

O Silêncio e a Desaceleração na Videoarte de Bill Viola¹

Yasmin PIRES²

Universidade Federal do Pará, Belém, PA

RESUMO

Partindo do lugar que o silêncio ocupa no pensamento de autores como John Cage e Umberto Eco – como um elemento capaz de suscitar percepções diferenciadas – este artigo pretende alavancar uma discussão acerca da utilização do mesmo enquanto linguagem na percepção de três das videoartes da *The Passions Series*, de Bill Viola: *Dolorosa 2000*, *The Quintet of The Astonished* e *Silent Mountain*. Para tanto, o artigo irá situar o silêncio como conceito e prática dentro do universo das artes contemporâneas para em seguida abordar uma qualidade imanente ao mesmo, a desaceleração. Por fim, analisaremos as obras que ilustram a proposta exposta, com foco em uma prática de fruição aberta e contemplativa.

PALAVRAS-CHAVE: silêncio; desaceleração, audiovisual; vídeo; Bill Viola.

O SILÊNCIO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Na noite do dia 28 de abril de 1958, as ruas da cidade de Paris foram tomadas de grande agitação. Cerca de 3000 pessoas se aglomeravam aos arredores e no interior da Galeria Iris Clert para a mais recente e possivelmente mais impactante exposição do artista Yves Klein, chamada *A Especialização da Sensibilidade no Estado Material Primeiro em Sensibilidade Pictórica Estabilizada* (*La Spécialisation de la Sensibilité a l'État de Matière Première en Sensibilité Picturale Stabilisée*), mais conhecida como *O Vazio* (*Le Vide*). Do lado de fora, as janelas estavam pintadas de azul. À entrada, se via cortinas da mesma cor, separando a área de circulação do espaço de exposição em si. E, ao adentrar o salão, o nada. Paredes brancas e um salão vago, silencioso – exceto por todo o burburinho que a obra do artista causou. Houve admiração, comoção, houve o choque e até mesmo o sentimento de revolta. O fato é que, apesar deste leque de sentimentos contraditórios, a galeria recebia cerca de 200 pessoas por dia, e, de alguma forma, todas elas faziam uma experiência a partir daquele espaço vazio (BEALE, 2006).

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

² Mestra em Filosofia pelo PPGFIL-UFPA. Professora do Curso de Cinema e Audiovisual da FAV-UFPA, e-mail: yasminpiresf@gmail.com

Antes disto, em 1949, Klein concebeu a obra *Sinfonia Monótono Silêncio* (*Monotone Silence Symphonie*), que consiste em um mesmo acorde sustentado por 20 minutos, seguido por outros 20 minutos de silêncio. E ainda, em 1952, John Cage apresentou a paradigmática *4'33''* no Marverick Concert Hall, em que o performer David Tudor adentrou o palco para sentar-se ao piano e executar uma peça sem tocar em uma única tecla diante de uma plateia estonteada. Enfim, tudo isto para dizer que a arte trava diálogos e faz experiências a partir do silêncio de modo diferenciado desde meados do século XX, em função da emergência do *Zen* na arte ocidental (ECO, 2005), e sob a influência do trabalho de Cage. Foi também nesta mesma época, tão fértil e marcante para o pensamento que visamos desenvolver aqui, que Nam June Paik realiza uma videoarte que nos mostra senão uma projeção branca durante seus 20 minutos de duração.

Assim, levando em conta estas referências, é notável que o silêncio possui uma atribuição essencialmente acústica, coligada razoavelmente ao entendimento cotidiano que temos dele. Porém, simultaneamente, inserido na categoria do que entendemos como vazio, ele também assume dimensões espaciais, imagéticas e temporais, tal e qual podemos notar na galeria vazia.

À parte do *frisson* que essas obras parecem ter causado naquela época, devemos pensar em como elas nos levam até o extremo de uma experiência na arte. Para Klein, por exemplo, sua exposição criava uma espécie de “clima pictórico invisível”, colocando a pintura em questão através de sua potencial existência nos espaços brancos e “vazios”. Sendo assim, é possível considerarmos que “entre a ausência e a presença da cor, encontra-se sua emergência. É possível pensar a *Exposição do Vazio* como uma liberação de espaço para a emergência de significado naquele momento presente” (TORRES, 2008, p. 1179). De modo similar, parece que John Cage trabalhou o silêncio do piano para ressaltar a emergência de possíveis sons vindos de quaisquer outras fontes sonoras daquele ambiente, tratando o vazio como a possibilidade de tornar audível a multiplicidade de sons que estão guardados em uma unidade silenciosa (SALGADO, 2007).

No que concerne à obra de June Paik, é possível observarmos nela um forte paralelo com *4'33''*, pois guarda em si a mesma dinâmica de evocar o grau zero de nossa percepção para fazer disto uma experiência posterior de profusão.

The relationship of Zen for Film to Cage's 4'33" can be seen in its inviting the possibility of being aware of much within the limits of little. According to Cage, the film — devoid of images — opens itself up to the nuances of its surrounding environment, "and what you see is the dust that has collected on the film" (MOMA, 2014)³.

Tendo levantado estas questões de forma breve e introdutória, e com bases nos processos históricos de utilização do silêncio na arte contemporânea, nos inquiremos de que forma, enquanto linguagem, ele pode delinear a experiência de um assereamento dos sentidos para uma posterior contemplação da profusão, tal qual os artistas vêm propondo nas obras acima descritas. Isto buscaremos explorar no primeiro item deste artigo, bem como entender o processo de influência da perspectiva oriental nesta questão. Em seguida, partiremos para uma abordagem do deslocamento temporal, que é uma qualidade que pode ser entendida como relacionada ao silêncio e que tende a se potencializar nas imagens em movimento.

Desta forma juntos – silêncio e desaceleração – temos um ambiente perceptivo fértil para assumirmos a possibilidade de uma postura contemplativa perante a obra. Por fim, este panorama proporcionará as bases necessárias para analisarmos o objeto desta pesquisa, as obras *Dolorosa 2000*, *The Quintet of The Astonished* e *Silent Mountain*, que compõem a *The Passions Series*, um conjunto de videoartes do artista estadunidense Bill Viola, que começaram a ser produzidas no ano 2000 e foram organizadas em uma série de videoinstalações por ele mesmo e pelo Museu J Paul Getty de Los Angeles.

COMPREENSÕES ACERCA DO SILÊNCIO E DO VAZIO

Antes do dizer de qualquer palavra, há alguém que cala. Antes do ressoar de qualquer som, há o silêncio. Mas ainda, depois que as palavras forem pronunciadas e assim que cada nota terminar de soar, o vazio estará lá novamente. Ele também existe entre cada coisa dita, nas pausas e intervalos durante a execução, e mesmo no ouvir de quem se faz atento. Logo, o silêncio ressoa por toda a linguagem, por mais que a priori ela possa nos parecer proeminentemente ruidosa.

³A relação de *Zen for Film* para *4'33"* de Cage pode ser vista no seu convite à possibilidade de estar ciente de muito nos limites de pouco. De acordo com Cage, o filme – desprovido de imagens – abre-se para as nuances do ambiente circundante, "e o que você vê é a poeira coletada no filme" (tradução livre da autora).

Para compreendermos melhor de que modo o silêncio, enquanto linguagem, pode se estabelecer como uma contigência de possibilidades significativas, recorremos ao relato de Maurice Merleau-Ponty (1991) sobre uma filmagem de Henri Matisse pintando. Os movimentos capturados pela câmera, que a olho nu nos dão uma impressão muito precisa de suas intenções sobre a tela, quando projetados para a apreciação do artista, foram mostrados em câmera lenta. O que um olhar atencioso proporcionado por este recurso pode nos revelar acerca da execução do seu trabalho, é que existem tanto gestos incisivos, que levam o pincel à tela, quanto gestos que fazem sua mão se afastar da superfície e deixar espaços em branco, até partir para as próximas pinceladas.

Matisse, instalado num tempo e numa visão do homem, olhou o conjunto aberto de sua tela começada e levou o pincel para o traçado que o chamava, para que o quadro fosse afinal o que estava em vias de se tornar (...). É verdade que a mão de Matisse hesitou, é verdade que houve escolha e que o traço foi escolhido de maneira a observar vinte condições esparsas pelo quadro, informúladas, informúláveis para qualquer outro que não Matisse, porquanto não estavam definidas e impostas senão pela intenção de fazer aquele quadro que não existia (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 46).

Com isso a pintura realizada se revela composta de modo integrado pela presença e mesmo ausência dos traços de Matisse. Ambos, os gestos sobre a tela e a interrupção deles, são constitutivos e fundamentais para aquilo que se tornou a obra final. Disto, podemos aprender que há um fundo de silêncio, de caráter originário e aberto, que permite o significar e a emergência da expressão. Ao definir cada pincelada, Matisse tateia esse espaço. Dele, também, cada gesto se destaca em detrimento de outros possíveis, sendo que estes últimos findam por se recolherem à ausência, ao vazio.

E dito isto, para o que aqui se propõe, precisamos esclarecer que a ausência da qual aqui tratamos condiz com o nada no que se refere a um todo indistinto, apartado do aspecto negativo que comumente carrega no Ocidente. Porque, se no passado os santuários foram espaços onde o estado silencioso para com as coisas poderia ser cultivado, com a Revolução Industrial, a ascensão da modernidade e a perpetuação dos valores racionalistas foram golpes fatais em uma mentalidade que agisse em favor do silenciar. Isto quer dizer, em síntese, que de um contexto pastoril, em que a humanidade era regida pelos sons da natureza e onde o silêncio ainda fazia parte de uma experiência

cotidiana mais frequente, fomos então forçados a habitar uma paisagem sonora⁴ de sons de máquinas, motores, buzinas...e por fim, regidos pela técnica. E com isto nos habituamos. Gradativamente o silêncio adquiriu um aspecto negativo que se alinha com as ideias de nada absoluto, inação, ausência de vida, morbidez e afins.

Quando no século XVII Galileu sugeriu a infinitude do universo, o filósofo Pascal considerou, temeroso: “o silêncio eterno desses espaços infinitos me assusta” (SCHAFER, 2011, p. 355). Neste caso temos o depoimento histórico de uma perspectiva fundada no antropocentrismo, pois segundo as impressões de Pascal, o silêncio se revela como um testemunho da ausência do ser humano, da impossibilidade de coexistência entre ambos. Isto quer dizer que onde há vida se produz som e ruído, e no vazio do espaço, há somente um nada, o desconhecido, a obscuridade. Logo, a aterradora ausência de apreensão do que se passa. Longe da razão, não pode residir nada de bom nem de humano. Silêncio é, por isso, morte, e a suposta não-existência que foi identificada em meio ao nada causa temor. Temendo a morte, o indivíduo ocidental rejeita veementemente o silêncio. Frente a isto, o que os artistas já citados visam, além de Bill Viola, parece ser o completo oposto. Fora de uma abordagem cotidiana, o silêncio no contexto das artes ganha valor. A intenção passa a ser uma experiência positiva do silêncio.

John Cage, em 1951, esteve na Universidade de Harvard e pôde, ele mesmo, constatar que o silêncio, como experiência negativa, não existia. Adentrou uma câmara anecóica cujas paredes isolantes são feitas de materiais especiais para que nenhum som adentre ou reverbere naquele espaço. Lá, percebeu que o silêncio, enquanto ausência plena, não existe, pois calado, frente à expectativa de experimentar a suspensão do som, se deparou com a escuta de duas frequências: uma aguda e outra grave, ao que o engenheiro que o acompanhava disse serem advindas do seu sistema nervoso em operação e do seu sangue em circulação, respectivamente. Ou seja, sons produzidos pelo seu próprio organismo em funcionamento, os quais o acompanhariam até sua morte. Esta experiência provocou em Cage o entendimento de que os sons são gerados de maneira ininterrupta pelo acaso (CAGE, 1961). Com isso, a verificação da impossibilidade de execução do silêncio em seu entendimento tradicional, negativado, faz com que seu conceito mais usual se desloque (BOSSEUR, 1993).

⁴ Conceito elaborado por Schafer (2011) referente ao conjunto de sons que caracterizam um local e contexto específicos.

No sentido desta experiência, seria como se nossos ouvidos fossem, sensorialmente, portas abertas pelas quais ruídos entram incessantemente. Pois se em uma câmara anecóica, com toda a sua estrutura, os ruídos não cessam, o silêncio é um mito, ao menos em sua concepção física e mais restrita. Para esclarecer isto, sigamos o seguinte raciocínio: conforme a ciência, o som é uma propagação ondulatória que se dá em meios materiais, a qual o nosso ouvido capta e nosso cérebro interpreta. Tudo o que nos circunda, e nós mesmos, somos matéria, enquanto o silêncio absoluto prescinde dela. Consequentemente, o silêncio é fisicamente inexequível, exceto pelas condições presentes no vácuo do espaço ou na percepção de pessoas que perderam por completo sua capacidade de audição.

Mas das atribuições negativas ou rasas que se associam ao silêncio, seja ele manifesto em uma obra como linguagem ou nos próprios ouvir e calar, nos resta refutar uma: geralmente a ele também está agregada a ideia de passividade ou inação, premissa a qual nós devemos terminantemente abandonar. Considerando as vertentes de estudos que enquadram “fenômenos comunicacionais” como aquilo que se dá na troca de signos entre um emissor e um receptor abstratos, o silêncio é visto como a suspensão da atividade. Todavia, conforme vemos em Klein ou nos artistas do *Fluxus*⁵, do qual Cage e June Paik faziam parte, o silêncio não é mera mudez ou inação, quando sim é um chamamento ao âmbito ativo da criação, o esperar pelo inesperado. Calados, com os nossos sentidos obrigados a se aterem ao “nada”, possivelmente nos fazemos atentos aos encaminhamentos contidos no espaço aberto entregue pela ausência. Ou seja, o que posso ouvir enquanto o piano não é tocado em 4’33’? Talvez o som do vento, o arfar de quem está sentado ao meu lado na plateia. O que me resta observar em uma projeção branca? Talvez o modo como a luz do projetor interage com a superfície onde a obra está projetada. E em uma galeria vazia? Quem sabe o modo como a luz reflete em cada uma das paredes brancas, gerando diferentes nuances de cor no que, a primeira vista, parecia um puro branco.

Portanto, para o que aqui se propõe, podemos pensar na utilização do silêncio como linguagem na arte na direção de uma experiência que nos convoque a participar

⁵ Processo artístico que se deu durante a década de 1960, que se concentrou nos Estados Unidos, mas teve aderência internacional – “processo” e não “movimento” ou “vertente artística” porque não se tratava da adesão a um estilo a ser seguido, e sim de um certo entendimento da arte em torno de procedimentos criativos que almejassem uma maior flexibilização na significabilidade das obras, seja em sua concepção, seus materiais, estrutura, status ou recepção do público.

da ausência, co-criando com o artista que nos chama para tal. Assim, as ausências se transformam em nossa própria presença no instante e local em que a obra se dá, e os vazios são preenchidos por novas percepções sobre aquele objeto artístico.

Segundo Umberto Eco (2005), é bem verdade que toda e qualquer obra contém em si um certo fator de abertura, dada a falibilidade da ideia de que existe uma verdade a ser interpretada, em consonância com as intenções do artista. Mais ainda, o autor observa que determinados movimentos vanguardistas trouxeram tal valor de abertura em suas obras como uma proposta central a fim de diferir de uma tradição artística clássica, como nos casos supracitados, que trouxeram o silêncio como catalisador deste processo. Como consequência, a criação se transforma em favor de uma maleabilidade para que haja maior participação do público e das circunstâncias em que a obra se dá, modificando a experiência de quem frui. Sendo assim:

1) as obras “abertas” enquanto em movimento se caracterizam pelo convite a fazer a obra com o autor; 2) num nível mais amplo (como gênero da espécie “obra em movimento”) existem aquelas obras que, já completadas fisicamente, permanecem contudo “abertas” a uma germinação contínua de relações internas que o fruidor deve descobrir e escolher no ato de percepção da totalidade dos estímulos; 3) cada obra de arte, ainda que produzida em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal (ECO, 2005, p. 64).

Desta maneira, visando uma experiência de natureza semelhante, gostaríamos de trabalhar a ideia de que o silêncio nas três obras citadas da *The Passions Series*, de Bill Viola, faz parte deste contexto, podendo proporcionar uma abertura na experiência da obra diante das possibilidades significativas ofertadas pelo “vazio” sonoro ali proposto.

A DESACELERAÇÃO COMO DESLOCAMENTO

Enquanto um elemento capaz de promover uma espécie de deslocamento perceptivo, o silêncio traz consigo outros valores e sensações que reforçam alguns processos de indeterminação na arte. Se considerarmos que ele faz frente a um discurso contra a aceleração do pensamento e à ânsia de apreender sentidos imediatos, de maneira implícita ou explícita, podemos considerar que ele próprio evoca uma dinâmica de desaceleração.

No caso da obra que analisaremos, é importante a constatação de que a videoarte, como um meio audiovisual, tem como um de seus fundamentos técnicos e estéticos a montagem. Montagem é o controle ou mesmo o pensamento por detrás da duração das imagens postas na obra. Ela define a sequência dos planos e, conseqüentemente, o significado que cada um deles ganhará conforme o seu posicionamento na ordem estabelecida. E ainda pode nos fornecer, segundo Deleuze (2005), uma imagem *do tempo* – mas não a temporalidade cotidiana. A obra audiovisual cria, através de seu ritmo próprio, uma temporalidade fílmica, intrínseca ao universo que ela mesma origina, aberrante, anormal aos nossos sentidos. Acelerada, inversa e desacelerada, ela não corresponde à nossa experiência sensorial e direta do mundo.

Dentre esses recursos de manipulação visual, podemos dizer que a aceleração, os cortes rápidos e a fluidez incessante das informações é o que dita os nossos atuais modos de consumo. Em um processo paulatino, este cenário na linguagem audiovisual tem se estabelecido desde a década de 1980, aproximadamente, com a proliferação da linguagem dos videoclipes – apesar de também ter sido experimentada por movimentos vanguardistas durante o início do século XX. Mas cooptada pela mídia como um meio diferente de se relacionar com o público jovem, se proliferou rapidamente – como podemos ver em vários filmes hollywoodianos (DANCYNGER, 2007) ou mesmo nos vídeos de muitos *youtubers* – e hoje faz coro ao constante fluxo de informações no qual estamos submersos, com *feeds* que atualizam a cada instante e *stories* que duram no máximo 15 segundos. Não raro, filmes de narrativa lenta, com cenas longas, ou vídeos com pouca dinâmica visual são tidos por muitos como chatos ou enfadonhos, pela falta de costume, provavelmente.

Nesta conjuntura, a desaceleração se reafirma como um deslocamento, a dizer, um valor inerente ao silêncio, não-habitual na generalidade, e que por conseguinte, pode nos proporcionar uma experiência diferenciada no contexto das obras artísticas que por ora analisamos. Na convergência desses aspectos, existe um espaço proveitoso para nos mobilizarmos em favor de uma postura contemplativa.

A CONTEMPLAÇÃO NA VIDEOARTE DE BILL VIOLA

Diz-se: “silenciar o barulho da mente: tal é a primeira tarefa – depois, tudo o mais virá a seu tempo” (SCHAFER, 2011, p. 358).

Nascido em 1951, Bill Viola é um artista estadunidense que assumiu o vídeo como o seu modo de expressão vital na arte contemporânea há cerca de 40 anos. A sua proposta recorrente, conforme o mesmo declara é, através deste meio, explorar o fenômeno da percepção humana como uma via de autoconhecimento (OFFICIAL BILL VIOLA SITE, 2019) – ou seja, por meio da linguagem audiovisual, podemos dizer que ele provoca o público sensorialmente para produzir uma autorreflexão sobre suas próprias vivências, e também sobre as sensações e pensamentos gerados em torno da obra proposta. Neste sentido, ele busca retratar de modo recorrente experiências universais, compartilhadas pela humanidade: o nascimento, a morte e o desdobramento de nossas consciências.

Para tanto, ao assumir como temática experiências tão corriqueiras, devemos considerar que o objetivo de promover uma autorreflexão deve vir acompanhado das ferramentas estéticas necessárias, para que nada seja assumido como óbvio. É preciso, portanto, pensar em como o artista quebra audiovisualmente com a dinâmica cotidiana de consumo das imagens estabelecida pela mídia para se alcançar os efeitos almejados, tanto quanto deslocar as vivências que o público tem destas situações.

A fim de entender a experiência proposta pelo artista, assumimos como objeto de investigação três vídeos da série de obras intitulada *The Passion: Dolorosa 2000*, *The Quintet of The Astonished* e *The Silent Mountain*, que poderiam ser traduzidos respectivamente como *As Paixões*, *Dolorosa*, *O Quinteto dos Atônitos* e *Montanha Silenciosa*, sendo as duas primeiras produzidas no ano de 2000 e a última em 2001. Composta por 12 peças audiovisuais, os vídeos da série foram, por sua vez, expostos de diferentes modos: em painéis de LCD pequenos, telas com projeção traseira e mesmo instalações com ambientes inteiramente cobertos pelas projeções. Esse conjunto é resultado de um estudo da expressão humana inspirado pela arte medieval tardia, bem como por obras renascentistas, e foi exibido em vários países, como Estados Unidos, Inglaterra e Austrália, de 2003 a 2014.

A pesquisa de Viola resultou na alusão à ambiguidade das expressões humanas, ou na mistura de emoções, no intuito de retomar uma questão antiga da arte representativa: como transmitir o poder e a complexidade dos sentimentos humanos? As três obras aqui trazidas foram selecionadas por usarem como proposta estética os elementos que interessam a esta pesquisa, e também por, dentro da série, trazerem recursos diferentes entre si e das demais. Desta forma foi excluída a análise de obras

que trouxessem abordagens semelhantes, como o caso de *Man of Sorrows* ou *The Quintet of Remembrance*, que apesar das suas naturezas silenciosas, findam por repetir aspectos já trazidos pelas obras que veremos adiante.

No caso destas três obras em questão, buscando os recursos tecnológicos do vídeo, Viola examina a manifestação das emoções através de dois recursos básicos: o silêncio e o *slow-motion*. Utilizando imagem de alta definição e 210 *frames* por segundo para gravar seus vídeos (uma quantidade de *frames* aproximadamente sete vezes maior do que a convenção de 24 fps⁶, que corresponde ao que o olho humano entende como um movimento com velocidade “normal”), ele criou um visual vívido, em que os movimentos são retratados de modo extremamente lento e fluido (WARD, 2005).

A primeira obra que trazemos para a análise é *The Quintet of The Astonished*. Nela, Viola põe em cena cinco atores, reagindo a algo que nos é desconhecido. Suas expressões faciais transbordam intensas emoções, e em função da desaceleração, cada detalhe do rosto se ressalta em meio ao silêncio. O fato de que a ação retratada, que na realidade deve ter durado aproximadamente dois minutos, tenha se transformado em um processo de cerca de 15 minutos faz com que cada nuance na transformação das expressões ganhem diferentes sentidos a cada segundo, em uma profusão de possibilidades. Assim, confundimos a natureza do que está sendo posto na tela diante de nós: se riso ou dor, se medo ou arrebatamento, se confiança ou raiva, se calma ou compaixão, ao se transmutarem vagarosamente (HORA, 2005).

Na contraposição entre uma linguagem corporal tão intensa e desacelerada, e um entorno silencioso, somos colocados diante de uma experiência temporal diferente, e em um espaço de indefinição interpretativa, em que nosso olhar transita pelos diversos rostos, aguardando uma expressão facial definitiva se revelar. Mas esta culminância não chega, e nos vemos durante toda a fruição em um processo de espera, entre vários horizontes interpretativos. Conforme as configurações das faces mudam, as expressões e emoções ficam num vai e vem. Se tornam irreconhecíveis e depois familiares, continuamente. Comentando sobre a *The Passions Series*, Viola nos diz que:

Quando uma pessoa desacelera sua vida e para para contemplar, as coisas se revelam de um modo muito mais profundo e detalhado. O vídeo tem a capacidade de deter e liberar o tempo e pode abrir nossa mente para as experiências (VIOLA apud HORA, 2005).

⁶ Abreviação de “frames por segundo”.

A lentidão demanda que os visitantes da exposição fiquem por vários minutos em frente a cada obra, o que gera uma perspectiva diferente das imagens e, para a crítica, gera uma difícil apreciação (GOMEZ, 2003). Logo, neste contexto, desaceleração e silêncio trabalham juntos a fim de quebrar com os hábitos imediatistas de um mundo regido pela técnica.

Figura 1: Sequência de frames do *The Quintet of The Astonished*, 2000.



Fonte: “*The Quintet of The Astonished*” by Bill Viola (excerpt) on Vimeo. Disponível em: <https://vimeo.com/15130088>.

Sobre isso, Viola comenta:

É verdade que vivemos numa sociedade em que as coisas estão ficando cada vez mais rápidas, em que a informação flui mais rápido. Eu não vejo isso necessariamente como uma coisa ruim, mas como uma necessidade. Por outro lado, há também conhecimento quando as coisas ficam mais devagar e se revelam, quando você está sentado sozinho numa sala e sente o momento em silêncio. Na idade dos celulares, das câmeras de TV, nosso espaço particular tem sido invadido por essas coisas. Tudo bem, mas você ainda precisa encontrar um lugar na sua vida para ficar quieto, parado. Precisamos estar acordados, quietos e parados. Isso é muito importante (VIOLA apud GOMEZ, 2003).

Deste modo, podemos considerar ainda que silêncio e desaceleração abrem os caminhos para a possibilidade da emergência de um novo cenário mental, de fluidez interpretativa na medida em que, ao produzirem um desdobramento do tempo, por sua vez *nos* proporcionam tempo, na contramão do que experienciamos cotidianamente. Ambos recursos permitiriam a contemplação da ação, mediante um asserenamento da mente.

Já a obra *Dolorosa 2000* traz uma abordagem similar nos termos da expressividade humana – uma vez que esta é a proposta geral dos trabalhos da série – e das possibilidades de adquirir uma postura contemplativa como experiência. Todavia, em uma dimensão interpretativa, ela parece levantar outras questões, trazer novos desafios à nossa compreensão.

Assumidamente influenciado pelas tradições zen budista, pela mística cristã e pelo sufismo islâmico, os trabalhos de Viola transparecem seu envolvimento com questões espirituais. *Dolorosa* se relaciona, referencialmente, às representações artísticas conhecidas como *Mater Dolorosa* (que do latim, poderia ser traduzido por algo como “mãe de luto”), que fazem alusão à expressão de Maria quando se viu confrontada com o sofrimento do seu filho, Jesus. Por isso a mulher à esquerda encara penosamente o homem à direita, e ambos compartilham um sofrimento que, no decorrer do tempo que se estende, cresce e se exacerba.

Figura 2: Imagens da obra *Dolorosa 2000*, 2000.



Fonte: Bill Viola: *The Moving Portrait* Smithsonian: National Portrait Gallery, Washington Dc, November 18, 2016 – May 7, 2017. Disponível em: <https://newyorkarts.net/2017/01/bill-viola-moving-portrait-smithsonian-national-portrait-gallery-washington-2017/>.

Entretanto, à parte daquilo que inspira Viola, sabemos que em cada obra reside um potencial muito maior do que aquilo que o artista propõe na medida em que ele entrega sua criação ao público, especialmente ao sabermos que sua intenção é

constantemente trabalhar a autorreflexão das nossas vivências. Então é aí que, precisamente, podemos encontrar a abertura desta obra: vemos um homem e uma mulher lado a lado. Ambos compartilham lágrimas e uma angústia extrema em *looping*, simulando uma eterna tristeza. Mas estão em telas separadas, e ainda, de alguma forma trocam olhares. Eles também não têm semelhanças físicas que confirmem um parentesco (pois se Viola tivesse selecionado os atores desta forma, teria eliminado possibilidades interpretativas). Neste contexto, podemos nos inquirir: qual a relação entre eles? Qual é a tristeza que compartilham? O quê os separa e o quê os une? E por sua vez, o que será que o público pode compartilhar com eles, frente à obra? Separados, eles entre si, e nós deles, por uma temporalidade diferente e pela mídia, nos unimos todos perante o sentimento da dor, o que nos arraiga no comum, em nossa humanidade.

Finalmente, a obra *Silent Mountain*, sob os mesmos pressupostos de silêncio e desaceleração, além de trabalhar igualmente a relação entre duas figuras humanas assim como faz *Dolorosa*, traz um trabalho corpóreo intenso por parte dos atores que enfatiza as proposições do estudo da expressão humana como um todo.

Figura 3: Imagens da obra *Silent Mountain*, 2001.



Fonte: Bill Viola | *Silent Mountain*. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/bill-viola-silent-mountain>.

Em tela, vemos dois personagens em um fundo preto. Uma iluminação expressiva marca suas figuras, enfatizando cada gesto enquanto eles se debatem. Seus corpos vão para frente e para trás. De repente não temos certeza se eles enfrentam uma dor emocional ou se estão recebendo verdadeiros golpes físicos, dada a forma com que se contorcem. Talvez estejam lutando contra si mesmos, desesperados. E em determinado momento, o homem fecha os punhos e solta um grito. Um grito a priori inaudível, mas impossível de não reverberar em nossas mentes. Depois de tanto, vêm as

expressões de fraqueza e cansaço. O silêncio potencializa a plasticidade de cada uma dessas ações, não somente em *Silent Mountain*, mas em todos os casos em que são utilizados, na *The Passion Series*.

Por fim, é interessante observar que, como Viola se exime de estabelecer uma narratividade explícita nas videoartes, não existe nenhuma relação causal declarada entre as expressões que vemos, entre as figuras humanas que surgem. Aliás, tais figuras humanas aparecem como figuras essencialmente plásticas, que possivelmente agarram o público na medida em que ele identifica e se identifica com as emoções retratadas. Neste quadro, a desaceleração contribui para uma sensação de imersão, e o silêncio ajuda a construir esse espaço interpretativo em que a nossa mente potencialmente se mantém aberta, atenta ao que pode surgir a cada momento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, foi desenvolvida uma compreensão do silêncio e da desaceleração como recursos estéticos a partir de três obras de Bill Viola, no intuito de caracterizar uma experiência diferente na arte, em que o público, colocado para fora de um cotidiano ruidoso e acelerado, poderia assumir uma postura contemplativa que permitisse adentrar em uma abertura interpretativa. À parte de querer dotar estas obras de um sentido único, o objetivo foi, em verdade, agregar uma interpretação a elas considerando tais recursos de destaque em sua composição criativa. Ao mesmo tempo, reforçamos que tais recursos, que quebram com nossa lida cotidiana, não fazem destas obras melhores – são apenas tão particulares quanto outras.

De modo afim com as obras e processos que já lançaram mão desta linguagem na história da arte, parece que desta feita, o artista evoca o público à participação na construção da obra de forma mais pungente quando estrutura sua criação em recursos que entregam menos significados prontos e mais possibilidades de construção, como já notou Umberto Eco (2005). Considerando experiências como estas, Ulrich Gumbrecht (2016) afirma o potencial da arte como meio de ficar quieto por um momento, e deixar de lado o furor informacional incessante do nosso dia a dia. Afinal, com a retirada do som e em uma percepção temporal diferente, as expressões humanas em tela se veem levadas a uma outra dimensão. Saímos do tempo de consumo imediato para contemplar calmamente aquilo que o olho normalmente não capta, imersos em um ambiente silencioso. Ao passo em que as imagens da tela saem vagarosamente de si mesmas e

apresentam uma nova potencialidade, o próprio público parece poder explorar uma nova potencialidade perceptiva, participando de um contexto diverso ao usual e adentrando os meandros do silêncio.

REFERÊNCIAS

BEALE, Jason. *Yves Klein, Le Vide. Reflections on a Square*, 2006. Disponível em: <http://www.jasonbeale.com/writing/klein.html>. Acesso em 06 jul. 2019.

BOSSEUR, J. Y. *John Cage*. Paris: Minerve, 1993.

CAGE, J. *Silence*. Ed 1. Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.

DANCYGER, Ken. *Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo*. Rio de Janeiro: CAMPUS, 2007.

DELEUZE, G. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

ECO, H. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005

GOMEZ, R. BBC Brasil: *Bill Viola Leva Obra de Arte “Espiritual” à National Gallery*, Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/cultura/story/2003/10/031023_violarg.shtml. Acesso em 6 de jul. 2019.

GUMBRECHT, H. U. *Serenidade, Presença e Poesia*. Belo Horizonte: Relicário, 2016.

HORA, D. *Do Riso à Dor*, 2005. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0504200506.htm>. Acesso em 07 jul. 2019.

MERLEAU-PONTY, M. A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio. In: *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MOMA *Nam June Paik. Zen For Film, 1965*. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/128108>. Acesso em 07 jul. 2019.

OFFICIAL BILL VIOLA SITE, 2019. Disponível em: www.billviola.com. Acesso em 07 jul. 2019.

SALGADO, C. P. *Approche de John Cage: l’écoute oblique*. Paris: L’Harmattan, 2007.

SCHAFER, Murray R. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

TORRES, F. *O Monocromo por Yves Klein*. Anais IV Encontro de História da Arte – IFCH/UNICAMP, 2008.

WARD, L. *Bill Viola: The Passions*. Disponível em: <https://nga.gov.au/viola/>. Acesso em 30 de jun. de 2019.