

***Video Portraits* de Robert Wilson:
entre realismo e ficção, entre móvel e imóvel, entre silêncio e sons¹**

Luciana Guimarães²
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo

Neste texto, propomos uma reflexão em torno de uma série de vídeos do artista Robert Wilson intitulada *Video Portraits* (2004-2006), que podem ser situados num território limítrofe entre fotografia e cinema, entre imagem fixa e imagem em movimento. Ao investigar essas obras, iremos perceber algumas das possibilidades que se abrem à experiência sensível a partir dessa imbricação entre fotografia e cinema. Um dos aspectos abordados diz respeito aos modos pelos quais o teor realista das imagens é corroído por processos que envolvem uma dinâmica entre mobilidade e imobilidade.

Palavras-chave

Imagem fixa; imagem em movimento; fotografia; vídeo; Robert Wilson.

Cinema e fotografia, fixo e móvel: aproximações

A experimentação envolvendo os cruzamentos entre a imagem estática e a imagem em movimento está intensamente presente na obra de inúmeros artistas contemporâneos como David Claerhout, Hiroshi Sugimoto, Michael Wesely, Rosângela Rennó e Douglas Gordon, e vem sendo pensada por autores como Raymond Bellour (1997), Philippe Dubois (2004; 2012) e Antonio Fatorelli (2013). Em “Entre-imagens – foto, cinema, vídeo” (1997), publicado no início dos anos 1990, Bellour reuniu um conjunto de pesquisas realizadas durante a década de 1980, que tem como foco as intersecções entre os campos do cinema, da fotografia, da pintura, do vídeo e da literatura. Bellour analisa, por exemplo, como o movimento e o tempo inserem-se na fotografia, muitas vezes sob as formas do desfocado e do tremido, presentes no trabalho de diversos fotógrafos contemporâneos e de William Klein, considerado um precursor. Observa, paralelamente, as modificações na temporalidade do cinema que decorrem do congelamento de fotogramas ou de uma diminuição na velocidade, como ocorre em alguns filmes de Jean-Luc Godard. O vídeo é,

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

para Bellour, um meio que potencializa essas zonas de contato entre os processos da fotografia, do cinema e das outras linguagens.

É verdade que no decorrer de toda a história da fotografia e do cinema, encontramos propostas que extrapolam as definições convencionais destes meios, explorando as “influências recíprocas entre as imagens fixas e as imagens em movimento” (FATORELLI, 2013, p.7). Mas uma expansão desse universo de experimentações está, certamente, ligada a um processo mais amplo que se desdobrou no campo artístico a partir das décadas de 1950 e 1960, envolvendo movimentos como o minimalismo, a *pop*, a *land art*, a *body art* e toda uma produção da videoarte. Esses desenvolvimentos embaralharam as categorias artísticas tradicionais, suscitando uma investigação das linguagens híbridas.

À despeito dessas transformações no contexto artístico e de uma produção teórica como a de Raymond Bellour, Philippe Dubois observa que no decorrer do século XX, até a década de 1980, delineou-se no campo teórico uma clara oposição entre a fotografia e o cinema. De um lado, estava a fotografia, “fatia do tempo congelada pelo processo do instantâneo e eternizada em seu estado de tempo parado, a ‘foto-foto’”. De outro, o cinema, representando a duração, o movimento, a vida em seu ininterrupto fluir. Essa dicotomia tomou corpo em obras emblemáticas nas quais fotografia e cinema definiam-se por oposição, como “A Câmara Clara”, de Roland Barthes, e os livros “Imagem-movimento” e “Imagem tempo”, de Gilles Deleuze (DUBOIS, 2012, p.25-26). O próprio Dubois, em seu livro “O Ato Fotográfico e outros ensaios” (1994) empreende uma busca por aquilo que seria específico à fotografia; o que a diferenciaria de outras tecnologias da imagem³.

Um cenário diferente começa a se desenhar nos anos 1990. A partir daí, as categorias tradicionais mostraram pouco vigor em face de uma crescente produção artística que, impulsionada pelos desenvolvimentos do vídeo e da tecnologia digital, investiga o intervalo entre o movimento e o estático para criar diferentes experiências do tempo, como expõe Dubois:

É provavelmente uma das características principais dos modos contemporâneos da imagem mudar ininterruptamente de velocidade, passar de um regime de tempo a um outro, e isto com toda a flexibilidade, por variação contínua, sem corte nem mudança de natureza. Hoje, o movimento não se opõe mais radicalmente à parada, como se fossem dois mundos contraditórios. O instante não é mais o contrário da duração, nem o movimento a negação da imobilidade. Não estamos mais praticando

³ No início da década de 1990, Dubois reavaliou o posicionamento adotado em “O ato fotográfico e outros ensaios” (1993) e expressou uma mudança em sua orientação teórica, afirmando que o interesse das pesquisas se deslocava, nesse momento, de uma busca pela especificidade das linguagens em direção ao não específico, ao que é transversal a múltiplas linguagens (DUBOIS *apud* FATORELLI, 2013, p.46).

o jogo da ‘fotografia versus cinema’. Nós ultrapassamos este ponto, sempre *no jogo* entre os dois. (...) Da oposição radical (a negação recíproca), passamos à inclusão mútua (DUBOIS, 2014, p.26).

A modificação apontada por Dubois não corresponde à invenção de processos absolutamente inéditos. Desde as vanguardas dos anos 20, uma radical experimentação já havia sido realizada com linguagens e temporalidades híbridas. Mas agora essa experimentação encontra-se a tal ponto disseminada, que podemos, segundo Dubois, definir a época atual como “pós-fotográfica” e “pós-cinematográfica”.

Basta dialogar com artistas contemporâneos para perceber que eles não têm as mesmas relações perceptivas ou imaginativas, as mesmas formas de análise, ou as mesmas formas de pensar que a geração da ‘foto-foto’ ou do ‘cinema-cinema’. Nós estamos em uma era ao mesmo tempo ‘pós-fotográfica’ e ‘pós-cinematográfica’, onde o tempo e o movimento tornaram-se formas de elasticidade da imagem, e não mais um estado dado (de uma vez por todas). Para além da ‘fotografia’ e do ‘cinema’, a imagem contemporânea fabrica seu próprio tempo, como trabalha-se um material, e é esta ‘matéria tempo’ da imagem que se oferece frontalmente à percepção do espectador (DUBOIS, 2014, p.27).

Nos *Video Portraits* de Robert Wilson⁴, processos historicamente ligados ao retrato fotográfico se inserem na dinâmica das imagens em movimento. A poética do trabalho se constrói sobre esse solo instável situado entre o móvel e o estático para forjar a sua “matéria tempo”.

***Video Portraits* – entre realismo e ficção**

Em *Video Portraits*, um vasto conjunto de cerca de cento e cinquenta vídeos⁵, realizados entre 2004 e 2006, deparamo-nos com celebridades, pessoas comuns, animais e também alguns objetos, retratados em situações fictícias, criadas muitas vezes a partir de referências diversas tais como pinturas, fotografias, peças de teatro e personagens históricos. O trabalho⁶ tem sido mostrado em diferentes versões. Em galerias e museus, os vídeos são apresentados em *loop* e aparecem geralmente em monitores de dimensões variáveis. Já foram também projetados em grande escala em espaços públicos como a

⁴ O artista é também muito conhecido como Bob Wilson.

⁵ Parte dos trabalhos está disponível em www.dissidentusa.com.

⁶ A série partiu de um convite da VOOM HD Network, companhia nova-iorquina ligada à produção de tecnologia para televisão e vinculada a diversos canais televisivos, para desenvolver um trabalho utilizando tecnologia de alta definição em vídeo (HD Technology Update 2006). Essa definição proporciona uma imagem com elevado padrão de luminosidade, saturação de cores e profundidade de campo e um som de alta qualidade (GIMENÉZ, 2012).

Times Square (Nova York) e exibidos na televisão. Em nossa análise, tomaremos como base a exposição realizada no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, em 2011⁷.

O gênero retrato é explicitamente aludido no título da série e nas falas do artista, que afirmam a intenção de fazer uma espécie de “álbum de família” da época atual, abarcando uma ampla gama de tipos, de simples “desconhecidos” a “ícones, deuses do nosso tempo”, incluindo também animais e objetos (WILSON, 2010). Mas o que faz, de fato, desses trabalhos, retratos? Inúmeras obras em vídeo enfocam pessoas ou animais sem suscitar esta definição. Uma rápida visão do conjunto dos *Video Portraits* nos torna imediatamente perceptível essa apreensão dos trabalhos. Os personagens que neles aparecem não falam nem se movem como em geral se vê nas produções de cinema e vídeo. Permanecem, a maior parte do tempo, em um estado de quietude, remetendo-nos diretamente à imobilidade dos retratos pintados ou fotografados. Alguém que os olhe apressadamente pode mesmo acreditar que se trata de imagens fixas. No entanto, o gênero retrato não comparece meramente como categoria estética e cultural em referência à qual se constrói o trabalho, mas é tomado como um campo de experimentação. A fixidez das imagens é tensionada de diferentes maneiras como, por exemplo, através de sutis movimentos como o piscar dos olhos, visíveis a um observador que se detenha mais demoradamente sobre os trabalhos⁸.

Nos *Video Portraits* percebemos a liberdade de experimentação, marcante em toda a obra de Bob Wilson, que transita indistintamente pelos territórios do teatro, da ópera, da dança, das artes visuais e também por diversos papéis como os de diretor, ator, iluminador e cenógrafo. Muitas linguagens se sobrepõem nos retratos, muitas camadas de sensações e de sentidos se entrecruzam. Uma dessas sobreposições diz respeito à mistura entre certo realismo, culturalmente associado ao retrato fotográfico, e tendências que podemos chamar de ficionantes. Essas tendências dizem respeito a toda construção da imagem (cenários, iluminação, figurinos, atuação dos retratados, etc.), à música e aos sons, que criam atmosferas, sensações diversas, lançando os retratos para longe de uma relação unívoca com os retratados.

⁷ Na exposição do Instituto Moreira Salles (RJ), uma seleção de trabalhos foi exposta, a maior parte deles em monitores retangulares, com as faces de maior extensão posicionadas verticalmente. Os monitores mediam 155,45cm x 92,46cm x 9,91cm (SACCHETTIN, 2011). Apenas dois vídeos, o da atriz Winona Ryder e o da pantera Ivory, eram projeções.

⁸ A proposta de criar retratos que duram, de experimentar uma transposição do gênero canônico do retrato para o campo das imagens móveis, já foi explorada por outros artistas. Andy Warhol, por exemplo, realizou, na década de 1960, uma série de trabalhos, os *Screen Tests*, que traziam fortemente a ideia do retrato. Eram filmes mostrando pessoas amigas do artista, muitas delas celebridades, postadas de frente de uma câmera durante o tempo de um rolo de filme 16mm (cerca de três minutos). No decorrer deste intervalo, o retratado simplesmente olhava para a câmera e, em alguns casos, realizava ações como fumar ou ler. O próprio Bob Wilson já havia desenvolvido no final da década de 1970 um trabalho que considera como um ponto de partida para os *Video Portraits*. Tratava-se também de uma série de retratos em vídeo, intitulada *Video 50*, realizada em parceria com o Centre George Pompidou.

Mas antes de abordar essa mistura entre realismo e ficção, é importante abrir um parêntese para indicar brevemente em que sentido estamos tomando o termo “realismo”, que aparece em campos diversos e com uma ampla gama de significados. Usamos este termo em relação direta ao gênero retrato, mais especificamente ao retrato fotográfico, para designar o efeito de semelhança que este apresenta comumente com a pessoa fotografada e a ideia de que constitui dela um vestígio. Desde a sua invenção, um dos atributos mais estreitamente associados à fotografia, em seus usos sociais, foi um caráter de “prova”, de “testemunho”, em função da relação que esta mantém com o objeto fotografado⁹. Como mostra Tom Gunning em “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema” (2001), se, por um lado, o surgimento da fotografia envolveu um sentido de desmaterialização das coisas e corpos, que passaram a circular sob a forma de imagens, por outro, atuou na direção inversa, como um reforço das identidades. E o retrato é um gênero em que este efeito identitário aparece de forma privilegiada. Até hoje presente nos documentos, o retrato foi usado desde o século XIX como marca da presença de um sujeito, de sua identidade corporal, tomando parte inclusive nos sistemas de identificação criminal.

Muitos discursos teóricos foram produzidos no sentido de desconstruir essa concepção da fotografia como cópia ou como vestígio do real. Philippe Dubois chama atenção para a freqüente confusão entre efeito de realismo e efeito de realidade, este último tendo encontrado lugar, por exemplo, em algumas análises de Roland Barthes (a ideia da “imagem sem código”) e Andre Bazin (a noção de “gênese automática”), nas quais o teor indicial da fotografia é tomado como sinônimo de objetividade (DUBOIS, 2004, p.51). Esse efeito de realidade já foi amplamente questionado, não só por toda uma produção teórica¹⁰, mas também no plano da experiência comum. Com a fotografia digital e a popularização dos *softwares* de manipulação da imagem, a noção de que uma fotografia pode não corresponder a uma dada situação “real” é muito mais presente no senso comum. Isso não representou, no entanto, um enfraquecimento do efeito de realismo. Ninguém deixou de ter a experiência de identificar as coisas e as pessoas numa foto, seja tomando-a como o traço dessas coisas e pessoas (seu caráter indicial), seja pela verossimilhança que mantém com

⁹ Uma análise detida sobre o caráter testemunhal atribuído à fotografia e sobre a questão do realismo exigiria uma visada histórica e a consideração de todo um percurso teórico marcado por autores fundamentais como Roland Barthes. Nosso propósito neste texto é, no entanto, apenas pinçar alguns elementos que nos permitam minimamente indicar em que sentido estamos tomando o termo “realismo”.

¹⁰ Veja-se, por exemplo, a produção de autores como Rudolf Arnheim, Pierre Bourdieu e Vilém Flusser.

elas (seu caráter icônico), ou dos dois modos¹¹. A maior parte dos retratos que encontramos nas redes sociais, emails, álbuns virtuais, jornais, documentos de identidade e porta-retratos supõem uma relação com uma dada situação tida como “real”, embora as fotos possam ter sido manipuladas. É nesse sentido, ligado a uma apreensão usual, cotidiana, da fotografia, que estamos tomando a noção de realismo.

De diferentes formas, a fotografia enquanto atividade artística sempre pôs em questão esse realismo, muitas vezes tirando partido dele para propor experiências que o ultrapassavam. Nos *Video Portraits* de Bob Wilson são múltiplas as operações ficcionantes que realizam uma espécie de desvio do realismo vinculado ao retrato fotográfico. Os movimentos ficcionantes consistem não propriamente em narrativas, mas em processos que impelem os retratos em direções diversas, assumindo modulações que vão da fabulação à especulação, do onírico ao encenado, do elucubrar ao devanear. Muitas vezes, essas tendências ficcionantes são inspiradas por referências ligadas à arte, à cultura e à história. O retrato da atriz Winona Ryder, por exemplo, recria a personagem Winnie, da peça de Samuel Beckett “Dias Felizes”. O vídeo da atriz Isabelle Huppert reconstrói uma fotografia de Greta Garbo, de 1928, tirada por Edward Steichen. Há também retratos que fazem alusão a certos códigos e tradições visuais, como o do escritor e artista visual chinês Gao Xingjian, que nos remete às máscaras mortuárias¹².

Essas referências, que não estão apontadas diretamente pelos títulos, certamente acrescentam mais um estrato de questões, quando acessadas, mas não nos parecem imprescindíveis à experiência das obras que, tomando-as como pontos de partida, constroem desdobramentos próprios. No retrato de Gao Xingjian, por exemplo, a máscara mortuária é apenas uma das possíveis entradas no trabalho. Sobre o seu rosto de olhos fechados, que permanece por muito tempo completamente imóvel, se inscreve e depois se dissolve muito lentamente a frase “La solitude est une condition nécessaire de la liberté”. A sua face, que parece ainda mais imobilizada pelo empastelamento produzido pela maquiagem, surge não só como máscara mortuária, mas também como tela, como uma paisagem vista bem de perto, como território onde se esboça uma aproximação entre solidão e liberdade, e ainda como um rosto, quando da imobilidade se insinua um ímpeto de movimento que culmina com a abertura dos olhos, por um breve instante.

¹¹ Referimo-nos aos conceitos de “índice” e “ícone” de Charles Sanders Peirce, tal como apropriados por Philippe Dubois para pensar a fotografia. A condição indicial da imagem diz respeito à sua conexão física com o referente, e o caráter icônico, à semelhança entre a imagem e o que ela denota (PEIRCE apud DUBOIS, 1994, P.62-63).

¹² Essa relação do retrato de Gao Xingjian com a tradição das máscaras mortuárias é apontada tanto por Naves (2011) como por Giménez (2012).

Os movimentos ficcionantes que, embora estando frequentemente ligados às referências, se expandem para muito além delas, perturbam o realismo associado ao retrato fotográfico, embaçando uma suposta identidade, uma suposta verdade do sujeito que se revelaria na imagem. Os vídeos não efetuam, no entanto, um completo descarte desse vínculo com os retratados e com uma “realidade” que lhes seria própria. Alguma frágil conexão se mantém, seja pelo fato de que os nomes e, na maior parte dos casos, as profissões dos retratados, são indicados nos títulos¹³; seja pela quase imobilidade em que estes permanecem, remetendo à pose e, desse modo, a todo um conjunto de expectativas ligadas ao retrato; ou ainda, no caso das celebridades, porque as reconhecemos ali. Os corpos e nomes, mesmo claramente “descaracterizados de si”, remetem ainda, portanto, a algum traço identitário, que permanece enquanto um estrato da experiência, ora se sobrepondo, ora deslizando, ora se atritando com os estratos ficcionantes. Fernanda Pitta relaciona esse caráter ambíguo dos retratos, que “embaralham realidade e ficção”, ao trabalho de Bob Wilson como encenador, que tem ligação direta com a obra de dramaturgos como Bertold Brecht, Samuel Beckett e Heiner Müller, exímios na estratégia de misturar ficção e realidade (PITTA, 2011).

Nos retratos de celebridades entra em cena mais um nível de questões que complexificam esse jogo entre realismo e ficção. A presença desses “deuses do nosso tempo”, nos termos de Bob Wilson, certamente conduz nossa atenção para o fato de que aquilo que chamamos habitualmente de “realidade” é feito de ficções, de personagens, de publicidades, de ícones midiáticos da beleza, do poder, da inteligência... de imagens as mais diversas que atravessam a vida. No âmbito das artes visuais, as imagens midiáticas e o modo como se inserem na dinâmica da vida constituiu um campo investigativo privilegiado da arte *Pop*, sendo paradigmáticos nesse sentido alguns trabalhos de Andy Warhol, da década de 1960, como as séries de serigrafias de figuras como Marilyn Monroe e Liz Taylor. O crítico Rodrigo Naves situa os *Video Portraits* de Robert Wilson justamente numa tendência da arte contemporânea que tem uma relação direta com a *Pop*¹⁴. Para Naves, os *Video Portraits* não apenas afirmam o fato de que a realidade encontra-se necessariamente saturada de imagens, mas procedem a um trabalho de desconstrução, apontando para a possibilidade de “ir desbastando essa série de sedimentações que as imagens, o automatismo, a vida cotidiana, a desatenção, depositaram sobre as coisas”

¹³ Até mesmo alguns dos animais recebem um nome, como a pantera *Ivory*.

¹⁴ Naves inclui nessa vertente da arte contemporânea ligada à *Pop*, por exemplo, a série *Film Still* de Cindy Sherman e o trabalho de Jeff Wall.

(NAVES, 2011). Não para atingir uma realidade primeira, mas talvez para produzir em meio a essas realidades sempre atravessadas por imagens diversas, possibilidades de distinção, “possibilidades de discriminar as coisas” (NAVES, 2011). Isso se dá através de processos muito sutis, que solicitam, como observa Rodrigo Naves (2011), uma percepção também sutil, “refinada”.

Esses processos sutis que têm lugar nos vídeos envolvem muitas vezes uma exploração dos limites entre mobilidade e imobilidade, que aparece, seja sob a forma de um movimento tão lento que se aproxima do que é estático, seja como um movimento pontual que emerge da quietude. Em alguns vídeos, como o da atriz Winona Ryder e da princesa Caroline, é a luz que lentamente altera o que se vê, imprimindo variação ao quadro. No retrato de Winona Ryder, por exemplo, a luminosidade vai mudando num contínuo quase imperceptível, tal como ocorre no amanhecer ou no anoitecer de um dia. As cores vão também se alterando à medida que a luz se acentua ou cai até a penumbra, único momento em que a atriz se mexe, pendendo a cabeça como se adormecesse.

Em outros vídeos não há uma modificação contínua na imagem. O que se move emerge muito pontualmente em meio a um plano de quietude, como o piscar de olhos nos retratos da atriz Isabelle Huppert e do escritor Gao Xingjian. Outro tipo de transformação sutil que se desenrola nos retratos ocorre pela atuação dos sons e pelas relações que estes estabelecem com as imagens, em seu estado de quase imobilidade, como veremos adiante na análise do retrato do ator Johnny Depp.

Embora compartilhando desse solo comum que procuramos traçar em linhas gerais, os *Vídeo Portraits* propõem experiências muito distintas. Alguns convocam o humor; outros trazem à tona de forma mais nítida uma atmosfera afetiva; há ainda os que suscitam um movimento mais especulativo ou meditativo. Enfim, são múltiplas as direções. Tudo o que tentamos apresentar como uma visão panorâmica da série é, portanto, no mínimo insuficiente para dar conta da experiência de cada obra. Nossa proposta é, então, mergulhar mais detidamente em um dos retratos - o do ator Johnny Depp, buscando apreendê-lo em sua singularidade.

Absorção e divagação no retrato de Johnny Deep

O Video Portrait do ator Johnny Depp (*Johnny Depp, ator / 2006*)¹⁵ faz referência a um retrato de Marcel Duchamp encarnando seu *alter ego* Rose Selavy, fotografado por Man Ray em 1921. O aspecto andrógino de Rose Selavy está presente na figura de Johnny Depp que, tanto em sua aparência como em sua postura, ultrapassa os limites dos padrões de gênero culturalmente dominantes. Essa não é, no entanto, a questão central do trabalho, e sim um dos modos pelos quais nele comparece uma ambiguidade que se afirma em toda a sua construção. O que a Rose Selavy de Duchamp/Man Ray e o Johnny Depp de Bob Wilson mais compartilham é um caráter artificial, intencionalmente posado, encenado, que carrega um tom de requinte levemente afetado, não sem ironia. Essa artificialidade é acentuada, na imagem de Depp, pelo cor-de-rosa reluzente do fundo e, sobretudo, pelo fato de que o retrato se prolonga no tempo. A postura torna-se ainda mais artificial porque tem de ser sustentada, mantida imóvel, e justamente através de uma tecnologia apta à captura de imagens em movimento.

Mas essa pose congelada e estendida no tempo é posta em tensão por uma variedade de sons que parecem atravessá-la. São vozes, música e ruídos diversos: toque de telefone, trovão, água caindo, cachorro latindo, alguém chamando, etc. Textos de Heiner Müller e T. S. Elliot surgem sob a forma de frases e palavras soltas, entremeadas aos sons, em múltiplas entonações¹⁶. Às vezes parecem saídas de uma conversa, outras, de um texto recitado com solenidade. Ora são sussurradas, ora soam como uma ordem ou uma zombaria. Em todo caso, emergem sempre como fragmentos e, em alguns momentos, misturam-se de tal forma aos sons de gotas de chuva e a outros ruídos, que parecem formar com eles um mesmo fluxo sonoro, uma mesma música. Algumas das frases dizem respeito inclusive a essa fragmentação como, por exemplo: “I can’t connect nothing with nothing”, “decompose books”, “decompose letters”.

O encontro desse movimento constante dos sons com a imobilidade da imagem produz sensações diferentes. Em alguns momentos, os sons parecem ser fluxos que circulam a imagem ou que a atravessam. Outras vezes, dão a impressão de sair do interior do trabalho, que se mostra como uma caixa-imagem emissora de sons. O contraste entre o fluxo sonoro e a paralisia da figura nos remete a um estado de suspensão, como aquele de alguém que, em meio ao seu cotidiano, é tomado por um choque, um espanto, que pode

¹⁵ O vídeo está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=i4n5EKHkDsU>.

¹⁶ A música é de Hans Peter Kuhn e a voz é de Robert Wilson.

dizer respeito a esse próprio cotidiano. Podemos lembrar, por exemplo, a personagem GH, no livro “A paixão segundo GH”, de Clarice Lispector, que é tomada por uma intensa perplexidade depois de esmagar uma barata. No retrato de Johnny Depp, o estado de suspensão é também sugerido pelo olhar do ator, que contrasta com toda a sua postura. O olhar de Depp diverge de sua atitude, não só porque o olho é a única parte de seu corpo que claramente se move, com suaves piscadas, não só porque o tom sereno do seu olhar, que às vezes resvala para a melancolia (mesmo que com um traço de ironia) destoa de toda a artificialidade de sua pose. Mas porque ele paira sem dirigir-se a nada e a ninguém. O olhar está suspenso, descolado de tudo, talvez ausente.

Estranhamente, esse olhar que entra em absorção, que bate em retirada, parece presente a todo fluir sonoro. Como se alguém, ao desconectar-se de tudo, talvez em meio ao momento de espanto, se tornasse paradoxalmente sensível a todos os barulhos do mundo, a tudo o que usualmente não se escuta - os inúmeros sons a nossa volta, assim como as frases que cruzam a memória, as impressões, os pensamentos próprios e alheios que nos habitam.

No retrato de Johnny Depp, o estado que nomeamos como absorção ou suspensão comporta, como vimos, uma coexistência entre um movimento de ausentar-se e um estar presente a tudo. Tal absorção¹⁷ não corresponde, portanto, a uma fuga rumo a um universo onírico ou fantástico, um mergulho num tempo passado ou futuro. Uma condição de aqui e agora, um tempo presente, é continuamente afirmado pelos ruídos e vozes que tornam palpável uma dimensão prática, mundana, cotidiana da existência.

Se a experiência de absorção que encontramos no trabalho não rompe com a esfera cotidiana, por outro lado, propõe uma alteração no modo como habitualmente nos inserimos nela. Talvez possamos pensar essa absorção do trabalho como uma espécie de recuo, uma visada mais distanciada do substrato cotidiano, no qual, em geral, nos encontramos a tal ponto imersos, que dificilmente o apreendemos. Como afirma Maurice Blanchot, “o cotidiano escapa” (BLANCHOT, 2007, p.239), passa ao largo dos projetos e inteções que pretendem esquadrihá-lo e explicá-lo com clareza absoluta. Para Ben Highmore (2002), a complexidade do cotidiano deve-se à sua radical ambivalência. Por um lado, o cotidiano constitui a paisagem mais próxima de nós, o mundo que nos acolhe, os hábitos que nos dão um solo firme. Por outro, este mesmo mundo que traz segurança se mostra opressivo; os

¹⁷ O estado que estamos denominando como “absorção” no retrato de Johnny Depp poderia, certamente, ser posto em relação com toda uma produção teórica do crítico Michael Fried que, desde os anos 1960, tem tomado como eixo de suas análises (de sua apreciação da pintura moderna à sua discussão sobre a fotografia contemporânea, passando pela crítica ao minimalismo) as categorias “absorção” e “teatro”. Uma discussão cuidadosa da perspectiva de Fried exigiria, no entanto, um amplo desenvolvimento e avaliação crítica de suas posições, que ultrapassa os limites deste texto.

espaços que habitamos apresentam uma face aprisionante; e as ações repetidas revelam uma rotina monótona, tediosa. O cotidiano coloca-se, assim, como “um problema”, “um paradoxo” – “conhecido e desconhecido”, “evidente e opaco” (HIGHMORE, 2002, p.1, 16)¹⁸.

O retrato de Johnny Depp convida a uma deriva conduzida pelos sons que dá a ver os muitos estratos, as muitas dimensões da vida que se encontram agregadas e indissociadas na experiência cotidiana. Uma pequena amostra do que ouvimos ao seguir esta deriva: “five” – gotas – “Harry!” – latidos+gotas – latidos – gotas – “books in the Grass” – interferências eletrônicas – latidos – trovão/avião – latidos – “nothing” – gotas. Em meio a essa sucessão de fragmentos que não deixa dúvidas quanto à ausência de ordem ou lógica internas, diferentes estratos da experiência, tais como o ambiente e seus estímulos, a vida prática e suas solicitações, o exercício reflexivo e poético – se interpõem sem hierarquia.

A fragmentação do fluxo sonoro aponta para um movimento de desmanche no modo como as coisas encontram-se habitualmente arranjadas, no modo como aderem-se ou repelem-se usualmente umas às outras, mas não constitui uma impossibilidade de conexão. Em meio à multiplicidade de sons que presentificam um cotidiano em fragmentos, o trabalho propõe uma divagação, uma possibilidade de ir experimentando novos nexos e, eventualmente, encontrando nesse percurso uma abertura poética.

O que está em jogo nessa possibilidade poética não é uma saída, um descolamento do cotidiano e sim, a possibilidade de escutá-lo, como queria John Cage com sua peça 4’33’’. Nesta obra de 1952, que pode ser “executada” em qualquer instrumento, o intérprete deve permanecer em silêncio durante o tempo de 4 minutos e 33 segundos, dividido em três partes. A proposta é ouvir, no decorrer deste intervalo, tudo o que o ambiente proporcionar, toda espécie de ruídos. No trabalho de Bob Wilson, a abertura poética que vislumbramos no fluir dos sons tem a ver com essa possibilidade de uma música criada a partir dos muitos ruídos e vozes que nos circulam cotidianamente. Uma poesia que se faz de tudo aquilo que é considerado ou vivido como não sendo poesia.

Essa convivência entre poético e não poético segue em paralelo com toda a ambigüidade que perpassa o trabalho. Como observamos, a figura de Johnny Depp rompe os limites entre masculino e feminino, agrega encenação e absorção, artificialidade e

¹⁸ A argumentação de Highmore propõe uma relação entre essa ambivalência própria ao cotidiano e um contexto cultural que têm lugar desde a modernidade – um processo de padronização e rotinização de diversas esferas da vida, que corre paralelo a uma intensa estimulação ligada a um gosto pelo novo, pelo exótico, pelo extraordinário. Autores como Benjamin, Simmel, De Certeau e Lefebvre, entre outros, são fundamentais para a sua articulação teórica (HIGHMORE, 2002).

serenidade, melancolia e ironia. E é preciso lembrar ainda um outro nível de ambigüidades, que decorre da figura pública de Johnny Depp – ator, celebridade – que se mescla à sua face de pessoa comum e ao personagem construído pelo retrato. É de todo esse amálgama de máscaras, dessa realidade cheia de ficções e dessa encenação cheia de realidades, que pode emergir uma música-poema.

Essa frágil possibilidade de uma poesia que toma forma a partir de um movimento de divagação entre sons cotidianos parece nascer, tal como a música de John Cage, com um gesto de silenciar. Nas pesquisas de Cage está em questão um silêncio que se distancia dos seus tradicionais propósitos na música como, por exemplo, o de ser “um lapso de tempo entre sons, útil para uma série de fins, entre eles, para um arranjo agradável, em que separando-se dois sons ou dois grupos de sons, suas diferenças ou relações ganhavam relevo” ou então ser “uma pausa, uma pontuação” no discurso musical (CAGE apud COSTA, 2009). Desprovido dessas e de outras funções, “o silêncio torna-se outra coisa - não exatamente silêncio, mas sons, sons ambientais” (CAGE apud COSTA, 2009). O silêncio de que fala Cage constitui, na verdade, um movimento de silenciar, que abre espaço para uma escuta absolutamente imprevisível do que está em volta.

No trabalho de Bob Wilson, esse silenciar envolve a esfera visual. A disposição de absorção que observamos em Johnny Depp, manifesta tanto pelo seu olhar como por seu estado de quietude, aponta para essa possibilidade de um silenciar no plano do visível. A quase imobilidade da sua figura não corresponde a uma condição de inércia. Atuando em sentido oposto ao meio tecnológico em que se instaura, a paralisia da imagem abre espaço para uma escuta atenta. Ao congelar o que habitualmente se move, abre-se também uma outra visibilidade. Tornam-se sensíveis aspectos dificilmente percebidos numa pessoa em movimento como, por exemplo, um tremor muito sutil que vemos percorrer o corpo do ator, decorrente da sua respiração.

Captar a sutileza daquilo que, por estar constantemente presente, tornou-se banal e, por isso, invisível – um piscar de olhos, uma respiração, por exemplo – e divagar junto com os fragmentos sonoros de um cotidiano, são percursos entrelaçados na experiência do trabalho. Ambos envolvem um gesto de silenciar que traz à tona as virtualidades poéticas presentes na vida comum, cotidiana. Numa época que tem a aceleração como marca, a possibilidade de experimentar o silêncio, de abrir um tempo de escuta do cotidiano, não é pouca coisa. Autores como Paul Virilio (1993), Zygmunt Bauman (2008) e Jonathan Crary (2014) destacam o ritmo frenético que dá o tom da vida contemporânea. Crary define o

atual estágio do capitalismo pelo regime temporal 24/7, que refere-se ao tempo total de uma semana (24 horas por sete dias). Ou seja, um tempo sem intervalos, segundo o qual funcionam uma série de mercados e setores diversos como o de produção e circulação de informações. Embora ninguém possa viver efetivamente sob este regime, uma vez que ao menos o sono mantém-se como uma barreira intransponível, “o não tempo de 24/7 se insinua incessantemente em todos os aspectos da vida social e pessoal” (CRARY, 2014, p.40). A temporalidade 24/7 insinua-se, por exemplo, por uma contínua exigência de eficácia e velocidade, presente em diferentes estratos, tais como o trabalho, o consumo e a relação com as tecnologias. Nesse cenário, a possibilidade de experimentar tempos vazios, dedicados aos devaneios e divagações, tornou-se uma raridade. E mesmo quando acontecem, costumam ser vividos como fardos.

(...) esperar enquanto algo carrega ou conecta se tornou intolerável. Quando há atrasos ou intervalos de tempo vazio, raramente são aberturas para derivações de consciência, na qual ficamos livres dos constrangimentos de demandas do presente imediato. Há uma incompatibilidade profunda entre qualquer coisa que se assemelhe ao devaneio e as prioridades de eficiência, funcionalidade e velocidade” (CRARY, 2014, p.98).

A arte talvez seja um dos territórios nos quais é possível fazer a experiência de outras temporalidades, de tempos que se opõem ao “não tempo”. No trabalho de Bob Wilson, o exercício de um tempo de silenciar e de uma escuta do cotidiano fez-se possível, como vimos, no limiar entre imagem fixa e imagem móvel; com a criação de um espectro de ambigüidades que se “infiltram” no realismo das imagens, afastando-as das relações indiciais ou de espelhamento com uma suposta realidade anterior, e lançando-as em direção outras aventuras.

Referências

BAUMAN, Z. **Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadorias**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BELLOUR, R. **Entre-imagens**. Campinas: Papirus, 1997.

BLANCHOT, M. A fala cotidiana. In: **A Conversa infinita 2: a experiência-limite**. São Paulo: Escuta, 2007.

CRARY, J. **24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

COSTA, M. S. R. *John Cage, rádio-arte e pensamento*. Disponível em:
http://www.polemica.uerj.br/pol18/oficinas/hibridos_2.htm.

DUBOIS, P. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUBOIS, P. A matéria-tempo e seus paradoxos perceptivos na obra de David Claerbout. In: **Revista Eco Pós**, vol. 15, nº 1. 2012.

_____. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994.

FATORELLI, A. **Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

_____. Fotografia contemporânea – corpo, afecção e imagem. In: **Revista Contemporânea**, vol. 8, nº 1. Jul. 2010.

FRIED, M. Absorto na ação. **Novos Estudos**, São Paulo, N.87, pp.181-191, jul. 2010.

GIMENÉZ, M. Los VOOM. Portraits de Robert Wilson o el desborde de la cualidad. **AdVersus**, Roma/Buenos Ayres, Ano IX, N.22, pp 47-83, jun 2012.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In Charney, Leo e Schwartz, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

HIGHMORE, B. **Everyday life and cultural theory: un introduction**. New York / London: Routledge, 2002.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo GH**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

NAVES, R. Palestra no Instituto Moreira Salles. 15/02/2011. Disponível em:
<http://www.blogdoims.com.br/ims/robert-wilson-segundo-rodrigo-naves/>. Acesso em 22/11/2013.

PITTA, F. **Video Portraits de Robert Wilson**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2011.

SACCHETTIN, P. Blog do Instituto Moreira Salles. Fev-Mar, 2011. Disponível em:
<http://www.blogdoims.com.br/ims/robert-wilson-no-ims-rj-diario-de-montagem/>

WILSON, R. Entrevista. **Jornal Zero Hora**. Porto Alegre, 09/09/2010. Disponível em:
<http://www.clicrbs.com.br/especial/rs/clubedoassinantezh/19,617,3034100,Dias-felizes-com-Bob-Wilson.html>

_____. 26/11/2004. **A Director With an Eye for Art Tries Video Portraits** New York Times, disponível em: http://www.nytimes.com/2004/11/26/arts/design/26wils.html?_r=0

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.