperial perdura graças as representações de seus súditos de argila cozida. Embora a cerâmica às vezes se reduza a pó – ela é frágil e quebra com facilidade – pode mesmo ter uma duração milenar preservando a imagem e tornando-a diferente em cada espaço e tempo em que aparece. Tal diferença radica no contexto em que aparece a imagem posto que as distâncias culturais e temporais suscitam percepções heterogêneas; não é a mesma coisa ver uma seleção de peças isoladas na sala de um museu que visitar o mausoléu com os milhares de guerreiros achados, nem seria igual tê-los contemplado na época de sua criação.

A materialidade da imagem faz com que ela se torne visível, palpável, audível; é através do suporte material que podemos percebê-la. Mas a matéria, suscetível à deterioração, o desgaste e a decomposição, se transforma e gera mudanças nas imagens. O corpo das imagens sofre deterioração assim como acontece com o corpo humano. No processo de criação, o artista – ou o artesão – se desgasta, produto do esforço físico e mental. O ciclo de deterioração do corpo, assim como a decomposição de qualquer organismo é sempre diferente e depende de diversos fatores que fazem com que este processo demore ou seja mais acelerado. Um caso particular foi o de Aleijadinho, que já tinha desenvolvido várias das suas obras arquitetônicas e escultóricas, quando por causa de uma ou várias doenças²⁶ perdeu os dedos dos pés e das mãos – perdendo ao mesmo tempo parte do movimento – e sofreu deformações no rosto. Ainda assim, continuou desenvolvendo seu trabalho de criação. De tal modo que Aleijadinho ia se decompondo enquanto compunha: “Artista irregular, a doença repelente tornou-o mais irregular ainda, rasgando uma diferença maior entre as figuras que saíram de suas mãos outrora íntegras e hoje mutiladas”²⁷. As esculturas em pedra sabão feitas por Aleijadinho começam a padecer o mesmo mal do seu criador: a mutilação. Sem dedos, os profetas Habacuc e Amós²⁸ repetem o destino do Aleijadinho. Nada conseguiu deter a deterioração do corpo do criador. Porém, o desgaste de suas esculturas pode ser *tratado* e *controlado* mediante os trabalhos de restauração e conservação, fazendo com que as obras perdurem apesar dos efeitos do passo do tempo. Parece que a deformação foi sempre um

²⁶ Há múltiplas hipóteses respeito à doença que padeceu o Aleijadinho; inclusive se pensa que as deformações foram produto de várias doenças.

²⁷ Citação incluída no prefácio *Aleijadinho, Bretas e os poetas modernistas (1927-1930)* escrito por Silviano Santiago. In: BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho*. (2013, p.27)

²⁸ Esculturas do conjunto dos *Profetas* feitas por Aleijadinho que se encontram na cidade de Congonhas – MG.

aspecto característico da obra de Aleijadinho, pois Santiago²⁹ (2013, p.31) destaca a “deformação” do modelo lusitano como rasgo original na criação do mineiro. Ou seja que a apropriação que o Aleijadinho fez do padrão estrangeiro precisou da “deformação” do estabelecido para derivar em formas únicas.



Imagem 3. *Farfacá*. Fotografia de pictografia Muisca. Luis Antonio Buitrago Bello.

Pictografias, construções, esculturas. Muitas se perderam mas outras tantas perduram. Sendo tão diferentes e instáveis seus suportes, o que acontece com a imagem audiovisual e sua duração ao longo dos séculos? Para Machado (2007, p.34), a imagem em movimento começa com os jogos de sombras nas cavernas; o autor nos remete ao mito de Platão. Debray (1994, p.72) escreveu que os primeiros espaços audiovisuais são as catedrais do século XII, porque nelas havia apresentações com imagens (ícones e as representações da via-crúcis) sob a luz colorida dos vitrais, acompanhadas por narrações, o som dos sinos, o órgão e música coral. No século XVI, os indígenas mexicanos, sob direção dos conquistadores espanhóis, faziam representações que Gruzinski (1994, p.94) qualifica como “superproduções”, entre as quais a “Conquista de Jerusalém” e a “Conquista de Rodes”. As vivas encenações que para a época já contavam com elaborados vestuários, cenografias monumentais e até efeitos especiais, encarnam a força da imagem-espetáculo que Gruzinski compara com os filmes de Hollywood. Parece então, que a vida da imagem audiovisual é longa e esteve sempre ligada à

²⁹ Silvano Santiago. In: BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho*.

magia do ritual. Mas o movimento daquelas imagens não aparece senão quando o imaginamos ao ler ou escutar que alguma vez existiram; é somente mediante a descrição – a recomposição através da palavra – que elas permanecem, posto que nunca se fixaram em suportes que permitam sua reprodução. Quantas imagens audiovisuais já morreram na escuridão e o silêncio? Sem os dispositivos e suportes para o registro e reprodução das imagens audiovisuais elas escapam, esvaecem. Sua vida se reduz ao momento em que aparecem, fazendo com que se tornem passageiras. Porém, ao fixá-las querendo perpetuá-las, sua existência fica atada aos suportes e a sua inexorável decomposição.

2.1. Imagem Audiovisual em decomposição.

*O que está vendo não sabe, mas ao que vê abrasa-se, e a seus olhos engana o mesmo erro que os seduz. [...] Essa que vês, de uma reverberada imagem a sombra é: nada tem ela de si. Contigo chega e fica; retirar-se-á contigo quando retirar-te puderes.*³⁰

OVÍDIO, Narciso e Eco.

Condenada a repetir as palavras dos outros, a ninfa Eco não podia falar por si mesma. A beleza de suas palavras foi castigada fazendo com que apenas pudesse reproduzir os fragmentos finais das frases que ouvia, fato que causava confusão. Não foi diferente quando Eco tentou falar com o orgulhoso Narciso, conhecido pelo encanto de sua figura. Som e imagem se desconstruíram, apesar da formosura que tinham em comum, ou talvez por causa disso. Ovídio conta que Eco, ao ser afastada por Narciso, acabou sozinha, oculta numa lapa até se transformar em rocha. Por sua parte, Narciso também recebeu um castigo. Ele que nunca tinha visto sua imagem – obedecendo à recomendação que Tirésias fez aos seus genitores – foi seduzido pela clara água do lago que refletiu sua beleza. E assim, apaixonado

³⁰ Tradução nossa. Citamos o texto da edição digital em espanhol utilizada nesta dissertação: “Qué vea no sabe, pero lo que ve, se abrasa en ello, y a sus ojos el mismo error que los engaña los incita. [...] Ésa que ves, de una reverberada imagen la sombra es: nada tiene ella de sí. Contigo llega y se queda, contigo se retirará, si tú retirarte puedes” (OVIDIO, Narciso y Eco, Livro III, Linhas 430-436. In: Metamorfosis).

com a imagem própria, Narciso morreu no lago cumprindo seu trágico fadário³¹. Mas a morte produz regeneração, por isso Narciso se metamorfoseou em uma flor que surgiu daquele lago. Solitários, Eco e Narciso estavam ligados pelo reflexo; ela unida ao eco, reflexo da voz, e ele à imagem refletida na água.

Possivelmente o eco seja uma das primeiras formas de reprodução do som, assim como o reflexo na água é uma forma primitiva de reprodução da imagem. Porém, ainda faltariam formas para fixar sons e imagens. Senão, acabariam desaparecendo como a voz de Eco e a figura do reflexo de Narciso. Quiçá as pesquisas para encontrar suportes e métodos de registro e reprodução de imagens e sons, e as conversas entre eles que desembocaram no que chamamos *audiovisual*, são tentativas para conciliar o enredo de Narciso e Eco, fazendo com que ambos se juntem. Não basta o encontro, pois é preciso capturá-lo e preservá-lo para voltar nele sempre que quisermos. Mas por que temos a imperiosa necessidade de gravar? Por que repetir os instantes passados? Por que guardá-los? Para que? Será que como Narciso queremos nos admirar eternamente? Embora não ter visto antes sua imagem, e depois de se confundir com os gestos que dele imitava o moço que aparecia através da água, Narciso se reconheceu na imagem do reflexo: “Esse sou eu. O sinto, e não me ilude minha imagem: ardo de amor por mim, fogo faço e fogo soffro”³². A imagem, então, está associada a consciência de si. Reconhecermos nela é ter consciência de que estamos destinados a desaparecer, como o reflexo no espelho que se apaga quando nos afastamos dele.

Na modernidade e até hoje há uma primazia do olhar que privilegia o visual sobre as outras manifestações, inclusive sobre o sonoro. Mesmo assim, a palavra oral é fundamental na comunicação; e a música, ligada ao homem desde os rituais da antiguidade, ocupa um espaço preponderante na sociedade contemporânea. Assim, se desenvolveram técnicas para capturar e reproduzir sons e imagens, outorgando à imagem audiovisual diferentes corpos, todos vulneráveis à decomposição. Assim a placa, o papel, o filme, a fita, o disco, como os arquivos digitais, são suscetíveis à instabilidade, ao desgaste, à perda, à destruição, o que nos lembra a volubilidade do reflexo na água e dos sons ecoados. Portanto, a duração dos suportes e das imagens que contém é limitada. Em palavras de Debray (1994, p.36), “nenhuma técnica de representação do mundo é imortal. Apenas a necessidade de imortalizá-la mediante a

³¹ Preferimos usar o termo “fadário” em lugar de “destino”, devido a que a sorte do Narciso foi determinada pelo oráculo, considerado como força ineludível e irreversível. Esta escolha obedece à seguinte definição: “Fadário: 1. Destino traçado por um poder sobrenatural e irresistível” (Dicionário da língua portuguesa. Academia Brasileira de Letras).

³² Ovídio, *Metamorfoses*, Livro III, linhas 463-464 (Tradução nossa). Citamos o texto em espanhol: “Éste yo soy. Lo he sentido, y no me engaña a mí imagen mía: me abraso en amor de mí, llamas nuevo y llamas llevo”.

estabilização do instável”³³. Isto quer dizer que os suportes são efêmeros como aquilo que pretendem eternizar.

A preocupação por perpetuar os rastros do ser humano e de seu entorno tem gerado estudos encaminhados à procura e à otimização dos suportes para capturar e reproduzir o som e a imagem. Entre os problemas que tentam se resolver nas investigações estão a durabilidade e a fidelidade dos registros, assim como a busca de aparelhos e arquivos que sejam portáteis e leves. Resulta paradoxal que a alta qualidade e a assepsia das imagens e sons, em lugar de aprimorá-los, às vezes diminuem sua significação. Ou seja, eles acabam perdendo a força do seu simbolismo, se tornam insulsos; não produzem emoção por causa da mesma perfeição que ostentam³⁴. Parece que faltasse algo de sujeira neles para poder apropriá-los. Estaríamos diante de um caso de decomposição da imagem audiovisual onde a sofisticada composição termina por destruir sua significação. Nessa ordem de ideias, a imagem e o som passam por um processo de composição e adquirem uma forma que torna possível que os percebamos. Depois, como acontece com todas as coisas, eles se transformam, se decompõem.

O registro e a reprodução de imagens audiovisuais são procedimentos que transformam – e até deformam – com o intuito de possuir imagens e sons, manipulá-los, criar a partir deles, utilizá-los como prova, difundir informações, fazer pesquisas, aplicá-los na medicina, conservar instantes para logo revivê-los e preservar outros documentos (por exemplo, mapas e cartas antigas que possuem um único exemplar). O processo inicia com a captura, termo que nos remete à ideia de pegar e aprisionar. Justamente é isso o que acontece com os sons e as imagens que, ao serem prendidos, se retiram do espaço e tempo em que surgiram para serem fixados num suporte. Deste modo há uma fragmentação devido à seleção de umas partes e à exclusão de muitas outras, escolha inerente à captura pois não é possível registrar tudo. Isto obriga a eleger e extrair o que vai ser registrado e o que vai ser reproduzido. A propósito, Murray Schafer assinala que “a vida moderna foi ‘ventriloquizada’. Através das transmissões e gravações, as relações obrigatórias entre um som e a pessoa que o produz foram dissolvidas. Os sons foram arrancados de seus encaixes e ganharam uma existência amplificada e independente” (SCHAFER, 1992, p.173). Essa decomposição do som, que ocorre também com o registro da imagem, supõe uma perda que se constitui em

³³ Tradução nossa. Citamos o texto em espanhol, empregado nesta pesquisa: “Ninguna técnica de representación del mundo es inmortal. Sólo lo es la necesidad de inmortalizarla mediante la estabilización de lo inestable” (DEBRAY, 1994, p.36. Tradução de Ramón Hervás).

³⁴ Poderíamos comparar este tipo de imagens e sons com o corpo da modelo descrito por Baudrillard. Carente de expressão, esse corpo não tem nada de natural, pelo qual não é mais objeto de desejo, mas objeto funcional (BAUDRILLARD, 2009, p.162).

fator de individuação. Ao perder o corpo da fonte, o som ou a imagem registrados são forçados a fazer uma vida nova e, como seres independentes, eles transitam por distintos meios. Liberados da fonte da qual eram só uma parte, as imagens e sons se tornam únicos, deixam de ser fragmento de outro para ser uno. Nesse sentido, o registro seria ao mesmo tempo captura e libertação.

Os intentos de fixar a imagem fotográfica e o som apenas foram concretizados no século XIX. Em ambos casos houve problemas com a instabilidade dos suportes, como sucede até hoje. Assim como o registro fotográfico precisava passar por um processo de revelação³⁵ e fixação em uma superfície (por exemplo, placa, vidro ou papel) para ser visto e palpado, o som fixado em um meio visível – cujo registro gráfico contribuía nos estudos da acústica–, inicialmente não podia ser reproduzido. Além de fixá-lo era preciso inventar um aparato de reprodução de som. Desta forma, o desenvolvimento dos suportes acarreta a invenção de aparelhos, cujas limitações, ao serem superadas por aparelhos novos, fazem com que os anteriores caiam em desuso. O fonógrafo que permitiu ouvir os primeiros registros de som, perdeu vigência uns anos mais tarde com a aparição do gramofone, assim como o quinetoscópio, de uso individual, foi substituído pelo cinematógrafo que projetava as imagens para várias pessoas ao mesmo tempo. Mas para que as imagens em movimento pudessem ser projetadas, primeiro tiveram de ser aperfeiçoadas as técnicas e materiais para fixar a imagem fotográfica.

A luz, agente indispensável para o nascimento da imagem, se converte em causa da morte daquelas imagens cuja etapa de fixação não é completada. Destarte, a luz continua a exercer seu poder sobre a superfície fotossensível que vira preta desvanecendo a imagem impressionada nela, sem possibilidade de recuperá-la. Além disso, as superfícies deviam ser mais leves e permitir um registro rápido e de múltiplas imagens sucessivas, objetivo que foi atingido com a invenção do rolo de papel fotossensível³⁶ e, posteriormente, com o rolo de película plástica. Entretanto, curiosos pesquisadores criaram variados “brinquedos” ópticos como o taumatrópio, o zootrópio e o fenaquistiscópio que serviram de alicerce no caminho para obter uma imagem em movimento. Paradoxalmente, para conseguir o movimento, este

³⁵ As heliografias de Niépce não requeriam de revelação, só deviam ser afixadas e ficavam impressionadas em negativo. Logo, o daguerreótipo que passava pela revelação e fixação produzia imagens positivas únicas que não podiam ser copiadas, senão fotografando-as. Os daguerreótipos são como espelhos, por isso a imagem geralmente aparece invertida lateralmente. (MANNONI, 2003, pp.201-206).

³⁶ Eram negativos fotográficos em suporte de papel como o *Suporte flexível de George Eastman* (emulsão fotográfica que recobria um rolo de papel que, após a revelação, se tornava translúcido mediante um tratamento com óleo quente de castor) e o *Filme Eastman American* (utilizava o papel como suporte temporal da emulsão. Após a revelação o papel se retirava e a emulsão se montava num suporte de cristal). Ambos apareceram em 1884 (FUENTES DE CIA; ROBLDANO, 1999, p.11; MANNONI, 2003, p.337).

devia ser decomposto. Tal decomposição consistia em fazer fotografias de corpos em movimento mediante sequências de imagens fotográficas fixas. Isto é, a partir da fragmentação das ações – por exemplo, caminhar, dançar, voar, ou simplesmente acontecer como no caso de um eclipse – e sua posterior justaposição, se chegava à recomposição do movimento através da imagem. Entre os aparelhos criados e as experimentações desenvolvidas com o intuito de conseguir a ilusão de movimento encontramos o revólver fotográfico (1873) de Janssen que capturava imagens de forma sucessiva e com intervalos curtos e regulares em uma única placa, sendo usado para astronomia; as pesquisas de Muybridge para fotografar objetos em movimento, principalmente animais e humanos com máquinas fotográficas interconectadas por um comando elétrico que obturavam sequencialmente (1878); o rifle fotográfico (1882) de Marey que serviu aos estudos de fisiologia e que o conduziria a inventar a câmera cronofotográfica de chapa fixa (1882), o cronofotógrafo de tira de papel (1888) e o cronofotógrafo de filme de celuloide (1890) com o qual conseguiu realizar os primeiros filmes em película transparente. Desse jeito, a fotografia “aparece principalmente como a menor unidade decomponível da imagem submetida a seu transcorrer (como fotograma, portanto) e, ao mesmo tempo, como a efigie de uma dispersão planetária que a leva a ser, em toda a parte e sempre, esse fragmento de iconicidade irreduzível atado à vida” (BELLOUR, 1997, p.17). Assim, fundamentado na fotografia ou melhor dito feito dela, surgiria o cinema tentando recompor passagens da vida humana. Uns anos depois dos experimentos de Marey e da invenção e difusão do cinematógrafo Lumière (1895), se consolidaria a *imagem-movimento*.

Progressivamente a modernidade inseria transformações sobretudo no âmbito urbano. As salas escuras do cinema foram atraindo cada vez mais pessoas curiosas, primeiro, pelas figuras que se movimentavam no telão e, depois, pelos cenários exóticos e as histórias contadas através de imagens. Por outra parte, as ondas de rádio ofereceram a possibilidade de conhecer informações (entre as quais notícias) e músicas sem ter que se deslocar, motivo pelo qual se tornou necessário ter um rádio em casa. Deste modo, cinema e rádio se foram constituindo em meios para o entretenimento da sociedade industrializada. Além disso, junto com a fotografia, estes foram impulsionando a consolidação do que hoje conhecemos como *cultura audiovisual*. O progresso e a modernidade do século XX, com seus passos agigantados, não somente conseguiram reunir o som e a imagem em movimento no cinema sonoro, senão que, sob a forma de caixa, os introduziram nas casas. Assim sendo, junto com o rádio se tornou indispensável ter um televisor em casa. Deste modo, a existência com seus espaços, tempos, objetos, seres, palavras, sons, cores... precisou ser decomposta para ser

repartida por fragmentos através dos meios massivos. Ao passar por essa decomposição, a existência perdeu os tempos mortos pois unicamente os instantes de ação mereciam ser transmitidos. O universo foi dividido em múltiplas partes; as que se julgaram relevantes foram levadas para os estúdios de filmagem e as demais foram descartadas. Os seres e objetos tiveram de ser mutilados para se ajustar ao tamanho dos planos, engendrando cabeças falantes que pronunciam discursos para milhões de telespectadores, e bundas sem corpo que promovem o consumo de qualquer produto exceto de papel higiênico. Isso porque “a imagem-movimento não reproduz um mundo senão constitui um mundo autônomo, feito de rupturas e desproporções, privado de todos seus centros, mundo que se dirige assim para um espectador que já não é centro de sua própria percepção”³⁷ (DELEUZE, 1987, p.59). Tantas transformações em um tempo tão breve, que no momento de sentar para refletir sobre elas, se fez imprescindível ter uma vídeo-câmera, um gravador de áudio, um computador, um telefone celular com câmera e rádio, uma televisão digital e conexão a internet.

Neste ponto, se faz imperativa a aparição da *imagem-tempo*.

Nela, o movimento não desaparece mas já não está sujeito à ação senão ao pensamento. A câmera assume o papel de consciência que entra nas relações mentais e questiona; provoca ao mesmo tempo que experimenta. A imagem-tempo descreve o cotidiano observando mutações. É uma imagem onde situações ópticas e sonoras puras acontecem revelando a trivialidade do dia-a-dia. Por isso não é que exista ausência de movimento, mas movimento aberrante que escapa às convenções normais do cinema – embora estas, na verdade, são mais aberrantes por serem impossíveis ao movimento normal. Isto se evidencia em recursos como a câmera rápida ou lenta e as trocas de escala e proporção dos objetos, próprios da imagem-movimento-. Então, o tempo já não está submetido ao movimento; de fato, o movimento é perspectiva do tempo. Deste modo, a imagem adquire uma força para captar o insuportável do cotidiano diante do qual a personagem não pode fazer nem dizer coisa alguma. Esse insuportável é assumido também pelo espectador tornando a visão um meio de conhecimento que induz à crítica. Aqui o tempo se torna visível, audível, deixa de ser uma representação para ser apresentação direta. Mas além de visível, a imagem direta do tempo deve ser legível, logo deve ser lida (DELEUZE, 1987).

³⁷ Tradução nossa. Citamos o texto em espanhol utilizado nesta dissertação: “Es que la imagen-movimiento no reproduce un mundo sino que constituye un mundo autónomo, hecho de rupturas y desproporciones, privado de todos sus centros, mundo que se dirige como tal a un espectador que ya no es centro de su propia percepción” (DELEUZE, 1987, p.59. Tradução: Irene Agoff).

Era preciso que a imagem se libertara dos nexos sensório-motores, que deixasse de ser imagem-ação para converter-se em uma imagem óptica, sonora (e tátil) pura. Mas isso não bastava: era preciso que entrasse em relação até com outras forças, para escapar ela mesma do mundo dos tópicos. Era preciso ela se abrir a revelações poderosas e diretas, as da imagem-tempo, a imagem legível e a imagem pensante³⁸ (DELEUZE, 1987, p.39).

Assim, para pensarmos, é preciso uma ruptura. Ciclos que se sucedem uns aos outros às vezes são perceptíveis unicamente quando se detêm; é a interrupção do ciclo que o torna evidente. Segundo Chion, só percebemos os sons quando eles se interrompem, pois de serem constantes não os notaríamos: “isto é extremamente verdadeiro para a percepção: se vivêssemos com um som que não se movesse nem cessasse jamais, não poderíamos adverti-lo” (CHION, 1999, p.25). Portanto, essa interrupção está ligada à consciência: “a cessação de um som permite, com frequência, tomar consciência dele com atraso e, ao mesmo tempo, revela às vezes um som que está detrás e que também estava já aí. Talvez estava mascarado, ou quiçá era audível mas estava escotomizado³⁹” (CHION, 1999, p.198)⁴⁰. O tempo contém mudanças em si e por isso mesmo comporta permanência. As transformações que acontecem no tempo nos revelam o imutável; é graças ao passo do tempo que percebemos a duração das coisas.

Existe um tempo ou múltiplos tempos da imagem e do som, e outros tempos dos dispositivos envolvidos em sua produção, distribuição e recepção. Chion diz que o tempo do som diverge do tempo relatado por ele, pois embora na gravação o tempo seja contabilizado objetivamente, a percepção da duração do som e das formas que ele evoca é variável. Ou seja que o som, que precisa do tempo para existir, às vezes nos produz a sensação de ausência do tempo (CHION, 1999, p.192). O que foi e o que será estão contidos na imagem audiovisual; o antes e o depois determinam a evolução das imagens e dos aparatos. Porém o tempo não é só passado, futuro e presente, mas devir. Segundo Deleuze, os devires são a própria

³⁸ Tradução nossa. Na *Imagem-Tempo* em espanhol, Deleuze foi traduzido assim: “Era preciso que la imagen se liberara de los nexos sensoriomotores, que dejara de ser imagen-acción para convertirse en una imagen óptica, sonora (y táctil) pura. Pero ésta no bastaba: era preciso que entrara en relación aun con otras fuerzas, para escapar ella misma al mundo de los tópicos. Era preciso que se abriera a revelaciones poderosas y directas, las de la imagen-tiempo, la imagen legible y la imagen pensante” (DELEUZE, 1987, p.39. Tradução de Irene Agoff).

³⁹ A *escotomização* é um termo usado na psicanálise para descrever o mecanismo inconsciente mediante o qual uma pessoa faz desaparecer os fatos desagradáveis de sua memória.

⁴⁰ Tradução nossa. Citamos o texto em espanhol utilizado nesta dissertação: “Esto es muy verdadero para la percepción: si viviéramos con un sonido que no se moviera ni cesara jamás, no podríamos advertirlo” (CHION, 1999, p.25); “El cese de un sonido permite a menudo tomar conciencia de él con retraso y, al mismo tiempo, revela a veces un sonido que está detrás y que también estaba ya ahí. Tal vez estaba enmascarado, o quizás era audible pero estaba escotomizado” (CHION, 1999, p.198).

consistência do real onde presente, passado e futuro estão implicados no acontecimento e, portanto, são simultâneos (não respondem a uma sucessão cronológica) e inexplicáveis (DELEUZE, 1987, p.138). Esse devir compreende movimentos, tensões, conflitos, crises, já que supõe um encontro entre dois elementos heterogêneos que se deslocam em uma relação recíproca. Contudo, não se abandona o que se é para devir outra coisa, mas para encontrar outra forma de viver. Por isso, com a passagem do tempo alguns aparelhos e formas de produção de imagens e sons persistem, embora não sejam imutáveis. Outros tantos mudam até desaparecer. Assim, o princípio da caixa escura das máquinas fotográficas se mantém sob uma variada gama de aparatos.



Imagem 4. *Foto-agüita que lambe.*
Fotografia. Maria Alejandra Espinosa M.

O tempo preserva uns costumes e transforma outros; converte em hábitos atividades que em algum momento foram ocasionais. A fotografia que antes era ofício de umas quantas pessoas, foi crescendo até virar atividade cotidiana desenvolvida por grande parte da população. Este fenómeno deriva da incursão da fotografia, o vídeo, o som (especialmente a música) e o cinema na cadeia de produção e consumo, fato que alcançou seu topo com o estabelecimento das tecnologias digitais. Ainda que represente rupturas, não foi um salto radical, senão que de forma gradual os aparatos e a necessidade de registrar, reproduzir e manipular (editar) foram se inserindo nos âmbitos social, profissional, escolar e familiar. Ou seja que antes da comercialização massiva das primeiras câmeras digitais, já muitas pessoas possuíam câmeras compactas analógicas – e algumas outras tinham câmeras reflex – que funcionavam com rolo de filme de 35mm, suporte que permaneceu sendo popular logo da

incurção do digital e aos poucos foi perdendo vigência; hoje o filme é raramente usado. Igual aconteceu com o som, pois a fita cassete continuou sua comercialização e uso para gravar e ouvir músicas mesmo depois da aparição do CD até que finalmente foi substituída por ele. Hoje o CD também perdeu adeptos diante dos dispositivos portáteis cuja capacidade de armazenamento ou acesso a internet tornaram prescindíveis os suportes físicos. Aliás, os preços dos equipamentos digitais inicialmente eram bastante elevados, por isso demorou vários anos para as pessoas incursionarem no uso destes aparelhos e suportes. Assim, o tempo dos aparatos não é uma sequência linear. Com certeza, muitas máquinas estão hoje descontinuadas e milhares de aparelhos ficaram obsoletos pois é dessa maneira que funciona o atual sistema econômico. Porém, seja por nostalgia, por qualidade técnica ou por causa do sistema mesmo que ainda encontra lucro neles, determinados aparelhos e suportes perduram, coexistindo com os mais recentes objetos tecnológicos. Por exemplo, os discos de vinil, esquecidos durante anos, ultimamente voltaram a ser escutados e inclusive a serem produzidos com novos padrões de qualidade que tentam corrigir as falhas dos antigos vinis.

Enquanto o disco gira tocado pela agulha, múltiplos dispositivos audiovisuais são fabricados, distribuídos, comprados, vendidos, utilizados, descartados. O tempo se desdobra como uma espiral. Se comprime e se expande dando origem a imagens, sons e coisas. Quem antes eram meros consumidores de imagens audiovisuais hoje são também produtores. Os processos de captura, edição, distribuição – sobretudo o compartilhamento através da internet– e visualização são desenvolvidos com dispositivos simples como um celular e um computador. Ao mesmo tempo se perpetua o esquema de produção tradicional do cinema que emprega os mais refinados equipamentos e investe escandalosas cifras que às vezes chamam a atenção muito mais do que o conteúdo dos filmes. Entre esses dois extremos comparecem outras diversas formas de produção; se misturam técnicas, suportes, aparelhos, processos, papéis, mais tudo gira em torno da imagem e do som. É o tempo do audiovisual.

Os avanços tecnológicos para obter imagens e sons de máxima qualidade – assim como para comprimi-los reduzindo sua fidelidade e tamanho mas incrementando sua divulgação – e os baixos custos que popularizam o acesso aos dispositivos, incrementam a produção audiovisual e, com ela, o desperdício. Por conta das trocas tecnológicas que são cada vez mais aceleradas, os aparelhos de captura, manipulação e reprodução das imagens ficam obsoletos rapidamente, causando uma enorme produção de resíduos. Nos alvares da industrialização, os aparelhos eram feitos para durarem o maior tempo possível, porém na medida em que a produção e o consumo incrementaram, estes foram se tornando descartáveis. Basta comparar a duração de um rádio antigo com a de um pequeno reproduzidor de MP3.

Algum tempo atrás as pessoas costumavam consertar os aparelhos (e muitas outras coisas como os sapatos, os guarda-chuvas, os móveis) porque era bem mais difícil comprar outros novos para trocá-los e porque os aparatos mecânicos e elétricos continuavam funcionando por muito tempo às vezes só com a substituição de uma peça. Não ocorre assim com os dispositivos eletrônicos e sua inerente obsolescência programada. Na medida em que os custos de produção diminuem, se fabricam quantidades maiores e as pessoas preferem comprar coisas novas antes que reparar as usadas, posto que a reparação muitas vezes é mais cara que a compra. Aliás, os materiais utilizados na reparação contínua também são de curta duração, forçando os consumidores à substituição. A superprodução em si mesma resulta problemática posto que parte do produzido nunca chega a ser vendido. Portanto, produtos novos se convertem em resíduos diante dos mais recentes que prometem maior eficiência, praticidade e parecem mais bonitos.

O que se sói fazer com os suportes e dispositivos de captura e reprodução audiovisual quando param de funcionar, ou quando até funcionando se consideram inúteis por causa da aparição de outros “melhores”, é descartá-los. Questionando as causas e consequências da obsolescência associada à produção e distribuição da imagem audiovisual, Lorenzo Durantini coleta fitas de VHS para criar a partir delas, de forma tal que o dejetivo tecnológico devém obra. Não são as imagens que contém o que ele emprega, mas o próprio objeto, substituindo o vídeo pela escultura, a instalação e a performance. Em “2216 VHS Tapes” (2010) Durantini reúne 2216 fitas de VHS das quais retira as caixas e deixa os carretéis que são suspensos de uma estrutura retangular. O artista se situa embaixo da estrutura e principia a soltar, uma a uma, as fitas dos carretéis, começando pelas margens até chegar no centro. O som das fitas desenrolando e descendo para o chão se assemelha a uma cachoeira, efeito ainda mais acentuado pelo brilho da luz reflexa nas fitas. No chão se forma uma montanha que vai crescendo com o desenrolar das fitas que se entrelaçam. Apenas termina de desatá-las, Durantini abandona a cena enquanto as fitas continuam seu percurso. O som se apaga progressivamente até desaparecer quando as fitas, ainda penduradas dos carretéis, interrompem seu deslocamento. A performance finaliza, porém o resultado se transforma em instalação. O suporte obsoleto – a fita cassete – é decomposto na busca de novas formas de composição. Além das fitas, Durantini emprega as caixas pretas dos cassetes para erguer umas torres que se integram à instalação. A luz da sala produz um brilho nas torres que confunde o espectador; é preciso se aproximar delas para corroborar que se trata de plástico e não de pedra. A performance é registrada em vídeo digital; a instalação e as esculturas são

fotografadas⁴¹. Deste jeito as fitas cassetes de VHS conservam uma relação com o audiovisual, porém oferecem outra visão dele que se afasta das próprias imagens registradas e reproduzidas, para refletir sobre os processos e dispositivos envolvidos na produção audiovisual.



Imagem 5. *2216 VHS Tapes*. Lorenzo Durantini. Fotografia. Luis Antonio Buitrago Bello.

A obsolescência não só obriga as pessoas a trocar os dispositivos constantemente, mas muda também as formas de perceber as imagens e sons; estes aparecem em diferentes lugares, provocando condições diversas de recepção. Assim, a passagem da sala escura e isolada do cinema – onde as imagens eram projetadas sobre uma tela –, para o espaço privado onde se situa o televisor – cuja caixa despede os sons e a luz transformada em imagens – supõe mudanças tanto nas formas de produção e transmissão da imagem audiovisual, quanto na percepção que os espectadores têm das ditas imagens. Ainda mais fortes são essas transformações com a multiplicação das imagens e sons graças ao estabelecimento do digital que trouxe consigo a ubiquidade das telas. Da incorporação do audiovisual ao cotidiano deriva a criação de conteúdos que se metamorfoseiam para aparecer em qualquer espaço e ocasião. Essa exploração do *transmidiático* consiste em ajustar um produto audiovisual a diversos contextos, ou seja, decompô-lo em termos de “divisão de suas partes constitutivas”⁴² que logo se multiplicam, virando novos produtos. Isto faz com que *um* produto, mediante suas

⁴¹ Imagens disponíveis no site: <http://www.lorenzodurantini.com>. Acesso em 25 de janeiro de 2015.

⁴² Primeira definição de “decomposição” no dicionário escolar da língua portuguesa. Academia Brasileira de Letras (2008).

derivações, possa ser difundido como série de televisão e de internet, videogame, filme e DVD ou Blu-Ray, livro, história em quadrinhos, trilha sonora disponível em CD e para descarga na internet, além de utilizar suas imagens em outros produtos derivados como bonecos, canecas, camisetas, cadernos, sabonetes e tudo aquilo que incentive o consumo. Estas questões nos levam a sugerir que a obsolescência da imagem audiovisual, igual a sua condição de efêmera, se relacionam profundamente com a *consumição*⁴³.

A imagem se consome no sentido de que sofre desgaste material por razões como o uso e a ação da luz, do calor, da água, do ar. Tanto a deterioração dos suportes quanto a dos seus significados, vão aniquilando imagens e sons, evidenciando sua transitoriedade. Por outra parte, na atualidade há um consumo compulsivo de imagens audiovisuais; são elas objetos destinados à *consumição* – entendida como o ato de consumir – e ao consumismo – aquisição exagerada –, em consequência, ao descarte e substituição. Temos dito que a decomposição ocasiona transformações que conduzem à regeneração, mas de que maneiras o efêmero pode ser aproveitado para recompor? O passageiro que caracteriza a imagem audiovisual e os humanos, considerado muitas vezes um problema, origina tensões que por sua vez causam movimento. Ao quebrar o estatismo da imagem, ela se torna singular. Poderíamos então dizer que cada instante de mutação da imagem, pelo fato de ser efêmero, é também único. Um instante carrega a decomposição do anterior e anuncia sua própria recomposição no seguinte. Isto quer dizer que a imagem, sujeita à decomposição, vai sofrendo um desgaste progressivo e portanto não é sempre igual. A cada momento se transforma. As mudanças causadas pela decomposição fazem com que a imagem seja diferente a cada vez, que comporte uma novidade em sua deterioração. Assim, o permanente fluxo da imagem e do som se torna oportunidade de reconstrução: enquanto uns de seus rasgos se apagam, as marcas produzidas pelo desgaste geram imagens novas.

Pelo desaguadouro de uma pia começa a aparecer uma mancha preta que cresce na medida em que o nível da água aumenta. Enquanto a pia enche, e com o som da água correndo, aos poucos vai formando-se um retrato. O rosto nos olha por um instante. Tentamos dirigir o olhar para seus olhos, mas nos atrai o buraco que se desvenda no meio do retrato; é o desaguadouro por onde a imagem sumirá, revertendo seu processo de composição. O retrato em permanente mutação se desfigura, seus olhos são sorvidos pelo sifão. Sua decomposição se precipita fazendo com que desapareçam a testa, o nariz, a boca, os cabelos. O retrato

⁴³ Empregamos aqui o termo *consumição*, de acordo às definições a seguir: “1 Ato de consumir” (Dicionário da língua portuguesa Michaelis); “1. Ação ou resultado de consumir(-se), de destruir(-se) totalmente [+ em, por : *consumição na dor*: *consumição pelas chamas*.] 2. Ação ou resultado de gastar pelo uso contínuo” (Dicionário Caldas Aulete).

desaparece do mesmo modo que surgiu. Como por efeito de mágica o processo começa de novo refletindo o ciclo da vida que vai da composição à decomposição e logo à recomposição num loop interminável. Nesse caso, o desaguadouro não somente anuncia que o destino da imagem é a desapareição. Ao mesmo tempo, encarna a possibilidade de regeneração da imagem que progride por meio do retrocesso já que ao reverter o processo de decomposição, a imagem renasce. Eis o que acontece em “Biografias”⁴⁴ (2002), série que recolhe três retratos anônimos das necrológicas da imprensa. Através do vídeo, Oscar Muñoz devolve a vida aos mortos, perpetuando sua imagem; aqui a edição propicia a recomposição do indivíduo e da imagem.

Este processo já tinha sido trabalhado em “Narciso” (2001-2002) obra na qual é o autorretrato de Muñoz o que flutua na água da pia. O vídeo começa com o retrato do autor – desenho já pronto, composto com pó de carvão sobre água – cuja sombra se projeta na porcelana branca da pia. Enquanto o nível da água decresce – ela escorre pelo desaguadouro – a imagem e sua sombra vão se aproximando, tentando fundir-se num só retrato. O propósito é frustrado pela desfiguração de ambos – retrato e sombra –, os quais devêm uma mancha que some, devorada pelo desaguadouro. Assim, sem conseguir compor um único retrato, o desenho e sua sombra se destroem para compor a imagem da sua própria decomposição. O processo é interrompido nesse ponto, pois o vídeo finaliza sem que a imagem (o autorretrato de Muñoz) consiga se reconstruir. Nas duas obras Muñoz explora a instabilidade do suporte e o caráter efêmero da imagem utilizando o pó de carvão como substância constituinte da imagem e também como resíduo que desaparece pelo esgoto. A diferença entre elas radica em que “Biografias” aproveita esse resíduo reciclando-o por meio da edição de vídeo que inverte o processo de apagamento da imagem para reconstituí-la. Por sua vez, “Narciso” não passa por um processo de recomposição, exibindo unicamente a decomposição da imagem, decomposição produzida pela desintegração de sua matéria.

Em “Metamorfoses” Ovídio nos conta que a imagem de Narciso não podia ser fixada na água. O reflexo escapava aos dedos que tentavam apreendê-lo – este mudava constantemente de acordo com os movimentos tanto do Narciso, quanto da superfície que se tornava turva apagando o reflexo – até que finalmente Narciso e reflexo se uniram apagando-se e dando origem a uma flor. Em “Narcisos secos” (1994), Muñoz consegue desenhar e fixar

⁴⁴ As obras de Oscar Muñoz analisadas aqui, fizeram parte da exposição *Protografias*, apresentada no Museo de Arte del Banco de la República, em Bogotá, de dezembro 8 de 2011 a 12 de março de 2012. Os curadores, José Roca e Maria Wills estabeleceram uma classificação das obras relacionada com o efêmero, dentre as quais: suporte reconsiderado, imagem instável, imagem em fluxo. A informação sobre a exposição se encontra disponível em: <<http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/protografias.html>>. Acesso em 10 de novembro de 2014.

sua imagem na água. Este procedimento não acontece pela impressão direta do reflexo, senão que é criação da mão do artista quem faz seu retrato com pó de carvão, escolhendo a água – superfície instável – como suporte⁴⁵. Devido à instabilidade, tal imagem começa sua decomposição desde o momento em que é criada: a água se evapora progressivamente até secar e, nesse percurso, o retrato sofre transformações ao mesmo tempo que o suporte – a água – se altera. Quando a água seca, a imagem se reduz a um acúmulo informe de pó do qual não brota flor nenhuma. Assim, assistimos à morte da imagem e de seu suporte, tão inevitáveis como a morte do homem.

Algumas imagens se perdem, alguns sons se apagam enquanto outros permanecem. Alguns arquivos digitais se estragam e é impossível recuperá-los. Outros arquivos possuem múltiplas cópias, se repetem em uma pasta e em outra e desfilam simultaneamente em várias telas. Alguns aparelhos duram muitos anos, outros se deterioram rapidamente e logo só servem como adornos; entre eles haverá alguns que sejam reciclados, outros serão descartados sem que lhes seja concedida uma segunda oportunidade.

2.2. Fermentação da imagem audiovisual

*Os “fermentos” são substâncias que produzem ou aceleram a decomposição de quantidades comparativamente grandes de outras substâncias orgânicas... Mas essas “outras substâncias orgânicas” sobre as quais os fermentos exercem seu poder de decomposição, são formas estilísticas transmitidas pela tradição.*⁴⁶

ALFRED GOTTHOLD MEYER.

⁴⁵ Com esta obra Muñoz começa a exploração de outros suportes, na tentativa de questionar a materialidade da fotografia.

⁴⁶ Tradução nossa. Citamos o texto em espanhol: “Los ‘fermentos’ son sustancias que producen o aceleran la descomposición de cantidades comparativamente grandes de otras sustancias orgánicas... Pero esas ‘otras sustancias orgánicas’ sobre las cuales los fermentos ejercen su poder de descomposición son formas estilísticas transmitidas por la tradición”. A citação de A. Gotthold Meyer aparece num texto de Benjamin, a propósito da construção das cidades modernas. In: BENJAMIN, W. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005, p. 684. O interesse de Benjamin pelos vestígios e os “despojos da história” se relacionam com os processos de materialização do tempo como a fermentação. A esse respeito, ver Didi-Huberman, *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed., 2011, p.159-163.

Luz e ar são condições imprescindíveis para a existência de imagens e sons. Paradoxalmente, também podem destruí-los posto que são agentes que produzem a deterioração dos suportes materiais do audiovisual, junto com fatores como as mudanças de temperatura e a variação da umidade. A fermentação é decomposição para transformar as coisas e aproveitá-las nessa sua nova forma. Esse processo atinge a produção de variados alimentos e bebidas como o pão, o queijo, o iogurte e o vinho, dependentes do poder transformador de microrganismos como bactérias e fungos. Assim, a fermentação permite a conservação de alimentos. Todos os tipos de película estão formados principalmente por materiais orgânicos entre os quais a gelatina, sensível à água e excelente cultivo para fungos e bactérias. As fitas magnéticas também podem ser alcançadas por fungos e além da deterioração própria, causar a de outros suportes magnéticos mediante a liberação de esporos. A colonização de fungos é quase impossível de deter, causando perda do material audiovisual.

De outra parte, o termo fermentação como utilizado por Benjamin – e retomado por Didi-Huberman – teria a ver com as manifestações da materialidade do tempo e se relaciona com a preservação dos vestígios, das ruínas, do que se decompõe posto que tais manifestações fundamentam a história.

A sobrevivência (*Nachleben*) concerne perfeitamente ao “fundamento da história em geral”. Ela expressa ao mesmo tempo um resultado e um processo: expressa os *rastros* e expressa o *trabalho* do tempo na história. Por uma parte, nos permite acessar a uma *materialidade do tempo* à qual Benjamin põe atenção nos vestígios, nos “despojos da história”, mas também na escolha de seus paradigmas teóricos –a fermentação, por exemplo– para caracterizar esse “trabalho”. Por outra parte, abre um acesso à essencial *espectralidade do tempo*: aponta para a “pré-história” (*Urgeschichte*) das coisas sob o ângulo de uma arqueologia que não é somente material, mas também psíquica.⁴⁷ (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.161)

Ou seja, que a partir da decomposição e transformação é que algumas coisas se conservam – sobrevivem – e outras são criadas para construir a história. Feitos com materiais orgânicos suscetíveis à decomposição, será esse o caso dos suportes da imagem audiovisual? Poderíamos falar de fermentação para nos referirmos à ação da água, do ar, da luz e do calor

⁴⁷ Itálicos do autor. Tradução nossa. Citamos o texto da edição em espanhol: “La supervivencia (*Nachleben*) concierne perfectamente al ‘fundamento de la historia en general’. Ella expresa al mismo tiempo un resultado y un proceso: expresa los *rastros* y expresa el *trabajo* del tiempo en la historia. Por una parte, nos hace acceder a una *materialidad del tiempo* a la que Benjamin presta atención en los vestigios, en los ‘despojos de la historia’, pero también en la elección de sus paradigmas teóricos –la fermentación, por ejemplo– para caracterizar ese ‘trabajo’. Por otra parte, abre un acceso a la esencial *espectralidad del tiempo*: apunta a la ‘prehistoria’ (*Urgeschichte*) de las cosas bajo el ángulo de una arqueología que no es solamente material sino también psíquica” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.161. Tradução: Oscar Antonio Oviedo Funes).

que produz transformações nos componentes dos suportes? Se dissermos que a fermentação é uma transformação para tirar proveito do resultado final, ou seja do produto fermentado, em que medida os suportes audiovisuais afetados pela decomposição podem ser aproveitados?

Para tentar responder esses questionamentos, começaremos por rever quais são os processos de decomposição (desgaste, deterioração, perda) dos suportes que graças à transformação possibilitariam uma recomposição. Os suportes de tipo físico-químico⁴⁸ possuem substâncias que se transformam desde o momento da fabricação e nas etapas posteriores: exposição, revelação, fixação, difusão, uso, armazenamento e conservação. É o caso de materiais como o filme e o papel fotossensível cujos componentes primordiais mais comuns são a prata e, no caso das imagens coloridas, as tintas. As mudanças das propriedades físicas da película (fotografia e filme), devem em perda de qualidade das cópias e às vezes podem impedir mesmo a obtenção de cópias. Porém os materiais utilizados são diversos; em consequência, seus processos de deterioração atuam de maneiras diferentes provocando alterações na imagem e afetando a duração dos suportes. A degradação pode acontecer por condições meio ambientais e biológicas, mas também sucede pelas alterações nos processos (por exemplo, por causa do uso de produtos vencidos ou por uma lavagem deficiente) e pela manipulação dos materiais que pode causar arranhões ou deixar marcas das impressões digitais. Aliás, os mesmos equipamentos propiciam estragos no filme, desde os projetores cinematográficos que são os que produzem maior deterioramento, até os aparelhos para a limpeza e as próprias câmeras.

As manchas habituais nos espaços e objetos cotidianos surgem também na imagem audiovisual, assim como na pele dos humanos. Enquanto elas aparecem se espalhando pelos suportes, umas cores viram outras; inclusive somem provocando o desvanecimento das imagens. As ameaças visíveis como a poeira, o sol direto e o mofo às vezes dissimulam as mascaradas: os efeitos de gases e vapores fazem com que o filme perca a sensibilidade e o contraste ou que vire viscoso; a película se vela com a radiação e não só com a luz; os produtos para limpar e prevenir a deterioração podem causar o resultado avesso. A vontade de tocar, de possuir, nos leva a manusear. Enquanto sentimos as texturas do filme, ele experimenta mudanças de sensibilidade. Os suportes padecem de patologias como as bolhas produzidas pelos produtos químicos e o calor. Eles dobram, se quebram, sofrem deformações e ainda queimam até desaparecer.

⁴⁸ Empregamos aqui o termo suportes para nos referirmos aos seguintes componentes estruturais dos materiais fotográficos (fotografia fixa e suportes filmicos): o suporte propriamente dito (papel, película plástica, metal, vidro, etc.), a emulsão (gelatina, albúmen, etc.) e materiais da imagem final (tintas, pigmentos, base de prata, etc.).

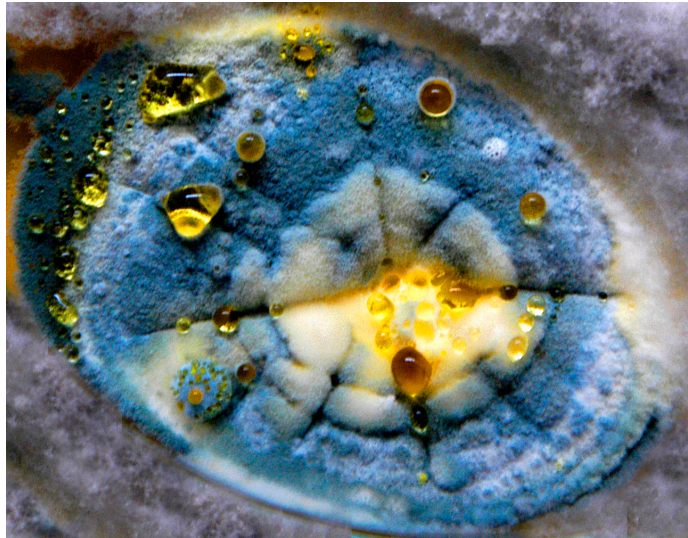


Imagem 6. *Hongo momia*. Fotografia. Luis Antonio Buitrago B.

Na busca de maior estabilidade, se exploraram os suportes magnéticos mas esses também estão feitos com componentes químicos suscetíveis à deterioração. A umidade e a temperatura inadequadas provocam contração e expansão das capas das fitas magnéticas, ocasionando o desprendimento das partículas metálicas da base plástica; as variações destas condições (calor e umidade) também afetam os suportes ópticos. A fita contém um material adesivo que pode se tornar pegajoso impedindo a leitura das imagens e sons. Como acontece com o filme, os erros operativos nas máquinas de reprodução causam estragos nas fitas e discos. Aliás, os fortes campos eletromagnéticos dos aparelhos em funcionamento contribuem à deterioração dos suportes magnéticos e magneto-óptico; somente os ópticos não são afetados por esses campos. Contudo, dependendo dos suportes específicos, os magnéticos podem servir para gravação analógica ou digital, e este último parece que diminui os riscos de deterioração oferecendo ainda a realização de cópias exatas do original. De todas formas, o número de reproduções está associado à deterioração pelo que é difícil determinar quanto pode durar o suporte magnético ou magneto-óptico. Por isso, para sua conservação se recomenda fazer múltiplas cópias do material audiovisual, inclusive em suportes analógicos (BEREJO; FUENTES, 2001, p.21).

Uma particularidade da fita magnética é que pelos altos custos que demandava sua fabricação – isso nos começos do uso da fita – ela foi planejada para ser submetida a sucessivas gravações. Porém para reutilizá-la, os conteúdos anteriores eram destruídos, fato que envolve a desapareção de grande quantidade de imagens e sons. Por isso Martínez

Odriozola as denominou “os palimpsestos do século XX”⁴⁹. Esse não é o único problema de perda do material gravado em suportes magnéticos; a isto se somam os inúmeros suportes e aparelhos para reprodução que são rapidamente substituídos. Segundo Bereijo e Fuentes (2001, p.19), “desde as primeiras gravações de vídeo nos anos 1940, se calcula que já foram usados mais de cem suportes magnéticos” no registro de imagens audiovisuais, especificamente vídeo. Entre estes os mais conhecidos são a fita de 2” e a de 1”, cassetes de ¾” (U-MATIC) e ½” (BETACAM). Isto faz com que não existam aparelhos compatíveis com alguns outros suportes, impossibilitando sua leitura.

Todas estas manifestações da deterioração acarretam dificuldades no arquivamento, restauração e preservação, convertendo-se em obstáculos para conseguir a eternização da imagem e, com ela, a imortalização do registrado. Tais dificuldades abrangem não somente as imagens audiovisuais, mas a saúde humana que corre perigo devido aos produtos tóxicos que emanam os negativos plásticos durante a degradação. Também se apresentam problemas nos depósitos de resíduos por causa dos produtos químicos expelidos por esses materiais. Provavelmente esta é uma das razões para acreditar que os suportes digitais são os mais adequados para evitar a perda e rápida deterioração das imagens audiovisuais e minimizar os riscos para a saúde e o ambiente. Deste modo, o ausente transformado em imagem digital perduraria por mais tempo, tornando-se presença salva dos efeitos da decomposição: “[...] a transferência a suportes numéricos, compactos e fiáveis permitiria em princípio eternizar a totalidade de nosso material efêmero e das nossas efemérides. Assim, tecnicamente temos nos libertado da irreversibilidade do tempo que flui”⁵⁰ (DEBRAY, 1994, p.290). Contudo, a duração média dos dispositivos usuais de armazenamento de imagens digitais caso do disco rígido ou disco duro, em inglês Hard Disk Drive (HDD)⁵¹, e da unidade de estado sólido (SSD)⁵² varia entre os seis e os dez anos, dependendo do uso e o cuidado⁵³. Igualmente,

⁴⁹ MARTÍNEZ ODRIOZOLA, E., *apud* BEREIJO e FUENTES. *Los soportes filmicos, magnéticos y ópticos desde la perspectiva de la conservación de materiales*. 2001, p.19

⁵⁰ Tradução nossa. Citamos o texto em espanhol: “[...] la transferencia a soportes numéricos, compactos y fiables permitiria en principio eternizar la totalidad de nuestro material efimero y de nuestras efemérides. Así, técnicamente nos hemos liberado de la irreversibilidad del tiempo que fluye” (DEBRAY, 1994, p.290. Tradução: Ramón Hervás).

⁵¹ Este disco também se conhece como HD, porém as iniciais HD ademais são empregadas em referência a *High Definition* (alta definição) que não é do que falamos neste caso. Portanto, preferimos manter as iniciais HDD que são as específicas para o dispositivo de armazenamento. O HDD é um suporte magnético.

⁵² SSD é a sigla de Solid State Drive, também conhecida como memória de estado sólido que utiliza a tecnologia Flash (como o pen-drive) para o armazenamento. Os dispositivos SSD são construídos como um circuito integrado semicondutor em uma só peça, ou seja que não possuem partes móveis eletromecânicas. Isto reduz as vibrações, fazendo com que os SSD sejam silenciosos e mais resistentes que os HDD.

⁵³ Fontes: <http://tecnologia.elpais.com/tecnologia/2015/01/27/actualidad/1422381379_764743.html>; <<http://blog.uptodown.com/cual-es-la-vida-media-de-un-disco-duro-averigua-las-horas-que-lleva-el-tuyo-funcionando>>; <<http://blogthinkbig.com/unidades-ssd/>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2015.

acidentes acontecidos nas “nuvens” levam a pensar que não são esses os lugares mais apropriados para conservar os arquivos.

Nesse caminho para alcançar a recomposição dos seres e coisas decompostas por meio da imagem, existe uma dificuldade ainda maior que a questão da deterioração dos suportes que nos impede de conservar a presença do que já não está. Se trata do arquivamento das imagens audiovisuais. O fato mesmo de arquivar resulta problemático porque para que o arquivo exista é preciso um lugar de armazenamento, com os gastos e cuidados que isto demanda. Também porque arquivar é um processo de escolha já que é impossível conservar tudo. Por isso a *pressão* é condição própria da configuração do arquivo, onde residem a *impressão*, ou seja por que algo merece ser impresso?, o que registrar e por que?; a *repressão* que é uma censura ou recalque inconsciente; e a *supressão* (segunda censura) que é consciente e opera um deslocamento (DERRIDA, 2001, pp.41-43). De acordo com essas condições, Derrida diz (2001, p.22) que há um *mal de arquivo*, um desejo de arquivo que leva consigo o que Freud denominou “pulsão de morte ou pulsão de agressão ou pulsão de destruição” que trabalha sempre de maneira silenciosa e que conduz ao esquecimento, à aniquilação da memória e de seus rastros físicos – dispositivos documentais ou monumentais – constituindo-se em uma violência intrínseca ao arquivo⁵⁴. Nessa ordem de ideias o arquivo não somente comporta a conservação, mas a destruição das imagens e sons. Destarte, podemos dizer que arquivar é um processo de decomposição que passa pela fragmentação, a perda, o descarte, a reciclagem e a repetição para construir memória, isto é, para recompor. Porém, Derrida adverte que a repetição, antes que uma condição para preservar a memória, se constitui em uma ameaça, em um instrumento do esquecimento. Isso quer dizer que a repetição que possibilita a reprodução da imagem audiovisual seria uma forma de destruição da memória, não da sua construção.

[...] a própria repetição, a lógica da repetição, e até mesmo a compulsão à repetição, é, segundo Freud, indissociável da pulsão de morte. Portanto, da destruição. Consequência: diretamente naquilo que permite e condiciona o arquivamento só encontraremos aquilo que expõe à destruição e, na verdade, ameaça de destruição (DERRIDA, 2001, p.23).

O homem, em sua obsessão por manter a memória através das imagens audiovisuais, se entrega à repetição, à cópia e ao arquivamento. No entanto, para Derrida o arquivo não é memória, senão que existe justamente por causa da falta de memória. Nesse sentido, estamos

⁵⁴ Também chamada pulsão arquiviolítica (DERRIDA, 2001, p.21).

frente a um paradoxo onde o arquivo está ligado à decomposição da memória, chegando inclusive à destruição, e ao mesmo tempo é a possibilidade de construir, de criar memória a partir de seus fragmentos. Isto acontece porque o arquivo e a memória são dinâmicos, estão em permanente transformação assim como os suportes da imagem audiovisual. Ou seja que todos eles, suportes, arquivos e memória estão destinados ao desgaste, à deterioração, à destruição.

Como vemos, há uma constante tensão entre a decomposição e a reconstituição, um fluxo que permite a mutação. O deterioramento resulta conflitivo no propósito de conservar as imagens audiovisuais. O conflito movimenta os humanos. A luta contra a deterioração conduz à procura de suportes mais duradouros e à exploração de formas para aproveitar o material deteriorado. Assim, nos primórdios do cinema quando a película feita de nitrato de celulose era inflamável, muitos filmes se perderam. De alguns deles somente se preservam comentários ou resenhas da época, mas nunca mais serão vistos posto que não existe cópia. Federico Valle, um empresário, produtor e diretor que depois de uma prolífica carreira na Argentina caiu em desgraça, perdeu grande parte de sua produção por conta dos incêndios. Ele filmou curtas e longas-metragens, noticiários, documentários, animações, filmes de ficção, didáticos e de propaganda. Desses mais de mil filmes poucos se conservam, posto que além da queima de material, Valle vendeu um lote de filmes como celuloide para tentar sair da bancarrota. Esse celuloide foi utilizado para fabricar pentes (KING, 1994, p.28), pelo qual o que era suporte das imagens se converteu em ferramenta para cuidar da imagem das pessoas. Apesar de terem sido promulgados manuais com instruções para evitar o incêndio de filmes, estes continuaram acontecendo até as últimas décadas do século passado destruindo arquivos que passaram a ocupar um lugar na estante do esquecimento. Segundo Sylvio Back, o incêndio que aconteceu em 1957 na Cinemateca Brasileira de São Paulo “ofendeu de forma irreparável boa parte da memória cinematográfica do país até então arquivada e recenseada”.⁵⁵ Esta afirmação evidencia que se tende a pensar que os arquivos são lugares de construção de memória e que a memória mesma é construção e nunca decomposição. Mas a memória é também destruição, ou em todo caso é também construção de olvido.

Fazer pentes com o celuloide de filmes salvados da queima parece uma solução engenhosa, além de útil, para aproveitar o material. Também foi a oportunidade para Valle solucionar seus problemas econômicos. Porém, não foi uma solução para conservar as imagens que ele mesmo produziu. Às vezes, mesmo conservando a forma dos suportes e

⁵⁵ BACK, Sylvio. *O cinema é uma invenção sem futuro*. In: Revista Brasileira da Academia Brasileira de Letras. Nº 76, setembro de 2013, p.216.

guardando-os em arquivos, a imagem vai desaparecendo progressivamente sem que nada possa ser feito para mantê-la.

Tentando conservar o conteúdo e aproveitando o suporte descartado para recompor imagens audiovisuais nele, Daniel Canogar cria “Spin” (2010) instalação na que utiliza 100 DVDs encontrados no lixo como telas onde as imagens são projetadas. O tamanho dos discos é pequeno, porém sua superfície brilhante espelha as imagens projetando-as também na parede branca. Desses suportes ele extrai imagens, as recupera e projeta com uma trilha sonora confusa produzida com os sons originais dos mesmos DVDs. Então seria esta uma forma de arquivo posto que preserva os suportes e parte de seus conteúdos? Em obras posteriores, Canogar utiliza discos estragados e neles projeta outras imagens e sons (“Single Spin” de 2011), assim como continua a utilizar as imagens audiovisuais que se preservam em discos usados e descartados, convertendo os suportes em materiais escultóricos (“Sikka Magnum” de 2013). O autor diz que estas instalações “exploram a curta vida das tecnologias que descartamos, e nos retratam como uma sociedade fascinada por imagens cintilantes e as miragens visuais que criamos”⁵⁶. A materialidade do tempo se revela nestas obras de Canogar, onde os discos e seus conteúdos descartados destinados ao esquecimento são os vestígios – o resultado – do “trabalho do tempo na história”, ou seja do processo de decomposição (desgaste, deterioração) dos suportes da imagem audiovisual. Como observa Didi-Huberman, estas sobrevivências materiais descobrem também rastros do pensamento de um tempo; elas constituem memória e a memória – segundo Benjamin e Derrida – reside tanto no material quanto no psíquico. Aliás, nestas propostas há uma atualização da memória que flutua entre os espaços privado e público, entre a memória pessoal e a coletiva, posto que esses suportes e as imagens que contêm se deslocam passando de uma mão para outra, de um olhar para outros, numa superposição de processos: desgaste, descarte, esquecimento, reciclagem, seleção, decomposição, fragmentação, reconstrução.

Posto que a decomposição é inevitável e ainda que seus processos possam ser retardados ela acaba por se impor, quicá a melhor opção seja aceitar a deterioração e as imagens que ela produz.

Era uma vez um fantasma que aparecia para atormentar o homem que o matou. Esse fantasma teve dois destinos. Por uma parte, continuou revivendo em ocasiões esporádicas enquanto o assassino é consumido pela culpa. Ambos permanecem e às vezes o tintilar dos

⁵⁶ Tradução nossa. Citamos o texto original: “La instalación explora la corta vida de las tecnologías que descartamos, y nos retrata como una sociedad fascinada por imágenes parpadeantes y los espejismos visuales que creamos”. Informação disponível no site do artista: <<http://www.danielcanogar.com/proyectos.php?lang=es>>. Acesso em: 6 de janeiro de 2015.

sinos anuncia sua presença nas telas. Se trata dos personagens do filme “The bells”⁵⁷ (1926), cujo negativo e uma cópia se conservam em ótimo estado na Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos. A outra sorte do fantasma foi a decomposição: o som dos sinos se apagou e o assassino virou também fantasma. O corpo do homicida e o espírito do morto se deformaram desvanecendo junto com o cenário do seu tormentoso encontro. No primeiro fado os personagens pretendiam produzir horror sem suspeitar que, no segundo, seriam eles mesmos atingidos pelo horror da destruição. Não foram vítimas da incineração comum no filme de nitrato de celulose, mas sua atuação na sinistra história dirigida por James Young foi substituída pelas imagens da decomposição do suporte que Bill Morrison trouxe à luz.⁵⁸

Em “Light is calling” (2003) assistimos às marcas que o tempo produziu no suporte fílmico ao longo de quase oitenta anos, afetando as imagens registradas em 1926 que se adivinham trás do véu tecido com os sinais da deterioração. Novas imagens surgem onde o protagonista é o processo de decomposição que se apresenta como um ser animado que vai mudando a cada fotograma. Ao fragmentar o filme de Young, Morrison decompõe a história e os personagens que ficam desprovidos de significação para centrar a atenção na inevitável decadência da materialidade, na luz, nas diversas formas e manchas que vão surgindo e esvanecendo e na música instrumental composta por Michael Gordon. Desse modo, os personagens e cenários de “The bells” viram objeto da ação do tempo histórico mais do que do tempo narrativo. Então é a deterioração mesma que atribui uma significação aos personagens porque ao afetá-los os torna únicos. O novo tempo proposto por Morrison é o do acelerado ritmo dos processos de deterioração: as marcas nas imagens se transformam velozmente, às vezes suas formas abstratas parecem se repetir, mas não se detêm senão que prosseguem como o ciclo de composição, desgaste, decadência, morte e regeneração. Essa rapidez contrasta com a música de violinos que constrói outro tempo; talvez um tempo de mediação entre a fixação das imagens antigas e o momento em que se revela sua própria deterioração. Assim, a música compõe o tempo da decomposição que é anacrônico posto que ela compreende todas as temporalidades. No filme estragado e descartado Morrison tenta encontrar a beleza para construir uma poética da deterioração que transcende da imagem para o ser humano, posto que o desgaste do suporte encarna o caráter efêmero de ambos.

Dissemos que a fermentação é transformação para conservar e assim, aproveitar o produto fermentado. A deterioração das imagens audiovisuais com seus suportes e arquivos

⁵⁷ Dirigido por James Young, o filme “The Bells” se encontra também disponível na internet.

⁵⁸ A cópia deteriorada que repousava na Biblioteca do Congresso foi entregue a Bill Morrison, quem já tinha trabalhado ali no filme “Decasia” (2002), feito com filmes deteriorados.

conserva o ciclo vital. A fixação de imagens e sons em suportes não é suficiente para eles permanecerem inalteráveis. Os microrganismos que se alojam nos suportes orgânicos provocam transformações nas imagens, perpetuando a vida; e a vida acarreta morte, perda, destruição. É justo nessa deterioração permanente perceptível nos suportes e arquivos que o tempo se materializa. Portanto, os processos de degradação da imagem audiovisual refletem nossa condição de vivos morrentes, de forma tal que a decomposição e seus vestígios na imagem audiovisual se apresentam como parte fundamental da história.

2.3. Formas de recomposição da imagem audiovisual

A ciência e a técnica, estes triunfos ocidentais, destruíram para nós a solidez do mundo, para depois recomputá-lo sob a forma de aura imaginística e imaginária de superfícies aparentes.

VILÉM FLUSSER, O universo das imagens técnicas.

Além de afetar o simbolismo e os suportes das imagens audiovisuais, a decomposição atinge também as estéticas, as estruturas narrativas, as técnicas e processos de produção do audiovisual, fato manifesto em rupturas, acidentes e outras transformações. A desconstrução dos elementos constitutivos do audiovisual se associa com a fragmentação, o descarte e a substituição. Ao mesmo tempo, estes processos conduzem à criação de distintas possibilidades audiovisuais. Desde as primeiras experimentações para fixar a imagem fotográfica houve acidentes que alteraram a representação “fiel” da realidade procurada pelos cientistas e estudiosos. Tais acidentes vinculados ao domínio da técnica se refletem em mudanças estéticas como é o caso da solarização de fotografias, na qual se apresenta uma inversão tonal da imagem de modo total ou parcial e a aparição de bordes acentuados nas figuras registradas. A solarização se produz por uma sobre-exposição por erro (ou seja por estender o tempo de exposição no momento do registro da imagem) ou por uma exposição accidental do material sensível à luz branca. A maioria das vezes aconteceu por acender uma luz durante o processo de revelação do filme ou do papel fotossensível. O que ao começo foi considerado um “erro” se tornou uma prática consciente que a partir de experimentações foi

sendo aprimorada, chegando a produzir imagens impactantes que mudariam a noção do que é o fotográfico. Nesse sentido, Simondon aponta que “as verdadeiras etapas do aperfeiçoamento do objeto técnico se fazem por meio de mutações, mas por mutações orientadas” (SIMONDON, 2007, p.61). A solarização foi e ainda é aproveitada por artistas e hoje aparece como ferramenta incluída nos softwares de edição de imagens. Algo parecido aconteceu com outros acidentes como puxar o filme⁵⁹ e a reticulação⁶⁰. Também com a múltipla exposição do filme que derivou na superposição de camadas comum nas imagens de vídeo e nas produzidas por computador, alterando tanto a composição do quadro ao mostrar cenários e objetos diferentes convergindo no mesmo espaço e tempo, quanto as narrativas, fazendo possível o desenvolvimento de ações diferentes de forma simultânea. Igualmente, este recurso serviu para compor uma só imagem a partir da fragmentação, como se aprecia nos mágicos filmes de Méliès⁶¹.



Imagem 7. Fotograma do filme *L'homme à la tête en caoutchouc*.
Dir. Georges Méliès.

Do efeito dos arranhões nos vinis que provocam repetição de sons, aparece o loop. O *scratching* gerado pelo movimento do disco para frente e para trás, se constituiu em uma técnica utilizada por DJs para produzir sons e ritmos diferentes a partir da manipulação do disco, enquanto o *feedback* – popularizado por Hendrix – que causa distorções do áudio, resultou ser um recurso para criar novas sonoridades. Os ruídos parasitas suscitados por

⁵⁹ Uso do filme a uma sensibilidade maior que a indicada no rolo, que envolve o aumento no tempo de revelação. Isso causa a expansão do grão e a perda de detalhe, mas o ganho de luminosidade.

⁶⁰ Acontece pelo choque térmico devido ao uso de revelador mais quente do indicado e o interruptor mais frio. Isto faz com que a emulsão rompa, mudando a textura da imagem.

⁶¹ Além das múltiplas exposições, Méliès foi pioneiro no uso de efeitos como o *stop trick*, o *time-lapse*, e o filme em cores onde cada fotograma em Preto e Branco era coloreado a mão.

interferências elétricas, assim como outros acidentes ou erros presentes na geração de imagens e sons oferecem singularidades estéticas que refletem as falhas na interação dos humanos com os aparelhos.

O “ruído branco” possui uma beleza técnica tão grande como uma modulação que tem um sentido, quando aporta por si mesma o testemunho da intenção de um ser humano de comunicar; a recepção de um ruído de fundo ou de uma simples modulação sinusoidal contínua pode ser tecnicamente bela quando se insere em um mundo humano. Deste modo, se pode dizer que o objeto estético não é um objeto propriamente dito, mas uma prolongação do mundo natural ou do mundo humano que permanece inserida na realidade que o suporta; é um ponto destacável de um universo; este ponto resulta de uma elaboração e se beneficia da tecnicidade; mas não está localizado arbitrariamente no mundo; representa o mundo e focaliza suas forças, suas qualidades de fundo, como o mediador religioso; se mantém em um estatuto intermediário entre a objetividade e a subjetividade puras. Quando o objeto técnico é belo é porque se insere no mundo natural ou humano, como a realidade estética⁶² (SIMONDON, 2007, p.205).

Continuando esta ideia Chion diz que, com efeito, o ruído faz parte do cotidiano do homem só que por resultar confuso, pela dificuldade para controlá-lo e porque na cultura ocidental ele é considerado como algo desagradável, se pretende eliminá-lo. Porém, os ruídos são essenciais em nossa vida, sua presença nos acompanha e fica gravada na memória, mesmo que eles sejam “o decorado desprezado de nossa existência”. Em algumas ocasiões, mediante o registro e a edição, se tornam “meios de narração e de expressão”, especialmente no cinema e na música concreta (CHION, 1999, pp.220-221).

Deste modo, os erros e modificações da imagem audiovisual não somente constroem outras possibilidades estéticas, mas induzem a repensar as relações entre os indivíduos e os dispositivos envolvidos na produção e recepção de imagens e sons que se inserem no cotidiano virando próteses do corpo e do pensamento humano. Segundo Neves (2007, p.119), as afinidades e tensões entre os indivíduos e as próteses cada vez mais concretas e

⁶² Tradução nossa. Citamos o texto em espanhol utilizado nesta dissertação: “El ‘ruido blanco’ posee una belleza técnica tan grande como una modulación que tiene un sentido, cuando aporta por sí misma el testimonio de la intención de un ser humano de comunicar; la recepción de un ruido de fondo o de una simple modulación sinusoidal continua puede ser técnicamente bella cuando se inserta en un mundo humano. De este modo, se puede decir que el objeto estético no es un objeto propiamente dicho, sino más bien una prolongación del mundo natural o del mundo humano que permanece inserta en la realidad que lo soporta; es un punto destacable de un universo; este punto resulta de una elaboración y se beneficia de la tecnicidad; pero no está emplazado arbitrariamente en el mundo; representa el mundo y focaliza sus fuerzas, sus cualidades de fondo, como el mediador religioso; se mantiene en un estatuto intermedio entre la objetividad y la subjetividad puras. Cuando el objeto técnico es bello es porque se inserta en el mundo natural humano, como la realidad estética” (SIMONDON, 2007, p.205. Tradução: Margarita Martínez e Pablo Rodríguez).

individuais conduzem à multiplicidade e à hibridação. As formas híbridas passam pela confrontação e decomposição dos elementos e processos audiovisuais para propor outras maneiras de assumi-los, ou seja para recompô-los; essas transformações incidem na percepção de si mesmo, do audiovisual e dos dispositivos mediadores entre o homem e a imagem-som. Um dos produtos da hibridação é o vídeo, forma que flutua entre a comunicação e a criação, e entre o cinema e as artes plásticas. Segundo Dubois, o vídeo passa pela decomposição do cinematográfico para compor uma estética própria: o videográfico. Se bem o vídeo pode ser simplesmente um meio para produzir obras sob os parâmetros do cinema, também pode se contrapor a ele, questioná-lo, subvertê-lo. Na construção dessa estética diferenciada mudam várias das noções estabelecidas no cinema, caso do plano e da montagem que são reestruturados mediante a mistura de elementos por camadas. Isso acontece porque na imagem característica do vídeo não se persegue a ilusão de realidade como no cinema, mas o irrealismo produzido mediante a multiplicidade, simultaneidade, fragmentação e heterogeneidade de espaços, de corpos, de imagens (DUBOIS, 2004, p.84). Dita ilusão se logra com a composição de imagens⁶³ que se serve de recursos como a sobreimpressão de múltiplas camadas, os jogos de janelas e a incrustação (*chroma key*), sendo esta última um elemento definitivo da estética videográfica que revela a intervenção do homem e do aparato.

O que especifica a incrustação é, em suma, o fato de ser comandada eletronicamente a partir de flutuações formais (luminosidade ou cor) do próprio real filmado. Assim, a incrustação é provavelmente a figura da linguagem videográfica que melhor consegue se equilibrar entre o tecnológico e o real, entre a dimensão maquínica e a humana. O que só aumenta sua exemplaridade (DUBOIS, 2004, p.83).

Igualmente, a profundidade de campo cinematográfica seria substituída pela “espessura de imagem” a qual produz uma sensação de profundidade só que num outro nível mais relacionado com as camadas que convergem na edição da imagem e não segundo os fatores ópticos no momento do registro. A incorporação destes efeitos comporta uma mudança significativa na noção de montagem, posto que tais manipulações acontecem ao interior do quadro quebrando a homogeneidade espacial e a unicidade do ponto de vista, para nos oferecer múltiplos espaços e múltiplos pontos de vista. Por essa heterogeneidade, Dubois acha que seria melhor chamá-la de *imagem* e não mais de *plano*. Tal imagem do vídeo –

⁶³ Dubois diz que as expressões “composição de imagens” e “mixagem de imagens” são mais exatas para falar do videográfico do que a “montagem de planos” correspondente ao cinematográfico, mesmo entendendo que o vídeo passa por um processo de montagem, mas que rompe com os parâmetros da edição do cinema ao introduzir outros componentes que alteram a estética e que, inclusive, criam uma estética própria.

produto da desconstrução do plano – é uma composição plástica tendente a constituir um discurso com elementos mais abstratos e simbólicos, antes que uma representação do real como é habitual no cinema⁶⁴. Nessa composição o encadeamento dos dados visuais acontece de maneira vertical, ou seja simultânea pois eles aparecem ao mesmo tempo em uma mesma imagem propondo relações mais variadas e polivalentes, contrariando o encadeamento horizontal do cinema onde se constrói uma sucessão de imagens mediante planos justapostos. Desse modo, Dubois conclui que a partir da diversidade de elementos que conjuga, o vídeo não somente supõe mudanças técnicas senão que estabelece uma forma estética diferente: “O encadeamento, a espessura da imagem, a lógica de um acontecimento de imagens. Estamos de fato diante de outra forma de linguagem e de estética visual” (DUBOIS, 2004, p.92).

As teses de Dubois encontram pontos em comum e discordâncias com as ideias de Rancière, embora ambos destaquem as qualidades do vídeo como forma plástica e metamórfica que favorece a liberdade de construção do discurso. Dentro das divergências chama a atenção que enquanto Dubois expõe que o vídeo quebra o plano cinematográfico para *compor* a imagem, Rancière disse que o vídeo *destrói* a imagem e nessa destruição modifica a percepção do espectador – habituado à imagem do cinema – ao suprimir a relação afetiva motivada pela tensão própria dos enredos dos filmes e seus procedimentos técnicos. O vídeo faz desaparecer essa tensão, substituindo-a por uma “circulação infinita das metamorfoses da matéria dócil” (RANCIÈRE, 2012, p.120).

A arte do vídeo devia ser a arte de formas visíveis engendradas diretamente pelo cálculo de um pensamento artístico, dispondo de uma matéria infinitamente maleável. Assim, a imagem de vídeo já não era realmente uma imagem. Como dizia um dos defensores dessa arte: “Estritamente, não existe nenhum instante no tempo durante o qual se possa dizer que a imagem do vídeo existe.”⁶⁵ Em suma, a imagem de vídeo parecia destruir o que era peculiar na imagem, ou seja, sua parcela de passividade resistente ao cálculo técnico dos fins e dos meios e à leitura adequada dos significados no espetáculo do visível. Parecia destruir o poder de suspensão peculiar à imagem. Nisso alguns viam o meio de uma arte inteiramente senhora de seu material e de seus meios; outros, ao contrário, viam a perda da pensatividade cinematográfica (RANCIÈRE, 2012, pp.119-120).

Ainda que os termos sejam opostos (construção/destruição), os dois autores apontam que com o vídeo surge uma forma inédita de pensatividade (Rancière) ou de pensamento

⁶⁴ O cinema de animação quebraria essa afirmação. Porém, Dubois se refere as representações feitas com atores e cenários que perseguem o registro ou simulação de coisas, espaços e pessoas reais.

⁶⁵ A frase é de Hollis Frampton.

(Dubois). Mas considerar o vídeo como um modo de pensar é deixar de vê-lo como objeto para percebê-lo como um estado. A reflexão desenvolvida através do vídeo atinge o próprio meio. Isto quer dizer que o vídeo é uma forma para pensar a imagem mesma, assim como seus processos de criação e sua relação com o espectador. Nesse sentido, ele reflete sobre a televisão, pensa o cinema, a arte e suas formas de presença visual, convertendo-se em material plástico para processar e exprimir tal reflexão. Para entender o vídeo como pensamento Dubois sugere assumir a imagem como dispositivo e o dispositivo como imagem, posto que o vídeo é imagem-presença, e tal presentificação acontece em, com e pelo dispositivo. Assim, imagem e dispositivo constituem um ser-vídeo. Fazer do vídeo uma forma de pensar requer da passagem da decomposição à recomposição. Isto quer dizer que partindo da desmontagem, desconstrução e análise de certos procedimentos e materiais constitutivos das imagens surgem tentativas de inventar uma forma inédita de escrita e de criar um novo corpo de imagens. Destarte, o pensamento do vídeo consistiria em “decompor para reencontrar a força do ver, para transformar de novo o ato de olhar num acontecimento, para ver se ainda podemos construir o sentido com as imagens” (DUBOIS, 2004, p.297). Ou seja que em todo caso, o vídeo é destruição da imagem como propõe Rancière, mas uma destruição que favorece a criação.

Por sua vez, Bellour propõe entender o vídeo como “uma imagem que, pela desfiguração, descortina uma refiguração”. Portanto, há nele um fluxo capaz de produzir mudanças estéticas na imagem, a partir da integração e transformação de todas as outras mídias (BELLOUR, 1997, pp.13-14). Destarte, o vídeo – e as mixagens operadas nele – funciona como um intermediário entre o cinema e as tecnologias digitais. Sendo assim, a hibridação encarnada pelo vídeo se desdobra para a imagem informática, estreitamente ligada à multiplicação das telas. Segundo Belting (2012, p.19), a perspectiva ocidental nos ensinou que a tela é o espaço simbólico onde a bidimensionalidade parece tridimensional. De todas formas, a presença da imagem informática não se restringe à bidimensionalidade das telas, pois inclusive se incorpora a outras formas como a escultura e a instalação (já disse Dubois que o vídeo e a instalação estavam ligados pela conjunção imagem-dispositivo que persiste na imagem informática). Paradoxalmente, sua tridimensionalidade é apenas uma ilusão; ela não está mais feita de materiais tangíveis, por isso já não é mais objeto. Ela está constituída de números que se traduzem em milhares e até milhões de pontos (pixels) para tentar concretizar a imagem perante nossos olhos. Deste modo, o espaço da imagem se decompõe passando de três dimensões para nenhuma, se torna *nulodimensional*, pertencendo assim ao “grau zero do espaço” (FLUSSER, 2010, p.16).

Portanto, na imagem informática ou de síntese não há mais real, mas uma realidade maquínica gerada por computador – ou seja, uma realidade virtual – onde desaparecem os aparelhos de registro e reprodução concentrando a concepção do real nos programas informáticos. Em consequência, a noção de representação não teria mais sentido posto que já não existe a “distância fundamental entre o ser e o parecer” (DUBOIS, 2004, pp.47-48). Brea explica como acontece essa perda na imagem eletrônica que muda não só a imagem mesma, mas nossa percepção.

Aqui não existe um tempo diferido entre o produzi-las e o projetá-las –as imagens, a experiência–. Tê-la, vê-las, é exatamente a pulsão que se efetua no instante de produzi-las. Não existe algo outro do que elas sejam «representações» –e devêssemos por isso ainda perguntar-nos se verdadeiras ou não, se deformantes ou não–. Elas são tudo o que há – o tempo de um pensamento que é, pela imediatez, transparente a si próprio: tudo o que *parece* –tudo o que se fantasmagoriza, forma imagem– é *tudo o real*⁶⁶ (BREA, 2010, p.82).

À questão de se a imagem informática é verdadeira ou não, Dubois responde que aqui a imagem não existe mais, e acrescenta que “Não há mais olhar, não há mais ato constitutivo de um sujeito em relação ao mundo, não há mais magia ou milagre a se esperar do encontro e dos seus acasos. Não há mais grãos do real para arranhar a imagem envernizada da tecnologia” (DUBOIS, 2004, p.49). Então, corresponde ao artista confrontar esse vazio e procurar as formas de enchê-lo, ou seja explorar as possibilidades das formas artísticas produzidas a partir das tecnologias informáticas e digitais, assumir os novos processos de produção que elas permitem e repensar o papel do artista nesses processos. Deste modo as desconstruções operadas pela imagem informática supõem uma transformação no criador, quem, segundo Dubois, se torna “programador” e também no receptor que se converteria um “executante do programa”. Porém, isso não significa que com a imagem informática desapareçam as precedentes, senão que esta se torna um meio para estabelecer novas relações entre imagens, entre elas e os indivíduos, e entre os indivíduos e o entorno. É justamente com os elementos cotidianos do entorno (entre os quais os anúncios publicitários, as imagens da televisão, do cinema e da internet) que esta imagem vai cobrar significação, ou melhor dito,

⁶⁶ Itálicos do autor. Tradução nossa. Citamos o texto original: “Aquí no hay un tiempo diferido entre el producirlas y el proyectarlas –las imágenes, la experiencia–. Tenerla, verlas, es exactamente la pulsión que se efectúa en el instante de producirlas. No hay algo otro de lo que ellas sean «representaciones» –y debiéramos por ello todavía preguntarnos si verdaderas o no, si deformantes o no–. Ellas son todo lo que hay – el tiempo de un pensamiento que es, por imediatez, transparente a sí mismo: todo lo que *parece* –todo lo que se fantasmagoriza, forma imagen– es *tudo lo real*.”

sua potência radicaria em construir novas significações para essas coisas, em usá-las de modo diferencial, no que Bourriaud denomina a arte da pós-produção que reprograma o mundo.

Para “reprogramar o mundo” o artista contemporâneo recorre à hibridação de materiais, técnicas e tecnologias, o que implica a decomposição de umas formas para constituir outras. Dentro destas práticas a reciclagem de imagens, sons e objetos, aparece como veículo para interpretar o mundo. Por isso, a nossa seria uma *cultura do uso* onde a obra de arte se insere em uma cadeia de múltiplas contribuições e, em consequência, de múltiplas transformações que diluem as fronteiras entre produção e consumo. Assim, uma música é suscetível de ser sampleada, seus trechos vão sendo modificados, inseridos em outros contextos e suas significações mudam de acordo ao uso e ao momento em que se apresentam as novas contribuições. Esse circuito do uso supõe uma atividade permanente que obriga a propor conexões singulares entre os elementos heterogêneos. Por essas razões, Bourriaud considera que hoje a obra de arte é um agente ativo e mutável (BOURRIAUD, 2009, p.17).

Através de fragmentos de aparelhos eletrônicos descartados que são reciclados e reorganizados, Daniel Canogar estabelece novas relações entre os aparatos e a imagem, suscitando a reflexão sobre as relações entre as pessoas e os dispositivos tecnológicos. Na obra “Small Data” (Micro Dados) de 2014, o artista desloca os resíduos achados em sucatarias e depósitos de reciclagem para torná-los objetos escultóricos que se instalam nas prateleiras brancas características dos museus. A obra consiste em retornar a vida a esses restos de aparelhos que devido à obsolescência foram rejeitados. Para consegui-lo, Canogar cria imagens e as projeta desde acima. Em alguns casos os objetos se apresentam isolados (calculadora, impressora), e noutros aparecem em grupos (controles remotos, telefones celulares, teclas) de forma tal que as ligações acontecem entre eles próprios e, ao mesmo tempo, com as imagens projetadas. A opacidade⁶⁷ da montagem desenvolvida por Canogar revela – com muito humor – o funcionamento dos dispositivos através desses modelos que já não funcionam mais.

A tela estragada, colocada na prateleira, se integra novamente ao aparelho de videogame cuja silhueta é projetada. Tela e silhueta se confundem reconstruindo o artefato. Dele brota uma personagem, depois outra e assim sucessivamente. As personagens de videogames se multiplicam na tela do dispositivo – na verdade na imagem projetada na tela – e saem dele movimentando-se a distintas velocidades; alguns brotam com tanta rapidez que

⁶⁷ Utilizamos este termo segundo as noções de Ismail Xavier desenvolvidas em *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005 (3ª edição). Enquanto a montagem transparente oculta, a opacidade torna evidentes os processos de produção incentivando a crítica.

parecem ser vomitados pela tela. Os desenhos animados se deslizam pela prateleira que se torna seu novo espaço de ação, onde interagem com os botões avulsos e com a tela que vira parte do cenário do jogo. Deste modo, a tela se magnifica passando a ocupar toda a superfície da prateleira e dotando de vida tanto aos restos do aparelho como a seus personagens.

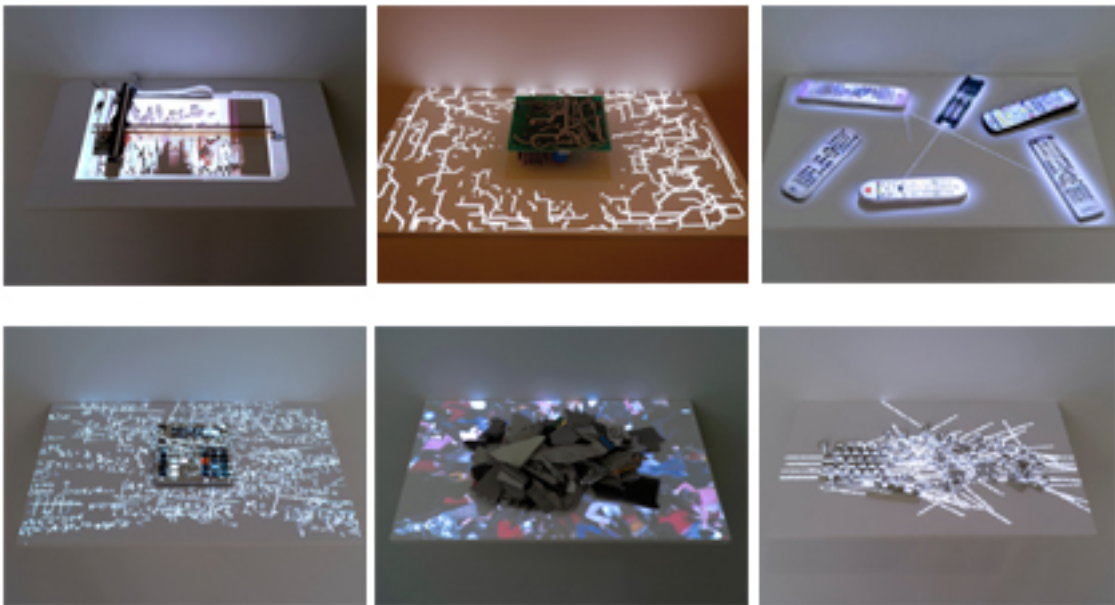


Imagem 8. *Small Data*. Daniel Canogar. Fotografias. Daniel Canogar, Sofia Montenegro, John Berens, Martha Williams, bitforms Gallery, Luis Buitrago.

Em outra prateleira telefones celulares irradiam ondas luminosas. Aleatoriamente, teclas fulguram – como se alguém as estivesse apertando – e apagam ao instante, dando a impressão de os números serem marcados pelo próprio aparato para fazer uma ligação. De forma semelhante, um conjunto de controles remotos simulam funcionar despedindo raios com os que mudam as imagens televisivas projetadas neles mesmos e na prateleira branca, até serem atingidos pelo ruído que evidencia as falhas dos aparelhos e dos processos de transmissão de imagens audiovisuais. Sobre uma calculadora se projetam fórmulas matemáticas que progressivamente aumentam até gerar um caos numérico que acaba por explodir, lembrando-nos a imagem da bomba atômica. Após a explosão, a máquina continua a fazer operações, mas irremediavelmente os números saem de controle gerando caos.

Entre estas instalações que misturam os resíduos tecnológicos com fotografia, vídeo, imagens e textos gerados por computador, ressalta um morro conformado por fragmentos informes de aparatos completamente despedaçados. Essa ruína se converte em refúgio das pessoas projetadas que parecem minhocas se arrastando na superfície branca. As imagens variam de velocidade e de quantidade até chegar num ponto onde as pessoas parecem também

ser restos que constituem uma massa confusa. Enquanto umas pessoas se escondem desaparecendo embaixo do entulho, outras escapam precipitando-se às esquinas da prateleira.

Dessa maneira “Small Data” parte do resíduo para refletir sobre a memória e a identidade, posto que os despojos dos aparelhos contém traços das pessoas que os descartaram.

Ao longo de sua vida, o usuário desenvolve uma relação extremamente íntima com seus objetos eletrônicos de consumo, que muitas vezes se convertem em depositários de suas lembranças, e instrumentos de comunicação com o mundo exterior. O artista tenta revelar as memórias, tanto pessoais quanto coletivas, que parecem capturadas no interior das tecnologias que conformam a série, lembranças de uma época na que tinham vidas completamente funcionais e úteis para nós.⁶⁸

Vida e morte dos dispositivos eletrônicos acontecem de forma simultânea perante os olhos do espectador. Destarte, a imagem informática com suas possibilidades de hibridação deforma para “tomar corpo” e desencadeia questionamentos sobre si própria e sobre o homem, em uma proposta onde o objeto técnico ganha maior intencionalidade impulsionando sua individuação. Segundo Neves (2007, p. 18), este fato nos obriga a reconsiderar a noção de pensamento.

O entrelaçamento de diversas técnicas, meios e formas de expressão que convergem nas imagens eletrônica e informática permitiria desenvolver “ideias estéticas” (RANCIÈRE, 2012). Portanto, a hibridação se apresenta como via de recomposição da imagem, além de incrementar as possibilidades estéticas para renovar as mídias anteriores e para construir discursos. Nessa ordem de ideias, a imagem audiovisual está sujeita a metamorfoses contínuas; ela se insere em variedade de meios e suportes procurando a construção a partir da decomposição. Porém, tal procedimento não atinge só a transformação estética, mas a mudança na mentalidade, pois como o demonstra a montagem de resíduos e imagens em “Small Data”, a obra dispara a reflexão, nos induz ao confronto.

Mencionamos neste capítulo que a imagem-tempo se diferencia por estar estruturada em função do pensamento. Também dissemos que a imagem do vídeo se constitui em uma

⁶⁸ Tradução nossa. Citamos o texto original: “A lo largo de su vida el usuario desarrolla una relación muy íntima con sus objetos de consumo electrónico, que en muchos casos se convierten en depositarios de sus recuerdos, y herramientas de comunicación con el mundo exterior. El artista intenta revelar las memorias, tanto personales como colectivas, que parecen atrapados en el interior de las tecnologías que conforman la serie, recuerdos de una época en la que tenían vidas completamente funcionales y útiles para nosotros”. Informação disponível em: http://www.danielcanogar.com/ficha.php?year=2014&proyecto=03_smalldata&lang=es&video=0 Acesso em: 6 de janeiro de 2015.

forma de pensar. Por sua vez, as hibridações ligadas à imagem digital reveem as construções de pensamento, as desconstroem e reorganizam para examinar o próprio pensamento e suas conexões com os dispositivos individuados. O vínculo entre imagem audiovisual e pensamento parece ganhar mais força, já que a imagem tende a erigir-se como forma discursiva que transcende o âmbito artístico para ser a cada vez mais utilizada e aceita no cotidiano. Assim sendo, parece que “a imagem não deixará tão cedo de ser pensativa” (RANCIÈRE, 2012, p.125).

3. Resíduos, decomposição e catástrofe

*Em algum lugar deve haver um lixão onde estão amontoadas as explicações.
Uma única coisa inquieta neste exato panorama: o que possa acontecer no
dia em que alguém consiga explicar também o lixão.⁶⁹*

JULIO CORTÁZAR, Destino de las explicaciones.

O lixo é associado com sujeira, sobras e porcaria. Pode ser definido como os resíduos descartáveis ou desperdícios, mas também é chamado de lixo algo que é repugnante ou nojento. Assim, o termo de lixo é usado para designar a baixa qualidade de uma coisa. A origem da palavra (do latim *lix*: cinza) refere a aquilo que tem que ser retirado, é dizer limpo, para o bom funcionamento do lar. As cinzas, resíduos do fogão, eram utilizadas e ainda hoje são aproveitadas em setores rurais para fazer lixívia, enquanto os restos dos alimentos serviam para manter aos animais e o esterco para fertilizar a terra. O problema aparece quando os resíduos não são reutilizados e se acumulam produzindo deterioração do ambiente e da saúde.

No começo do século XX, com os processos de industrialização e urbanização, veio o crescimento das cidades gerando a necessidade de estabelecer condições salubres (higienização, medicalização) para manter o controle de pragas e evitar a propagação de doenças. De igual jeito, a vida urbana promoveu o conforto e trouxe entretenimentos como as salas de cinema, os parques de atrações mecânicas, os clubes esportivos, a moda e as vitrines, aumentando a produção e estimulando o consumo o qual, por sua vez, produz resíduos. Quanto maior é o consumo, tanto assim é a acumulação de lixo que precisa ser eliminado, bem por razões sanitárias como por razões estéticas, já que a imagem da decomposição causa aversão.

O lixo não é apenas um; ele tem diferentes faces, tantas como origens, formas e consequências. Dagognet propõe categorias dos resíduos segundo sua procedência, e os descreve partindo daqueles aos que o homem está mais acostumado em sua vida social até os que resultam mais asquerosos, mesmo que sejam parte do dia-a-dia. Na primeira categoria

⁶⁹ Tradução nossa. Citamos o original em espanhol: “En algún lugar debe haber un basural donde están amontonadas las explicaciones. Una sola cosa inquieta en este justo panorama: lo que pueda ocurrir el día en que alguien consiga explicar también el basural” (CORTÁZAR, p.26) Destino de las explicaciones. In: Un tal Lucas. Edição digital.

estão os *fragmentos* que conservam laços com aquilo do que foram desprendidos e possuem formas reconhecíveis, por exemplo, um pneumático gasto ou um pedaço de brinquedo. Como estão deteriorados ou estragados, estes fragmentos que não cumprem as funções para as que foram adquiridos são descartados pelo homem. Embaixo dos fragmentos estão os *desperdícios*, restos dos processos de fabricação considerados insignificantes, sem possibilidade de uso, onde a forma se perde – diferença com os fragmentos – sendo difícil distinguir a peça da qual se derivam. Os desperdícios implicam demolição pelo qual estão associados às migalhas. Eles são o começo da decadência entendida como o que tem “decaído” de qualquer ofício, caso dos remanescentes de madeira e dos trapos. Imediatamente, encontramos a categoria das *escórias* ou resíduos sólidos provenientes da afinação de um metal. O termo escória tomou uma conotação negativa já que refere às impurezas que permanecem após o processo de fusão dos metais e tal condição impura tem sido trasladada ao gênero humano. Então é comum ouvir falar da escória da sociedade. Logo depois temos os *detritos*, mais conhecidos como lixo e cujo aspecto inconsistente pela trituração e redução dificulta reconhecer sua procedência. Além da aparência, os detritos expedem odores fétidos e produzem doenças e contaminação, pois acolhem pragas. Por isso, o lixo é um perigo do qual o homem deve se proteger. O pior de tudo, o último elo da cadeia, é o *excrementício*, as dejeções, o esterco, a imundícia que faz nascer o horror do podre.⁷⁰ (DAGOGNET, 2002, pp.30-33).

Os resíduos se relacionam com imagens visuais, tácteis e olfativas que produzem repulsão ou asco, mas não concernem unicamente aos objetos. Também existem metáforas e analogias para caracterizar de resíduos ao homem e a sociedade, tanto no uso dos termos para falar de alguém ou de sua condição, como na forma de tratar às pessoas: *fulano está falando bosta; sicrano me tratou como se eu fosse lixo; esse indivíduo é a escória da região; nossa sociedade está em decadência; este mundo está podre.*

Integrado à sociedade, o lixo aparece nos filmes às vezes como tema central e em outras ocasiões como parte da ambientação das cenas enquanto está presente na cotidianidade. “WALL-E” (2008) apresenta robôs – em um tempo futuro – encarregados de limpar a Terra que está completamente coberta de lixo, produto do consumo excessivo por parte dos humanos quem tiveram que abandonar o planeta, cujas condições se tornaram inadequadas para a vida. Depois de muitos anos só resta um robô que além de reciclar materiais diversos, recupera para si as partes dos outros robôs estragados. Porém, no meio do lixo, a vida ressurgiu pois WALL-E encontra uma barata e uma planta, descobrindo a opção de os humanos

⁷⁰ Itálico do autor.

voltarem ao planeta. No filme “La comunidad” (2000) um homem que ganhou o prêmio maior da loteria, mora em meio do lixo e a podridão que acumula em seu apartamento dia após dia, posto que não pode sair já que seus vizinhos o querem assassinar para ficar com o dinheiro. O estado do apartamento é absolutamente insalubre, mesmo assim, o homem se submete às repugnantes condições na tentativa de não perder o prêmio nem a vida. Tal cenografia reflete o caráter podre dos moradores corruptos daquela comunidade, assim como do homem avarento que se submete à degradação do ambiente para manter sua riqueza.



Imagem 9. *Relleno Chiquinquirá*. Fotografia. Luis Antonio Buitrago Bello.

Algumas vezes o lixo gera situações engraçadas como na cena recorrente onde personagens perseguidos são salvos ao cair sobre as sacolas dos lixões. Em outros filmes, o lixo é refúgio das pessoas ou serve para esconder tesouros. Em “Un millón en la basura” (1966) um empregado faxineiro está limpando as ruas quando encontra, por acaso, um pacote com um milhão de pesetas em uma lixeira, fato que mudará sua existência. Ele pretende resolver seus problemas com o dinheiro, mas a esposa lhe pede para retorná-lo ao proprietário. O filme “Entre nos” (2009) conta a história de uma família de imigrantes – uma mãe e seus dois filhos – que, depois de vários fracassos na tentativa de trabalhar nos Estados Unidos, acha uma opção de vida na reciclagem. Sem moradia nem alimento, os personagens observam um catador de lixo que todo dia passa com um carro de supermercado cheio de latas as quais vende para obter sustento. A família resolve fazer do mesmo jeito, encontrando no lixo os meios para subsistir.

Sendo que o lixo é característico da sociedade moderna e contemporânea, resulta surpreendente a ausência dele em muitas imagens audiovisuais que mostram mundos perfeitos, limpos, assépticos, sem mancha, com personagens que nunca se sujam, não

produzem resíduos e nem sequer precisam ir ao banheiro. A negação do excrementício como parte natural do ser é subvertida por Buñuel numa cena de “O fantasma da Liberdade” (1974), onde os personagens reunidos na sala de jantar estão sentados em vasos sanitários ao redor da mesa, ao tempo que no banheiro da casa – espaço íntimo – um homem come só, invertendo a ideia que temos acerca dos resíduos produzidos por nossos próprios corpos que muitas vezes nem são aceitos no âmbito privado (por exemplo, algumas mulheres rejeitam o sangue menstrual e sofrem de vergonha por terem a menstruação) e ainda menos no social, pois das excreções não se fala em público.

A tendência à limpeza extrema dos lugares e das pessoas tem relação com o sistema de produção-consumo que incita à compra de coisas novas (roupas, casa, carro, eletrodomésticos, dispositivos e aplicações tecnológicas), ao cuidado desmedido da aparência física (cosméticos, aparelhos de ginástica, cirurgias estéticas, produtos dietéticos) e dos espaços que se habitam (múltiplos detergentes e sabões, desinfetantes, odorizantes, inseticidas). O paradoxo é que o consumo excessivo de artigos para a higiene e para tentar levar essa vida idealizada mostrada nas telas produz ainda mais lixo.

Presumivelmente, para levar uma vida boa e ter sucesso, as pessoas devem ser jovens e possuir muitas coisas e, a sua vez, tais coisas devem ter bom aspecto. Quando o aspecto não resulta agradável, os objetos são descartados embora funcionem. O homem tem medo de ser rejeitado pela sua aparência e pela aparência de suas posses, por isso compra, acumula, joga ao lixo e compra de novo obedecendo aos modelos difundidos nos filmes, na televisão e nas publicidades, assim como ao ritmo da moda, pois quando é introduzido ao mercado um novo produto é preciso jogar fora o caduco e, desse jeito, viver atualizado dentro de um esquema competitivo.

Do mesmo modo, a compra compulsiva de alimentos no anseio de ter a geladeira e a despensa sempre cheias, desencadeia o desperdício de comida. Não se trata só dos perecíveis, caso dos legumes, laticínios ou carnes frescas, pois os enlatados e produtos instantâneos característicos da sociedade industrializada também perdem validade e vão parar nos lixões. Os filmes norte-americanos contemporâneos revelam a facilidade com que são jogadas ao lixo grandes quantidades de alimentos, evidenciando que o ato de desperdiçar faz parte do cotidiano da cultura de consumo que muitas vezes parece ser a cultura do asco devido aos excessos com que se acostuma tanto consumir como descartar. Comida jogada ao lixo nos restaurantes, personagens que compram comida em excesso e depois não a comem descartando alimentos em bom estado, meninos fazendo “guerras” de comida, concursos nos quais as pessoas devoram a maior quantidade de comida rápida para logo vomitá-la. Todas

essas cenas frequentes no cinema estadunidense apresentam o desperdício como um evento comum. O pior é que muitas vezes tais episódios se mostram como experiências divertidas, por exemplo as guerras de comida, fazendo com que os espectadores queiram imitar essas passagens, como confirmam os espaços no *facebook* “eu também hei querido estar numa guerra de comida como nos filmes”⁷¹ que a cada dia soma mais seguidores, e “sempre quis estar numa guerra de comida”⁷².

3.1. Explosão de lixo

A preocupação pelo lixo vem em aumento devido as toneladas de resíduos que são produzidas diariamente, fato pelo qual os aterros sanitários estão sobrecarregados e a contaminação se acrescenta. Também porque os resíduos são misturados sem importar sua origem, assim o lixo orgânico vai ao mesmo lugar que os resíduos hospitalares, os metalúrgicos, os químicos e os tecnológicos causando estragos no planeta. O lixo pode ir aos lixões (descarga de resíduos a céu aberto e sem nenhum controle) ou aos aterros sanitários (terreno preparado que têm impermeabilização com argila e PVC, dreno adequado do chorume⁷³ e captação de gás, além de controle de maus cheiros).

Porém, às vezes os resíduos não vão parar em nenhum desses locais ficando ao alcance das pessoas, como no caso dos rejeitos encontrados em uma clínica abandonada na cidade brasileira de Goiânia em 1987. Este evento ocasionou graves prejuízos para a população que entrou em contato com a peça de um aparelho de radioterapia sendo contaminada pela radiatividade do Césio-137, fato cujas consequências para a saúde pública perduram até hoje. Roberto Pires dirigiu no ano 1990 “Césio 137, o pesadelo de Goiânia”, filme que recria os acontecimentos que levaram à contaminação das pessoas com esse material radiativo. Passados quinze anos do evento, foi produzido o documentário “Césio 137. O brilho da

⁷¹ <https://es-es.facebook.com/pages/Yo-tambn-he-querido-estar-en-una-Guerra-de-Comida-como-en-las-pel%C3%ADculas-D/103439296362080>. Acesso em 9 de janeiro de 2015.

⁷² <https://es-es.facebook.com/pages/SIEMPREE-E-QUERIDO-ESTAR-EN-UNA-GUERRA-DE-COMIDA/273981317978>. Acesso em 9 de janeiro de 2015.

⁷³ O significado da palavra *chorume* tem sofrido modificações passando de ser metáfora de riqueza, abundância e fartura a simbolizar decomposição, poluição e odores fétidos. Inicialmente se chamava de chorume à gordura líquida que escorria da carne animal; depois começou a utilizar-se este termo para designar o líquido resultante do processo de decomposição do lixo –inclusive da putrefação de cadáveres– que tem um grande potencial de poluir águas e a atmosfera. Fontes: *Dicionário escolar da língua portuguesa* da Academia Brasileira de Letras (2ª ed. 2008); Site da Universidade Federal do Paraná <http://www.quimica.ufpr.br/tecnotrater/chorume.htm> (acesso em 1 de outubro de 2014); *Lixo* de Lucília e Cristina Garcez, São Paulo, ed. Callis, 2010.

morte” (2003) que revelava os prejuízos ainda vivenciados pela população de Goiânia e a desatenção por parte do governo, além de mostrar outros casos semelhantes onde se evidencia que estes tipos de resíduos muitas vezes não recebem o tratamento adequado, causando tragédias para as pessoas e para os ecossistemas.

O cinema tem mostrado imagens assustadoras de montanhas de lixo, acúmulos de resíduos produzidos pelo homem que se abatem sobre ele até sufocá-lo; desperdícios contaminando as águas e o ar, desatando infecções enquanto as pragas de ratos, baratas e outros bichos se apoderam das cidades; rejeitos radiativos causando mutações nas pessoas, doenças como o câncer e inclusive a morte; lixo espacial orbitando ao redor do nosso planeta suscitando pânico na população; resíduos químicos ameaçando explodir e até destruir a Terra. Porém, ainda que os filmes não revelem diretamente este perigo, o lixo comum também apresenta o risco de explosão, pois no processo de decomposição da matéria orgânica são liberadas quantidades de gases que podem originar incêndios e explosões, fatos que já têm acontecido inclusive em aterros sanitários que, supostamente, têm controle e tratamento de esgotos sanitários e lixiviados. Deste modo, o temor ao lixo é nutrido tanto pelos filmes como pelos acontecimentos divulgados pela mídia.

Este medo está ligado ao auge dos movimentos ecológicos que tornou o problema do lixo um nicho do mercado audiovisual ao qual pertencem organizações “defensoras” do ambiente (ONGs, empresas que precisam limpar sua imagem, meios de comunicação, governos) e que tem cultivado um público através de festivais, mostras e canais de televisão que não só exibem os filmes, também destinam orçamentos para a produção de audiovisuais cujo objetivo, quase sempre, é denunciar os danos que os homens – algumas vezes a acusação é direta para as multinacionais – fazem ao planeta. Dentre os eventos especializados no chamado cinema ambientalista, ecológico ou verde, encontramos o IWFF *International Wildlife Film Festival* (Estados Unidos), um dos mais antigos, que estimula o cuidado do habitat e o respeito pela fauna, sendo promovido pela BBC. O *Green Film Fest* (Argentina) conta com patrocínio de empresas como o Banco Supervielle, linhas aéreas Lan e a multinacional de cosméticos Natura. A informação no site deste festival aclara que os eixos abordados por sua organização são: “propostas de sustentabilidade, energias renováveis, consumo responsável, mudança climática, conservação, ações de reciclagem, e experiências e filosofias de vida de personalidades comprometidas com a temática ambiental. As produções selecionadas refletem uma visão otimista e esperançosa sobre a mudança de consciência

necessária para lograr um melhor planeta para todos.”⁷⁴ Na Europa, o FICMA *Festival Internacional de Cinema do Meio Ambiente* eliminou a impressão em papel do catálogo e reduziu a impressão da programação e dos cartazes, além de acabar com as passagens aéreas dos convidados, os quais somente são trasladados de trem, ações com as quais o evento declara contribuir para a conservação do ambiente. Além disso, uma parte destes festivais têm mostras de filmes através da internet como a rede EFFN (*Environmental Film Festival Network*) que conta com festivais parceiros de diversos países – Espanha, Estados Unidos, Israel, México, Colômbia, Peru, Rússia e Portugal, dentre outros – aproximando o público aos problemas ambientais, sem demandar seu deslocamento para as salas de cinema. No Brasil, o *Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental* que acontece em Goiás outorga prêmios em dinheiro que se convertem em estímulo para os realizadores se interessarem pela ecologia. No ano 2014 ofereceu R\$240 mil em prêmios, sendo R\$50 mil a quantia do prêmio maior.

Nesta onda ecológica abundam os documentários, gênero predileto na atualidade para falar sobre a catástrofe dos resíduos. Um grande investimento em viagens e em equipe técnica e artística para contribuir ao salvamento do planeta é apreciado em “*Trashed: no place for waste*” (2012) um filme que expõe a incrível quantidade de lixo produzida nas cidades e as consequências que os resíduos acarretam para humanos, animais e para o meio ambiente. Com trilha sonora composta por Vangelis, o documentário é apresentado por um imaculado Jeremy Irons; ele viaja por diversos países e conversa com pesquisadores, políticos e habitantes das localidades que visita, concluindo que os costumes da sociedade de consumo devem mudar para deter a produção de resíduos. As imagens de *Trashed* são completamente assépticas, Irons percorre os lixões sem emporcalhar, assiste à decomposição de lugares e pessoas vítimas de doenças geradas pelos desperdícios, mas só como um espectador qualquer. Finalmente, ele encontra possibilidades de mudança de hábitos para salvar o mundo dos perigos do lixo, mostrando comunidades que quase não produzem resíduos.

Em contraposição a esta ideia defendida em *Trashed* aparecem os problemas de escassez de lixo nos países escandinavos os quais adquirem o lixo de outras nações. A Suécia e a Noruega possuem centrais de tratamento de resíduos que são geradoras de energia elétrica e calefação. Há vários anos que esses países oferecem o serviço de desfazer-se do lixo. Assim, além de receber os resíduos que permitem produzir energia, eles recebem dinheiro dos países como a Inglaterra que acha mais barato levar seu lixo para Oslo que tratá-lo no seu próprio

⁷⁴ Informação disponível em: <http://www.greenfilmfest.com.ar/el-festival.html>. Acesso em 13 de outubro de 2014.

país⁷⁵. Desde essa óptica, o negócio do lixo mostra-se bem rentável e libera da catástrofe só aqueles que têm como pagar.

Uma quota significativa destes filmes mostra que os indivíduos – cada um por seu lado – podem deter a deterioração do planeta utilizando menos sacolas de plástico, ou classificando o lixo em casa (vidro, papel, resíduos orgânicos), mas não referem ao consumo como o problema maior nem à responsabilidade das empresas multinacionais. De fato, ainda promovem a aquisição de produtos que chamam de “ecológicos” perpetuando o sistema de consumo, enquanto os compradores acreditam estar ajudando ao mundo. Grandes empresas que causam estragos no meio ambiente conseguem se livrar das acusações e disputas judiciais e, além disso, muitas vezes são isentas do pagamento de tributos (por exemplo através de incentivos por fazer investimentos em cultura). Os programas de televisão cujo objetivo é conscientizar sobre o cuidado ambiental, incluindo os noticiários, possuem publicidades que impulsionam o consumo. Os enunciados que defendem a preservação do meio ambiente se confundem com múltiplas informações que estimulam a compra e o descarte, apresentando imagens atrativas e positivas de empresas que contribuem ao desequilíbrio ecológico. É assim que a responsabilidade sobre a questão do lixo se dilui tornando-se pessoal mesmo sendo um assunto concernente à coletividade. Isto quer dizer simplesmente que as organizações (governamentais e particulares) carregam nas pessoas a responsabilidade de produzir menos lixo, ao mesmo tempo que impulsionam o consumo e, em consequência, o aumento de resíduos.

Afortunadamente esta não é a única visão sobre a catástrofe do lixo. Existem filmes com um caráter mais humano e menos publicitário, que tentam dar conta do problema dos resíduos desde a mesma comunidade afetada. Exemplo deste tipo de documentário é “Der Müll im Garten Eden” (2012) também conhecido como *Polluting Paradise*, filme que trata dos desastres padecidos pela população turca de Camburnu diante da construção de um aterro que está acabando com a pesca e os cultivos de chá, atividades das pessoas que vivem naquele lugar. Fatih Akin documenta o processo desde o ano 2007 quando o governo deu início às obras do aterro sem escutar as queixas fundamentadas dos habitantes, e nem sequer do prefeito da cidade. Com o passo do tempo, as águas do Mar Negro vão contaminando-se com o chorume expelido pelo aterro, nos arredores impera o mau cheiro e as condições sanitárias são cada vez piores. A administração de Ankara não atende os argumentos dos advogados que

⁷⁵ BBC Mundo. “Noruega compra basura para generar electricidad”. Notícia publicada em oito de maio de 2013 no site: http://www.noticiasbo.com/noticia/Noruega_compra_basura_para_generar_electricidad.html. Acesso em 24 de agosto de 2013.

demonstram que dito aterro quebra as leis da Turquia, então o povo empreende ações como bloquear a passagem dos bulldozers que jogam o lixo em Camburnu. Diante da desesperada situação também esperam uma resposta divina (serem salvados por seu deus) já que não recebem solução de parte do Estado.

No Brasil também tem sido produzidos filmes sobre os aterros sanitários. Resulta curioso que em língua portuguesa os lugares destinados ao tratamento do lixo se chamem *aterros*, já que a palavra *aterrar* tem a acepção de *aterrorizar* além de referir à preparação do terreno enchendo de terra as depressões até que fique a nível. Com certeza, as imagens dos aterros são aterradoras, sobretudo pelas condições insalubres que mostram: pessoas morando no meio dos resíduos, comendo as sobras dos alimentos descartados, cozinhando com o gás expelido na lixiviação, se expondo aos tóxicos, correndo os riscos da contaminação, enquanto a sociedade continua nos shoppings comprando e descartando sem parar.



Imagem 10. Fotograma do filme *Ilha das flores*. Dir. Jorge Furtado.

Alguns dos filmes brasileiros mais recentes sobre os catadores de lixo e os aterros são: “Aterro” (2011) documentário de Marcelo Reis sobre a produção de lixo em Belo Horizonte; “À margem do lixo” (2008) dirigido por Evaldo Mocarzel, mostra a rotina de trabalho dos catadores em São Paulo; “Estamira” (2004) de Marcos Prado, trata sobre uma mulher que trabalha no aterro de Jardim Gramacho, focalizando a história na vida pessoal de Estamira, seus problemas psicológicos e as contribuições que ela faz à sua comunidade; “Vidas no lixo” (2008), curta-metragem de Alexandre Stockler sobre as crianças e adolescentes que vivem do lixo e cujos sonhos são frustrados pelas condições de sua realidade; outro curta “Lixo” (2013) expõe o problema dos resíduos através do paralelo entre os luxos da classe alta, produtora de grande quantidade de lixo, e um catador cujo sustento é o lixo.

Um dos filmes que teve maior difusão é “Lixo extraordinário” (2010), coprodução entre a Inglaterra e o Brasil que apresenta a proposta artística do Vik Muniz, interessado em trabalhar com os catadores de lixo do aterro de Jardim Gramacho no Rio de Janeiro (a mesma locação do filme *Estamira*), para criar obras com materiais de reciclagem e ajudar a comunidade. Neste documentário o protagonista é Vik Muniz – não os catadores de lixo –, quem no começo do filme aparece num show da televisão brasileira. Em seguida, se mostram imagens de alguns de seus trabalhos e de sua vida familiar. O Rio de Janeiro é introduzido no filme com a imagem estereotipada dos carnavais, mas logo mostra as fantasias jogadas às ruas, fantasias que irão parar ao aterro de Gramacho, sugerindo que o Rio tem outra cara além da difundida nos postais turísticos. Os catadores narram como é o funcionamento do aterro e como eles reciclam quilos de materiais dentre os resíduos. Também são expostas cenas da vida íntima dos catadores: suas casas, famílias, contradições, desejos, cenas alternadas com as dos caminhões jogando o lixo, os bulldozers removendo a terra e os catadores selecionando os desperdícios e, no mesmo aterro, cozinhando e comendo. Muniz começa a fotografar os catadores na cotidianidade do aterro. Porém, ao selecionar as fotos com as quais vai fazer as montagens acha que umas não servem e, como ele gosta dos rostos e expressões de alguns catadores, decide fotografá-los em estúdio, elaborando imagens assépticas. O cenário do problema de manejo dos resíduos (o aterro) é trocado por um ateliê fotográfico, mostrando que os catadores são usados para desenvolver o trabalho artístico, em lugar de serem os protagonistas do mesmo. No processo de montagem os catadores participam coletando e ajudando a colar sobre as fotos os materiais recicláveis para completar a composição. A visão sobre o lixo vai mudando com a ilusão de obter dinheiro através da colaboração com Muniz; eles percebem que os produtos de reciclagem que agora conformam uma obra de arte são, potencialmente, milhares de reais que poderão melhorar suas vidas. Nesta parte do documentário Muniz volta à história de sua vida, lembrando que ele vem de uma família pobre e que poderia parar num aterro como tantas pessoas que não tem mais possibilidades, só que ele foi afortunado e logrou a fama. Aí ele mostra seu pai e sua avó, pessoas que não têm relação com o aterro nem exprimem sua posição frente ao problema social conexo à produção de resíduos. Muniz afirma que se ele fosse catador de lixo e tivesse a oportunidade de participar de um projeto de arte por duas semanas, ainda que após tivesse de voltar ao aterro e continuar com sua rotina como se nada tivesse acontecido, ele aceitaria. Nesse momento ele esquece a ideia inicial de transformar a vida dos catadores, aludindo a que depois de terminar seu trabalho em Gramacho é possível que nada mude, que tudo siga como sempre.

Posteriormente ele viaja com Sebastião, líder dos catadores que foi retratado representando a morte de Marat, para vender essa obra num leilão de arte. Muniz explica ao Sebastião algumas obras de artistas como Jean-Michel Basquiat, mas Sebastião fica confundido a respeito do que ele acha que é a arte, inclusive para ele algumas *obras de arte* são lixo. A cena do leilão é uma mostra do funcionamento do mercado da arte – ou seja da inserção da arte no esquema de produção e consumo –, que culmina com o sucesso da obra de Muniz, vendida por vinte oito mil libras esterlinas (aproximadamente cem mil reais).

Lastimosamente, os depoimentos dos catadores que lideram os movimentos de trabalhadores do aterro são minimizados diante da vida e obra do Vik Muniz. Quase ao final do filme, depois da venda da obra, Sebastião diz sentir-se como uma estrela pop. Desta maneira, as questões do lixo e das condições no aterro são banalizadas, postas ao mesmo nível que o entretenimento. O filme conclui com a exposição dos retratos onde os catadores de lixo, enfeitados para a ocasião, são entrevistados e fotografados pelos meios de comunicação. Muniz presenteia aos catadores, levando-lhes as obras das quais participaram. Finalmente, várias pessoas resultam beneficiadas com o dinheiro da venda das obras e conseguem sair do aterro. Não obstante, o problema da comunidade permanece até depois de ser fechado o aterro de Jardim Gramacho em 2012, pois o lixo continua sendo jogado lá sem receber nenhum tratamento.

“Lixo extraordinário” é interessante enquanto proposta estética que consegue integrar os resíduos à criação artística, mostrando que no lixo existem materiais que podem ser reutilizados e adquirir valor tanto estético como monetário. Também porque documenta o processo criativo de Vik Muniz desde o planejamento até a conclusão da obra, a manipulação dos materiais de trabalho (resíduos reciclados, materiais orgânicos) e a apropriação das técnicas (fotografia, colagem, desenho e até o próprio filme que está sendo desenvolvido) presentes em sua obra. Muniz pretende ajudar para que os catadores de Jardim Gramacho tenham uma vida melhor e o aterro seja fechado pelas más condições que apresenta. Porém, sua contribuição é assistencialista posto que ele presta atenção momentaneamente à situação de alguns dos catadores sem questionar o sistema de consumo.

A problemática é assumida de frente em “Ilha das flores” (1989) de Jorge Furtado que mostra como a dinamização da economia fomenta a produção e o consumo desmedido, gerando desigualdades sociais cada vez maiores. Ao lixão chamado *Ilha das flores* são jogados os desperdícios produzidos na cidade de Porto Alegre; no meio do lixo umas pessoas lutam por conseguir a comida decomposta que nem os porcos comem. Furtado expõe que as

peças que não têm dinheiro, portanto, ficam fora do sistema, estão embaixo dos porcos, é dizer que estão ao mesmo nível do lixo ou, inclusive, são menos do que o lixo.

O filme nos conduz pelos distintos cenários e personagens que fazem parte do sistema de produção e consumo começando pela plantação de um tomate, o crescimento da planta, sua coleta, seleção e posterior distribuição. O campo, o supermercado, a casa, os meios de comunicação e de transporte, os lixões... todos estão incorporados ao sistema. Assim, “Ilha das flores” apresenta as relações comerciais características de nossa cultura, levando em conta que para fazer qualquer transação econômica o homem precisa de recursos e para conseguir é necessário produzir. Ou seja, só quem produz tem direito a consumir (inclusive a administrar o que os demais consomem, como no caso dos empregados do lixão quem controlam os cinco minutos que os grupos de crianças e mulheres sem dinheiro têm para garimpar comida dentre os resíduos) e a qualidade dos produtos adquiridos para o consumo é proporcional à quantidade de dinheiro investido neles.

Através do processo de decomposição e apodrecimento de um tomate o filme mergulha na mentalidade de uma sociedade que usufrui das pessoas e coisas enquanto apresentam boas condições, mas as rejeita quando não têm dinheiro para se incorporar na cadeia de produção e consumo. Deste modo se incrementam as brechas entre as classes sociais, aumentando as possibilidades para quem tem poder aquisitivo e marginalizando aos mais carentes.

3.2. A escória social é a estrela dos filmes

Se é para industrializar, então que se industrialize o cinema marginal, reflexo da miséria nacional.

JAIRO FERREIRA, Matou a família e foi ao cinema.

O lixo às vezes é refúgio das pessoas quando elas são rejeitadas pela sociedade, quando não têm mais opção para sobreviver ou porque escolhem o lixo como a melhor das opções. Além de produzir, consumir e descartar objetos, também são descartadas as pessoas que viram resíduos, situação que acontece em diferentes contextos: desadaptados, loucos,

prostitutas, viciados, pobres, desempregados, imigrantes, pacientes terminais, idosos que são considerados um estorvo... Todos eles são tratados como resíduos desde o âmbito familiar até o profissional e em geral na sociedade. A cara mais visível deste problema é a indigência, imagem representativa das desigualdades sociais e tema recorrente no cinema desde os filmes de Chaplin.

Com o interesse em desenvolver pesquisas nas comunidades marginais, em retratar as diferentes realidades e também em encontrar nessas realidades elementos para transformá-las, surgiram propostas cinematográficas desde o campo das ciências sociais (grupos de antropólogos e sociólogos, especialmente) tomando uma posição crítica, muitas vezes relacionada com a militância política, para mostrar os conflitos sociais. Fernando Birri com sua obra “Tire Dié” (1959) é um dos precursores do cinema reacionário frente as contradições das diversas realidades do continente, assim como fundador de várias das primeiras escolas de cinema na América Latina. Neste filme os meninos pobres que moram na periferia de uma cidade argentina arriscam sua vida nas ferrovias pedindo dinheiro aos viajantes. Assim, crianças desde os quatro ou cinco anos contribuem ao sustento de suas famílias com as moedas que lhes lançam desde as janelas do trem. Birri apresenta a cidade como um lugar de riqueza e progresso em oposição à miséria e os problemas derivados dela e que são vivenciados pela comunidade marginal.

Nos anos 60 e 70 do século passado nos países latino-americanos aconteceram fatos como a revolução cubana, ditaduras em vários países, repressão, censura, exílios, que desencadearam uma série de movimentos sociais e políticos. Estes têm sido registrados principalmente em documentários que não ficaram unicamente para o continente senão que também foram exibidos na Europa, mostrando uma América Latina que, longe da imagem exótica das praias caribenhas, dava conta das desigualdades da sociedade.



Imagem 11. Fotograma do filme *Agarrando Pueblo*. Dir. Luis Ospina e Carlos Mayolo.

Produtores europeus sentiram atração pelos filmes de denúncia das condições ruins que padecem determinados setores da população e começaram a financiar este tipo de projeto, inclusive a viajar para a América Latina e capturar imagens para levar de novo à Europa, situação que permanece até hoje. Deste modo, a miséria se converte em mercadoria entrando no sistema de consumo cultural e satisfazendo aos espectadores ávidos por reforçar seu status, reafirmando sua superioridade frente aos personagens e situações expostas. Quer dizer que a miséria mostrada como algo exótico se torna mero entretenimento para o espectador que se encontra afastado das condições paupérrimas que muitas pessoas vivenciam cotidianamente. Segundo este esquema são produzidos filmes carentes de análise que se limitam a registrar imagens da miséria sem mostrar o homem como sujeito, mas somente como objeto, tirando partido dele, consumindo-o e descartando-o após usar. Este tipo de tratamento foi denominado como *pornô-miséria*, termo definido e difundido por Luis Ospina e Carlos Mayolo quando estrelaram seu filme reacionário “Agarrando Pueblo” (traduzido como *Os vampiros da miséria*) em 1977, cujo tratamento desvela o negócio feito com a miséria humana.

Assim, a miséria se converteu em um tema impactante e, portanto, em mercadoria facilmente vendável, especialmente no exterior, aonde a miséria é a contrapartida da opulência dos consumidores. Se a miséria tinha servido ao cinema independente como elemento de denúncia e análise, o afã mercantilista a converteu em válvula de escape do sistema mesmo que a gerou. Este afã de lucro não permitia um método que descobrira novas premissas para a análise da pobreza mas, pelo contrário, criou esquemas demagógicos até se converter em um gênero que poderíamos chamar de cinema miserabilista ou *pornô-miséria*.⁷⁶ (MAYOLO; OSPINA)

A hegemonia do olhar é representada em *Agarrando Pueblo* quando um grupo de cineastas colombianos contratados pela televisão alemã para fazer o filme *O futuro para quem?* (¿El futuro para quién?) persegue os indigentes, crianças que moram nas ruas, loucos, prostitutas e os filma com o propósito de comercializar na Europa essas comovedoras imagens

⁷⁶ Tradução nossa. Fragmento tomado do escrito *Qué es la porno-miseria?* para apresentar o filme *Agarrando Pueblo* de Carlos Mayolo e Luis Ospina em Paris no ano 1978. Sublinhado dos autores no texto original em espanhol que citamos aqui: “Así, la miseria se convirtió en tema impactante y por lo tanto, en mercancía fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores. Si la miseria le había servido al cine independiente como elemento de denuncia y análisis, el afán mercantilista la convirtió en válvula de escape del sistema mismo que la generó. Este afán de lucro no permitía un método que descubriera nuevas premisas para el análisis de la pobreza sino que, al contrario, creó esquemas demagógicos hasta convertirse en un género que podríamos llamar cine miserabilista o porno-miseria”.

da pobreza própria do Terceiro Mundo. Os documentaristas não têm nenhum princípio ético; a eles só importa ganhar dinheiro enquanto tratam como escória às pessoas. Este filme dentro do filme apresenta uma narrativa sarcástica para pôr em dúvida a visão da realidade que se disfarça para poder denunciar, mas através de um olhar mórbido que não considera como seres humanos às pessoas que vivem marginalizadas. Logo depois de capturar as imagens nas ruas, de obrigar umas crianças a mergulhar nas águas sujas de uma fonte posando para a câmera como se fossem atrações de circo, aparece o diretor (interpretado por Mayolo, um dos diretores do filme) na habitação de um hotel, saindo do banho; no momento que ele revisa o roteiro da última cena que será filmada chega o produtor com uma jovem mulher com seus filhos e um homem que se disfarçam para parecerem miseráveis, fazem um ensaio e vão pegar um taxi para chegar à locação enquanto o diretor fica no quarto aspirando cocaína. Em um bairro socialmente deprimido escolhem a casa que acham pior de todas e o diretor indica ao câmera para registrar imagens do lugar que está praticamente em ruínas e dos objetos reciclados cheios de pó. Um entrevistador pergunta ao homem e a mulher disfarçados pelas condições em que moram, se eles são analfabetos e se seus filhos estão vacinados, entre outras questões que pretendem dar conta da miséria da população. Quando esses cineastas estão terminando de filmar a cena com a falsa família pobre, aparece um indigente questionando o que fazem e chamando a eles de vampiros que chupam o sangue da sociedade para obter lucro. O produtor oferece dinheiro para ele deixar terminar a filmagem, mas o indigente joga no ar as notas após limpar o traseiro com elas. Todos fogem. O indigente joga no ar o material filmado que deixaram ao sair correndo e repete as falas impostadas da entrevista que ficou inacabada. Finalmente, ele olha para a câmera perguntando, tanto ao espectador como ao diretor do filme, se sua intervenção ficou boa. Para indicar quando as imagens pertencem ao suposto filme que eles estão produzindo (*O futuro para quem?*) é usada a película em cores, mas o registro do processo de filmagem – o detrás da cena – aparece em preto e branco de tal modo que ao final do filme quando o indigente manda fora à equipe de produção do documentário e fica falando para a câmera é quando o espectador confere que tudo (incluindo a reflexão do indigente) é uma montagem para evidenciar a forma com a que a pornô-miséria explora o estereótipo terceiro-mundista, fazendo espetáculo das desigualdades sociais.

Este fato já tinha sido mostrado no filme brasileiro “O bandido da luz vermelha” (1968) o qual refere à marginalidade gerada pelo sistema, alimentada pela corrupção dos políticos e consentida e celebrada pelos meios de comunicação. A diferença de classes é cada vez maior e essa iniquidade traz como consequências delinquência, violência, exclusão, prostituição, guerra e destruição. Então, o filme da *boca do lixo* mostra que assim como os

aterros sem controle, “o Terceiro Mundo vai explodir”. A Boca do Lixo em São Paulo foi o lugar onde realizadores, produtores, técnicos e atores brasileiros encontraram oportunidades – especialmente nas décadas de 1960 até 1980 – para fazer cinema de maneira independente, posto que não recebiam contribuições estatais como acontecia com as produções da Embrafilme, empresa oficial. Ao respeito, Jairo Ferreira escreveu em 1970:

O cinema da Boca do Lixo não é um movimento gregário, razão pela qual não tolera demagogias e/ou teorizações de porta de boteco. O Lixão é apenas um *background*, onde se reúnem os jovens cineastas de São Paulo, independentes e marginais. Não começa coisa nenhuma onde terminou o Cinema Novo. É antiideológico, renega as éticas e estéticas até então conhecidas e está explodindo como um fato jamais visto.⁷⁷ (FERREIRA, 2006, p.176)

A Boca, localizada em uma região conhecida pela prostituição e pelos bandidos, sediava múltiplas produtoras e distribuidoras de cinema, além de fábricas de equipamentos. Os filmes da boca contavam com uma produção barata, o que permitiu que fossem produzidos até cem filmes por ano. Grande parte desses filmes falava do submundo e explorava o sexo como gancho para atrair os espectadores que iam a procura de um escape diante da repressão da ditadura. Alguns dos títulos que confirmam esse apelo são: “As Libertinas” (1968); “Audácia!” (1970); “Orgia ou o Homem que deu cria” (1970); “Gamal, O delírio do sexo” (1970) e “O pornógrafo” (1970). Embora as pornochanchadas sejam o produto mais reconhecido do Lixão, também houve lá diretores que trabalharam outros gêneros e aproveitaram para fazer um cinema mais experimental, caso do Sganzerla. A Boca do Lixo terminou literalmente convertida em um lixão com casarões em ruínas, ruas sujas e dependentes de crack, sendo referente de degradação.

Por enquanto, os vampiros continuam chupando o sangue da sociedade como se apresenta no documentário “Em busca de um lugar comum” (2012). O filme expõe o aproveitamento que certas empresas fazem dos problemas da comunidade, neste caso através do favela-tour, negócio que atrai a muitos turistas no Rio de Janeiro e que explora os habitantes das favelas tratando-os como os resíduos da sociedade que devem ser escondidos das zonas turísticas (Ipanema e Copacabana) mas que ao mesmo tempo representam a possibilidade de obter lucros, sendo incluídos na cadeia de consumo. Por isso as pessoas da Rocinha são mostradas como atrações de zoológico que fazem qualquer coisa para obter uma

⁷⁷ Trecho do texto *Erotismo & Curtição* (1970). In: Ferreira, Jairo et al. *Críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun*. SP: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2006.

moeda dos turistas, quem por sua parte pretendem contribuir para o melhoramento das condições de vida dos habitantes dando alguns reais para eles e os chamando de “coitados”. O filme acaba quando os turistas terminam o percurso pela favela e vão para a praia a se divertir enquanto a comunidade da Rocinha continua sem resolução para os seus problemas.

Essa imagem viciada da miséria não tem sido exposta unicamente nos documentários que exploram a decomposição social. Muitos filmes de ficção promovem a ideia de que a felicidade e a aceitação são obtidas só mediante o consumo, que enquanto mais coisas forem compradas e mais luxos forem ostentados, o homem ocupará um melhor lugar na sociedade e, ao contrário, todo aquele que não tem dinheiro é imediatamente excluído. Atendendo a semelhante esquema competitivo, os seres humanos viram também objetos de consumo; e nessa condição são suscetíveis ao descarte e a substituição. Ao serem objetos de consumo, as pessoas perdem sua singularidade pois lhes é negada a possibilidade de individuação, fato que gera uma marginalização ainda maior, posto que generalizada.

A forma atual da marginalidade não é mais a de pequenos grupos, mas uma marginalidade massiva; esta atividade cultural dos não produtores de cultura é uma atividade sem assinatura, ilegível, que não tem símbolos, e que permanece como a única possibilidade para todos aqueles que, não obstante, pagam ao comprar os produtos-espetáculos onde se deletreia uma economia produtivista. Esta marginalidade se universaliza; se converte em uma maioria silenciosa.⁷⁸ (CERTEAU, 2000, pp.XLVII-XLVIII).

Destarte, pouco importa o aumento da iniquidade, pois o que interessa é o fortalecimento da economia à custa do desejo do homem por alcançar a felicidade; desejo que o leva a consumir desmedidamente, achando que ao pagar um produto, está pagando pela felicidade. Seguindo esse ritmo, as pessoas se tornam passivas frente a sua realidade com os problemas sociais que ela acarreta, enquanto a economia é cada vez mais dinâmica. Tomates, porcos, filmes, pessoas, luxo, lixo, miséria... tudo entra na cadeia de produção e consumo e já sabemos o que acontece com os produtos após serem consumidos.

⁷⁸ Tradução nossa. Citamos o texto da edição em espanhol ao qual recorreremos nesta pesquisa: “La forma actual de la marginalidad ya no es la de pequeños grupos, sino una marginalidad masiva; esta actividad cultural de los no productores de cultura es una actividad sin firma, ilegible, que no tiene símbolos, y que permanece como la única posibilidad para todos aquellos que, no obstante, pagan al comprar los productos-espectáculo donde se deletreia una economía productivista. Esta marginalidad se universaliza; se convierte en una mayoría silenciosa” (CERTEAU, 2000, pp.XLVII-XLVIII. Tradução: Alejandro Pescador).

4. Fechando a Parte I

A arte exprime os conflitos do homem, oferecendo-lhe confronto com eles. Porém, com a incorporação das artes à cadeia de produção-consumo, aparece o perigo das imagens se tornarem mero entretenimento, perdendo assim sua poética. Tal ameaça atinge a decomposição, a morte, a destruição e a catástrofe que viram espetáculo. Em decorrência disso, elas se confundem com qualquer coisa, com todas as coisas suscetíveis de serem consumidas.

Convertidas em espetáculo midiático, a decomposição, a morte, a destruição, a catástrofe não impactam mais. Ao estar habituados ao espetáculo que as banaliza, nos tornamos indiferentes, já nada resulta perturbador nem comovedor. Nesse sentido, o espetáculo comparece como decomposição que desgasta a potência das imagens e do representado por elas ou do apresentado nelas. Esse fato está ligado à decadência do significado e a perda da transcendência.

Mas dissemos que o homem persegue a transcendência. Também que essa transcendência se pretende alcançar através da imagem. A questão é que enquanto a imagem estiver sujeita à homogeneidade que a faz indistinguível de qualquer outro objeto de consumo, ela será passageira, virará resíduo e, como tal, será descartada rapidamente.

Nesse contexto se faz preciso perguntarmos: é possível reconhecermos como seres em permanente decomposição nessa imagem-espetáculo midiaticizada? As mortes televisadas (ou transmitidas como entretenimento em outro meio, por exemplo a internet) parecem afastar-nos de nossa condição de seres morrentes. Isto quer dizer que a imagem se converte em distanciamento, em lugar de envolver-nos: as catástrofes, a destruição, a decomposição sempre acontecem a outrem alhures, enquanto o espectador está salvo.

Então, como encontrar uma imagem-consciência da decomposição que nos atinge?

Seria absurdo pensar que a imagem-espetáculo da decomposição vai desaparecer ou que a destruição, a catástrofe e a morte vão sair da cadeia de consumo. Mas é possível e necessário ver e mostrar a decomposição, a morte, a destruição de outra maneira. Reconhecê-las como parte do que somos é reconhecer-nos como humanos.

Temos dito que a imagem audiovisual se constitui em forma de pensamento. Destarte, através do meio mesmo é possível questionar a imagem-espetáculo e confrontar-nos. Uma visão subjetiva dos processos de decomposição, os torna mais humanos ao tempo que nos faz

refletir sobre nossa natureza de seres em permanente transformação, isto é, como seres que experimentamos a decomposição. Deste modo, a decomposição percebida com esse olhar pode envolver-nos, suscitar a reflexão tanto como a emoção.

Assim sendo, diante das imagens midiáticas que estereotipam a decomposição, os detalhes cotidianos reluzem e sua presença se afixa também nas imagens. Imagens poéticas, imagens pensativas. Felizmente para a arte e para nós, ainda existem outras possibilidades de ver, outras possibilidades de ser.

PARTE II

*Todo projeto é uma contextura de imagens e de pensamentos que supõe uma antecipação da realidade. Não temos, portanto, que considerá-lo em uma doutrina da imaginação pura. Inclusive é inútil continuar uma imagem, é inútil conservá-la. Nos basta que seja.*⁷⁹

GASTON BACHELARD, Poética del Espacio.

⁷⁹ Tradução nossa. Citamos o texto em espanhol empregado nesta dissertação: “Todo proyecto es una contextura de imágenes y de pensamientos que supone un anticipo de la realidad. No tenemos, por lo tanto, que considerarlo en una doctrina de la imaginación pura. Es incluso inútil *continuar* una imagen, es inútil *conservarla*. Nos basta que sea.” (BACHELARD, 2000, p.195. Tradução: Ernestina de Champourcin).

1. Em busca de uma Poética Audiovisual

O erro dos que captam a decadência é querer combatê-la, enquanto o que faltaria é fomentá-la: ao se desenvolver, se esgota e permite o acesso de outras formas.

E.M. CIORAN, Breviário de Podredumbre.

Seres morrentes é, com efeito, um ser vivo. Os textos e as imagens se tornaram orgânicos e começaram a experimentar transformações, a sofrer os processos de decomposição e regeneração. Eles não aconteceram em ordem sequencial como uma justaposição de planos, senão que foram emergindo, às vezes de forma simultânea como camadas que se sobrepõem. Enquanto a força das palavras decai podem surgir imagens que revitalizam o discurso. As imagens perdem forma, viram confusão, mas essa confusão impulsiona a criação. Desse modo o percurso de elaboração da dissertação se apresenta como um ciclo, ou melhor seria dizer como um devir que reflete o permanente conflito humano.

Preso no ser, haverá sempre que sair dele. Apenas sair do ser haverá sempre que voltar nele. Assim, no ser, tudo é circuito, tudo é desvio, retorno, discurso, tudo é rosário de estâncias, tudo é refrão de cópias sem fim. E que espiral é o ser do homem! Nessa espiral quantos dinamismos invertem-se! Já nem se sabe logo se a gente corre ao centro ou se evade-se dele⁸⁰ (BACHELARD, 2000, p.187).

A contradição é parte do ciclo. Talvez por isso este trabalho compreende o paradoxo de procurar na criação as formas de compor um discurso sobre a decomposição. Tal paradoxo se torna a confirmação da hipótese de a decomposição ser um estado que potencia a renovação, portanto a criação. Os estados são passageiros, por isso a decomposição se desdobra originando outros estados que derivam em recomposição, perpetuando assim a transformação. Nesse sentido, a decomposição não é somente o tema objeto de estudo desta pesquisa, mas presença cotidiana que atinge o desenvolvimento da dissertação e meu viver.

⁸⁰ Tradução nossa. Citamos o texto em espanhol empregado nesta pesquisa: “Encerrado en el ser, habrá siempre que salir de él. Apenas salido del ser habrá siempre que volver a él. Así, en el ser, todo es circuito, todo es desvío, retorno, discurso, todo es rosario de estancias, todo es estribillo de copias sin fin. ¡Y qué espiral es el ser del hombre! En esta espiral ¡cuántos dinamismos se invierten! Ya no se sabe enseguida si se corre al centro o si se evade uno de él” (BACHELARD, 2000, p.187. Tradução: Ernestina de Champourcin).

Nesse fluxo entre a decomposição e a recomposição emerge a imagem poética ligada sempre à linguagem. Seu resplendor fugaz precisa que estejamos atentos e depois quando ressoa é que se origina a reflexão. Ou seja, primeiro aparece a emoção – posto que percebemos o ressoar da imagem poética quando deixamos a racionalidade – e logo vem o pensamento – a repercussão –. Por isso para Nunes a poesia e a filosofia sempre se tocam, se confrontam, há entre elas uma transação (trânsito de uma para a outra), entram em conversa, de jeito tal que o poético é pensamento (NUNES, 2011, pp.18-19). Nasce então a pergunta evidente: como levar esse pensamento poético ao audiovisual? Primeiro foi preciso voltar na definição do audiovisual – atendendo à busca pessoal mencionada na introdução – antes de conceber uma poética audiovisual da decomposição. Esse retorno às noções do que e como é o audiovisual, a revisão de seus componentes e processos gerou mudanças na minha percepção vinculada à produção tradicional de cinema cujas etapas de desenvolvimento acontecem de maneira linear e onde geralmente intervêm um grande número de pessoas. A necessidade de encontrar uma forma mais pessoal para expor minhas impressões e desenvolver a discussão sobre a decomposição, supôs pensar a criação audiovisual de outra maneira, concedendo maior atenção à montagem e suas possibilidades estéticas. Nesse caminho, minha perspectiva virou mais dinâmica, maleável, versátil tanto da imagem audiovisual como dos seus processos de registro e manipulação.

Em seus estudos de cinema Deleuze considera que o audiovisual é ruptura. Para ele, o sonoro e o visual são duas imagens heterogêneas que entram em uma relação complexa porque muitas vezes não se correspondem; pelo contrário estão ligadas pela disjunção, pela dissociação, o que faz com que elas sejam autônomas e ao mesmo tempo dependentes de um vínculo irracional, fato que suscita novos entrelaçamentos (DELEUZE, 1987, p.368). Por conseguinte, mais do que autônomas, elas seriam *heautônomas*: “A heautonomia das duas imagens não suprime senão que reforça a natureza áudio-visual da imagem, consolida a conquista do áudio-visual”⁸¹ (DELEUZE, 1987, p.334). Nesse caso, o audiovisual e o pensamento poético levam consigo a potência da novidade expressada no modo em que se estabelecem relações entre as imagens díspares para ganhar uma outra consistência. Tal articulação das imagens sob uma perspectiva mais abrangente e – talvez por isso mesmo – mais complexa, significou para mim sair do conforto do conhecido, ou seja entender a imagem em movimento para além do cinematográfico e explorar outras formas técnicas,

⁸¹ Tradução nossa. Citamos o texto em espanhol consultado nesta pesquisa: “La heautonomia de las dos imágenes no suprime sino que refuerza la naturaleza audio-visual de la imagen, consolida la conquista del audio-visual”(DELEUZE, 1987, p.334. Tradução: Irene Agoff). Aclaramos que Deleuze emprega aqui a expressão composta “áudio-visual”, em lugar do termo “audiovisual”.

narrativas e estéticas. Graças a essas mudanças, a decomposição se foi tornando uma poética audiovisual.

1.1. A poética toma forma

Os ensaios filmicos têm algo provocador, às vezes destrutivo: se rebelam contra o desvio das imagens documentais ao pitoresco ou o espetacular e duvidam da univocidade da fotografia...

CHRISTA BLÜMLINGER.

O ponto de partida para falar sobre a decomposição foi um arquivo de imagens fotográficas trabalhadas durante vários anos que comecei a relacionar com referentes teóricos e com as imagens publicitárias que negam a decomposição. As imagens conduzem às palavras e vice-versa; elas se entrecruzam gerando questionamentos e, partindo deles, construindo pensamento. Adorno (2003, p.22) utiliza a expressão “como fios de um tapete” para se referir à trama constituída por pensamentos que avançam em múltiplas direções sem que exista uma continuidade, estabelecendo uma permanente interação entre seus conceitos. Essa trama impulsiona o ensaio, forma que se baseia na experimentação e na mobilidade desafiando a certeza, plantando dúvidas e se expondo ao erro como acontece em todo processo de aprendizagem. Mas é justo assim, correndo riscos, que o ensaio conduz à reflexão.

Dentro das características do ensaio expostas por Adorno existem aproximações com as noções de poética e de audiovisual. Em relação a este último, encontramos que o autor fala do ensaio como um campo onde se reúnem elementos que se contrapõem, porém se articulam em um todo legível (ADORNO, 2003, p.23). Seriam estas as imagens heterogêneas das que fala Deleuze, onde nenhuma está subjugada à outra mas elas se afetam entre si (DELEUZE, 1987, p.320). Destarte o audiovisual se corresponderia com a característica do ensaio apontada por Adorno, de ter a “capacidade para fazer falar a todos os elementos do objeto juntos” (ADORNO, 2003, p.13). Se Bachelard nos diz que a imagem poética não atende à causalidade mas à repercussão, Adorno assinala que o ensaio se opõe à continuidade, favorecendo a fragmentação.

Nem sequer no modo de apresentação o ensaio pode atuar como se tivesse deduzido o objeto e não restasse mais nada a dizer. À sua forma lhe é imanente sua própria relativização: tem de estruturar-se como se pudesse se interromper em qualquer momento. Pensa em fragmentos assim como a realidade é fragmentária, e encontra sua unidade através dos fragmentos, não colando-os. [...] A descontinuidade é essencial ao ensaio, seu assunto é sempre um conflito detido.⁸² (ADORNO, 2003, p.26)

Em relação ao audiovisual, Machado (2007, p.199) anota que o vídeo é um *processo* mais do que um *produto* o que ocasiona que as construções de significado assim como as leituras dos conteúdos aconteçam de modo descontínuo e fragmentário. Nesse ponto encontramos uma quebra na montagem, a qual já não tenderia à continuidade e inclusive a anularia dando relevância às interrupções e às construções não lineares. Uma estrutura fragmentária permitiria sair da univocidade do discurso para oferecer várias visões. Eis outra coincidência com o ensaio posto que, segundo Adorno (2003, p.25), este obriga a pensar o assunto desde diferentes pontos de vista e não só desde a razão corrente, constituindo-se em uma forma complexa. Tais semelhanças favorecem o desenvolvimento de ensaios compostos com imagens, sons e textos e não somente com palavras escritas. Desse jeito, o híbrido *ensaio audiovisual* comparece como meio apropriado para criar uma poética da decomposição que abarque olhares diversos e que confronte as imagens estereotipadas do corpo e do entorno na busca de assumir os processos de decomposição como eventos inerentes à natureza humana.

Desde começos do cinema a montagem se constituiu em forma discursiva. As experimentações que os cineastas russos desenvolveram nas primeiras décadas do século XX – Eisenstein, Kuleshov, Vertov – serviram de fundamento para a criação de ensaios filmicos. Através de metáforas e outras figuras da linguagem como as metonímias, eles abordaram temas tão complicados como os conflitos entre capitalismo e comunismo, o consumo que se estabeleceu com a industrialização e as transformações da sociedade moderna. A imagem visual é o componente primordial dos discursos desses autores, posto que foram produzidos no período silente do cinema (quando os filmes geralmente eram musicados ao vivo), evidenciando que os ensaios podiam ser “escritos” só com imagens. Nessa escrita destaca o trabalho de edição – muito mais que a filmagem – sendo a fase mais propensa à

⁸² Tradução nossa. Citamos o texto em espanhol consultado: “Ni siquiera en el modo de presentación puede el ensayo actuar como si hubiera deducido el objeto y no quedara nada más que decir. A su forma le es immanente su propia relativización: tiene que estructurarse como si pudiera interrumpirse en cualquier momento. Piensa en fragmentos lo mismo que la realidad es fragmentaria, y encuentra su unidad a través de los fragmentos, no pegándolos. [...] La discontinuidad es esencial al ensayo, su asunto es siempre un conflicto detenido” (ADORNO, 2003, p.26. Tradução: Alfredo Brotons Muñoz).

experimentação e momento de construção dos significados. Algumas das experimentações nesses filmes tinham a ver com a duração e tamanho dos planos, sua justaposição e repetição, as formas de mostrar duas ações simultaneamente e a inserção de efeitos como a sobreimpressão, no intuito de construir figuras literárias mas com imagens cinematográficas em lugar de palavras.



Imagem 12. Fotogramas do filme *O homem com a câmera*. Dir. Dziga Vertov.

No tocante à experimentação como atributo do ensaio, explica Max Bense que “escreve ensaisticamente quem redige experimentando, quem volta e revolta, interroga, palpa, examina, penetra em seu objeto com a reflexão, quem o aborda desde diferentes lados, e reúne em seu olhar espiritual o que vê e traduz em palavras o que o objeto permite ver sob as condições criadas na escrita” (BENSE, 1947, p.418)⁸³. Isso leva a pensar que o ensaísta deve ser curioso, ativo e estar a procura da novidade. Também se infere da apreciação de Bense que existe um encadeamento entre o experimento e a reflexão que nos induz a experimentar

⁸³ Tradução nossa. Citamos o texto em espanhol empregado nesta dissertação: “Escribe ensayísticamente quien redacta experimentando, quien vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, penetra en su objeto con la reflexión, quien lo aborda desde diferentes lados, y reúne en su mirada espiritual lo que ve y traduce en palabras lo que el objeto permite ver bajo las condiciones creadas en la escritura”. Max Bense *apud* Adorno In: ADORNO, *El ensayo como forma*, 2003, p.27. Tradução: Alfredo Brotons Muñoz.

enquanto refletimos e a refletir a partir da experimentação. Ensaiar e experimentar podem ser entendidos como sinônimos, enquanto ambos remetem às ações de provar, testar, se arriscar a conhecer mesmo errando. Porém, Adorno e Bense consideram que a experimentação é uma etapa para desenvolver o ensaio como forma discursiva, o que significaria uma diferença entre estes termos. Desse modo, a experimentação pode induzir à construção de um ensaio, sem aparecer evidente no resultado final, seja ele um texto literário ou um filme; nesse caso, a experimentação seria somente um meio para impulsionar a reflexão que será desenvolvida no ensaio. Pelo avesso, o experimento às vezes se constitui em instrumento linguístico do ensaio, se revela, se torna protagonista e até matéria de reflexão do ensaio.

Sendo audiovisual, esta forma híbrida viria incorporar componentes sonoros que além de enriquecer esteticamente o ensaio, ampliam o leque de opções para desenvolver o confronto partindo de questionamentos e reflexões em torno da matéria abordada. A narração oral pode incrementar a força do discurso entrando em jogo com as imagens, seja para contradizer, reafirmar, plantar dúvidas ou provocar, gerando múltiplas possibilidades de leitura. Exemplo disto são os filmes de Chris Marker, Agnès Varda, Harun Farocki e Jean-Luc Godard cujas propostas audiovisuais transcendem o narrativo, entendido como o fato de se limitar a contar uma história, para se constituir em expressão poética de pensamento estreitamente vinculada à crítica. A propósito desta relação, no começo de sua carreira como cineasta, Godard escreveu:

Enquanto crítico, eu já me achava cineasta. Hoje, eu considero-me como crítico e, em certo sentido, eu o sou mais que antes. Em vez de fazer uma crítica, faço um filme desobrigado de, nele, introduzir a dimensão crítica. Considero-me um ensaísta, faço ensaios em forma de romances ou romances em forma de ensaios: apenas eu os filmo em vez de escrevê-los.⁸⁴

Segundo Adorno (2003, p.29), o ensaio é a forma crítica por excelência. Ele retoma as palavras de Bense quem diz que o ensaio é a forma da categoria crítica do nosso espírito e que quem critica tem que experimentar para criar as condições sob as quais um objeto se torne visível. Aliás, Bense acrescenta que ensaiar é testar a fragilidade do objeto, o que supõe a variação do objeto mesmo. Ao atingir o objeto desde distintas perspectivas, ele muda incidindo na percepção que dele temos. Dita variação tem a ver com a maneira em que se desenvolvem as reflexões dos realizadores, as quais não somente passam pelas falas, mas pela articulação dos recursos estéticos, técnicos e narrativos que apontam ao desenvolvimento de hipóteses. Fotografias, registros documentais, material de arquivo, cenas feitas com atores,

⁸⁴ J.L. GODARD, Cahiers do Cinéma, n° 138. 12/1962.

música, textos escritos e verbais, além de gráficos, diagramações, animações e outras opções que oferece o trabalho por computador, fazem com que o ensaio se estabeleça como forma de expressão dotada de plasticidade e maleabilidade. A mistura de técnicas, linguagens e estéticas fazem do ensaio uma construção sempre diferente, sem fórmula estabelecida. Ao não existir um modelo fixo, o ensaio explora a liberdade de criação inventando sua própria forma que, segundo Machado (2003), se caracteriza pela “subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloquência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de ideias)”⁸⁵. Isso significa que cada filme-ensaio tem de inventar sua própria forma de acordo com o discurso que pretende construir. Ou seja que o próprio objeto exige uma forma de ser abordado, ou melhor poderíamos dizer, de ser desvendado entendendo que “o ensaio se ocupa do que há de cego em seus objetos” (Adorno, 2003, p.33).

Em síntese, se pode dizer que o ensaio é uma forma complexa que abrange a crítica, enquanto exige desenvolver o objeto desde diversos pontos de vista para refletir sobre ele e sobre nós mesmos; a poesia, posto que encontra as singularidades do objeto e o torna visível mediante uma linguagem poética; e o experimento, já que o ensaio procura novas abordagens do objeto e para isso se aventura, corre riscos e contravém a lógica do estabelecido. Aliás, é preciso apontar que o ensaio, por causa da plasticidade e mobilidade inerentes a sua forma, pode ser desenvolvido através da escrita (em palavras) ou por meio da imagem visual (por exemplo, com fotografias) e audiovisual (cinema, vídeo).

Na contemporaneidade, a imagem audiovisual está inserida em grande parte dos espaços públicos e privados, convertendo-se em componente essencial do cotidiano e mudando a relação do homem com a realidade. A penetração dos meios audiovisuais assim como dos dispositivos tecnológicos para a captura, manipulação e difusão de imagens produzem transformações na percepção e, em consequência, no pensamento. Deste modo, o contexto se torna propício para formular ideias, defender conceitos e exprimir opiniões mediante a imagem audiovisual. Em relação a essa hipótese, Machado revê a posição de Aumont, quem defende que “o cinema é uma forma de pensamento: ele nos fala a respeito de ideias, emoções e afetos através de um discurso de imagens e sons tão denso quanto o discurso das palavras.”⁸⁶ Exemplo disto é o filme “Koyaanisqatsi: *life out of balance*” (1983) que parte das profecias dos indígenas *Hopi* para apresentar o choque entre dois mundos

⁸⁵ Arlindo Machado. *O filme ensaio*. Trabalho apresentado no XXVI Congresso anual em Ciência da Comunicação. Setembro 2 a 6 de 2003. Belo Horizonte.

⁸⁶ Jacques Aumont *apud* Arlindo Machado na conferência *O filme-ensaio*, 2003.

diferentes. Começa com imagens de umas pictografias de figuras humanas que se fundem com uma explosão, logo partículas caindo até que transluz um foguete destruído, enquanto umas vozes guturais repetem a palavra *Koyaanisqatsi*. O oceano, o deserto, as nuvens, são algumas das imagens da natureza que se contrapõem às imagens dos avanços tecnológicos feitos pelos humanos, entre os quais grandes construções de cidades, transportes, usinas, meios de comunicação, foguetes, tanques de guerra. Godfrey Reggio emprega recursos como alterar as velocidades das imagens (às vezes utiliza a câmera rápida, por exemplo para mostrar o ritmo frenético das cidades com as pessoas e veículos transitando pelas ruas; outras vezes recorre à câmera lenta, caso dos rostos das pessoas que parecem detidas no tempo quebrando a homogeneidade enquanto tudo se movimenta ao redor delas), criar analogias e metáforas através da justaposição de imagens (as pessoas saindo pelas escadas mecânicas do metrô se confundem com as salsichas saindo das máquinas na fábrica; a cidade vista desde acima é semelhante a um circuito eletrônico), aproveitar os reflexos em diferentes superfícies para mostrar duas imagens de natureza distinta ao mesmo tempo (as nuvens que se refletem nas janelas dos arranha-céus), e outras formas de confronto ao interior do plano, graças à composição (em um mesmo cenário se reúnem os banhistas tomando sol na praia e, atrás deles, uma planta de energia nuclear). Desta maneira, o filme mostra que o homem sempre tem estado envolvido na tecnologia, fato que acarreta inúmeras mudanças como a industrialização, o consumo, a urbanização, os quais tendemos a associar com o progresso. Porém, “*Koyaanisqatsi*” indica que o modo em que as pessoas utilizam a tecnologia causa destruição, enfatizando assim a frase do título: vida desequilibrada. Ao mesmo tempo, a tecnologia permite e impulsiona a construção das urbes e das coisas que fazem parte do cotidiano do homem ocidental, desde a comida processada até as armas de destruição massiva. Ou seja, Reggio apresenta a civilização como permanente destruição e construção, questão que afeta a natureza e seus ciclos. Além do texto escrito que aparece no final do filme explicando o significado da palavra *Koyaanisqatsi* e a tradução das profecias *hopi* presentes no filme, “*Koyaanisqatsi*” carece de palavras. Os diálogos aos que assistimos acontecem entre a música (obra de Philip Glass) e as imagens visuais, conversa que induz ao questionamento e à reflexão, provocando múltiplas leituras. Mas não é somente o pensamento que floresce senão a emoção, em grande parte suscitada pela música; ela cria tensões reforçando as imagens ou divergindo delas, pelo qual se origina um ritmo para a imagem e outro para o som que às vezes coincidem, vão juntos para de novo discordar insinuando percepções ou pontos de vista diferentes sobre o tema atingido. A explosão do foguete que dá passo ao movimento de um de seus fragmentos ardendo e caindo em círculos, conduz às pictografias fechando o

ciclo de destruição e construção. Finalmente escutamos o som da cidade, vozes misturadas das ruas e dos meios de comunicação, vozes confusas, incompreensíveis como a natureza humana. Assim, o ensaio audiovisual conjuga arte, teoria e reflexão subjetiva, razão pela que se constitui em texto que precisa da leitura crítica do espectador.

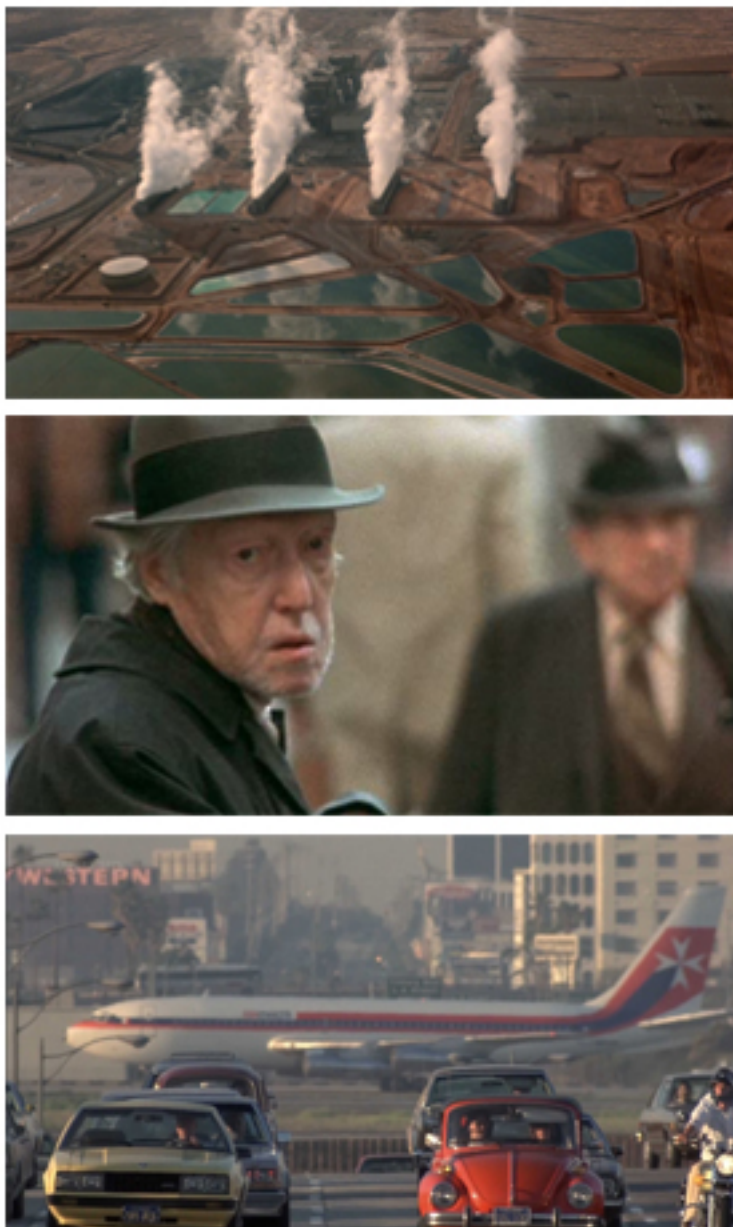


Imagem 13. Fotogramas do filme *Koyaanisqatsi*. Dir. Godfrey Reggio.

Nessa ordem de ideias, uma tese pode ser desenvolvida em forma de ensaio audiovisual enquanto este é uma construção discursiva que corresponde a um trabalho original de investigação ou de revisão crítica, elaborado mediante enunciados audiovisuais. Neste tipo de pesquisa, se busca a discussão construída poeticamente, o que significa que

além de descobrir uma imagem poética, para refletir sobre essa imagem é preciso que ela passe pela linguagem. Isto quer dizer que a imagem poética aparece – em termos de Bachelard “ressoa” – e é percebida, mas para apropriá-la temos que convertê-la em ideia, em pensamento, posto que só desta forma é possível estruturar um projeto poético, seja este verbalizado ou articulado através de imagens (BACHELARD, 2000, pp.11-12). Poderíamos então dizer que a imagem poética surge por si mesma, enquanto o projeto poético requer da subjetividade humana para ser, para existir, sempre sob um enfoque diferenciado. Segundo Bachelard (2000, p.13), “a novidade essencial da imagem poética formula o problema da criatividade do ser que fala. Por esta criatividade, a consciência imaginante resulta ser, muito simplesmente, mas muito puramente, uma origem”⁸⁷. Tal problema seria um desafio para o autor inventar uma forma poética para associar as imagens, originando sua repercussão.

As noções de ressonância e repercussão de Bachelard coincidem com a ideia de “sobrevivência”⁸⁸ proposta por Warburg que consiste na permanência de *sintomas* ou rasgos excepcionais – ou seja no caráter particular, no singular de uma cultura – que se apresentam sem respeitar a linearidade temporal. Esta noção parte do conceito de “survival” empregado por Edward B. Tylor, quem diz que a sobrevivência surge do fator diferencial que se encontra no nó do tempo, no qual se cruzam, o tempo todo, movimentos de evolução e movimentos que se resistem à evolução.⁸⁹ Nesta tensão algumas coisas desaparecem enquanto outras persistem e sua persistência comporta uma modificação em sua essência. É por isso que se tornam singulares. Podemos associar esta abordagem com o ciclo de decomposição e recomposição onde as coisas decaem, se perdem mas persistem, surgem de novo sem estarem regidas pela causalidade. Por sua vez, a modificação que experimentam os seres ao evoluir ou se resistir à evolução, corresponde à ideia de *novidade* presente na poética, como exposta por Bachelard. Por estar diretamente imbricadas com o tempo, ditas noções se relacionam com a montagem, conceito vinculado à imagem audiovisual.

⁸⁷ Tradução nossa. Eis o texto em espanhol: “[...] la novedad esencial de la imagen poética plantea el problema de la creatividad del ser que habla. Por esta creatividad, la conciencia imaginante resulta ser, muy simplemente, pero muy puramente, un origen” (BACHELARD, 2000, p.13). Bachelard diz que essa origem tem a ver com a imaginação poética. Segundo Benjamin, a imaginação seria o fundamento da montagem enquanto desvenda relações secretas das coisas, como explica Didi-Huberman: “A imaginação, a *montadora* por excelência, desmonta a continuidade das coisas com o objeto de fazer surgir as ‘afinidades eletivas’ estruturais” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.177). Itálicos do autor. Tradução nossa.

⁸⁸ Denominada *Nachleben*.

⁸⁹ Ali há uma mistura de coisas passadas e coisas presentes que coexistem, fato que Tylor denomina “*jogo vertiginoso do tempo*” que seria uma sensação de que “*o presente está tecido de múltiplos passados*”. Para Tylor, a supervivência reside nos detalhes, nas coisas minúsculas, supérfluas, irrisórias ou anormais (DIDI-HUBERMAN, 2013, pp.47-48). Itálicos do autor. Tradução nossa.

Para Benjamin, a imagem está no âmago da história “porque na imagem o ser se desagrega: explode e, ao fazê-lo, mostra –mas, por um tempo muito breve– o material com que está feito. A imagem não é a imitação das coisas, senão o intervalo feito visível, a linha de fratura entre as coisas”⁹⁰ (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.166). A imagem leva consigo a decomposição e a reconstrução: nela estão contidos os choques e separações das distintas temporalidades, assim como a criação materializada em obras, fato pelo qual a imagem possui uma potência dialética, e não unívoca. A imagem *desmonta* a história desconstruindo-a para nos revelar os elementos que a constituem e tornar visível seu funcionamento. Tal desmontagem seria então o mergulho nos detalhes que constituem a história e que ao ser desvendados produzem confusão, nos perturbam mas a partir deles adquirimos uma melhor compreensão. Sem a possibilidade de separar esses detalhes, como se separam as peças de um aparelho para descobrir seu mecanismo, não teríamos o entendimento para armá-lo de novo. Assim, reconhecendo as particularidades da história em seus detalhes descontínuos (posto que não são lineares) podemos entendê-la e reconstruí-la. Esta noção se traslada ao cinema – e poderíamos dizer que ao audiovisual em geral – enquanto, segundo Benjamin, “*desmonta e remonta* todas as formas de visão, todos os ritmos e todos os tempos”⁹¹. Destarte, toda montagem remete à desmontagem e à remontagem, sendo este processo uma forma de conhecimento.

Uma particularidade da proposta de montagem de Benjamin é que o material para desenvolvê-la são os resíduos, os quais “têm em si mesmos a dupla capacidade de *desmontar* a história e de *montar* o conjunto de tempos heterogêneos”⁹² (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.175). Mas, para dar seu valor de uso aos resíduos devemos torná-los legíveis reconstruindo-os em uma montagem diferenciada; ou seja construindo um contexto onde eles se tornem visíveis e adquiram novas significações. Nesse decorrer cobra importância o detalhe, o *primeiro plano* fotográfico que nos aproxima das singularidades do objeto ao afastá-lo da confusão em que se encontra imerso para fazê-lo visível. Do mesmo modo, a câmera lenta do cinema ou *ralenti* seria uma maneira de “amplificar visualmente o tempo” (uma lupa temporal), recurso com o qual podemos desmontar e reconfigurar a história. O detalhe

⁹⁰ Didi-Huberman explica a relação que Benjamin estabelece entre a imagem e a história. Tradução nossa. Citamos o texto em espanhol: “Porque en la imagen el ser se disgrega: explota y, al hacerlo, muestra –pero por muy poco tiempo– el material con que está hecho. La imagen no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.166. Tradução: Antonio Oviedo)

⁹¹ Benjamin *apud* Didi-Huberman (2011, p.181).

⁹² Itálicos do autor. Tradução nossa. Citamos o texto em espanhol: “el historiador remonta los ‘desechos’ porque éstos tienen en sí mismos la doble capacidad de *desmontar* la historia y de *montar* el conjunto de tiempos heterogêneos” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.175. Tradução: Antonio Oviedo).

também é peça primordial na montagem concebida por Warburg (especificamente na montagem de seu Atlas Mnemosyne), não somente pelo seu caráter particular e pela sobrevivência que carrega, mas porque ele tem o poder de atuar sobre o inconsciente e, em consequência, se relaciona com a incerteza e com o que há de escuro no homem (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.446). Mais uma coincidência com Benjamin, para quem a montagem se torna visível graças ao inconsciente (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.176).

Tanto para Warburg como para Benjamin, a montagem significa movimento, pois ela, como o pensamento, é dinâmica, plástica, móvel; de fato, a montagem se constituiria em uma forma de pensamento por imagens. Ela possui um ritmo determinado pela relação entre as imagens que está em constante transformação. Tal relação se estende para as palavras considerando que o discurso elaborado com as imagens conduz à construção do argumento expressado no texto escrito ou verbalizado. Por isso Warburg “concebía cada conferência não tanto como um argumento ilustrado com imagens, mas como uma sequência de imagens iluminada por um argumento” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.414)⁹³. Como a serpente que morde a própria cauda, as características expostas aqui nos levam de novo ao ensaio: a montagem, por ser uma forma de pensamento propensa à experimentação, é fundamento do ensaio audiovisual.

No caso particular de *Seres morrentes*, encontro no ensaio audiovisual a dinâmica, a variabilidade e a repercussão, elementos da poética que são próprios dos processos de decomposição. O ensaio se torna então a forma propícia para desenvolver a discussão e propor outras visões do objeto de estudo transcendendo assim a ideia generalizada de a decomposição ser algo negativo. Para configurar os ensaios parto do diálogo entre o texto e a imagem. Nessa conversa surgem associações e confrontos com os quais vou construindo relatos cujos componentes são fotografias, vídeos, sons e narrações, que me permitem articular a reflexão sobre os processos de decomposição presentes no cotidiano. Minha pesquisa começa com a descoberta de detalhes habituais que possuem um caráter singular, achados em distintos espaços da Colômbia e do Brasil. Estes detalhes se transformam ao se conectar com outros semelhantes ou discordantes, adquirindo novas significações. Desta forma as imagens e sons da decomposição encontram uma recomposição através da montagem audiovisual, na qual “juntam-se duas ou mais imagens para sugerir uma nova

⁹³ Tradução nossa. Citamos o texto em espanhol: “concebía cada conferencia no tanto como un argumento ilustrado con imágenes cuanto como una secuencia de imágenes iluminada por un argumento” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.414. Tradução: Juan Calatrava).

relação não presente nos elementos isolados. Assim, através de processos de associação, chega-se ao conceito abstrato e ‘invisível’, sem perder todavia o caráter sensível dos seus elementos constitutivos” (MACHADO, 2003).

Minha proposta de uma poética audiovisual da decomposição se concretiza a partir de repensar as relações imagem-som e imagem-texto, assim como as semelhanças, diferenças e rupturas entre o cinematográfico, o videográfico e o ensaístico. Nesse processo intervêm a análise e a experimentação. O projeto surgiu das imagens; foram elas que me conduziram à teoria. Relacionando fotografias com os estudos dos autores mencionados nesta dissertação comecei a estruturar os primeiros ensaios audiovisuais. Deste modo, a escrita de roteiro e a montagem se desenvolveram simultaneamente, junto com a procura de novas imagens (fotografias e vídeos) que iam sendo solicitadas pela própria montagem. Ao mesmo tempo em que os ensaios tomavam forma as discussões desenvolvidas nos capítulos desta dissertação iam se enriquecendo, de maneira a gerar uma reciprocidade entre a pesquisa teórica, a pesquisa de campo e a criação audiovisual. Em alguns casos a criação veio primeiro da escrita do texto para as imagens produzindo uma abordagem diferente do tema e gerando outras associações. Entre os mesmos textos escritos e visuais também se apresentam correspondências e quebras que estabelecem distintas aproximações ao objeto de estudo. Portanto, na Parte I se desenvolve a análise observando os parâmetros para trabalhos acadêmicos, enquanto os textos da Parte II posteriores a este capítulo refletem maior liberdade criativa. Deste modo a elaboração dos ensaios audiovisuais está alicerçada na discussão teórica, assim como atende ao impulso gerado pela força mesma das imagens da decomposição. Por conseguinte, esta proposta leva em conta tanto a investigação como a criação, sendo ambas fundamentais na construção dos ensaios.

Parece que tudo fosse fluente como o natural ciclo da água, mas no percurso surgiram confusões que provocaram questionamentos, obrigando à revisão não somente da minha produção mas do referencial teórico. Estes conflitos nutriram o discurso da dissertação desenvolvido em forma de capítulos e de ensaios audiovisuais. A este respeito, lembramos que segundo Adorno (2003, pp.28-30), o ensaio absorve teorias, conceitos e experiências desde uma perspectiva crítica o que significa controvertê-las, posto que se bem existem pontos de convergência com tais teorias, também é preciso questioná-las. Nesse sentido, o ensaio se apresenta como contravenção que, no caso particular da minha proposta autoral se manifesta na desmontagem do esquema tradicional de produção audiovisual para construir um olhar mais pessoal; na negação em assumir uma única postura frente ao tema da decomposição para dar lugar à pluralidade de pontos de vista; e em que, ainda que

fundamentada na teoria, minha pesquisa também contempla o distanciamento dela na busca de uma expressão mais emotiva materializada na criação.

Dentro desse processo criativo, o ensaio é sujeito de reelaborações na medida em que o pensamento se transforma. Então é inevitável recorrer à desmontagem com o propósito de mergulhar na estrutura do ensaio, rever as imagens que o compõem e modificá-las quando for preciso. Ditas modificações incluem o registro de novas imagens e sons, a exclusão e substituição de alguns dos seus componentes, alterações ao interior da imagem ou na relação entre imagens e entre elas e o som. Também na relação entre as imagens audiovisuais e os textos. É assim como se chega à remontagem. Portanto, a decomposição e sua potência de recomposição estão presentes no círculo da montagem. Mencionei o vínculo entre a imagem audiovisual e a escrita porque os ensaios desta dissertação compreendem textos (elaborados com palavras e imagens) e vídeos com os quais apresento diversos olhares da decomposição, deslocando-a do estereótipo de ser algo negativo que a sociedade rejeita, para construir uma imagem da decomposição como um processo que comporta transformação constante e, por tal motivo, merece ser abordada de uma maneira mais complexa. Nessa ordem de ideias, os textos e os vídeos são visões diferentes, ou seja que como peças autônomas, nem os textos são roteiros para os vídeos, nem estes são ilustrações dos primeiros. Melhor seria dizer que eles estão ligados pelo objeto que desdobram – os processos de decomposição – mas divergem no ponto de vista que sobre ele desenvolvem.

Partindo dessas associações e contradições, a imagem poética pediu para nascer. Então, deixemos que seu resplendor dê vida à decomposição.

2. Vestígios da decomposição

As coisas mudam ao se decompor, mas nem sempre desaparecem. Sua permanência, ligada à metamorfose, as apresenta diferentes a cada olhar. Só que quando passa muito tempo entre um e outro olhar essas transformações nos surpreendem e achamos que as coisas não são mais as mesmas. Pode ser que elas nunca sejam as mesmas; mas pode ser que, inclusive com a mutabilidade de aspecto, sua essência persista⁹⁴. Isso porque a decomposição é passagem que produz marcas, às vezes duradouras, às vezes tão efêmeras como as coisas sujeitas a ela. Ao mesmo tempo a decomposição é duração e onipresença que atinge todos os seres, todos os espaços; ela não tem tempo. Se desdobra, se multiplica, se fragmenta. Seu comparecimento anuncia a morte dos corpos e o nascimento da imagem poética feita de despojos. Sendo assim, a decomposição também não é sempre a mesma. De fato muda tanto que parece tornar-se construção. Mas seus tijolos se desgastam, viram ruínas e logo pó.

Eterno paradoxo inseparável da vida. Curioso quebra-cabeças que nunca conseguimos armar porque suas peças sempre mudam enquanto a contradição permanece. Embora sabendo que o quebra-cabeças é irresolúvel, eis uma tentativa de recompor o conflito humano com as faces da decomposição, juntando os rastros, *huellas*⁹⁵, impressões, sinais que suas batalhas deixam nos seres morrentes.

Talvez a causa perdida seja o encanto da criação. Talvez seja essa sua poética.

⁹⁴ Segundo Heráclito, “aos mesmos rios entramos e não entramos, [pois] somos e não somos [os mesmos]”.

⁹⁵ Esta palavra não tem tradução para o português. Este é, segundo o dicionário da Real Academia de la Lengua Española (22ª edição), o significado de *Huella*: “1. Señal que deja el pie del hombre o del animal en la tierra por donde pasa. 2. Acción de hollar. 3. Plano del escalón o peldaño en que se sienta el pie. 4. Señal que deja una lámina o forma de imprenta en el papel u otra cosa en que se estampa. 5. Rastro, seña, vestigio que deja alguien o algo. 6. Impresión profunda y duradera. 7. Indicio, mención, alusión. 8. Camino hecho por el paso, más o menos frecuente, de personas, animales o vehículos”. Além encontramos a definição de *Huella Dactilar o Digital*: “impresión que suele dejar la yema del dedo en un objeto al tocarlo, o la que se obtiene impregnándola previamente en una materia colorante”. Disponível em: <http://lema.rae.es/drae/?val=huella>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2015.

Se fazem consertos de todo tipo

Os ladridos distantes alteram a ordem da cidade que dorme. Uma ambulância atravessa a avenida desocupada, adianta o semáforo em vermelho –com precaução porque sempre há moradores nas ruas e às vezes aparecem por acaso condutores bêbados– e continua direto para o hospital. Embaixo duma ponte ardem pedaços de madeira desprendendo chispas de cor laranja enquanto as lojas fechadas despedem brilhos de néon multicolor.

As festas terminaram deixando as ruas vestidas de morros de marmitas de isopor, copos e talheres descartáveis, garrafas, latas, pacotes plásticos, louças quebradas, toneladas de resíduos símbolos do progresso das cidades nas quais os catadores mergulham, escolhem uma peça, reúnem os fragmentos semelhantes como se estivessem armando um quebra-cabeça, selecionam objetos singulares entre uma massa informe assim como o olho tem que selecionar entre a saturação de imagens cotidianas.

Aqui não cantam os galos que foram substituídos pelos alarmes eletrônicos. Os sons aumentam à medida que as pessoas acordam e fazem as coisas que acostumam fazer diariamente para não romper a rotina, pois dá medo perder o controle das situações. Os pássaros saem dentre as folhas das árvores procurando as migalhas de pão que lhes deixam nas janelas. Às cinco horas se escutam as rodas dum carro carregado de balas empurrado por um homem que todos os dias vende guloseimas e ligações de celular em uma esquina do centro. Colada ao eixo do carro leva uma boneca que encontrou na rua e achou que era de boa sorte. Duas horas mais tarde a cidade inteira está em movimento e as pessoas olham para o relógio a cada instante. Todo o tempo a gente morre, tudo se deteriora, decompõe, fermenta, apodrece.

O tráfego afoga as vias artérias da cidade que se tornam quentes com o ar denso pela fumaça das usinas que não param de produzir. A cariátide de um prédio velho sorri ao funcionário atrapalhado a caminho do trabalho, mas ele, acostumado a essa figura cuja beleza já não é novidade, passa indiferente. Os transeuntes vão depressa ao ritmo dos sapatos de salto alto, das buzinas, dos motores. Um brinco pula da orelha de uma moça e vai dar a borda do esgoto. Ela, sem perceber a falta do brinco, corre à estação do metrô. Um rapaz de bicicleta esmaga o brinco. Prontamente as escolas, escritórios, oficinas, lojas vão enchendo de pessoal.

Nos dias úteis, pela manhã, é estranho encontrar viandantes nos parques. Mesmo nos recantos do centro que ficam quase em silêncio. As obras de construção se multiplicam, as

casas antigas ameaçam ruína para se converterem em arranha-céus. A propriedade horizontal só mostra sua face vertical feita com vidros e metal. Às vezes os dias são inúteis assim como os objetos jogados ao lixo.

Uma mulher senta para descansar num banco da praça. Numa sociedade onde todas as atividades devem ser produtivas ela passa um par de horas contemplando os tapetes de pétalas, os gatos brincando nos jardins, os raios de luz que rebotam nos cristais, uma pipa enredada nas cordas da eletricidade, as sombras das árvores e dos edifícios que vão mudando ao se aproximar o meio-dia. Lê o periódico procurando notícias curiosas, esgaravata inclusive nos anúncios classificados para colecionar palavras, porém acha que os jornalistas não têm senso de humor, assim que utiliza algumas folhas para amadurecer uns abacates e mais umas para limpar o espelho do banheiro. As folhas restantes ficam no banco à espera de outras mãos ou serão levadas pelo vento até bater no rosto de alguém. Ou provavelmente irão parar no aterro junto aos mais diversos pertences que viraram insignificantes e foram trocados por coisas novas.

Aos poucos, a pintura rasgada das paredes revela camadas turquesa, lilás, âmbar, misturadas com pó, chuva, musgos nascendo entre os tijolos. Os cercados de arame farpado e de concertina se entrelaçam com vidros quebrados, malhas de ferro e câmeras de segurança. O brinco esmagado reluz atraindo o olhar de um homem quem, sem hesitar, recolhe os pedaços. Sente uma gota no pescoço; tenta adivinhar como é aquela pessoa da qual apenas intui que deve gostar da bijuteria. Suas roupas molham.

O aroma de café seduz aos caminhantes que fogem do aguaceiro repentino. A mãe segura à mão do filho e corre com ele buscando uma beira para escampar. Na carreira, a criança perde seu brinquedo. As sombrinhas coloridas conversam com as calçadas cinza até quando uma moto faz cócegas a um charco que arrebenta numa gargalhada dispersando a concorrência.

Nos restaurantes de comidas rápidas as filas são quilométricas, enquanto os refeitórios das moradias não abrigam mais que teias de aranha. A ansiedade não dá tempo de mastigar, de saborear, de compartilhar. No instante em que se morde um sanduiche se fazem vários procedimentos em um dispositivo eletrônico. O som da máquina registradora se confunde com a campana da igreja. Um jovem apaixonado faz um desenho num guardanapo e o entrega à balconista séria que finge não ver, mas muda de expressão apenas ele sai perseguindo as últimas gotas de garoa.

O braço de um manequim cumprimenta as pessoas que retornam aos escritórios. O resto do corpo viaja no caminhão do lixo, mas a extremidade nítida ficou esquecida no assento da rua frente aos comércios. É possível que seja acolhida no mercado de pulgas e pose junto a elegantes baús, pratos chineses, vinis escutados, livros lidos, grãos de arroz com o nome da pessoa amada e toda classe de curiosidades para trocar, vender, comprar, olhar. Também é possível que ali se encontre o brinquedo que soltou o menino e com muita gente que alguma vez viu sua figura completa coberta com roupas de mulher.

Em um dos postos daquele mercado há um arranjador de relógios que por acaso é o mesmo homem que pegou os pedaços do brinco perto do esgoto. Punções, chaves, alicates, pilhas, pulseiras, todas as ferramentas organizadas na mesa onde ele lixa a borda da caixinha de um relógio de sol. Pega a lupa, olha detidamente, passa uma escova pela superfície de madeira, abre a caixa e a põe ao lado do torno. Limpa ambas as mãos com um trapo e com um lenço limpa seus óculos. Em frente dele um casal esquadrinha entre livros raros até encontrar um que chama sua atenção. Está marcado na primeira página e tem alguns sublinhados com lápis de cor. Ela pede ao companheiro para abrir o livro numa página qualquer e ler um pouco.

Através dos barrotes simbólicos que separavam dois mundos, a estrada e o castelo, o menino pobre ensinava ao menino rico seu próprio brinquedo, e ele o examinava com avidez, como objeto raro e desconhecido. E aquele brinquedo que o maltrapilho fustigava, agitava e sacodia em uma gaiola, era um rato vivo. Os pais, por economia, sem dúvida, tinham sacado o brinquedo da vida mesma.⁹⁶

Avidez! Atento à leitura o relojoeiro encontra um termo que se ajusta nas palavras cruzadas que já quase termina. Daí consegue preencher outras duas palavras e assim continua achando letras chave para completar seu passatempo. No chão estampado de excremento de pombas caem as cascas de abacaxi e os cocos esvaziados jogados pelos visitantes sedentos. Abelhas e moscas flutuam entre os restos de fruta que começa a corromper impregnando o ar com seu odor, odor mesclado com os perfumes que uma jovem ensina às madames de classe média que desejam ostentar frente a suas vizinhas.

⁹⁶ Tradução nossa. Trecho do poema de Charles Baudelaire *El juguete del pobre*. Citamos o texto em espanhol: “A través de los barrotes simbólicos que separaban dos mundos, la carretera y el castillo, el niño pobre enseñaba al niño rico su propio juguete, y éste lo examinaba con avidez, como objeto raro y desconocido. Y aquel juguete que el desharrapado hostigaba, agitaba y sacudia en una jaula, era un ratón vivo. Los padres, por economía, sin duda, habían sacado el juguete de la vida misma”.

Músicos e estátuas humanas tentam divertir ao escasso público. O som é de má qualidade, razão pela qual o relojoeiro prefere escutar a rádio enquanto termina um trabalho. Arranjar um antigo relógio de bolso requer muita precisão; suas peças miúdas extraviam com facilidade. O encargo não demora em estar pronto para satisfação do colecionador e do esperto artesão. Fazer coisas com as mãos está passado de moda, especialmente nos lugares aonde tudo já vem feito e as pessoas se acostumaram à imediatez. O percurso para a casa é extenso mas prazeroso quando se encontram coisas novas pelo caminho. Por isso o relojoeiro guarda a marmitta e a xícara na merendeira e abandona o mercado para andar tranquilo antes do pôr do sol, momento em que as ruas e todos os meios de transporte estarão a rebentar.

O vento dança com as folhas secas ao cantar das cigarras. Também leva poeira, embalagens de comida, fitas de cores e pedaços de cartas de um velho amor. O vendedor de balas e ligações arrasta seu carro esquivando-se dos buracos do solo, cruza a avenida de volta para casa. O relojoeiro compra uns minutos para telefonar a sua mulher e perguntar se algo está faltando. Como se há muito tempo não falassem, ela faz a conversa reparando em detalhes até que o homem lhe recorda que já está indo para se encontrarem. Paga com uma nota ao vendedor que não tem moedas suficientes para completar o troco, então lhe dá um par de balas pelo mesmo valor, que o relojoeiro aceita escolhendo sabores diferentes. Guarda uma para a esposa e come a outra. Colada à embalagem da bala encontra uma frase.

Prontamente os carros do mercado, as sacolas, as geladeiras vão enchendo de produtos. Todos convergem frente ao televisor para assistir ao espetáculo de efeitos especiais que adormece os sentidos. As mentes sucumbem ante as imagens brilhantes da tela. Fora escurece, os faróis apenas iluminam, a lua e as estrelas estão veladas pelas nuvens passageiras.

Montões de cartazes com anúncios de eventos se agarram aos muros metálicos dos lotes que em um piscar serão condomínios de luxo. Uma anciã vaga com um saco carregado de bugiganga. Acende um cigarro com o fósforo remanescente. Caminha lentamente olhando os cartazes até o fumo se consumir. Chegando ao final do quarteirão coincide com o relojoeiro quem saúda com um movimento de cabeça. Está entrando em seu bairro cuja arquitetura se transforma a cada dia. Os casarões de família não existem mais, igual que acontece com as famílias. As vivendas são lugares de passo que mudam segundo o gosto ou necessidade de cada cliente. Assim, as casas dos bairros tradicionais sediam ginásios, escolas de formação técnica, salões de beleza, agências imobiliárias, bares, qualquer atividade que seja lucrativa. Caso não seja, a opção é derrubar e construir blocos de apartamentos, edifícios para empresas multinacionais ou shoppings.

Absorto nesses pensamentos o homem chega em casa. Observa uma senhora tocando a aldrava da porta. Reconhece à vizinha e, antecipando-se a sua esposa que vem descendo as escadas, abre. A esta hora da noite o jardim exterior possui um cheiro penetrante. A mulher do relojoeiro envolve a saia de flores em papel rústico e a entrega a vizinha que fica contente porque vai estrear. Agradece o bom trabalho, se despede saindo depressa sem esquecer de fechar o portão. Já só, a mulher envolve ao homem pelo pescoço com a fita métrica e ele a abraça pela cintura. O gato corre atrás de uma pelota de lã que desfaz formando um labirinto, mas encontra melhor distração perseguindo uma barata que veio com a chuva.

Frascos de vidro de todos os tamanhos conservam fragmentos de existência que permanecem para além das pessoas, lugares e tempos e que pareceram se repetir, mas são sempre diferentes: um botão de casaco, uma pena de papagaio, um colar quebrado, várias sementes vermelhas, um prendedor, a braçadeira metálica de um caixão, um soldadinho de brinquedo, uma libélula de metal, uma moeda antiga, conchas de mar, bolinhas de cristal de cores, o pedaço de uma caneca de porcelana. Os cântaros com plantas enfeitam os degraus que o arranjador de relógios sobe sibilando.

Ao chegar ao quarto tira os sapatos gastos e se calça de pantufas. Cartões postais e fotografias familiares se misturam com estampas religiosas, quadros e recortes de revistas e jornais. Acima da mesa de cabeceira e da cômoda pequenas ensambladuras zoomorfas feitas com arame, retalhos, caixas de fósforos, parafusos, ganchos, fitas de cores, resíduos de aparelhos eletrônicos, fios, carretéis, alfinetes, tubos de papelão e quantos detalhes chamam a atenção do relojoeiro e da costureira. Ela narra os escândalos dos políticos que ouviu na televisão enquanto fazia consertos; ele a escuta ao mesmo tempo em que procura um dos seus cadernos da biblioteca que tem em casa.

A capa do caderno que pega está feita com farrapos. Nas páginas, além de listados com nomes e descrições dos objetos que encontra, o relojoeiro cola rótulos aderentes, lembranças de viagens, tiras de lã, envelopes curiosos. Às vezes faz desenhos com crayon e inventa estórias. Neste momento, precisa ir ao banheiro. Estantes com figuras de cerâmica e de madeira refletem ao lado do rosto do homem que lava suas mãos antes do jantar.

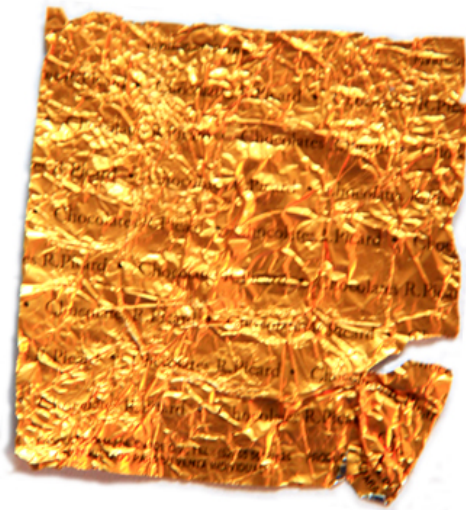
Um vendedor passa pregoando: pamonhas, milho, mingau, suco de milho... A costureira que adora o milho assado com manteiga vai comprar um par. O gato se enreda entre suas pernas miando suavemente. “Tudo está corrompido, com certeza, mas tudo está aí, transformado em memória...”⁹⁷ A mulher pergunta o que tem a ver isso com o milho; o

⁹⁷ Tradução nossa. Citamos o texto em espanhol: “Todo está corrompido, ciertamente, pero todo está ahí, transformado en memoria” (Didi-Huberman, 2013, p.461. Tradução: Juan Calatrava).

homem entrega a bala do troco da ligação que conservou para ela, junto com um alfinete de segurança e uns botões de diferente tamanho e cor. A hortelã com chocolate fala ao paladar. “Assim no narrado permanece o sinal do narrador, como a marca da mão do alfareiro sobre a vasilha de argila”.⁹⁸

O homem cola ambas as frases ao final de uma página do caderno e na página seguinte começa seu relato habitual.

Chá de ervas.
Lembrança da visita da
Glória e da Cecília.
Segunda-feira,
dia 22 de setembro.



*Todo está corrompido ciertamente,
pero todo está ahí, transformado en
memoria...*

*Así en lo narrado queda el signo del
narrador, como la huella de la mano
del alfarero sobre la vasija de arcilla.*

⁹⁸ Tradução nossa. Citamos o texto em espanhol: “Así en lo narrado queda el signo del narrador, como la huella de la mano del alfarero sobre la vasija de arcilla” (W. Benjamin, *Sobre algunos temas en Baudelaire*, p. 5).



Uma menina de pele bronzeada que demorou horas se arrumando, olhando muitas vezes sua face no espelho, escovando seus cabelos para alisá-los e escolhendo entre um montão de enfeites, saiu de casa sem tomar café da manhã. Apressada por chegar à escola, esqueceu a caneta e teve que pedir uma emprestada à colega do lado. Pelo caminho foi deixando vestígios: o cheiro de xampu, a marca dos sapatos na lama, um cupom fiscal enrugado que jogou na lixeira da rua onde, por acaso, um de seus brincos fugiu e infelizmente foi atropelado ao instante. Ela gostava do brinco, mas ele sairá pronto de sua memória, quase tão rápido como saiu da sua orelha.



Um carretel resvala da mão da costureira enredada entre fios e panos. O homem não pode parar de olhar o sorriso da esposa que observa o gato brincando no meio da bagunça. Um avião decola do aeroporto próximo com destino a outro continente. As coisas se veem diferentes quando a gente se desloca ou mesmo quando perde a noção do tempo. Também quando fixa o olhar para ver detidamente aquilo que passa despercebido no afã cotidiano.

Os pedaços do brinco se tornaram os olhos de um bichinho com corpo de jatobá enfeitado com penas, pernas de plástico e asas ornadas de rendas. O gato dorme deitado numa velha cadeira com o rabo suspenso como o pêndulo de um relógio. Ao redor tudo se movimenta, deteriora, decompõe, fermenta, apodrece, morre e também nasce e recompõe igual que ao interior. Os fios viraram tecidos para vestir e às vezes para transluzir nudez. Os corpos do relojoeiro e da costureira se converteram em velcro. A cidade coberta de neblina se transformou em nuvem. As ruidosas avenidas voltaram ao silêncio.

Sepultando cemitérios

“Comunicação direta com o além”





“Nova vida ao ritual funerário”





Um zumbido na cabeça

Oh, não, ainda não tenho idade para morrer... por ventura sou muito mais ágil do que você. Maldição! Não soube em que hora fecharam a porta. Muito bem. Preciso me acalmar. Não posso, não posso, não posso! Devo sair daqui. E esse moleque, de novo, me olhando assim... Tomara que ele não jogue em mim o travesseiro ou qualquer bagatela de plástico com forma de pássaro. Um dia vi um desses brinquedos atravessando o céu. Era imenso, barulhento e se movimentava por si só, ninguém o segurava com a mão.

–Como amanheceu meu menino? Dormiu bem? Aposto que outra vez sonhou com o homem aranha. Posso saber por que deixou aberta a janela? Vá lavar as mãos e desça que estou indo servir o café da manhã.

Graças ao céu apareceu essa mulher. Hei de morrer de velha e não esmagada por um ser indesejável. Ai, meu filhote, coitado, não conseguiu viver o suficiente; tudo pela culpa de um desgraçado armado com um jornal... Finalmente estou salva!

Saiu aos trancos e barrancos. Em seu afã quase tropeça com o marco da porta, embora seus movimentos, em geral, eram coordenados e sua excelente visão ajudava-lhe a lidar com os obstáculos. Havia passado a noite inteira fora, assim que antes do café da manhã quis descansar apoiada no móvel da televisão da sala de estar, procurando passar despercebida. A manhã, mesmo que ensolarada era fria, mas como era costume, a família toda estava levantada: era dia de ir na escola. Mariana já tinha banhado o Sebastián, tinha que deixar a casa arrumada e receber à terapeuta antes de sair com as crianças, pois hoje a enfermeira só chegaria depois das nove horas e meia.

A bagunça incrementava com o vai-e-vem dos dois pequenos que causavam desespero na mãe ao se negar a tomar banho ou improvisando brincadeiras com a fruta e os cereais, deixando a mesa feita um desastre. Felizmente, Mariana sabia como quietá-los e ficava tranquila ao pensar que durante as próximas horas estariam no colégio enquanto ela continuava seu trabalho no escritório, fingindo levar uma vida normal.

Foi com o barulho dos meninos que a dorminhoca acordou e depois de bocejar, esfregar os olhos e se espreguiçar, atravessou um luminoso corredor até chegar em uma habitação silenciosa onde achou que ficaria sozinha e poderia continuar descansando até que a fome a fizesse ir em busca de um bocado para acalmar seu anseio. O quarto estava em

penumbra pelo qual demorou um instante em adaptar sua visão às novas condições às que se submetia. Porém, alcançou a enxergar um corpo imóvel ao que se aproximou devagar.

Dorme prazerosamente. Apenas sinto sua respiração. Está ferrado no sono. Vou me aproximar mais um pouco. Que estranho que ele durma de olhos abertos! Uma vez vi uma mulher que ao dormir abria um pouco os olhos, deixando à vista uma fina linha branca no meio dos cílios. Mas nunca tinha visto alguém dormir com os olhos tão abertos. E além disso pisca. Está olhando para mim! Muito bem, estou indo embora, desculpe, não quis acordar o senhor...

Sem entender o porquê, ficou petrificada, a exceção de suas fracas extremidades que tremiam. Seus enormes olhos não podiam afastar a vista dos olhos dele quem a olhava fixamente. Então foi quando percebeu que ele tampouco se movimentava; somente piscava e da sua boca, ligeiramente aberta, escorria um fio de saliva. Ela se elevou com sua voz constante e ronca, chegando perto das orelhas do homem que permanecia rígido ante o insuportável som que ela emitia; o percorreu desde a cabeça até os pés e se aproximou de novo a seu peito, tendendo-se sobre a manta que o abrigava.

Coitado. E eu achando que ele dormia. Pelo menos com ele não corro perigo. Com certeza nem pode comer. Nem sequer trarão água para ele. Quem sabe quais os pensamentos que passam pela sua cabeça. Desditoso, poderá sequer pensar? Que merda é isso... Justo o que me faltava. Se pudesse me mover por um minuto, somente um, não peço mais, um minuto para me desfazer de você. Vá, desapareça agora, vá incomodar alguém que possa pelejar com igualdade condições! Tudo imaginei, exceto uma situação semelhante. Não sou capaz nem de matar uma mosca... não valho nem um centavo.

—Já está tudo pronto, meu amor. Não se preocupe por nada.

Felizmente você chegou, Mariana. Você sim poderá lutar com ela e se o faz, juro que nunca mais vou me queixar. Quer dizer, se pudesse me queixar, não o faria de novo.

Saiu voando logo como sentiu a porta se abrir e viu entrar a mesma mulher que tinha visto há um momento no quarto do menino. Preferiu ficar a presenciar a cena apesar de ter que se esconder e adiar a hora do desjejum, mesmo que a fome começasse a acossá-la. Mariana sentou na cama ao lado do Sebastián, acariciou sua mão e com um sorriso disfarçado esticou o braço até o criado-mudo para pegar um pacote de lenços descartáveis. Com um lenço limpou a saliva dele. Tentou pressionar sua mandíbula inferior para fechar-lhe a boca,

mas era inútil pois de qualquer jeito voltava a abrir. Os olhos de Mariana se tornaram brilhantes e umas lágrimas assomaram, não obstante o esforço que fazia por contê-las.

Gosto muito de te ver, em verdade preciso te ver, mas não quero que você me veja assim. Não é justo com nenhum de nós. Sua mão de veludo limpando minha baba como se eu fosse um bebê. É melhor você ir embora. Isto não é são para você. E também não é para mim. Tomara que estivesse permitida a eutanásia neste país. Mas se estivesse, sei que você não seria capaz de me ajudar. Acaso você não percebe que estou morrendo? que isto é ainda pior que o inferno? que preferiria morrer agora mesmo, em vez de ver você sofrer?

–Ai, meu Sebastián... –Mariana secou os olhos e assoou o nariz, só que desta vez eram os olhos dele os que humedeciam –Volto cedo. As crianças vão ficar esta noite com minha mãe. Pedi para ela vir pegá-los. Assim, posso estar mais pendente de você.

Não. É melhor você ficar com eles que precisam de você mais do que eu. Também não quero que eles vejam a seu pai pior do que um vegetal. Meus menininhos... como quisesse acompanhá-los no café da manhã e regressar à noite para brincar com eles. Já que eu não fiz tantas vezes como tivesse querido, não é tempo de lamentações. Agora devem se manter longe de mim, não quero que sofram. Por isso você tem que ir com eles, Mariana, tem que cuidar deles e dedicar a eles o tempo que eu não pude.

–Você vai ver que tudo vai dar certo.

A impertinente tinha ficado dormida num cantinho. Ninguém reparava nela. Sebastián sabia que ele não conseguiria melhorar e que só ia ser um estorvo para sua família, especialmente para Mariana que devia continuar trabalhando, e agora com muita mais intensidade, posto que os gastos da casa não eram reduzidos e alguns medicamentos, os mais caros, não eram cobertos pelo plano de saúde. Nada seria como antes e sua esposa levava a pior parte porque estava obrigada a manter o entusiasmo e a serenidade diante dos filhos, enquanto ele os observava sem poder fazer nem dizer a menor coisa. Não podia se enganar; mesmo com as terapias, os exames, as cirurgias... nunca recuperaria o movimento. Estava condenado a passar o resto da vida como uma pedra atrapalhando o caminho das pessoas que amava. A campainha tocou, acordando a intrusa. Mariana deu beijo na testa do marido, soltou sua mão e saiu depressa para abrir a porta à terapeuta, enquanto a outra retornou a se aproximar do Sebastián, interrompendo seus pensamentos.

Você não sabe mas é afortunada. Somente vai viver uns poucos dias, quanto muito um par de semanas. No entanto, eu estou irremediavelmente atado a esta porcaria de vida. Isso. Continue zumbindo, inocente do que vai acontecer com você. Andando em movimentos

uniformes, debuxando quadrados. A mim ninguém vai me machucar. Vão cuidar de mim até que sintam cansaço e comecem me odiar. Já ninguém quererá estar comigo. Quando meus filhos crescerem e Mariana peça-lhes para ficarem comigo enquanto ela vai trabalhar, para eles será o pior dos castigos, olharão para mim com raiva, com desprezo e com lástima. E então vou desejar que alguém me esmague como se fosse um inseto. Com certeza você não tem filhos e se tivesse não se importaria deles. Maldita seja. Você tem uma vida melhor do que a minha e não é nada, mas com sua presença altera tudo. Até me atreveria a afirmar que você é feliz. Enquanto eu sou todavia mais insignificante que qualquer bicho, que o mais minúsculo dos bichos. Minha vida é, neste momento, uma condenação eterna que terei de sofrer, só Deus sabe por quanto tempo.

Mariana entrou acompanhada da terapeuta quem indicava um programa de exercícios que ela deveria experimentar com Sebastián, dizendo que ela faria o resto do trabalho. Insistia em que não podia passar um dia só sem fazê-los, porque as terapias não eram suficientes para a recuperação dele. Chegando perto do paciente, a terapeuta punha em prática o que ia explicando a Mariana, incitando-a a imitar suas ações. Nesse justo momento entrou uma menina de uns sete anos, vestida com uniforme de colégio e levando uma lancheira na mão.

–Mamãe, já podemos ir?

Iam com atraso. Mariana se despediu da mulher, confiando a ela o cuidado do seu marido a quem beijou na bochecha e saiu, tomando a mão da menina. A porta ficou aberta. Como a sesta tinha sido longa, devia aproveitar a oportunidade para sair a comer pois sua barriga rugia de fome. De qualquer forma, ele ficaria acompanhado e como ninguém mais estava em casa, podia se dar ao luxo de fazer o que quisesse sem que a incomodassem.

Vamos ver o que é o menu de hoje. A casa é muito linda e aquela mulher luz elegante. Suponho que devem ter abundantes manjares. Já estou saboreando. Porém, não há cheiro de comida, mas um aroma a desinfetante de pinho. Não vejo nada tentador. Quem sabe do que é que se alimenta esta família. Não pode ser de ar. Alguma coisa hei de encontrar.

Ao chegar na cozinha deu uma volta para reconhecer o terreno e se dirigiu à sacola do lixo, tentando achar algo entre os resíduos. Comeu até a saciedade sem proferir queixa nenhuma. Às vezes resultava exigente e não se conformava com qualquer coisa, mas notando a delicada situação vivida naquele lugar, tentou desfrutar do café da manhã como se fosse o melhor que tinha provado em toda sua vida.

E esse coitado homem que não pode nem passar bocados. Gostaria de dizer para ele uma palavra de alento, se entendesse, mas o que se pode dizer a alguém que se encontra em semelhante condição. É impossível reconfortar a um ser que sofre dessa maneira. Aliás, com certeza ele tinha vontade de acabar comigo, eu que nada fiz, somente acompanhá-lo.

Seu apetite não era tão voraz como outras vezes, quiçá porque realmente sentia-se afetada pelo homem que era incapaz de matá-la. Isso fez seu ânimo cair, mas não podia deixar de se alimentar porque não sabia quando iria comer de novo. Ao pensar detidamente, deparou que jamais tinha lhe faltado um pedaço de comida e até poderia assegurar que levava uma vida boa. Decidiu ficar ali o dia inteiro e achou boa ideia permanecer no quarto de Sebastián para que ele sentisse que ela se preocupava pelo seu bem-estar, sem refletir que provavelmente ele ia se incomodar com sua presença. Por outra parte, lá se sentia protegida. Com ele não havia riscos e o dia passaria como um suspiro: comendo, dormindo, passeando pela casa quando precisasse esticar o corpo e descansando em qualquer canto. Se encaminhou pelo corredor até chegar na habitação sombria, nem tanto pela pouca luz, mas pela triste condição do homem.

Muito triste, é só para lamentar. Nesta ocasião intentarei não perturbá-lo. O observarei de longe e somente se ele o permitir, me aproximarei. Se não olha para mim será porque não se importa com minha presença e poderei ficar um tempinho sobre a manta branca que cobre seu peito. Pelo contrário, se ele me olhar com fúria, entenderei que devo me manter a uma distância prudente.

Ficou deslumbrada quando, ao entrar no quarto, um forte raio de sol apontou direto aos seus olhos, alterando sua percepção visual e, portanto, diminuindo sua agilidade. A terapeuta tinha levantado a persiana para que a sessão fosse mais agradável e porque o lugar adquiria um aconchego que fazia bem ao Sebastián. Tinha deixado ele só enquanto atendia uma ligação, indo de um lado para o outro perto da janela e assentindo com a cabeça, como se o interlocutor pudesse vê-la. Assim que o espaço era propício para ir até ele, aproveitando a distração da mulher. Então, ela contornou a cabeça de Sebastián produzindo um som que exasperava o homem imóvel que apenas podia seguir seus movimentos com as pupilas e isso já era bastante trabalho para ele.

Seria muito pedir para você me deixar em paz? Fora daqui! Você deveria estar fora, prendida de uma árvore ou remexendo nos lixões. É evidente que você não entende nada.

Se deteve justo na ponta do nariz do Sebastián que parecia vesgo, tratando de afastá-la com o olhar. A atrevida ficou olhando ao interior das suas fossas nasais.

–Combinado. Então amanhã às três horas na clínica...

Vá embora! Eu não suporto você. É uma cara de pau. Vai procurar algo melhor para fazer. O único que você sabe é se divertir com meu sofrimento.

–É mesmo. Bom, então beleza.

Conseguiu dormir bem ontem, ou também passou a noite em vigília?

–Até amanhã.

Tão só quando a terapeuta desligou, ela esgueirou-se aliviando o homem que devia voltar nos exercícios impostos pela sua nova vida. Do outro lado da habitação ela observava em silêncio: a mulher segurava uma mão de Sebastián entre suas mãos, movimentando os dedos dele enquanto falava. Ele piscava, tentando se concentrar no que dizia a terapeuta.

Não. Isso não é vida. Parece que ele entende o que os outros falam, mas talvez nem queira escutar. Agora tenho certeza de que foi uma noite ruim para ele. Seus olhos luzem cansados. Sinto pena. É um homem jovem. Teria podido fazer tantas coisas e agora seus dias são somente um amontoamento de momentos descartados desde antes de existir. Me consolaria um pouco saber que ele teve, pelo menos um instante de felicidade. E se não teve nenhum então nada vale a pena.

Permaneceu no quarto assistindo à terapia. Quanto mais tempo ficava contemplando a Sebastián, mais se convencia de que ele preferiria morrer, que de alguma maneira estava morto, ou acaso quais possibilidades tinha na vida senão permanecer imóvel dependendo de outrem e que, caso não houver alguém atento nele, morreria abandonado. Prosseguiu suas reflexões até que o mundo se tornou insuportável.

Saiu da habitação. Por uma última vez percorreu o corredor e o percebeu agradável. Apesar de estar vazio, lhe parecia que tinha mais vida que o quarto de casal onde agora aquele homem dormia só. Imaginou que a casa devia se ver bem mais bonita com as crianças brincando e a esposa correndo atrás deles. Porém, sabia que se esse lugar tinha sido alegre, já nunca o volveria a ser. O espaço tinha se detido e não havia volta atrás; a vida devia continuar fazendo de conta que nada acontecia. Absorta nesses pensamentos chegou na cozinha.

Pronto. Não há mais nada a fazer. Somente desejo que seu sofrimento acabe quanto antes. Sei que será o melhor para ele e para sua família. Sua esposa poderá dedicar mais tempo ao cuidado dos filhos e ele ficará em paz. Por fim se libertará da fadiga do seu corpo que o mantém atado a uma existência sem sentido.

A luz da manhã se coava através do véu que cobria a janela. Olhou ao redor e emitiu um profundo suspiro, como querendo deixar um troço da alma suspenso no ar. Se aproximou da sacola que estava embaixo da pia e se arrojou no interior, se submergindo no lixo, nos resíduos de comida dos que antes se alimentava e que agora não eram mais do que o reflexo da vida que tinha levado, pois não pôde mais que achar que a vida era uma merda. Pelo menos ela ainda podia fazer algo para por fim ao assunto, mas Sebastián teria que esperar até alguém se apiedar dele, ou até seu organismo deixar de funcionar completamente. Enterrou-se a si mesma em meio de cascas de fruta podre, da poeira acumulada no aspirador que Mariana tinha esvaziado o dia anterior, as sobras do jantar da noite passada, as embalagens das guloseimas que comiam os meninos e os fragmentos de uma velha porcelana que não conseguiu suportar a situação familiar.

Considerações Finais

Arriscada tarefa a de desenvolver uma poética. Cioran escreveu que o poeta é um agente de destruição, sendo ele mesmo vítima da decomposição. É destruidor porque produz alterações no mais profundo de nosso organismo, inclusive em nosso sangue. Nos afeta porque sua poesia contém a “essência do que não poderíamos possuir”. Isso nos causa feridas ao mesmo tempo que nos atrai. Então, a poesia nos envolve até se tornar uma necessidade. Aliás, o poeta é vítima da decomposição porque está atado à existência e é justamente isso, o fato de morrer o tempo todo (melhor dito, de ser um *ser morrente*), o que impulsiona sua criação.

Isto nos leva a pensar na decomposição não só como objeto/sujeito propício para desenvolver uma poética, mas especialmente como *fundamento* da poética. Esse acontecimento amplia simultaneamente nossa percepção dos processos de decomposição, e dos processos de criação poética. Nesse sentido, se pode concluir que a construção de uma poética necessariamente passa pela decomposição e que esta atinge tanto a obra como as pessoas envolvidas nela, ou seja o criador e o leitor/espectador.

Tal conclusão apresenta um conflito no contexto de desenvolvimento desta dissertação de mestrado em artes. Embora encontrando as ligações singulares entre poética e decomposição, todavia surgem tensões entre a mutabilidade característica da poética e a rigidez da pesquisa teórica. Aparece assim a pergunta: Como apropriar e transmitir uma linguagem poética ao interior de um discurso acadêmico? Me aventuro a responder: Teríamos de decompôr tal discurso, destruir suas convenções, questionar suas certezas para dotá-lo de carne, de ossos, de pelos e de sangue, ou seja, verter nesse discurso nossas humanas inquietações. O saber não somente reclama razões. A sensibilidade também dispara o pensamento, pois as emoções, o vivencial, o cotidiano ainda geram preocupações e são inerentes à criação. Uma experiência chocante pode ser determinante na escolha de um objeto de estudo, assim como as análises teóricas nos permitem sermos mais conscientes de nossas percepções. Há uma permanente dissociação entre a lógica e a expressão espontânea, mas também encontros. Existe um estranho ponto onde os limites se diluem e é justo aí onde a criação poética desata ideias e as teorias mais densas nos comovem.

Destarte, o discurso poético (mais um híbrido neste percurso de pesquisa e criação) exige da voz subjetiva para iluminar os argumentos ordenados objetivamente, para desvendar

aquilo que sua forma impessoal nos impede de apreender e assim, finalmente, apropriá-los. Retornamos à ideia de decompor, desta vez aplicada à objetividade; é preciso abri-la, dissecá-la, e uma vez examinada, instaurar a dúvida nos seus conceitos. Ao confrontá-la, se origina um diálogo que acabará por enriquecer nossa visão sobre a matéria que pretendemos desenvolver. Inserindo a própria fala, ou seja o que eu penso e creio, as minhas impressões e interpretações, a forma em que o percebo, o objeto da minha pesquisa se torna mais humano. Deste modo se desdobra a linguagem poética para propor diversos olhares sobre a decomposição.

As disjunções se deslocam das discussões entre teoria/criação, objetividade/subjetividade, rígido/plástico e transcendem as dualidades na procura da multiplicidade. Assim a poética audiovisual se concretiza nos jogos relacionais entre diversos elementos da linguagem, da técnica e da tecnologia. Com efeito, a discussão do tema desenvolvida mediante os recursos audiovisuais, conduz à reflexão sobre a decomposição do audiovisual (de suas técnicas, seus dispositivos tecnológicos, suas narrativas e estéticas), o que se reverte em novos olhares sobre o tema. Desse modo surge uma retroalimentação entre o tema e os meios para atingi-lo. Nesse processo aparecem relacionamentos particulares entre as imagens visuais; entre o visual e o sonoro; entre imagens, sons e palavras. Essas conexões ampliam o conceito de *texto*, que devém uma forma mais abrangente e maleável, do mesmo modo que expandem a noção de *audiovisual*, entendendo que as palavras podem construir imagens audiovisuais. Por isso a proposta inicial de *Seres Morrentes* se transformou fazendo com que as visões poéticas da decomposição pudessem ser criadas com a escrita, tanto como com o vídeo ou a fotografia.

Assim, a linguagem poética da minha dissertação incorporou várias técnicas e tecnologias que também refletem as contradições presentes no decurso da pesquisa. Não há aqui um trabalho de decomposição dos suportes ou de uso de suportes deteriorados. Pelo contrário, existe um paradoxo na escolha dos recursos audiovisuais que tendem à obtenção de uma imagem limpa (de ótima qualidade), enquanto o objeto é o lixo, as coisas gastas pelo uso, a deterioração da imagem e, em geral, os processos de decomposição. Acho que tal contradição resulta proveitosa para perceber de outro(s) jeito(s) as imagens da decomposição e, em definitiva, para construir uma estética da decomposição.

Há na criação poética uma constante experimentação. As coisas estão aí. Elas são. Mas talvez seja o olhar o que as torna singulares. Também a decomposição que opera mudanças nelas. A variação inerente à imagem poética nos seduz, nos envolve e provoca transformações também em nossa percepção. Por isso, o olhar se renova gerando novas possibilidades de

relação. Relacionar e experimentar são passos para apropriar as imagens poéticas e transformá-las em ideias, em palavras, em pensamento que pode ser revertido em imagens audiovisuais.

Em decorrência dos distanciamentos e aproximações entre o Brasil e a Colômbia, meu olhar se renova, é sempre um ver diferente mesmo das coisas já vistas, pois o deslocamento descobre outras percepções, insere transformações nos objetos, nos sujeitos, nas imagens, na linguagem. Assim a poética da decomposição se faz legível. Assim, escrita com duas línguas, duas mãos, múltiplos olhos e ouvidos, tantas emoções e pensamentos. Assim, com a decomposição a flor da pele e na mente. Assim, com as imagens poéticas brotando da minha humanidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *A indústria cultural*. In: *Dialética do esclarecimento. Fragmentos Filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986 (2ª edição). Tradução: Guido Antonio de Almeida. pp. 113-156.
- ADORNO, Theodor. *El ensayo como forma*. In: *Notas sobre literatura. Obra completa 11*. Madrid: Akal, 2003. Tradução: Alfredo Brotons Muñoz. pp. 11-34.
- ARENDT, Hannah. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2009. Tradução: Ramón Gil Novales.
- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000. Tradução: Ernestina de Champourcin.
- BACK, Sylvio. O cinema é uma invenção sem futuro. In: *Revista Brasileira da Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro, N° 76, pp.213-220, setembro de 2013. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/media/Revista%20Brasileira%2076%20-%20CINEMA.pdf>>. Acesso em: 1 de fevereiro de 2015.
- BAUDELAIRE, Charles. *El juguete del pobre*. Poema disponível em: <<http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/fran/ baudelaire/juguete.htm>> Acesso em: 28 de dezembro de 2013.
- BAUDRILLARD, Jean. *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI, 2009. Tradução: Alcira Bixio.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo*. Campinas, SP: Papyrus, 1997. Tradução: Luciana A. Penna.
- BELTING, Hans. *Florença y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Madrid: Akal, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *París capital del siglo XIX*. In: *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005. pp. 37 – 63. Tradução: Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera e Fernando Guerrero.
- _____. *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Livro em edição eletrônica. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Chile. Disponível em: <http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc frank benjam0012.pdf> Acesso em: 27 de dezembro de 2013.
- BEREJO, Antonio; FUENTES, Juan José. Los soportes filmicos, magnéticos y ópticos desde la perspectiva de la conservación de materiales. In: *Anales de documentación*, N°4, pp. 7-37, 2001. Disponível em: <<http://eprints.rclis.org/3918/1/a01soportes.pdf>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2015.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009. Tradução: Denise Bottmann.

BREA, José Luis. *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Editorial Akal, 2010.

BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

CERTEAU, Michel de. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000. Tradução: Alejandro Pescador.

CHION, Michel. *El sonido*. Barcelona: Paidós, 1999. Tradução: Enrique Folch González.

CIORAN, E.M. *Breviario de Podredumbre*. Barcelona: Taurus, 1971. Tradução: Fernando Savater.

CORTÁZAR, Julio. *Un tal Lucas*. Biblioteca_irc & Proyecto Espartaco. Versão digital por Spartakku. Disponível em: <http://www.ddooss.org/libros/Lucas_Julio_Cortazar.pdf>. Acesso em: Junho de 2014.

DAGOGNET, François. *Detritus, desechos, lo abyecto: una filosofía ecológica*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2002. Tradução: Luis Alfonso Palau Castaño.

DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós, 1994. Tradução: Ramón Hervás.

DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987. Tradução: Irene Agoff.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. Tradução: Claudia de Moraes Rego.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011. Tradução: Antonio Oviedo.

_____. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros, 2008. Tradução: Inés Bértolo.

_____. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2011. Tradução: Horacio Pons.

_____. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009 (2ª edição, 2013). Tradução: Juan Calatrava.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. Tradução: Mateus Araújo Silva.

DURAND, Gilbert. *Lo imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2000. Tradução: Carme Valencia.

FERREIRA, Jairo et al. *Críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun*. Org. Alessandro Gamo. SP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo – Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2006.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2010.

FUENTES DE CÍA, Ángel; ROBLEDANO Jesús. Capítulo 3: La identificación y preservación de los materiales fotográficos. In: DEL VALLE, Félix (Ed.) *Manual de documentación fotográfica*. Madrid: Ed. Síntesis, 1999. Disponível em: <http://www.angelfuentes.es/PDF/Identificacion_preservacion.pdf>. Acesso em: 28 de janeiro de 2015.

GARCEZ, Lucília; GARCEZ, Cristina. *Lixo*. São Paulo: Callis Ed., 2010.

GRUZINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994. Tradução: Juan José Utrilla.

GUBERN, Román. *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama, 2007.

KING, John. *El carrito mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1994. Tradução: Gilberto Bello.

LE BRETON, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2002. Tradução: Paula Mahler.

LÓPEZ, Ana María. Agarrando Pueblo: El doble discurso del documental latinoamericano. In: *El Ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano nueva época*. Disponível em: <<http://www.elojoquepiensa.net/elajoquepiensa/index.php/articulos/135>>. Acesso em: 26 de agosto de 2013.

MACHADO, Arlindo. *O filme-ensaio*. Trabalho apresentado no Núcleo de Comunicação Audiovisual, XXVI Congresso anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte, 2 a 6 de setembro de 2003.

_____. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997 (4ª edição, 2007).

MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema*. São Paulo: Ed. SENAC; UNESP, 2003. Tradução: Assef Kfoury.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MAYOLO, Carlos; OSPINA, Luis. *Qué es la porno-miseria?*. [S.l.:s.n.], 1978.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

NAVARRO, Ginés. *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*. Rubí (Barcelona): Antropos Editorial, 2002.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia. O pensamento poético*. Maria José Campos (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999 (2ª reimpressão, 2011).

OVIDIO. *Metamorfosis*. Texto em versão digital. Disponível em: <http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/o/Ovidio%20-%20Metamorfosis.pdf>. Acesso em: 20 de janeiro de 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012 (2ª tiragem 2014). Tradução: Ivone C. Benedetti.

SALABERT, Pere. *La redención de la carne. Hastío del alma y elogio de la pudrición*. Murcia: Cendeac, 2004.

_____. *Formas pintadas y episodios de la carne*. Barcelona: Aarhus, 1996

SENNETT, Richard. *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 1997. Tradução: César Vidal.

SIMONDON, Gilbert. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007. Tradução: Margarita Martínez e Pablo Rodríguez.

SONTAG, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*. Buenos Aires: Impresiones SudAmérica S.A., 2003.

FILMOGRAFIA

- À MARGEM do lixo. 2008. Dir. Evaldo Mocarzel. Brasil.
- AGARRANDO Pueblo. 1977. Dir. Luis Ospina e Carlos Mayolo. Colômbia.
- ATERRO. 2012. Dir. Marcelo Reis. Brasil.
- CAVERNA dos sonhos esquecidos (Cave of forgotten dreams). 2010. Dir. Werner Herzog. Canadá, França, Alemanha, Estados Unidos, Inglaterra.
- CÉSIO 137. O brilho da morte. 2003. Dir. Luis Eduardo Jorge. Brasil.
- CÉSIO 137, o pesadelo de Goiânia. 1990. Dir. Roberto Pires. Brasil.
- EM BUSCA de um lugar comum. 2012. Dir. Felipe Schultz Mussel. Brasil.
- ENTRE nos. 2009. Dir. Paola Mendoza. Estados Unidos.
- ESTAMIRA. 2004. Dir. Marcos Prado. Brasil.
- ILHA das flores. 1988. Dir. Jorge Furtado. Brasil.
- KOYAANISQATSI: *life out of balance*. 1983. Dir. Godfrey Reggio. Estados Unidos.
- LA comunidad. 2000. Dir. Alex de la Iglesia. Espanha.
- LIGHT is calling. 2004. Dir. Bill Morrison. Estados Unidos.
- LIXO. 2013. Dir. Paulo Silva. Brasil.
- LIXO extraordinário (Waste Land). 2012. Dir. Lucy Walker. Inglaterra e Brasil.
- MY LIFE without me. 2003. Dir. Isabel Coixet. Espanha e Canadá.
- NIGHT of the living dead. 1968. Dir. George A. Romero. Estados Unidos.
- O BANDIDO da luz vermelha. 1968. Dir. Rogério Sganzerla. Brasil.
- O FANTASMA da liberdade (Le fantôme de la liberté). 1974. Dir. Luis Buñuel. França.
- POLLUTING Paradise (Der Müll im Garten Eden). 2012. Dir. Fatih Akin. Turquia.
- THE BELLS. 1926. Dir. James Young. Estados Unidos.
- TIME. 2006. Dir. Kim Ki-Duk. Coreia.
- TIRE dié. 1959. Dir. Fernando Birri. Argentina.
- TRASHED: No place for waste. 2012. Dir. Candida Brady. Estados Unidos.

UN MILLÓN en la basura. 1966. Dir. José Maria Forqué. Espanha.

VIDAS no lixo. 2008. Dir. Alexandre Stockler. Brasil.

WALL-E. 2008. Dir. Andrew Stanton. Estados Unidos.

ANEXO A – Tradução dos textos dos vídeos

desgaste

Formas inalterables colman el panorama mediático.

Formas inalteráveis enchem o panorama midiático.

Formas sin duración como las frutas de plástico que adornan las vitrinas.

Formas sem duração como as frutas de plástico que enfeitam as vitrines.

Árido paisaje el de la inmutabilidad.

Árida paisagem a da imutabilidade.

Será que el mundo va tan deprisa que las cosas necesitan permanecer detenidas en el tiempo para ser percibidas?

Será que o mundo vai tão depressa que as coisas precisaram ficar detidas no tempo para serem percebidas?

Sin transformación, como percibir el tiempo?

Mas sem mudança, como perceber o tempo?

Deleuze dijo que el tiempo es la forma inalterable...

Deleuze disse que o tempo é a forma inalterável...

Sí. “La forma inalterable llenada por el cambio”.

Sim. “A forma inalterável enchida pela mudança”.

impresiones / impressões

Sísifo imprime su fuerza en la tarea sin sentido que parece no tener utilidad ni para él ni para la humanidad.

Sísifo imprime sua força na tarefa sem sentido que parece não ter utilidade nem para ele nem para a humanidade.

Aunque inútil, la labor debe ser hecha.

Mesmo inútil, o labor deve ser feito.

La piedra continuará rodando en tanto el mundo siga girando.

A pedra continuará a rolar enquanto o mundo girar.

Es impresionante todo lo que el hombre puede hacer con las manos.

É impressionante tudo o que o homem pode fazer com as mãos.

Así como la marca del beso permanece después de la separación de los amantes, las impresiones de sus dedos –a veces imperceptibles–, quedan en las cosas que él toca, amasa, modela, crea.

Assim como a marca do beijo permanece depois da separação dos amantes, as impressões dos seus dedos –às vezes imperceptíveis– ficam nas coisas que ele toca, amassa, modela, cria.

También en aquellas que destruye.
 Também naquelas que destrói.

¡Cuántas manos para dar forma al caos!
 Quantas mãos para dar forma ao caos!

Las manos se apartan de la materialidad para asir el mundo apretando teclas y pantallas sensibles.
 As mãos se afastam da materialidade para apreender o mundo apertando teclas e telas sensíveis.

Las huellas digitales se desprenden de los cuerpos, transitan por redes electrónicas y aparecen magnificadas.
 As impressões digitais se desprendem dos corpos, transitam por redes eletrônicas e aparecem magnificadas.

En su grandeza se confunden, dejando de ser singulares.
 Em sua grandeza se confundem, deixando de serem singulares.

Algunas veces tengo la impresión de que ya nadie elabora cosas con las manos.
 Algumas vezes tenho a impressão de que já ninguém elabora coisas com as mãos.

Mientras las tareas se multiplican, los vestigios de las manos son cada vez más tenues.
 Enquanto as tarefas se multiplicam os vestígios das mãos são cada vez mais ténues.

Poco a poco se desvanecen.
 Aos poucos desvanecem.

Sísifo intentó subir la piedra a control remoto pero no funcionó.
 Sísifo tentou subir a pedra a controle remoto mas não deu certo.

No sólo es inútil su labor, sino el esfuerzo por eludirla.
 Não só é inútil seu labor, mas o esforço por evitá-lo.

Aún más improductiva es la pretensión de que su tarea sirva para algo.
 Ainda mais improdutiva é a pretensão de que sua tarefa irá servir para algo.

CON-SUMO CUIDADO

Hay días en que quisiéramos no despertar, permanecer soñando.
 Tem dias que quiséssemos não acordar, permanecer sonhando.

No siempre recordamos lo que soñamos.
 Não sempre lembramos o que sonhamos.

Otras veces, al abrir los ojos despiertan nuestras ilusiones.
 Outras vezes, quando acordamos despertam nossas ilusões.

En algunas ocasiones parece que soñamos despiertos.
Em algumas ocasiões parece que sonhamos acordados.

Es como si la vida fuera una cadena de sueños que al desplegarse nos liberan, sin embargo nos atan.

É como se a vida fosse uma cadeia de sonhos que se desdobram, nos libertam, porém nos amarram.

Amar, ser amado. Sentirse bien, tener buen aspecto.
Amar, ser amado. Sentir-se bem, ter bom aspecto.

Tener trabajo, hacer lo que se quiere.
Ter trabalho, fazer o que se quer.

Ganar dinero, comprar.
Ganhar dinheiro, comprar.

Hay días en que la tristeza no tiene lugar, ni siquiera en los sueños.
Tem dias em que a tristeza não tem lugar, nem sequer nos sonhos.

El deseo de ser feliz se vuelve necesidad, se torna obligación
O desejo de ser feliz vira necessidade, se torna obrigação.

Tenemos que hacer cosas para ganarnos la vida y ser felices.
Temos que fazer coisas para ganhar a vida e sermos felizes.

Ser feliz... ese es el fin último del hombre.
Ser feliz... é esse o fim último do homem.

Pero, qué es la felicidad?
Mas, o que é a felicidade?

Deseo - vértigo - éxtasis - caída.
Desejo - vertigem - êxtase - queda.

Los sueños, las ilusiones frustradas de ayer son recicladas hoy para llenar de nuevo el carrito del supermercado.

Os sonhos, as ilusões frustradas de ontem são recicladas hoje para voltar a encher o carrinho no supermercado.

CAÍDA DEL CUERPO. ASCENSIÓN DE LA IMAGEN **QUEDA DO CORPO. ASCENSÃO DA IMAGEM**

Mi cuerpo se descompone.
Meu corpo se decompõe.

Se vuelve fantasma y renace en la imagen.
Se torna fantasma e renasce na imagem.

El esfuerzo por el cual se desgastan mi cuerpo, mis ojos, mis manos, mi voz, se transforma en luz, color, sonido.

O esforço pelo qual se desgastam meu corpo, meus olhos, minhas mãos, minha voz, se transforma em luz, cor, som.

Ya no estoy más, mas soy en las huellas de mi presencia.

Eu já não estou mais, mas sou nas marcas da minha presença.

Y la imagen? no es ella también un fantasma?

E a imagem? ela não é também um fantasma?

Los fantasmas aparecen pero no permanecen.

Os fantasmas aparecem mas não permanecem.

La imagen se arruina, decae, se quiebra, vira ruido y entonces la presencia de lo representado se apaga.

A imagem se arruína, decai, quebra, vira ruído e então a presença do representado se apaga.

Aquí está el triunfo de la ausencia de los cuerpos y de las imágenes que no pueden negar su esencia.

Eis o triunfo da ausência dos corpos e das imagens que não podem negar sua essência.

Si la imagen cobra vida, como todo ser orgánico ella sufrirá la descomposición de la carne.

Se a imagem cobra vida, como todo ser orgânico ela sofrerá a decomposição da carne.

La promesa de alcanzar la eterna juventud a través de la imagen se resiste a aceptar la derrota.

A promessa de alcançar a eterna juventude através da imagem se resiste a aceitar a derrota.

Para evitar el dolor de la degradación del cuerpo, la imagen se deshizo de él.

Para evitar a dor da degradação do corpo, a imagem se desfez dele.

Al perder el cuerpo ganó la ubicuidad.

Ao perder o corpo ganhou a ubiquidade.

Datos informáticos simulan ser imágenes y engañan al ojo pero no pueden persuadir al tacto.

Dados informáticos simulam ser imagens e enganam o olho mas não podem persuadir o tato.

Su presencia intangible reluce al mismo tiempo que escapa.

Sua presença intangível reluz ao mesmo tempo que escapa.

¿Cómo hacerla mía? Cómo poseer la imagen sin cuerpo?

Como fazê-la minha? Como possuir a imagem sem corpo?

Quizá sólo podré tocarla cuando mi cuerpo se transforme en imagen.

Quiçá só poderei tocá-la quando meu corpo se transformar em imagem.

ANEXO B – Links dos ensaios audiovisuais na internet

Para assistir aos ensaios audiovisuais na internet, é somente acessar nestes endereços:

Desgaste.

<https://vimeo.com/123846563>

Con-sumo cuidado.

<https://vimeo.com/123336489>

Impresiones (Impressões).

<https://vimeo.com/123336490>

Caída del cuerpo. Ascensión de la imagen (Queda do corpo. Ascensão da imagem).

<https://vimeo.com/123850630>