

## Greenaway, Veronese e a noção de origem hoje<sup>1</sup>

Denise Costa Lopes<sup>2</sup>

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

### RESUMO

Ao recriar por projeção luminosa *As bodas em Canã* (1562-63), de Paolo Veronese, na Bienal de Veneza de 2009, a partir de uma cópia fidedigna desta, Peter Greenaway a fez retornar ao seu lugar de origem como uma ressurreição milagrosa. A obra monumental, projetada para o refeitório do monastério beneditino de San Giorgio Maggiore, em Veneza, levada por Napoleão como butim de guerra, em 1797, para Paris, ganhou, em 2007, um clone no seu local de origem, suscitando ampla discussão acerca do valor do seu original no Louvre e da instalação da sua reprodução na parede para a qual foi idealizada. Ao animar o fac-símile e promover uma poderosa tradução da obra, Greenaway jogou literalmente luz sobre a polêmica, problematizando o antológico conceito de origem e nos levando a indagar em que medida o cinema pode gerar experiências capazes de redimensionar essa poderosa noção nos dias de hoje.

**PALAVRAS-CHAVE:** origem; cópia; autenticidade; Benjamin; experiência

### INTRODUÇÃO

Abordar o tema já tão polêmico e problemático da origem hoje talvez seja uma das tarefas mais complexas. Suas relativizações, acusações de impropriedades e até mesmo discussões que afirmam já não ser mais essa uma pedra fundamental para o pensamento ou a vida em si, ou que sequer faria mais sentido ser investigada seja em que caso fosse, parecem apontar para um dos muitos sintomas atuais ligados a esse vasto, misterioso e controverso objeto. Suas indefinições, transmutações e, em alguns casos, impossibilidade mesmo de ser minimamente identificado, se elevaram a um grau de dificuldade ímpar em nossa história, que perpassam quase todos os campos do saber e do fazer. Enquanto isso, paradoxalmente, assistimos à Física comprovar materialmente, através de poderosos experimentos, teorias como a do *Big Bang* ou das ondas gravitacionais, e à Neurociência avançar cada vez mais na explicação de como se

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutorado em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com bolsa sanduíche no Département des Arts du Spectacle, Faculté des Lettres, des Arts et des Sciences du Langage, Université Lyon 2, e aulas, durante o mesmo período, na Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, e-mail: [lopes.denise@gmail.com](mailto:lopes.denise@gmail.com).

---

efetivam os processos mentais, provando que se debruçar sobre as origens e as gêneses dos processos continua sendo uma obstinação e uma necessidade vital para o entendimento da vida humana.

Mas em muitas outras áreas ou afazeres contemporâneos a questão da origem virou inócua ou de improvável definição. Os filmes, que baixamos hoje em nossos computadores pessoais, nos chegam aos pedacinhos de inúmeros outros computadores. Cada *bit* encontrado em servidores localizados geograficamente em qualquer parte do mundo vai se misturando aos demais até completar um todo. Seres humanos nascem de inseminações que muitas vezes nunca lhe permitirão saber a identidade dos doadores dos óvulos ou espermatozoides que o geraram. Bichos, plantas, têm seus genes clonados. Imagens copulam numa velocidade estonteante na grande rede, misturando, desfazendo ou transformando outras, e nos fazendo duvidar a toda hora das que conhecíamos ou achávamos que conhecíamos. Num festival de possibilidades capaz de fazer qualquer ás da memória se embaralhar e titubear diante do que vê.

Falar, então, em origem hoje pode ser para lá de confuso e para muitos totalmente ultrapassado. O advento da reprodutibilidade técnica, que teria “roubado” a aura da obra de arte, se acelerou e ganhou formas impensáveis desde quando Walter Benjamin escreveu seu célebre ensaio "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica", em 1936. Mas nós seres humanos continuamos ainda com nossas razões, sentimentos e demandas, apesar dos *cyborgs* em suas variadas intensidades e formas já nos substituírem em algumas funções mecânicas ou não, das próteses, e de toda sorte de coisas não humanas que nos habitam. Rumamos para o pós-humano numa velocidade estonteante, enquanto ganhamos extensões corpóreas cada vez mais indispensáveis e indissociáveis, como celulares que se acoplam visceralmente a nós. Independentemente do avanço tecnológico em marcha e das mudanças radicais em nossos corpos e dia-a-dia, parece que não perdemos uma coisa ainda: os sentidos. Ainda que alguns tenham ganho mais destaque ou novas funções do que outros nos últimos tempos, como o tato, por exemplo, parece que eles ainda nos são imprescindíveis e definidores, em alguma medida, de nossas experiências no mundo.

Sentir, nos afetar, para assim podermos constituir processos de subjetivação, parecem ser ainda importantes. Pois só através da experiência podemos vivenciar o que nos cerca e nos transformar. Continuamos existindo também, como indivíduos ou coletivos, formados por memórias e definidos, pelo menos inicialmente, quer queiramos,

---

quer não, por nossos meios e origens. Dessa forma, analisar a transposição (*Übertragung*), para usar o vocabulário benjaminiano, intersemiótica de um momento fundador da representação perspectivística e da paisagem, realizada pelo cineasta Peter Greenaway para a obra *As bodas em Canã* (1562-63), de Paolo Veronese (1528-88), a partir de um possível desejo de origem, pode não ser assim tão inapropriado e ter validades salutares.

Walter Benjamin, Jean Baudrillard e Hillel Schwartz são alguns autores que problematizaram questões em torno dos binômios original/cópia, real/representação e que parecem dialogar com o feito de Greenaway. Ao recriar por projeção luminosa um clone do quadro de Veronese durante a 53ª Bienal de Veneza de 2009, a partir de um *fac-símile*, o fez retornar ao seu lugar de origem, mais de dois séculos depois, como uma ressurreição milagrosa, um enigma a ser decifrado. Obra monumental com cerca de 70m<sup>2</sup> e mais de 130 personagens, projetada para ficar ao fundo do refeitório do monastério beneditino da ilha de San Giorgio Maggiore (1560-63), em Veneza, *As bodas em Canã* foi retalhada e levada por Napoleão Bonaparte como butim de guerra, em 1797, e é hoje a maior tela em exibição no Museu do Louvre, em Paris. Ao animá-la no seu lugar de origem, Greenaway teria promovido uma poderosa tradução desse importante bem cultural e problematizado o antológico conceito da origem.

### **A perda do fenômeno aurático**

Benjamin, na última versão do seu ensaio seminal, *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, escrita em 1939<sup>3</sup>, publicada em 1955, e que de fato só alcançou repercussão em 1963, começa sua exposição com uma citação de *A conquista da ubiquidade* (*Pièces sur l'art*, 1936) do filósofo, escritor e poeta francês Paul Valéry (1871-1945), e o divide em três partes, tendo um preâmbulo e um epílogo, como se o pensasse em forma de livro. Sua morte, em 1940, logrou a continuação dessa sua importante equação. O que mais teria ele apontado sobre a necessidade de “criatividade, genialidade, validade eterna e mistério” (BENJAMIN, 2012, p.12) na produção artística como conceitos “úteis à formulação de exigências revolucionárias” (BENJAMIN, 2012, p.12) a fim de barrar o avanço do capitalismo e do fascismo em voga à época? Como

---

<sup>3</sup> A primeira foi escrita e publicada em 1936, em francês, na *Zeitschrift für Sozialforschung* (Revista de Pesquisas Sociais), com mudanças e cortes. Em 1939, ele realizou várias alterações no texto, mas essas alterações só foram conhecidas *post-mortem*. Fonte: SCHÖTTKER, 2012.

veria ele o novo *boom* da reprodutibilidade da era digital? Essas e muitas outras perguntas intrigam e são objetos de estudo até hoje a partir desse seu texto.

Benjamin mostra como os impactos da reprodutibilidade técnica nas artes, e, em especial no cinema, afetaram as formas tradicionais da arte. Ele vê no cinema um lado “catártico”, cita o texto *Le temps de l’image est venu*<sup>4</sup>, de Abel Gance (1889-1981), onde o cineasta francês compara o novo meio a um retorno aos hieróglifos e afirma que Shakespeare, Rembrandt, Beethoven e muitos outros “fariam” cinema, como “ressurreição luminosa”. Se preocupa também, em especial, com a mudança perceptiva em curso e com as possíveis “convulsões sociais” que poderiam surgir diante do fenômeno que chama de “perda da aura” da obra de arte.

A aura de uma obra, entendida como “uma aparição única de algo distante, por mais próximo que esteja”, estaria declinando e carregando consigo suas características de “singularidade” e “permanência”. A velocidade dessa reprodução estaria vencendo a dimensão do “plano sensível” na apreensão desta e alterando as formas do “pensamento” e da “intuição”. A “unicidade da obra”, intimamente ligada à sua inatingibilidade como “valor de culto”, estaria se perdendo diante da transformação ritualística de sua fruição.

Benjamin fala ainda na multiplicação do “valor de exposição” da obra de arte no seu fenômeno de recepção diante das inúmeras possibilidades de deslocamentos quantitativos desta a partir da reprodutibilidade técnica. Elas se emancipam “do uso ritual” e aumentam as “possibilidades de sua exposição” (BENJAMIN, 2012, p.18). Nessa equação, Benjamin aponta para um problema fundamental que nos concerne hoje: “graças ao peso absoluto do seu valor de exposição, [a obra de arte] adquire funções inteiramente novas, das quais a função artística, a única da qual temos consciência, talvez se revele adiante como uma função secundária” (BENJAMIN, 2012, p.18). A encenação de Greenaway estaria inserida dentro desse conceito de “valor de exposição”, que se inscreve numa nova lógica da arte contemporânea, que foge da representação e instaura em seu lugar a apresentação.

A mediação pela “máquina” do cinema na captação, apresentação e possibilidade de criar empatia com o público desfazem, segundo Benjamin, os valores de culto, tal como conhecidos na arte desde o teatro grego. Ele cita o dramaturgo, poeta e escritor siciliano Luigi Pirandello (1867-1939) para quem o ator passaria a ser um

---

<sup>4</sup> Publicado em *L’art cinématographique II*, Paris, 1927, p.94-96.

mero acessório dentro da engrenagem cinematográfica. Nem Pirandello, nem Benjamin, poderiam imaginar os tipos de atuações exigidas destes a partir da tecnologia digital. Em muitos filmes que se utilizam de incrustações eletrônicas, estes contracenam literalmente no exílio solitário identificado pelo teatrólogo, praticamente imóveis, à frente de fundos azuis. Nem que “todas as pessoas” pudessem de fato ser filmadas um dia em profusão por elas mesmas a partir de aparelhos celulares ou de redigirem vorazmente por todo o dia em redes sociais ou aplicativos. “A distinção fundamental entre autor e público está a caminho de extinguir-se” (BENJAMIN, 2012, p.25), apregoava Benjamin, em 1939.

Tudo havia virado “espetáculo”, e, segundo ele, “mesmo na reprodução mais perfeita” faltaria “algo: o aqui-e-agora da obra de arte – sua existência única no lugar em que está” (BENJAMIN, 2012, p.14). Seria nessa existência, e somente nela, que a história poderia transcorrer. Sob esse ponto de vista, poderíamos alegar que o trabalho de Greenaway tem um “aqui-e-agora”. Enquanto evento, se deu num único lugar e em determinados espaços de tempo fixos, para pequenas audiências específicas. Como todo *happening*, aconteceu de forma única, singular e jamais poderá ser repetida em sua exatidão. Sua existência restauraria, assim, em alguma medida, a tão reivindicada, por Benjamin, autenticidade: “É no aqui-e-agora do original que consiste sua autenticidade” (BENJAMIN, 2012, p.14).

### **Duplo e autenticidade**

Benjamin começa seu célebre ensaio alertando para o fato de que “em princípio, a obra de arte sempre foi suscetível de reprodução. O que seres humanos fazem pode ser imitado por outros” (BENJAMIN, 2012, p.12). Ele faz referência às técnicas de fundição, cunhagem, xilogravura, litogravura, tipografia até chegar à fotografia e ao cinema, para dizer que a partir de Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) e dos irmãos Auguste (1862-1954) e Louis (1864-1948) Lumière “a reprodução técnica atingiu tal grau, que não só abarcou o conjunto das obras de arte existentes e transformou profundamente o modo como elas podiam ser percebidas, como conquistou para si um lugar entre os processos artísticos” (BENJAMIN, 2012, p.13).

O raciocínio de Benjamin parece “clonado”, para ficarmos dentro da mesma semântica, pelo historiador cultural, poeta e tradutor americano Hillel Schwartz. Só que,

décadas à frente, ele o apresenta de outra forma. Em seu livro, *La cultura de la copia: Parecidos Sorprendentes, Facsímiles Insólitos*, de 1996, Schwartz investiga a fascinação ocidental pela cópia e pela preocupação atávica da humanidade com o único e o autêntico. Falsificações, retratos, marcas, clones, fotocópias..., teorias sobre o *doppelgänger*<sup>5</sup>, questões ligadas à representação e à reprodução biológica, mecânica e eletrônica são exaustivamente analisadas por ele, acabando por concluir que as cópias são uma parte importante de nossa herança cultural e que por isso não devem ser descartadas como inautênticas.

A ponderação de Schwartz parece análoga à problematização acerca dos conceitos de autenticidade, identidade e originalidade trazidos à tona pela celebração com o fac-símile indistinguível do quadro original de *As bodas em Canã*. Mas para ele de nada adianta pensarmos sobre isso antes de reconhecermos nossa atração pela cópia. “Nos enfrentamos por todas partes com problemas de duplicidade e de virtualidade, que hão de ser resolvidos antes de que possamos reclamar ou re-criar uma noção persuasiva de autenticidade”<sup>6</sup> (SCHWARTZ, 1998, p.10).

### **O duplo ressuscitado por Greenaway**

O *fac-símile* iluminado por Greenaway foi realizado por encomenda da Fondazione Giorgio Cini, responsável pela administração do complexo de San Giorgio Maggiore, para o evento *Dialoghi di San Giorgio – Inheriting the past. Traditions, shifts, betrayals and innovations*, em 2007, a fim de lembrar o aniversário de 210 anos do saque de Napoleão. A recriação de “um segundo original”, um *fac-símile on a one-to-one scale*, sob a coordenação do artista britânico Adam Lowe, pela empresa Factum Arte de Madrid, especializada na restauração de obras de arte, gastou seis anos de negociações entre a Fundação Cini, o Louvre e a Factum Arte, e mais de um ano para ser finalizada. A clonagem levou em consideração as nuances de cores e as marcas dos desgastes do tempo e foi feita a partir de um telescópio móvel montado com um

---

<sup>5</sup> Resumidamente, poderíamos dizer que essa teoria – oriunda das lendas germânicas, onde *doppel* significa duplo, réplica, duplicata..., e *gänger*, andante, ambulante, aquele que vaga –, diz que todo ser possui o seu *doppelgänger*, sua cópia idêntica, seu monstro ou ser fantástico que o representa e acompanha sempre. Essa teoria estaria presente na própria constituição do cinema, uma vez que esse, quando acontece, é sempre uma ressurreição de um momento filmado. Ou seja, um eterno duplo de um tempo e um espaço passado.

<sup>6</sup> Nos enfrentamos por todas partes con problemas de duplicidad y de virtualidad, que han de ser resueltos antes de que podamos o re-crear una noción persuasiva de autenticidade. (Trad. autora)

---

poderoso *scanner* de alta resolução em 3D e uma câmera fotográfica, que percorreram a tela a uma distância de 8 cm. Depois de vários processos, a cópia física foi colocada no local de onde a obra original foi retirada mais de dois séculos antes, e lá se encontra até hoje.

A tela foi escaneada e fotografada simultaneamente e as informações recolhidas pelo rastreamento dos dois processos foram depois cruzadas. O processo de escaneamento envolveu técnicas de CCD (Charge Coupled Device), luzes de LED, que não emitem calor, e a fotografia foi feita por uma Nikon D80. Ambas as técnicas reproduziram a obra numa escala 1x1, com qualidade de 1200 DPIs, e reuniram mais de dois mil arquivos, totalizando cerca de 400 gigabytes. Seccionada em 450 partes, a pintura foi impressa por uma copiadora de mesa criada especialmente para o feito numa lona preparada com gesso de forma semelhante à original. As imagens impressas receberam ainda camadas de verniz acrílico, cetim dourado e pigmentos de tinta tal como utilizado nos processos de restauros, especialmente nas inúmeras emendas das partes impressas.

A chegada do clone a Veneza promoveu uma completa reestruturação do local, com o retorno do piso original do refeitório em *parquet* e a abertura da sala para visitação. A antiga reivindicação de repatriação da tela para San Giogio Maggiore aparentemente parece resolvida com essa duplicação corporal da obra. Quem vê a cópia não consegue distingui-la da sua original no Louvre. O “retorno” ao seu lugar de origem lhe trouxe também matizes e nuances mais próximas da sua edificação geracional. Iluminada pela luz que entra no refeitório, cores e brilhos imaginados por Veronese ganharam, certamente, de volta, os efeitos pensados por este, e o afastaram da frieza de sua exposição pelas luzes artificiais do Louvre. Um excepcional e surpreendente efeito conseguido a partir dessa luz natural que penetra no refeitório foi identificado pelo criador da cópia.

O quadro muda sutilmente com a luz no Refeitório durante todo o dia, mas há um momento mágico, todas as tardes, quando o sol está começando a descer e a luz vem nas janelas do lado direito enquanto você olha a pintura. As sombras na parede à direita fundem-se com as sombras na pintura. A parede iluminada à esquerda corresponde à luz na pintura e a noiva e o noivo, no lado extremo esquerdo da pintura, parecem estar no centro do palco. Neste momento, eles são os principais personagens deste grande argumento contrarreforma. No

---

resto do tempo, eles são secundários a outras preocupações da pintura.<sup>7</sup> (LOWE, 2010, p.14)

A partir desse relato, Benjamin talvez pudesse ser o primeiro a atestar a autenticidade deste clone, uma vez que para ele: “o valor único da obra de arte ‘autêntica’ tem seu fundamento no ritual, no qual ela teve o seu valor de uso original e primeiro”. (BENJAMIN, 2012, p.17). Aliás, ele mesmo disse que “não faz sentido indagar a respeito da autenticidade de cópias”. Sua preocupação era de averiguar qual seria a “função social da arte” uma vez que “o critério da autenticidade” já não mais se aplicaria à produção artística.

Tal como a água transformada em vinho na narrativa bíblica, a cópia da tela de Veronese parece ter produzido um outro “original”, um novo “real” da tela original, conseguindo, em alguma medida, superar a relação criada entre o original de Veronese e seus espectadores no Louvre. Se essa aparição do casal de noivos no meio da cena graças a um jogo de luz, com certeza planejado por Veronese, não é suficiente para nos fazer duvidar acerca dos conceitos que rondam as assertivas sobre as autenticidades das cópias, Lowe vai questionar ainda mais o sentido de origem a partir dos relatos de profunda comoção expressos pelas pessoas ao assistirem ao cair do pano que cobria, na verdade, a “obra”, no momento de sua primeira exposição pública.

Como expresso por Baxadall em *Padrões de Intenção, a explicação histórica dos quadros*, é no objeto, na sua relação com as circunstâncias que o cercam e nas peculiaridades que essas “têm de se inclinar para o futuro” (BAXANDALL, 2006, p.81) que se encontram as suas verdadeiras “intencionalidades”. “Meu conceito de intenção aplica-se mais aos quadros do que aos pintores. Em determinados casos, é uma construção mental que descreve a relação de um quadro com seu contexto.” (BAXANDALL, 2006, p.81) Visto sob esse prisma, o quadro de Veronese, obviamente, produz processos de subjetivação muito mais fortes depois de recolocado em seu lugar de origem do que num dos maiores museus do mundo, apesar de ali também já ter

---

<sup>7</sup> It subtly changes with the light in the Refectory over the whole day but there is a magical moment each afternoon when the sun is starting to go down and the light comes in the windows on the right as you look at the painting. The shadows on the wall on the right merge with the shadows in the painting, the illuminated wall on the left corresponds to the light in the painting and the bride and groom, pushed to the extreme left of the painting appear to be center stage. In this moment they are the main characters in this great counter-reformation argument, for the rest of the time they are secondary to the other concerns of the painting. (Trad. Autora)



---

criado seus vínculos e incorporado outras histórias e memórias. A obra, como expresso em alguma medida por Baxandall, não é um objeto passivo nesse processo.

Essa ressurreição em Maggiore parece apontar assim também para os tais “vestígios” históricos inconscientes marcados por distâncias temporais, tal como traduzidos por Proust em *Um amor de Swann* e outros, e ir de encontro à discussão em torno da repatriação de obras de arte, como forma de reparação de inúmeras espoliações, resultantes de saques, desvios e destruições patrimoniais de nações vencidas em guerras. Clones como os de *As bodas em Canã*, realizados graças a grandes avanços tecnológicos, nos fazem “re-experimentar” desarmados o passado, e abrem “uma maneira crucial de compreensão de como podemos herdar “bem” o passado, o que o passado é de fato, é re-produzir, para que assim, talvez, possamos trair fielmente”<sup>8</sup> (GAGLIARDI, 2010, p.16). A Factum Arte realizou, nos últimos anos, inúmeros trabalhos de produção de *fac-símiles* de grandes obras do passado, incluindo esculturas e edificações arquitetônicas, assim como *A última ceia*, de Da Vinci, também transformada em filme num *happening* por Greenaway, abrindo novas possibilidades de conservação, relocação, restauração e recriação.

Assim, sem dúvida, o que nos permite ir além da alternativa estéril entre a sacralização de um passado imaginário e sufocante, por um lado, e por outro lado, o gesto modernista de rejeitá-la radicalmente. A nova intimidade com as obras de arte criadas por essas tecnologias revela um aspecto inesperado e potencial, e, em alguns casos, permite-nos estudá-las mais livremente e de forma mais criativa: ao colocar a obra de arte no contexto para o qual foi criada, restabelecendo as condições originais de seu gozo ou, inversamente, recriando-a em outro ambiente, tornando sua ‘leitura’ mais fácil<sup>9</sup>. (GAGLIARDI, 2010, p.15)

O esforço de encenar *As bodas...* a partir de um poderoso *fac-símile*, realizado de forma tão fidedigna ao seu original, traz o quadro ainda para mais perto da sua estrutura física primeira. Seu retalhamento por Napoleão, sua remontagem no Louvre, suas diversas tentativas de cópias por outros pintores, sua terrível queda, em 1992, em meio a um longo processo de restauro, que acabou por o rasgar em cinco locais, um deles com

---

<sup>8</sup> A crucial way of understanding how we can inherit the past “well”, what it really is to re-produce and thus, perhaps, to faithfully betray. (Trad. autora)

<sup>9</sup> Thus arguably enabling us to go beyond the sterile alternative between the sacralization of an imaginary and stifling past, on the one hand, on the other, the modernist gesture of radically rejecting it. The new intimacy with works of art created by these technologies reveals unexpected aspect and potential, and in some cases allows us to study them more freely and more creatively: by placing the work of art in the context for which it was created, re-establishing the original conditions of its enjoyment or, conversely, recreating it in another environment making it easier to ‘read’. (Trad. autora)

---

mais de um metro de comprimento, fazendo-o sumir durante anos dos olhos do público, seus dois deslocamentos – um durante a Guerra Franco-Prussiana, em 1870, e outro por volta de 1940, durante a Segunda Guerra Mundial – para não ser, imaginem só, saqueado, e todo o desdém do público à sua monumentalidade que só têm olhos para a pequena *Monalisa* à sua frente, parecem de alguma forma redimidos com esse “retorno” em grande estilo e em movimento.

### ***Potências do falso e imagem-cristal***

Estes recorrentes questionamentos acerca das noções de origem, cópia, reprodução, simulacro, real, representação, identidade, originalidade, autenticidade, autoria... foram visitados por inúmeros filmes através dos tempos. O próprio Benjamin apontou que o cinema “seria o agente mais poderoso” da representação, reprodução, cópia, que se constrói a partir das múltiplas leituras possíveis por meio da imaginação de seus interlocutores. A imagem cinematográfica como uma vista que foi reproduzida, registro de uma realidade ou reprodução mimética.

Jean Mitry em seus dois volumes *Esthétique et psychologie du cinéma* (1963-1965), considerou a imagem fílmica como um duplo, que “nada designa [...] simplesmente se mostra a nós, um análogo do mundo, parcial” (ANDREW, 2002, p.155). “Realidade fílmica” que só tem o sentido que lhe damos. O fato de alguém tentar nos induzir a determinadas significações seria “suficiente para nos dizer que não estamos na realidade, mas na versão do mundo” (ANDREW, 2002, p.155) criada por um outro. Para Mitry, “uma realidade filmada no cinema é sobretudo uma realidade de cinema” (KIAROSTAMI & ISHAGHPOUR, 2008, p.86). “A realidade só tem o sentido que lhe damos. Todas as versões da realidade são tentativas humanas de dar significado humano às incipientes percepções dos sentidos que encontramos” (ANDREW, 2002, p.165).

Jean Baudrillard, especialmente em *Simulacros e Simulação*, de 1981, também se debruçou sobre o tema. Saber ‘as verdades’ sobre o que se passa na tela do cinema ou do quadro de Veronese pouco importaria à apreensão das obras de arte. “A simulação põe em causa a diferença do ‘verdadeiro’ e do ‘falso’, do ‘real’ e do ‘imaginário’ (...) a verdade, a referência, a causa objetiva deixaram de existir.” (BAUDRILLARD, 1999, p.10) A fruição cinematográfica ou pictórica parece ser justamente melhor quanto mais dúvidas suscitar, quanto mais desligada estiver de uma ‘origem’, quanto mais respostas

diversas pudermos construir. “Só uma parte do percebido chega aos sentidos a partir do objeto; o resto chega sempre a partir de dentro.” (LUCKIESH apud SCHWARTZ, 1998, p.171) O filme como o somatório das possibilidades que cada espectador/leitor conseguir ‘enxergar’ na tela. E ele será único, indivisível e diferenciado para cada um de nós.

O cinema, ao transpor a realidade, a recria de outro modo. “Restitui a realidade de uma plenitude que, de outro modo, ela não chegaria a atingir por si só. A mentira da arte serve de veículo para um retorno ao Aberto e ao mundo” (KIAROSTAMI & ISHAGHPOUR, 2008, p. 106). O “Aberto” a que se refere Kiarostami é o mesmo apontado por Gilles Deleuze a partir dos estudos de Henri Bergson. Diz respeito ao que Deleuze chama de “potências do falso”, capazes de produzir o verdadeiro (DELEUZE, 1992, p.157). Essa potência para Immanuel Kant poderia estar na imaginação que vai além até de nossa finitude corpórea. Só que, como lembra Deleuze, imaginar é estar numa fronteira, é produzir “imagens-cristais”, como num “cinema de videntes”, onde “o imaginário não é o irreal, mas a indiscernibilidade entre o real e o irreal” (DELEUZE, 1992, p.84). O imaginário, profetizado por Kant, para Deleuze, estaria num conjunto de trocas, que nomeia de “imagem-cristal”, uma imagem dupla, reduplicada, que nunca está só, que cristaliza a imagem atual e sua virtual, mental ou em espelho, e que por isso invoca a potência do falso como um devir.

Essa ‘mentira da arte’, segundo Schwartz, é a mesma mentira da vida, viciada na criação de duplos. “A impostura é a incessante ‘siamesidade’ da própria vida. É compulsiva, se alimenta de si mesma, sem arrepende-se”<sup>10</sup> (SCHWARTZ, 1998, p.65). E ele pergunta: “Para onde, então, nos conduzem nossas próprias capacidades para disfarçarmos, enganar e aparentar?”<sup>11</sup> (SCHWARTZ, 1998, p.10).

### **Dobrar a linha de fora, nosso duplo**

A subjetivação como possibilidade de uma nova forma de vida para Foucault, segundo Deleuze, passaria por uma capacidade de “dobrar a linha do fora”, uma linha de um outro, de um duplo, que nos liga, de certa maneira, a um duplo, espelho nosso; uma linha do fora, exterior e interior, distante e próxima, mas, em qualquer situação,

---

<sup>10</sup> La impostura es la incessante siamesidad de la propia vida. Es compulsiva, se alimenta de si misma, sin arrepentirse. (Trad. autora)

<sup>11</sup> Adónde, entonces, nos conducen nuestras propias capacidades para disfrazarnos, engañar y aparentar? (Trad. autora)

---

estrangeira a nós, e por isso capaz de nos revelar. Como no caso das traduções feitas pelos cineastas das obras do passado, que nos carregam até línguas estrangeiras. As melhores obras, segundo Benjamin, seriam sempre as escritas em outra língua. Pois seriam essas, estranhas a nós, mas libertas de seus “cativeiros” (BENJAMIN, 2008, p.79), que teriam mais chances de nos “revelar” e transformar.

Imagem, palavra e som unificados por Greenaway nas encenações de Veronese. O contemporâneo “renascentizado”. Literalidade e liberdade unidas nas entrelinhas das traduções virtuais de seus escritos sagrados, que, segundo Benjamin, se encontram em “todos os grandes escritos”, e para quem: “A versão justalinear do texto sagrado é o arquétipo ou ideal de toda tradução” (BENJAMIN, 2008, p.81). O sagrado traduzido por Veronese, e retraduzido por Greenaway, dobrando a linha de fora de seus duplos, criando novas alteridades. Caberia, assim, a nós, a partir da experiência com essas obras, dobrarmos as linhas de nossos próprios duplos.

Dobrar essa linha, poderíamos dizer, que maravilha e apavora, que nos conduz sem sucumbirmos ao precipício da morte e/ou da loucura, sem sucumbir, seria, segundo Deleuze, o caminho para o processo de subjetivação apontado por Foucault. Uma subjetivação ética e estética, que nada carrega da moral. Essa “arte de viver”, “de produção de modos de existência ou estilos de vida” (DELEUZE, 1992, p.142) teria sido “inventada” pelos gregos a partir da existência estética, e “como processo é uma individuação, pessoal ou coletiva, de um ou de vários” (DELEUZE, 1992, p.143).

Estaria, então, mais uma vez na experiência a resposta às capacidades de subjetivação. Segundo Deleuze ainda, “é preciso dobrar a linha, para constituir uma nova zona visível onde seja possível alojar-se, enfrentar, apoiar-se, respirar – em suma, pensar” (DELEUZE, 1992, p.138). Essa linha metafórica que nos liga a um outro, a um outro lado, talvez nos pudesse levar ao inesperado, às *madeleines* de Proust, que também compara a natureza da arte à natureza da vida. Mas “como reconquistar o inesperado? O inesperado é uma condição de trabalho” (DELEUZE, 1992, p.134), de vida.

Recuperar esse inesperado através da experiência talvez seja o desejo de Greenaway. Para isso, denuncia deliberadamente seu trabalho como representação, reprodução, cópias que se constroem a partir das múltiplas leituras de seus interlocutores. Reafirmando, assim, a essencialidade do próprio meio capaz de lhe trazer alguma originalidade, identidade e autenticidade a este.

---

## A experiência

A palavra experiência – do latim *experiri*, provar, experimentar, vem dos radicais *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo, e *per*, da sua raiz indo-europeia, que significa travessia e prova; e no alemão *Erfahrung*, contém o *fahren* de viajar, do *fara* do antigo alemão, que também vem “de *Gefahr*, perigo, e *gefährden*, pôr em perigo”<sup>12</sup> –, carrega a ideia do que nos passa, acontece, toca e, por suas raízes etimológicas, fala de uma travessia em perigo, que nos faz passar por provas.

Em *Notas sobre a experiência e o saber de experiência* (2002), o filósofo espanhol da educação, Jorge Larrosa Bondía, vai dizer ainda que a “experiência é a passagem para a existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente ‘ex-iste’ de uma forma sempre singular, finita imanente, contingente” (BONDÍA, 2002, p.25) e que “só o sujeito da experiência está [...] aberto à sua própria transformação” (BONDÍA, 2002, p.26).

Experiência, segundo Bondía, comporta ainda “o ex de exterior, de estrangeiro (extranjero), de exílio, de estranho (extraño)” (BONDÍA, 2002, p.26), como comportam as quatro obras aqui analisadas, e “uma dimensão de incerteza”, de imprevisibilidade, pois “é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem ‘prever’ nem ‘pré-dizer’” (BONDÍA, 2002, p.28). Como a aura de Benjamin, também segue a lógica do singular, único, ‘irrepetível’, e nos chega por meio de um choque.

Soterrados em informações, sem tempo para contemplação, reflexão ou *flânerie*, estaríamos sendo levados, segundo Bondía, à ‘antiexperiência’ ou ao *Homo ludens*, lembrado por Flusser. O *Homo faber*, que liberou as mãos, segundo Benjamin, com o advento da fotografia, teria que ser de alguma forma restituído em sua grandeza, como sujeito da ação. “Em tempos históricos de grandes mudanças, as tarefas que se apresentam ao aparelho receptivo humano não podem ser resolvidas por meio puramente ópticos, ou seja, pela contemplação. Elas só podem ser resolvidas gradualmente pela recepção tátil, pelo costume” (BENJAMIN, 2012, p.33).

O tato, tão demandado hoje pela nova lógica *touchscreen*, ganha outras ordenações, mas ainda assim continua distante do fazer. Se tudo que torna “impossível a experiência faz também impossível a existência” (BONDÍA, 2002, p.28), seria bom pensarmos para onde a falta de “atenção à vida”, tão necessária a Bergson, o excesso do

---

<sup>12</sup> Fonte etimológica: BONDÍA, 2002, p.25.

virtual, e o quase total apagamento da nossa corporeidade em muitos experimentos (que pressupõe o genérico e por isso nada tem da experiência), que nos conectam a sensações, mas nos dissociam da ação, estariam nos levando. Benjamin diagnosticou o cinema como um desses perigos de desatenção à vida, mas como Bergson e outros intuíram de maneiras diversas, mostrou também, paradoxalmente, que “o cinema poderia ser redimido – para a história do cinema, a teoria do cinema e a prática do cinema – como veículo da experiência” (HANSEN, 2012, p.246).

Experiência, para Benjamin, aliás, está intimamente ligada à linguagem. O que se evidencia na sua insistência em discuti-la e enaltece-la é a possibilidade vislumbrada de provocar um novo uso desta, “capaz de mobilizar o poder mimético historicamente concentrado contra o ‘era uma vez’ da narrativa histórica clássica” (HANSEN, 2012, p.240) e de produzir “imagens dialéticas”, tal como executado por Greenaway, nas quais o passado e o presente possam coexistir lado a lado, como numa constelação, e não mais como num *continuum*, promovendo uma fruição potente capaz de redimensionar a poderosa noção de origem e de criar novas leituras e subjetivações.

## REFERÊNCIAS

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**. Uma introdução. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio D’água, 1991.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**. A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In CASTELLO BRANCO, Lúcia (Org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: Quatro traduções para o português. Belo Horizonte, UFMG, 2008, p. 66-81.

\_\_\_\_\_, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In **Benjamin e a obra de arte**. Técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 09-40.

\_\_\_\_\_, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. São Paulo: Autêntica, 2015.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: 34, 1992.

GAGLIARDI, Pasquale; LATOUR, Bruno; MEMELSDORFF, Pedro. **Coping with the past: Creative perspectives on conservation and restoration**. Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki, 2010

---

GREENAWAY, Peter. **Veronese, The wedding at Cana**. Londres: Charta, 2010.

HANSEN, Miriam. Benjamin, cinema e experiência: A flor azul na terra da tecnologia. In **Benjamin e a obra de arte: Técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 205-256.

KIAROSTAMI, Abbas; ISHAGHPOUR, Youssef. **Abbas Kiarostami**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LARROSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In **Revista Brasileira da Educação**. Nº19, Jan/Fev/Mar/Abr, Rio de Janeiro: ANPED, 2002, p. 20-28.

LOWE, Adam. A note on the unveiling of the facsimile of Veronese's Wedding at Cana. In

GAGLIARDI, Pasquale; LATOUR, Bruno; MEMELSDORFF, Pedro (Orgs.). **Coping with the past: Creative perspectives on conservation and restoration**. Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki, 2010, p. 13-14.

MITRY, Jean. **Estética y Psicología del cine**. Las estructuras. Madrid: Siglo XXI, 1989, vol.2.

PAVANELLO, Giuseppe. **The miracle of Cana: The originality of the re-production**. Veneza: Cierre Edizioni, 2011.

SCHWARTZ, Hillel. **La cultura de la copia: Parecidos Sorprendentes, Facsímiles Insólitos**. Madrid: Ediciones Cátedra SA, 1998.