



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Ian de Vasconcellos Schuler

Cinema Inanimado
Os objetos no cinema

Rio de Janeiro
2022

Ian de Vasconcellos Schuler

Cinema Inanimado

Os objetos no cinema



Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Guéron

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S386 Schuler, Ian de Vasconcellos.
Cinema inanimado: os objetos no cinema / Ian de Vasconcellos
Schuler. – 2022.
150 f.: il.

Orientador: Rodrigo Guéron.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Cinema - Teses. 2. Objeto (Estética) - Teses. 3. Movimento na
arte - Teses. 4. Natureza-morta na arte – Teses. I. Guéron, Rodrigo,
1968-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de
Artes. III. Título.

CDU 791.43

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Ian de Vasconcellos Schuler

Cinema Inanimado
Os objetos no cinema

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor ao Programa de Pós- Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovado em 16 de março de 2022.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Rodrigo Guéron (Orientador)
Instituto de Artes – UERJ

Prof^a. Dra. Ana Luzia de Lima Cunha
Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos
Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Messias Tadeu Capistrano dos Santos
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a. Dra. Patrícia Mourão de Andrade
Universidade de São Paulo

Rio de Janeiro
2022

DEDICATÓRIA

Para Lydia de Vasconcellos e João Rafael de Vasconcellos Schuler
e em memória de Déa de Vasconcellos (1933-2021)
e Paulo Antônio Madeira Schuler (1955-2018).

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Rodrigo Guéron, pela confiança neste trabalho.

Ao apoio da Faperj durante os últimos anos de pesquisa.

Aos amigos, amigas e colegas que acompanharam o desenvolvimento desta tese: Helena Lessa, Lucas Parente, Hermano Callou, Luiza Horta, Daniela Paoliello, Alex Gouin, Mayana Redin, Ricardo Gomes, Cláudio Tammela, Sina Hensel, Lucas Andrade, Bárbara Bergamaschi, Gustavo Torres, Fernando Lennertz e outros que estiveram por perto.

Aos professores das universidades e cursos que frequentei desde o início deste percurso.

Também a Duda Kuhnert e Antoine D'Artemare, pelo nosso pequeno cineclube que certamente nutriu este texto e os filmes, e também àqueles que passaram pelas suas sessões.

Ao João Guilherme Paiva, amigo e revisor deste texto.

À equipe dos curtas-metragens, Abel Duarte, Pedro Geraldo, Márcio Chaves, Antoine, Lucas, Helena, João e todos que constam nos agradecimentos dos filmes.

À minha companheira Sofia Caesar.

RESUMO

SCHULER, Ian de Vasconcellos. *Cinema inanimado: os objetos no cinema*. 2022. 150 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Esta tese aborda três assuntos relacionados a filmagem de objetos inanimados no cinema. No primeiro capítulo, estudamos o problema da ausência de movimento no cinema. Diante de certas perspectivas históricas e teóricas, a imobilidade pode representar uma contravenção a definição do cinema como arte do movimento. Nesse sentido, os objetos imóveis exprimem um dos termos dessa transgressão, de modo que debatemos as passagens entre imobilidade e movimento no cinema e, em particular, a filmagem de objetos imóveis. No segundo capítulo, investigamos as condições de autonomia dos objetos inanimados, partindo de uma bibliografia que analisa as intercessões entre sujeitos e objetos. O terceiro capítulo relaciona cinema e natureza-morta, descobrindo nos filmes com objetos os contornos de uma possível vertente cinematográfica. Este trabalho também envolveu a realização de dois curtas-metragens em vídeo protagonizados por objetos, “Adeus às Coisas” (2019) e “A Noite dos Lanches” (2020). A produção dos vídeos disparou os temas abordados na tese, de modo que essas duas instâncias, texto e filmes, eventualmente se remetem.

Palavras-chave: Cinema. Vídeo. Imobilidade. Movimento. Objeto. Mercadoria.
Fetiche. Natureza-morta.

ABSTRACT

SCHULER, Ian de Vasconcellos. *Inanimate cinema: the objects in films*. 2022. 150 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

This thesis addresses three issues related to filming inanimate objects. In the first chapter, we study the problem of motionlessness in cinema. From certain historical and theoretical perspectives, immobility may represent a contravention to the definition of cinema as an art of movement. In this sense, immobile objects express one of the terms of this transgression, so we discuss the passages between immobility and movement in cinema and, in particular, the filming of immobile objects. In the second chapter, we investigate the conditions of autonomy of inanimate objects, based on a bibliography that analyzes the intercessions between subjects and objects. The third chapter relates cinema and still life, discovering in films with objects the contours of a possible cinematographic strand. This work also involved the making of two short video films starring objects, “Goodbye to the Things” (2019) and “The Night of the Burger” (2020). The production of the videos triggered the themes addressed in the thesis, so that these two instances, text and films, eventually refer to each other.

Keywords: Film. Video. Immobility. Movement. Object. Commodity. Fetish. Still life.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cartaz de Adeus às Coisas (2019) Helena Lessa.....	19
Figura 2 - Cartaz de A Noite dos Lanches (2020) Helena Lessa.....	19
Figura 3 - So Is This (1982) Michael Snow	27
Figura 4 - Som de um Milhão de Insetos, Luz de Mil Estrelas, Tomonari Nishikawa.	29
Figura 5 - Yellow Movie (1973) Tony Conrad.....	35
Figura 6 - La Salle non balayée, Sosôs de Pergame.....	70
Figura 7 - Carrots and Peas (1969) Hollis-Frampton.....	77
Figura 8 - Acidente (2002) Cao Guimarães e Pablo Lobato.....	79
Figura 9 - 8 vídeos sem título (1974-77) Sônia Andrade.....	81
Figura 10 - Primavera Tardia (1949) Yasujiro Ozu.....	84
Figura 11 - Melting (1965) Thom Andersen.....	86
Figura 12 - Lemon (1969) Hollis-Frampton.....	90
Figura 13 - Dripping Water (1969) Michael Snow, Joyce Wieland.....	93
Figura 14 - The Way Things Go (1987) Peter Fischli & David Weiss.....	95
Figura 15 - Equilíbrios (1984-1986) Fischli & Wess.....	96
Figura 16 - Voz à Deriva (2017) Donna Conlon e Jonathan Harker.....	98
Figura 17 - Stone Into Steel (1960) Paul Dickson.....	100
Figura 18 - Natureza-Morta (1997) Harun Farocki.....	102
Figura 19 - Natureza-Morta (1997) Harun Farocki.....	103
Figura 20 - Paralelo (2012).....	107
Figura 21 - <i>Frames</i> de Automático (2013).....	110
Figura 22 - <i>Frames</i> de Sumo (2013).....	110
Figura 23 – Cenário de <i>Adeus às Coisas</i> (2019).....	116
Figura 24 - Cenário de <i>Música para um pedaço de gelo derretendo</i> (2021).....	117
Figura 25 - Mão e objeto #1.....	120
Figura 26 - Mão e objeto #2.....	121
Figura 27 - Mão e objeto #3.....	121
Figura 28 - Mão e objeto #4.....	122
Figura 29 - Mão e objeto #5.....	122
Figura 30 - Mão e objeto #6.....	123
Figura 31 - Mão e objeto #7.....	123
Figura 32 - Mão e objeto #8.....	124

Figura 33 - Mão e objeto #9.....	124
Figura 34 - Mão e objeto #10.....	125
Figura 35 - Mão e objeto #11.....	125
Figura 36 - Mão e objeto #12.....	126
Figura 37 - Mão e objeto #13.....	126
Figura 38 - Mão e objeto #14.....	127
Figura 39 - Mão e objeto #15.....	127
Figura 40 - Mão e objeto #16.....	128
Figura 41 - Mão e objeto #17.....	128
Figura 42 - Mão e objeto #18.....	129
Figura 43 - Mão e objeto #19.....	129
Figura 44 - Mão e objeto #20.....	130
Figura 45 - Mão e objeto #21.....	130
Figura 46 - Mão e objeto #22.....	131
Figura 47 - Mão e objeto #23.....	131
Figura 48 - Mão e objeto #24.....	132
Figura 49 - Mão e objeto #25.....	132
Figura 51 - Mão e objeto #26.....	133
Figura 52 - Mão e objeto #27.....	133
Figura 53 - Mão e objeto #28.....	134
Figura 54 - Mão e objeto #29.....	134
Figura 55 - Mão e objeto #30.....	135
Figura 56 - Mão e objeto #31.....	135
Figura 57 - Mão e objeto #32.....	136
Figura 58 - Mão e objeto #33.....	136
Figura 59 - Mão e objeto #34.....	137
Figura 60 - Mão e objeto #35.....	137
Figura 61 - Mão e objeto #36.....	138
Figura 62 - Mão e objeto #37.....	138
Figura 63 - Mão e objeto #38.....	139
Figura 64 - Mão e objeto #39.....	139
Figura 65 - Mão e objeto #40.....	140
Figura 66 - Mão e objeto #41.....	140
Figura 67 - Mão e objeto #42.....	141

Figura 68 - Mão e objeto #43.....	141
Figura 69 - Mão e objeto #44.....	142
Figura 70 - Mão e objeto #45.....	142
Figura 71 - Mão e objeto #46.....	143
Figura 72 - Mão e objeto #47.....	143

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 CINEMA SEM MOVIMENTO.....	20
1.1 Aparições do movimento.....	20
1.2 Existe cinema sem movimento?.....	22
1.3 Grãos e ruído.....	25
1.4 Entre movimento e parada.....	30
1.5 Filmar objetos imóveis.....	32
1.6 O espectador distraído.....	36
1.7 A chegada das coisas.....	37
2 FETICHE, ANIMISMO E MERCADORIA.....	38
2.1 Onipotência do pensamento.....	38
2.2 Variações do fetiche da mercadoria.....	40
2.3 Fetiches modernos.....	45
2.4 Conversas com pedras.....	49
2.5 Natureza socialista.....	57
2.6 O canto das mercadorias.....	61
2.7 Traduzir as coisas.....	63
3 NATUREZA-MORTA E CINEMA.....	67
3.1 A sina da natureza-morta.....	68
3.2 Passividade do imóvel.....	71
3.3 Natureza-morta e cinema caseiro.....	73
3.4 Vertentes do cinema caseiro e de natureza-morta no Brasil.....	77
3.5 Filmes de objetos.....	82
4 CINEMA INANIMADO.....	85
4.1 <i>Melting</i> (1965) Thom Andersen.....	86
4.2 <i>Lemon</i> (1969) Hollis-Frampton.....	90
4.3 <i>Dripping Water</i> (1969) Michael Snow e Joyce Wieland.....	93
4.4 <i>The Way Things Go</i> (1987) Peter Fischli & David Weiss.....	95
4.5 <i>Voz à Deriva</i> (2017) Donna Conlon e Jonathan Harker.....	98
4.6 <i>Stone Into Steel</i> (1960) Paul Dickson.....	100
4.7 <i>Natureza-Morta</i> (1997) Harun Farocki.....	102
4.8 Outros filmes com elementos inanimados.....	105

5	RELATO DE PROCESSOS E CONCLUSÃO	106
5.1	Objetos procurados	107
5.2	Narrativas mínimas	109
5.3	Tsai, Frampton	111
5.4	Roteiros para objetos	113
5.5	<i>Adeus às Coisas (2019)</i>	114
5.5.1	<u>Cinema de mini-estúdio</u>	115
5.6	<i>A Noite dos Lanches (2020)</i>	117
5.7	Música para um pedaço de gelo derretendo (2021) e filme em desenvolvimento	119
5.8	Extremidade das mãos	120
	REFERÊNCIAS	144

INTRODUÇÃO

“Toda coisa tem uma versão sonhada de si mesma?”

(Laurie Anderson, “Spendig the war without you” – Norton Lecture 1: The River)

Este trabalho, dividido entre a prática e a teoria, aborda filmes com objetos inanimados. O texto interpreta alguns temas que, potencialmente, atravessam os filmes realizados, sem que essas duas instâncias necessariamente coincidam. Quando terminei a produção de “Adeus às Coisas” (2019), filme realizado inteiramente com objetos e cenários e sem a presença de seres humanos, percebi que o filme dava margem para algumas reflexões, relativas a essas escolhas: quais seriam as consequências teóricas da filmagem de objetos - excluindo a imagem mais típica de corpos humanos no cinema e no vídeo? Se os objetos inanimados são definidos justamente pela ausência de movimento, isto não representaria uma contravenção à definição do cinema como arte do movimento? Tais problemas definiram o escopo inicial deste estudo, que aos poucos se desdobrou em outras questões.

Enquanto realizava “A Noite dos Lanches” (2020), o segundo curta-metragem em vídeo produzido durante esta tese, percebi que o problema do objeto também aborda as suas condições de autonomia em relação aos seres humanos. Além disso, a categoria genérica de objeto não delimitava o assunto da tese, de modo que passei a investigar os objetos mais comuns em meu cotidiano, as mercadorias. “A Noite dos Lanches” é protagonizado por um hambúrguer de rede de lanchonetes, e os objetos de “Adeus às Coisas”, sem exceção, circulam socialmente como produtos. Nesse sentido, a pergunta mais abstrata sobre a filmagem de objetos se desviou para uma categoria de objetos particulares, as mercadorias. Em certas perspectivas a mercadoria reaparece como fetiche, mas as imbricações entre ambos conceitos (fetiche e mercadoria) adquirem tonalidades diversas quando o fetiche é reinserido nos debates sobre as separações entre sujeitos e objetos. Em Latour (2002) e Stallybrass (2008), sob determinadas condições, o fetiche passa a mediar

as relações entre sujeitos e objetos, não mais entendidos como categorias separadas, e sim imbricadas num processo mútuo de fabricação. Também a mercadoria, por sua vez, nem sempre será reduzida à sua condição econômica, ao menos quando perde essa condição para reaparecer em outros contextos, como argumentam Kopytoff (2008), Esposito (2016) e Coccia (2016).

A separação entre sujeito e objeto convoca outras divisões, entre natureza e cultura, por exemplo, temas referidos na pesquisa. De forma mais ampla, esses assuntos dialogam com alguns enunciados da chamada “virada não-humana”¹ e suas tendências, como a teoria do ator rede (TAR) e suas atualizações críticas, como a Ontologia Orientada a Objetos (OOO). Os predicados dessa separação também podem se aproximar do debate do Antropoceno e dos seus diversos desdobramentos. No entanto, como o tema principal da análise se atinha às mercadorias, concentrei o texto sobre as suas modulações produtivas em diferentes ambientes culturais, assim como às transformações que o conceito adquire em diferentes perspectivas. Segundo Rogério Brittes W. Pires (2014), a modernização do conceito de fetiche é geralmente atribuída a Freud e Marx, e este concebe o conceito de fetiche da mercadoria para explicar alguns dispositivos centrais da economia capitalista (MARX, 1996). Nesse sentido, a minha investigação sobre fetiche e mercadoria se inicia nas contribuições de tais autores, para então discutir as suas reinterpretações, que retomam o fetiche para problematizar as separações entre sujeitos e objetos.

Em particular, “A Noite dos Lanches” sinaliza para uma pergunta potencialmente insólita: em que condições podemos atribuir uma autonomia às mercadorias, não mais como meros artefatos econômicos, mas dotados de uma individualidade potencial? Em diversas perspectivas não-ocidentais, a feição econômica da produção e da troca de objetos cede lugar para outros enunciados, que ultrapassam a sua aparente redução econômica. Contudo, se buscamos uma reintegração entre sujeitos e objetos, não devemos também abordá-la no campo cultural do capitalismo, onde os objetos proliferam “como uma fauna ou uma flora, com suas espécies tropicais, glaciais, suas mutações bruscas, suas espécies em vias de desaparecimento”, nas palavras de Jean Baudrillard (p. 9, 2009)? Existiriam,

1 Em particular, o livro *The Non-human turn* (2015), de Richard Grusin, compendia os debates sobre a chamada “Virada não-humana” e suas vertentes.

afinal, mesmo nas mercadorias ocidentais, formas de identificá-las como dotadas de outros atributos, e mesmo de uma interioridade não apenas técnica, no sentido dos *tecnezas* de Baudrillard (Ibdem, p. 13), mas também subjetiva - uma *alma* inanimada?

Estudando diversas culturas de povos originários, Philippe Descola (2013) descreve os trânsitos ontológicos entre sujeitos humanos e não-humanos. Em alguns casos, o conceito de animismo define esses deslocamentos, sendo sumarizado como:

(...) a atribuição pelos seres humanos a não-humanos de uma interioridade idêntica à sua própria. Esta atribuição humaniza as plantas e, sobretudo, os animais, já que a alma com a qual os dotam lhes permite não só comportar-se em conformidade com as normas sociais e os preceitos éticos dos humanos, mas também estabelecer relações comunicativas tanto com os humanos quanto entre si. (DESCOLA, 2013, p. 70)

Numa cultura marcada pela superabundância de objetos, não podemos igualmente supor uma “interioridade” das mercadorias “idêntica” à nossa, substituindo a reificação dos sujeitos por uma subjetivação das mercadorias? É evidente que entre os riscos que decorrem dessa hipótese está a absolvição de um sistema produtivo marcado pela “pilhagem inconsequente do planeta” (DESCOLA, 2007). No entanto, se deslocamos o cerne econômico das mercadorias, podemos reformar o seu sentido e desvelar outras características.

Outro problema que decorre dessa análise está no uso dos termos fetiche e animismo, que, afinal, não passam de traduções etnocêntricas “e fruto de um mal-entendido colonialista” (PIRES, 2011). De outro modo, a invenção ocidental desses conceitos acaba testemunhando sobre o seu próprio ambiente cultural, sendo particularmente operativos para descrever seus dilemas internos. Assim, fetiche e animismo são reveladores quando referidos ao ambiente que os concebeu, e não tanto aos povos que pretendia descrever. Esses conceitos, afinal, falam mais da indisponibilidade “moderna” de relacionar sujeitos e objetos do que da sociabilidade de outros povos. Nesse sentido, fetiche e animismo parecem especialmente evocativos quando referidos ao modo de produção capitalista e aos seus objetos típicos, as mercadorias.

Depois de interrogar as condições de autonomia dos objetos e, portanto, dos

personagens de meus filmes, direcionei a pesquisa para um gênero de imagens que alguns relacionavam ao meu trabalho, as naturezas-mortas. Antes da primeira apresentação pública de “Adeus às Coisas” divulguei a nota: “um pequeno filme musical, em ritmo de espiral da morte, protagonizado por objetos encontrados no shopping chão da Glória e na feira da Praça XV. Por isso, de certa forma, uma homenagem a esses objetos, uma 'natureza-morta' da produção material de diferentes épocas.” Sendo os filmes protagonizados por objetos, passei a analisar os diálogos entre cinema e natureza-morta. Além de representar elementos inanimados, o modo de produção das naturezas-mortas parecia conectá-las às estratégias do cinema experimental, vertente cinematográfica à qual meus trabalhos costumam ser vinculados. Como nas naturezas-mortas, em diversos casos o cinema experimental elegeu o espaço da casa como ambiente privilegiado de produção, explorando os acontecimentos e objetos da rotina doméstica. Maya Deren (2013), Jonas Mekas (1972) e Stan Brakhage (2014) referendam o cinema amador e caseiro nos termos de um posicionamento estético e modelo produtivo, conciliando recursos modestos, investigação formal e recusa ao cinema comercial. De modo próximo, a rejeição institucional da natureza-morta, em diversos momentos de sua história, seria motivada pela suposta inferioridade dos temas representados, os objetos imóveis do cotidiano, tal qual descreve Raisa Ramos de Pina (2020). Assim, natureza-morta e cinema experimental se encontram no espaço da casa, observando a rotina e os seus objetos.

A associação entre cinema e natureza-morta também indicaria a existência de outros filmes que teriam destacado os objetos inanimados. Alguns deles influenciaram diretamente os filmes realizados durante a tese, como “Lemon” (1969), de Hollis-Frampton. “Adeus às Coisas” dialoga abertamente com a imagem central de “Lemon”, um limão sob a luz de um refletor em movimento. Outros filmes, como “Melting” (1965), de Thom Andersen, “Voz à Deriva”, de Donna Conlon e Jonathan Harker e “Dripping Water” (1969), de Michael Snow e Joyce Wieland, além de outros, foram descobertos ao longo deste processo de escrita, ampliando o escopo de filmes que investigam elementos inanimados. Esses trabalhos apresentam os objetos como centro exclusivo da ação, ou, ao menos, invertem a posição habitual dos objetos em papéis acessórios, deslocando os seres humanos para as margens.

No entanto, a suposição do objeto como figura central e a ausência de seres humanos não garante uma autenticidade da agência das coisas. Ao contrário, em certos casos “por estarem tão radicalmente ausentes, os seres humanos estão mais presentes”, comenta Nikolaus Geyrhalter sobre o próprio filme “Homo Sapiens” (2016), citado por Lucas Murari (2019). Segundo Ernst Gombrich, em alguns casos as naturezas-mortas são interpretadas como uma “mera projeção da vida interior do artista” (1985, p. 24), ou um prolongamento da atividade humana. De outro modo, Meyer Schapiro escreve que:

(...) os objetos representados, em sua relação conosco, adquirem significados tanto dos desejos que satisfazem quanto de suas analogias e relações com o corpo humano. A natureza-morta com instrumentos musicais refere-se ao músico; a mesa com frutas e vinho lembra o jantar ou o banquete; os livros e papéis são a natureza morta do escritor (...) (SCHAPIRO, 1978, p. 23)

Ainda em outros contextos, a natureza-morta será apreendida como uma reativação das reminiscências infantis do artista, quando os objetos ao alcance das mãos constituíam boa parte de seu campo sensível. Sobre a monografia de M. Charles Sterling, Gombrich observa:

O segundo ou individual fator que o autor (Sterling) acrescenta como explicação da natureza morta é a relação única do bebê com o mundo inanimado. Em um belo parágrafo final, M. Sterling tenta vincular a atitude psicológica do artista, cuja imaginação é despertada por coisas simples, com esta preocupação infantil por 'coisas banais ao alcance da mão'. (GOMBRICH, 1985, p. 105)

Apesar das projeções subjetivas ou dos prolongamentos técnicos entre corpos e objetos, se buscamos as formas de autonomia, podemos reconhecer a parte das coisas na agência entre os seres humanos. Não mais submetidas à primazia humana, as coisas participam da organização das formas culturais e também dos modos de subjetivação. Em filmes onde “os objetos são oferecidos como centro de atenção”, haveria um “consequente descentramento do sujeito” (OKANO, 2007, p. 114), um deslocamento que poderia desdobrar um hipotético ponto de vista dos objetos, “um olhar objetual ausente, invisível e caótico” (YOSHIDA, 2003, p. 196). É este ponto de vista objetual que buscamos neste trabalho, não por apostar na sua determinação concreta, mas como lugar dos acasos que emanam das coisas.

No início desta introdução comentei a falta de correspondência entre os filmes realizados e o texto da tese. Os filmes empregam procedimentos que escapam às elaborações do texto e, na mesma medida, o texto se desenvolve em terrenos que são secundários aos filmes. A questão da textura dos objetos, que pode ser destacada nos filmes, não definiu um tema específico do texto da tese, mesmo que o seu desdobramento pudesse favorecer os seus propósitos. As texturas caracterizam as superfícies das coisas e podem ajudar a dimensionar a experiência do espectador em termos visuais, sonoros e táteis. Além disso, a textura é um problema de primeira importância da natureza-morta, e poderia ampliar o estudo de suas articulações com o cinema.

Contudo, este tópico parecia deslocado dos temas principais, de modo que será apenas eventualmente referido para pontuar as análises dos filmes. Outro tópico central está nas passagens entre imobilidade e movimento. Esse tema é abordado num capítulo exclusivo do texto, ainda que não determine os procedimentos centrais dos filmes produzidos. Segundo a minha hipótese, filmar objetos inanimados convoca, imediatamente, o problema das passagens entre imobilidade e movimento - que será abordado conceitualmente no texto, mesmo sendo secundário nos filmes. Assim, o paralelismo entre filmes e texto busca, potencialmente, uma dupla abertura: os filmes propõem um campo que os textos referenciam sem determinar e, na mesma medida, os textos abordam problemas que perpassam os filmes, sem serem definidos por eles.

Esta tese se divide em cinco capítulos. No primeiro, são discutidas as passagens entre imobilidade e movimento. Se caracterizamos o cinema pelo registro do movimento, a imobilidade pode representar uma contravenção a essa condição, e a filmagem de objetos imóveis será um de seus termos. Nesse sentido, o problema mais genérico das passagens entre imobilidade e movimento será canalizado pelo prisma da filmagem de objetos imóveis.

No segundo capítulo, debato algumas condições de autonomia dos objetos. Se, em parte do contexto ocidental, a separação entre sujeitos e objetos garantiria a primazia ontológica dos primeiros, outras vertentes de pensamento procuraram desfazer tal separação, redescobrando as interações entre sujeitos e objetos, e mesmo as formas de autonomia dos segundos. Em particular, nos perguntamos

sobre as condições de autonomia das mercadorias, como objetos capitalistas típicos. Em certos contextos, a mercadoria perde seu atributo econômico, reaparecendo com outros sentidos constitutivos.

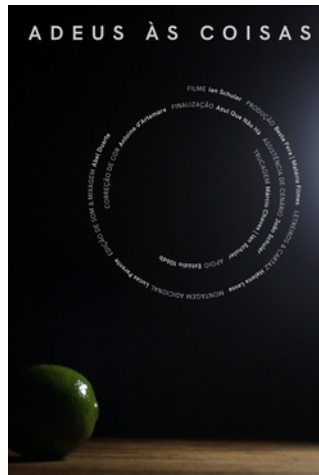
O terceiro capítulo procura relacionar natureza-morta e cinema. Em geral, as naturezas-mortas se referem aos elementos encontrados no espaço doméstico. Alguns cineastas também dirigem suas atenções ao cotidiano da casa e, em determinados casos, encontram os objetos que povoam esses espaços. O cinema de natureza-morta já foi referido por alguns autores. Assim, a partir de tais análises, e de outros argumentos, pretendo investigar essa relação.

No quarto capítulo, analiso um conjunto de sete filmes que apresentam os objetos inanimados como motor da ação. Os temas dos três capítulos anteriores norteiam a análise dos filmes, que constituem um *corpus* resumido de um possível cinema inanimado.

Encerrando a tese, o quinto capítulo descreve os caminhos de produção dos filmes realizados nos últimos quatro anos. As ideias que permeiam os filmes surgem em processos anteriores, que datam de 2012, quando entrei no mestrado e passei a realizar vídeos, de modo que faço uma breve recapitulação desses processos. Os conceitos abordados na tese reaparecem nesse memorial descritivo, mas de forma indireta e menos conclusiva. Os filmes, como disse, possuem certa autonomia em relação ao texto e vice-versa, apesar de sua intimidade básica.

Pouco antes de concluir esta tese de doutorado, fui convidado a exhibir “Adeus às Coisas” e “A Noite dos Lanches” em contexto expositivo. Uma sinopse de apresentação dos filmes foi solicitada, me levando a redigir o resumo que transcrevo abaixo. Além de introduzir os filmes, a sinopse também sinaliza para alguns pontos que percorrem a tese.

“Esses curtas-metragens em vídeo procuram a intercessão entre cinema e natureza-morta, mercadoria e animismo, a dança cósmica das coisas e o inconsciente dos hambúrgueres de lanchonete. Imagina-se um mundo depois do fim do capitalismo, quando os seus objetos se tornaram artefatos arqueológicos e suas histórias ficções. Despedida antecipada de uma cultura material que ainda não se perdeu, mas não pode sobreviver como a mesma.”

Links:Figura 1 - *Adeus às Coisas* (2019), 17min. Vídeo.

Cartaz: Helena Lessa

Link de Acesso: <https://vimeo.com/326218260>Figura 2 - *A Noite dos Lanches* (2020) 9min. Vídeo.

Cartaz: Helena Lessa

Link de acesso: <https://vimeo.com/402257803>

Senha: Anger1965

1 CINEMA SEM MOVIMENTO

1.1 Aparições do movimento

No início de “A Fonte da Donzela” (1960), de Ingmar Bergman, há um momento em que a câmera, fixa num tripé, mostra o interior de uma casa medieval. Por alguns segundos, nada acontece. Vemos utensílios domésticos e a mobília da casa. As paredes de pedra e as sombras que suas reentrâncias formam nas paredes. À direita, há uma porta. Uma vaga sensação de vazio, como se, diante da certeza de que algo vai acontecer (algo vai irromper do centro estável e imóvel da imagem), talvez nada acontecesse, talvez o plano estivesse interessado em nos mostrar apenas a fixação daquele instante vazio. Mas algo acontece. Pela porta, entra uma jovem mulher. Ela se presentifica, não instantaneamente, mas caminhando - calmamente o seu corpo irrompe na imagem. Sua aparição sugere uma transição, também um paralelismo, entre aquilo que estava parado e agora se move. Algo se adiciona à imagem, ela se refaz de fora e por dentro.

Sinto essa passagem, tão banal no cinema ficcional narrativo, como radical e revelatória: a entrada desse novo elemento em cena transforma todos os outros, tocados pela sua presença ao mesmo tempo insistente e passageira (pois o corpo humano escapa enquanto se move, e no mesmo movimento se sobrepõe e recorta os objetos parados). A jovem interage com os objetos, suavemente os anima, cria a cena. Sinto que estou diante de uma das raízes do cinema: cada elemento que se adiciona à imagem, através do movimento, reorganiza a sua aparência como um todo. Essas constantes transformações, reorganizações do seu conteúdo plástico, temporal e sonoro, seriam a própria forma do cinema. A passagem do fixo ao movimento (que muitas vezes também aciona a dinâmica entre campo e extracampo), a cada instante da duração, produz arrebatamentos sucessivos - o nascimento de cada instante destrói, enquanto recria, o instante anterior, partindo do suposto de que tudo está sempre em movimento, isto é, turbilhonado pelo fluxo da duração. No caso específico de “A Fonte da Donzela”, foi a aparição da jovem grávida num ambiente mal iluminado, que me despertou este pequeno vislumbre:

aparição como a centelha de luz que marca o escuro translúcido da película, que põe os grãos da imagem para dançar².

Grosso modo, a sugestão de que a duração sucessivamente recria aquilo que estava posto pode ser remetida ao conceito de duração de Henri Bergson. Em *A Evolução Criadora* (2005), Bergson descreve a duração como algo que sucessivamente produz o “novo”, um componente que não pode ser pré-determinado em qualquer linha temporal³. As epistemologias com matriz no idealismo platônico só podem se dirigir ao passado, à análise de causas e efeitos paralisados numa temporalidade abstrata⁴. Pois a “verdadeira” temporalidade seria essa que sucede, e ao suceder reorganiza seus saberes diante de elementos que não estariam previstos: um corpo no espaço ou um microorganismo controlado em laboratório, sempre distinto de si mesmo, sempre diante de eventos irreprodutíveis, em todos os seus detalhes, pela mais rigorosa causalidade mecânica. A crítica de Bergson é exatamente a pretensão mecanicista (Ibidem, p. 18 à 59): ela extrai do passado um recorte controlado do tempo, enquanto a duração faz os elementos se deslocarem uns em relação aos outros, num movimento contínuo e aberto, em permanente auto-transgressão. A interpretação que mais tarde Deleuze (2018) fará de Bergson retém esse ponto para conceituar sobre um “todo aberto”: o todo que não é um invólucro, uma esfera fechada onde as coisas acontecem em seu interior, mas um fio que liga os pontos, mesmo os mais disparatados, e a cada nova

2 Por sugestão de Analu Cunha, que participou da banca de qualificação desta tese, assisti novamente ao trecho mencionado de “A Fonte da Donzela”, apenas para descobrir que fui um pouco enganado pela memória do filme que assisti pela primeira vez há mais de dez anos. A entrada da personagem na cozinha, mais ou menos aos 9 minutos, é diferente do que eu recordava: no plano anterior, vemos a jovem caminhando pelo curral enlameado da fazenda. Ela abre a porta da cozinha e, num *raccord* bastante funcional, a câmera passa para o interior do espaço, de onde vemos a sua entrada. Quando ela abre a porta, o plano do espaço interior já está em movimento por força desse gesto de abertura. Por outro lado, quando ela entra os objetos estão imóveis e a jovem remexe-os bruscamente, e não com a serenidade que eu recordava. Há sim uma transição ou paralelismo entre imobilidade e movimento na cena, mas ela é ainda menos marcante do que eu recordava. É curioso, de todo modo, que a personagem que abre a porta para o espaço vazio seja uma antagonista do filme, a criada da família que inveja a “Donzela” do título. Enquanto a loura donzela está inocentemente adormecida, a criada “envenena” o seu pão na cozinha, recheando-o com um sapo vivo. Assim, além do sutil contraste entre a imobilidade dos objetos e a mobilidade da personagem na cozinha, temos um segundo contraste mais marcante entre a donzela adormecida e os gestos da criada que põem a trama em movimento.

3 “O universo dura. Quanta mais aprofundarmos a natureza do tempo, melhor compreenderemos que duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo.” BERGSON, Henri. “A Evolução Criadora” (2005, p. 12).

4 “Platão foi o primeiro a erigir em teoria que conhecer o real consiste em encontrar sua ideia, isto é, fazê-lo entrar em um quadro preexistente que já estaria à nossa disposição - como se possuíssemos implicitamente a ciência universal.” Ibidem, p. 53.

aparição (que a duração faz emergir), esse fio se estende e reorganiza a ligação que todos os pontos fazem entre si⁵. Todo em extensão, abertura, e não como reflexo opaco, *mimesis*, de um traçado primordial. Esse movimento, em que o todo continuamente se abre em função das partes, guarda uma equivalência com o funcionamento do filme: o desfilar das imagens em sucessão faz o composto se abrir (ao menos potencialmente, embora isso não queira dizer que não existam filmes mecanicistas onde as partes são arrastadas para dentro de um todo artificialmente fechado).

Então adoto, por enquanto, este pressuposto: de que o movimento, sendo um efeito da duração, necessariamente reorganiza os elementos, a cada instante. Instante inespecífico e difuso, “instante qualquer”, em oposição ao privilégio dos gestos posados, também segundo a elaboração de Deleuze (2018, p. 18). Mas se o instante é indiferente, já que é sucessivamente atingido pela duração, o que fazer dos instantes em que o movimento não é notado? Pois, se de um lado o movimento é um efeito da duração, argumenta-se que o contrário não é válido, isto é, que a duração prescinde do movimento. Em “Motion(less) Pictures” (2015, p. 7), Justin Remes parte desse argumento, baseado em Peter Wollen, para falar de um cinema baseado na sucessão de imagens fixas, a partir da leitura que Wollen faz de “La Jetée” (1962), de Chris Marker. Haveria, então, um cinema sem movimento, não regido pela atividade que o movimento põe em ação, mas pelo simples transcorrer de uma duração pura. Esse cinema não precisaria das aparições que o movimento empresta à imagem (como a jovem que irrompe em cena em “A Fonte da Donzela”), mas apenas da duração que põe a imagem para deslizar.

1.2 Existe cinema sem movimento?

Esse possível cinema, de imagens sem movimento, acolhe múltiplas

5 “A noção de todo é antes o que impede que cada conjunto, por maior que seja, de se fechar sobre si próprio, e o que o força a se prolongar num conjunto maior. O todo é, pois, como o fio que atravessa os conjuntos, e confere a cada um deles a possibilidade necessariamente realizada de um se comunicar com o outro, ao infinito. O todo é assim o Aberto, e remete mais ao tempo ou até mesmo ao espírito do que à matéria e ao espaço.” DELEUZE, Gilles. “Cinema 1 – A Imagem-Movimento” (1983, p. 36)

vertentes. Há mesmo uma possível gradação, que começa na total ausência de movimento e mesmo ausência de imagens, a exemplo dos chamados "filmes monocromáticos": "Branca de Neve" (2000), de João César Monteiro, "Blue" (1993) de Derek Jarman, etc. A gradação passa pelos filmes de imagens fixas encadeadas, cinema de fotografias, e não exatamente de fotogramas, como "La Jetée", de Chris Marker. Depois, pelos filmes de imagens filmadas, mas de objetos sem movimento, inanimados, como "Poetic Justice" (1972) de Hollis-Frampton. E aos poucos entra nos filmes nos quais percebemos sutis acontecimentos atmosféricos, movimentos involuntários ou ações desidratadas, como "Empire" (1964) e "Sleep" (1964) de Andy Warhol, além de uma parte dos filmes de James Benning, como "Ten Skyes" (2004) "13 Lakes" (2004) etc. Entre esses filmes, meramente agrupados, percebemos mais diferenças do que semelhanças, talvez exceto pela proeminência desse problema de base: são filmes onde o movimento é imperceptível ou desidratado, como se, numa atitude iconoclasta ou regressiva, recusassem o seu atributo técnico fundamental - a capacidade de registrar o movimento. O filme retorna a um estado anterior à expressão do movimento, reencontrando os experimentos de Muybridge, onde o movimento é apenas sugerido, mas nunca demonstrado, e recusando a síntese do movimento executada pelos Lumière, Thomas Edison e outros precursores. Uma recusa do movimento que, em certos casos, aparece como posição estética: Peter Kubelka denuncia o movimento como uma falsificação da percepção promovida pelo aparato de base cinematográfica, e orienta seu cinema pela exaltação do fotograma como unidade fílmica essencial⁶, em detrimento do movimento que sua rápida consecução transmite.

Novamente em *Motion(less) Pictures*, Justin Remes define e cataloga algumas das vertentes de filmes sem movimento, a partir de uma divisão em quatro categorias: "Furniture films" (filmes de mobília), "Textual films" (filmes textuais), "Protracted cinema" (cinema prolongado) e "Monochrome films" (filmes monocromáticos).

⁶ "Kubelka (...) propõe que não é entre os planos, mas entre os fotogramas que ocorre a articulação fílmica. O plano, de modo estrito, é nada mais que uma sucessão de fotogramas que se assemelham entre si – isto é, onde as "colisões" são dissolvidas dentro de uma margem contínua. Assim como o movimento, o plano é um caso especial. O trabalho de criação no cinema, se levado às últimas consequências neste sistema, deve ocorrer na escolha dos fotogramas, e na ordem de sua disposição." BAPTISTA, Lucas. Matéria e medida: A concretização do pensamento em Peter Kubelka". In "Teoria dos cineastas, Vol. I: Ver, ler e ouvir os cineastas". 2016.

A primeira categoria, no interior da qual estão posicionados os filmes de Warhol, possui origem na “música de mobília” (2015, p. 32), de Erik Satie. Definição formada a partir de comentários de Warhol, os filmes de mobília seriam filmes que não precisam da concentração ativa do espectador. À exemplo da música de mobília, esses filmes servem de acessório numa situação qualquer, como fundo de cena num espaço onde ocorrem atividades variadas. Um filme para ser projetado durante um evento social, uma festa, por exemplo. Um filme pano de prato, música de elevador, ou servindo de adereço num vaso de flores. Esses significados, no entanto, depreendem de uma ruptura bastante profunda com o formato típico de recepção fílmica, ou com a “forma cinema”, no sentido do dispositivo que articula corpos físicos, arquitetura de sala e mecanismo de projeção, segundo o conceito de André Parente (2008). O espaço e o formato da sala de exibição, onde os espectadores se reúnem diante de uma imagem projetada com duração específica, onde em geral se demanda a atenção ativa e absorvida para o encadeamento transparente das imagens, se quebra pela simples sugestão de que o filme projetado não deve ser entendido como um centro, mas apenas mais um componente para preencher a sala. Um acessório que se desloca do centro para a periferia dos muitos acontecimentos que ocorrem nesse espaço. Em particular, esses filmes como mobílias se constituem exatamente pela ausência ou pelo extremo ralentamento do movimento: sem ele, a imagem projetada tende à indiferença, refreando a expectativa por variação e sucessão, deliberadamente anulada.

Entre as propostas de Remes, se ressaltam também os limites e as ambivalências de seu projeto teórico. Se um de seus pressupostos é discutir os filmes sem movimento, a categoria de “filmes prolongados” na verdade se refere aos filmes nos quais o movimento é simplesmente ralentado ao máximo, de maneira que se torna quase indiscernível, como em “Disappearing Music For Face” (1966), de George Maciunas e Mieko Shiomi. Contudo, a lentidão extrema não anula o movimento, nem a sua percepção e, de certo modo, acaba exatamente por ressaltá-lo. Pode-se dizer algo próximo de um filme como “Empire” (1964), de Warhol. Apesar do edifício centralizado pelo enquadramento não se mover, o olhar procura os seus entornos, e percebe as sutis variações atmosféricas que povoam outras regiões da imagem. Nesse sentido, assim como nos filmes de mobília, o que identificamos não

é exatamente a ausência completa de movimento, mas apenas a sua redução acentuada, atingindo um limiar entre imobilidade e movimento, sem anular a diferença. E mesmo em outros casos de filmes imóveis, nos quais a sensação de paralisia da imagem é ainda mais almejada, o movimento se efetua de outras maneiras, mesmo quando não é procurado pelo realizador.

1.3 Grãos e ruído

Toda imagem filmada é sempre povoada pelo movimento dos grãos que surgem da diferença entre um fotograma e outro, diferença relativa à quantidade de luz que incide sobre cada fotograma. A prolongada diferença entre a aparição e desaparecimento dos grãos cria um movimento não deliberado e interno à imagem - uma espécie de documentação química que se sobrepõe ao próprio filme. Nesse sentido, por mais que o movimento não seja desempenhado por agentes convencionais e internos à diegese, como personagens humanos, elementos naturais, máquinas etc., ele se faz visível por efeito do mecanismo de projeção, que expõe uma diferença entre cada fotograma e o subsequente.

De certo modo, esse é o argumento de Pascal Bonitzer em “O Grão do Real” (1985), no qual propõe que por mais que a distinção entre ficção e documentário seja falsa, pois esses dois pólos tendem a se intercalar indefinidamente, aqueles favoráveis à ideia do filme como guardião ontológico das coisas, sempre podem argumentar que nos grãos da imagem subsiste uma relação direta, indexical, com o mundo que ele representa. Essa relação estaria nos grãos, num nível que podemos denominar “celular” da imagem. Os grãos são a marca da incidência da luz num contexto único, um documento irreproduzível da energia luminosa que refletiu sobre as coisas. Manifestam a sensibilidade receptiva do filme. O mesmo esquema pode ser remetido ao vídeo ou vídeo digital: da articulação entre pixels sempre escapam pequenas áreas de desinformação onde o registro automático não coincide com a informação visual recebida, criando zonas de ruído assimétrico. Por mais que uma imagem seja nítida, esculpida pelo índice que a gera, ela é sempre sujeita aos

pequenos deslizes de sua base material. A matéria do filme não é equivalente à matéria do mundo, ela é a matéria do mundo codificada e transmitida pela matéria do suporte. Em sentido próximo, podemos dizer que o movimento sempre está lá, de certa maneira indiferente ao próprio filme, entretanto marcado em seu suporte físico concreto - seja em vídeo ou película. Se falamos de movimento a partir desse sentido celular, considerando a emulsão do suporte como acontecimento deslocado do filme em si, mesmo quando não é mensurável, o movimento está presente na diferença entre um fotograma ou um *frame* e o seguinte.

Esta fórmula, no entanto, talvez se torne menos aplicável se consideramos outra categoria de filmes sem movimento. Trata-se dos congelamentos de imagem, também conhecidos por *freeze frames* ou *arretes d'image*, ou mesmo os filmes que simplesmente justapõem fotografias em sucessão, como no caso de "La Jetée". Raymond Bellour (1997) dedicou muitas formulações ao tema das imagens congeladas e suas variações. Contudo, nos atendo às categorias de Justin Remes para comentar os congelamentos de imagem, os filmes textuais talvez sejam aqueles que mais se aproximam desse tipo de procedimento. Os filmes textuais tem uma natureza diferente dos filmes de fotografias pois, em alguns casos, os textos são inscritos diretamente no suporte de registro, sem a mediação de uma câmera. Esse é o caso de "So Is This" (1982), de Michael Snow, onde as imagens filmadas são substituídas por textos diretamente gravados na película e depois projetados, ou seja, onde o texto é apresentado como imagem. Em "So Is This" a passagem entre paralisia e movimento é operada exclusivamente pela montagem, que determina a duração de cada cartela e a passagem para a cartela seguinte. O efeito do filme é determinado pela duração de tempo de cada cartela, permitindo um jogo de transições entre o tempo de leitura e a assimilação de cada texto/imagem projetada.

Figura 3 - *So Is This* (1982) Michael Snow



Fonte: Youtube

Mas mesmo a ausência de movimento do filme textual só pode funcionar em condições especiais. Afinal, o próprio batimento que a película produz ao se arrastar pela bobina põe as palavras em contínuo desequilíbrio, fazendo as cartelas tremerem. A própria irregularidade do suporte oferece uma outra camada de acontecimentos expressivos, provocados pela insuficiência mecânica da projeção. Haveria, assim, uma dimensão do filme que corre em paralelo à organização das imagens montadas, paralela também às intenções do diretor que organiza essas imagens numa disposição particular. Essa dimensão incide sobre o controle do movimento: há um movimento que escapa, movimento plástico e “aberrante” dos grãos ou da flutuação dos pixels.

A ideia de aberrante, que pode ser remetida a Gilles Deleuze, foi tratada no livro *Deleuze, os Movimentos Aberrantes* (2015), onde David Lapoujade argumenta

que, se Deleuze foi antes de tudo um filósofo interessado no estudo da lógica interna aos conceitos filosóficos, o que se destaca desses conceitos é exatamente a sua “aberração”, os momentos em que essa lógica se fratura e anuncia espaços de imprevisibilidade, acontecimentos que escapam aos enunciados lógicos, ou produzem novas “lógicas irracionais”⁷. De modo próximo, os movimentos não deliberados das partículas que formam as imagens criam um discurso paralelo e aberrante, expressando uma insuficiência do aparato que, de outro modo, não deixa de engendrar outras formas de expressão.

Essa base argumentativa pode ser estendida aos filmes de congelamento de imagem, ou que trabalham com a justaposição de fotografias fixas. Mesmo nesses filmes é quase impossível ignorar as partículas de movimento não deliberado que se comunicam pela imagem, preenchidas pelo informe do ruído. Quando Roland Barthes conceitua o “Terceiro Sentido” (2018), sendo esse uma espécie de atravessamento oblíquo que se desvia da consecução linear e reencontra o fotograma como unidade capaz de distribuir vetores singulares de narrativa e significado, podemos também sugerir que as trepidações do suporte, as nuvens de ruído que pairam desordenadamente e ao mesmo tempo constituem as imagens, criam uma discursividade separada da consecução ordenada do filme. Filmes de ruídos, formados pelas palpitações de uma matéria visual não deliberada e informe. Talvez fosse mesmo possível sugerir a adição de uma outra camada ao terceiro sentido de Barthes, um quarto sentido concebido pelo ruído do filme.

De todo modo, a sugestão de filmes onde o ruído é a atração principal não seria especialmente inovadora. No filme “Som de um Milhão de Insetos, Luz de Mil Estrelas” (2014) o cineasta japonês Tomonari Nishikawa enterra uma lata de película 35mm virgem em Fukushima, poucos meses após o desastre atômico. Mais tarde, ele exhibe os efeitos da radioatividade sobre o filme enterrado. O resultado é uma variação desconjuntada e plástica das marcas físicas que a matéria química deixou sobre a película. Talvez o mesmo procedimento pudesse ser aplicado em outras condições: por exemplo, um filme onde pequenos feixes de luz rebatida são

7 “E quando Deleuze e Guattari dizem que a filosofia consiste na criação de conceitos, o que é que dizem senão que se trata de produzir lógicas - tanto que um conceito nunca se cria sozinho, mas sempre encadeado a outros? Criar um conceito é criar a lógica que o vincula a outros conceitos. (...) Assim se estabelece uma primeira definição da filosofia de Deleuze: ela se apresenta como uma lógica irracional dos movimentos aberrantes.” LAPOUJADE, David, *Deleuze – Os movimentos Aberrantes* (2015, p. 13)

lançados sobre a película ou sobre o sensor digital, causando involuntárias aparições e movimentos de grãos.

A flutuação não deliberada, acidental, das imagens e de sua matéria plástica está na base de muitas propostas do cinema experimental, e poderíamos mesmo dizer que ela é constitutiva de uma das matrizes processuais desse cinema. O lirismo do cinema experimental americano entre os anos quarenta e sessenta, assim como as experiências das vanguardas européias e mundiais nas décadas de vinte e trinta, dependeu de uma certa gestão do descontrole na produção de imagens, assim como de uma aposta na vitalidade “orgânica” do suporte técnico como produtor de imagens menos mediadas pela razão instrumental dx diretorx.

Os desenquadres, desfoques e demais efeitos de desestabilização da imagem, som e movimento, estariam no horizonte produtivo dos cineastas experimentais e de vanguarda. A instabilidade do processo de filmagem é uma parte constituinte de seus métodos de trabalho.

Não podemos, é claro, generalizar esse argumento: me refiro apenas a algumas vertentes do cinema experimental, localizada em termos históricos e geográficos, mas que pode ser reencontrada em experiências de artistas e cineastas experimentais brasileiros, a exemplo das produções em Super-8 de Lygia Pape, Ivan Cardoso, Torquato Neto e outrxs.

Figura 4 - *Som de um Milhão de Insetos, Luz de Mil Estrelas (2014) Tomonari Nishikawa*



1.4 Entre movimento e parada

O debate sobre a oposição entre paralisia e movimento no cinema é bastante extenso, e não seria difícil encontrar argumentos eficientes a partir de perspectivas opostas. Há uma variedade de maneiras em que a ausência de movimento é inviabilizada pelas próprias condições de captura e exibição dos filmes, e procurei descrever algumas delas. Entretanto, muitas vezes não foi a partir de tais termos que o debate analítico se desdobrou. A importância desses pormenores, das ligeiras insinuações de movimento na imagem filmada, tem uma função que poderíamos chamar de colateral em relação ao debate mais genérico sobre as alternâncias entre paralisia e movimento no cinema. Pois o que em geral se evoca no debate é a sensação generalizada de paralisia da imagem, a inversão de expectativas que um cinema desprovido de movimento insinua, e o efeito que essa sensação oferece à experiência do filme.

Logo no início do texto “A interrupção, o Instante” (1997), no qual comenta o debate entre Barthes e Deleuze sobre a questão do movimento no cinema, Raymond Bellour fala do estranho efeito que a paralisia pode produzir na recepção de um filme:

Há um estado do tempo que Gilles Deleuze não leva em conta em sua taxonomia ativa das imagens: a interrupção do movimento. Isto é, o instante quase sempre único, fugidio, mas talvez determinante, no qual o cinema dá a impressão de lutar contra seu princípio, se o definimos como imagem-movimento. (BELLOUR, 1997, págs. 127-128)

Algo que parece ir “contra seu princípio”, tensionando algumas posições sobre a suposta natureza do filme. Um acontecimento que se opõe à percepção do movimento como um fluxo contínuo, que o cinema geralmente exerce. De certo modo, o que podemos deduzir da paralisia é a regressão do cinema a uma aparência ontológica anterior, isto é, ao fotograma, ou àquilo que o cinema ainda teria em dívida com a fotografia fixa. Se falamos da imobilidade no cinema, devemos convocar esta controvérsia - de um lado conectando o filme, de maneira irremediável, à fotografia fixa; de outro, compreendendo o cinema como indistinguível da produção do movimento.

Esta é a questão que leva Deleuze a responder as teses de Bergson sobre o cinema em *A Evolução Criadora* (2005). Se Bergson entende o mecanismo de produção do movimento no cinema como uma série de “cortes imóveis”, e por isso aquém da indivisibilidade real do movimento - que existe por uma sucessão de “cortes móveis” e sem interrupções abstratas -, Deleuze (2018) propõe que o desenvolvimento dos procedimentos cinematográficos irão emancipar o cinema dos cortes imóveis, instalando uma forma de movimento própria.

De um lado, a tomada (no primeiro cinema) era fixa, o plano era, portanto, espacial e formalmente imóvel; de outro, o aparelho de filmagem era confundido com o aparelho de projeção, dotado de um tempo uniformemente abstrato. A evolução do cinema, a conquista de sua própria essência ou novidade, se fará pela montagem, pela câmera móvel e pela emancipação da filmagem, que se separa da projeção. O plano deixará, então, de ser uma categoria espacial, para tornar-se temporal; e o corte será um corte móvel e não mais imóvel. (DELEUZE, Gilles. p.16, 2018)

Raymond Bellour (1997) situa essas mesma oposição em duas outras matrizes, bastante próximas e já mencionadas: de um lado, Barthes e o retorno à potência contida no fotograma; de outro, Deleuze e o movimento como imanência produtiva, sempre diferente de si mesma. Bellour utiliza essa oposição para distinguir dois modos de abordar o movimento e a produção de memória nos filmes: para Barthes, o cinema seria dirigido para uma produção de memória sob a perspectiva da psicanálise, dirigida a um passado fugidio, à unidade do trauma e da repetição obsessiva metaforizada pela unidade escondida do fotograma. Em Deleuze, o movimento e a memória do filme são atividades produtivas, dirigidas às tramas do futuro e à inventividade do devir. Essa oposição indica duas maneiras de abordar o movimento no cinema: Barthes entende o movimento como um desdobramento secundário de uma paralisia reprimida. Isto é, no fundo, o cinema é estático, e o movimento seria apenas uma fuga desvairada, neurótica, dessa condição de base. A sucessão das imagens seria o desdobramento narrativo desse conteúdo reprimido - o fotograma escondido no fundo do cinema. Deleuze, ao contrário, enxerga o cinema como puro movimento, e que deve ser definido precisamente nesse aspecto: a continuidade arrebatadora da duração, o movimento irreprímível, sempre singular e automaticamente “novo” como condição da produção de imagens.

Essa controvérsia parece indicar uma total indisponibilidade entre as partes: cada uma afirma o que a outra nega. Ao mesmo tempo, os dois argumentos parecem irrefutáveis, uma vez que o cinema produz movimento baseado numa imobilidade que, por outro lado, precisa do movimento para se tornar filme. Thierry Kuntzel consegue identificar uma intercessão entre as partes, como propõe no texto “Le défilement” (1973). Arlindo Machado (2016) resume o conceito, de modo que o cito:

Kuntzel faz uma distinção entre o filme-película, ou seja, a sucessão de fotogramas fixos, as fotografias que constituem a base física do filme, e, de outro lado, o filme-projeção, aquela imagem contínua em movimento que é projetada na tela e que é, por sua vez, resultado de um efeito psicológico (chamado “phi” em psicologia) da fusão de todos os fotogramas. O cinema é normalmente entendido como o efeito de projeção, mas o conhecimento do cinema, a sua análise e a sua interpretação são resultados de um jogo entre o filme-película (o cinema entendido como uma fisicalidade constituída de fotogramas e planos) e o filme-projeção (o efeito de realidade produzido pela projeção na sala escura). (MACHADO, 2016, p. 71).

Portanto, segundo Kuntzel:

O fílmico que estará em jogo na análise fílmica não se encontrará nem do lado da mobilidade nem do da fixidez, mas entre os dois, no engendrar do filme-projeção pelo filme-película, na negação desse filme-película pelo filme-projeção. (MACHADO, p. 72, 2016).

Kuntzel desvenda um cruzamento na polaridade, um ponto de indissociabilidade que só pode ser respondido na forma de um “entre” imobilidade e movimento - simultaneamente virtual e indispensável para a produção das imagens.

1.5 Filmar objetos imóveis

De todo modo, há uma situação que não é diretamente analisada por Bellour, mas que é tratada por Deleuze e Remes, com diferentes implicações. Trata-se dos momentos em que a câmera é dirigida para os objetos imóveis. Não são exatamente as fotografias - na realidade distinguem-se delas, de muitas maneiras -, também não se trata dos congelamentos de imagem – nos quais um mesmo fotograma é

projetado inúmeras vezes, produzindo um efeito de reiteração. Falo de objetos do dia a dia, das coisas em geral - mercadorias, utensílios etc., componentes das múltiplas tramas do visível. Os objetos imóveis fazem parte de um mundo em constante movimento, eles próprios podem ser postos em movimento. Contudo, ao menos aparentemente, não se movem sozinhos. Analisando algumas passagens dos filmes de Yasujiro Ozu, Deleuze fala do que seria uma natureza-morta transposta para o cinema:

A natureza-morta é o tempo, pois tudo o que muda está no tempo, mas o próprio tempo não muda, não poderia mudar senão em outro tempo, ao infinito. No momento em que a imagem cinematográfica confronta-se mais estreitamente com a fotografia, também se distingue dela mais radicalmente. As naturezas-mortas de Ozu duram, têm uma duração, os dez segundos do vaso: essa duração do vaso é precisamente a representação daquilo que permanece, através da sucessão dos estados mutantes. (DELEUZE, *Cinema 2: A Imagem-Tempo*. 2018, p. 34.)

A temporalidade da natureza-morta seria essa que expressa a aparência do tempo, pois ela muda sem mudar. Ela se separa do movimento e está contida no tempo, que exprime. “O próprio tempo não muda”. Deleuze aproveita esse argumento para isolar ainda mais o modo de funcionamento da imagem cinematográfica da fotografia fixa, no sentido de que o cinema encarna a duração e exprime o tempo, enquanto a fotografia imobiliza o tempo, o movimento e a duração. De outro modo, e apenas para convocar a ambivalência desses debates, podemos mencionar a série “Yellow Movie” (1973-) de Tony Conrad. Com tinta de baixa qualidade, Conrad pinta monocromos amarelos e espera que o efeito do tempo coloque as pinturas em movimento, a partir do gradual desgaste da tinta. Por isso chama suas pinturas de “filmes”, considerando a ação do tempo como agente do movimento que irá se produzir. Essa operação serve também para lembrar a inevitabilidade do desgaste e da passagem do tempo sobre qualquer material. Mesmo esculturas forjadas em metais nobres tendem a erodir, a entrar em movimento se consideradas numa escala temporal indefinida.

De todo modo, falamos da ação de filmar algo que não indica movimento, cujo estado visível apenas reitera a sua própria aparição. Talvez a estranheza das filmagens de objetos inanimados possa ser posta em contraste com a filmagem de rostos humanos: os rostos são regidos pela sutileza dos pequenos movimentos, das palpitações potenciais ou imperceptíveis. Dos objetos, por outro lado, não

esperamos que se movam, o que seria aberrante e antinatural, a não ser que sejam acionados por uma ação exterior ou por um artifício da imagem.

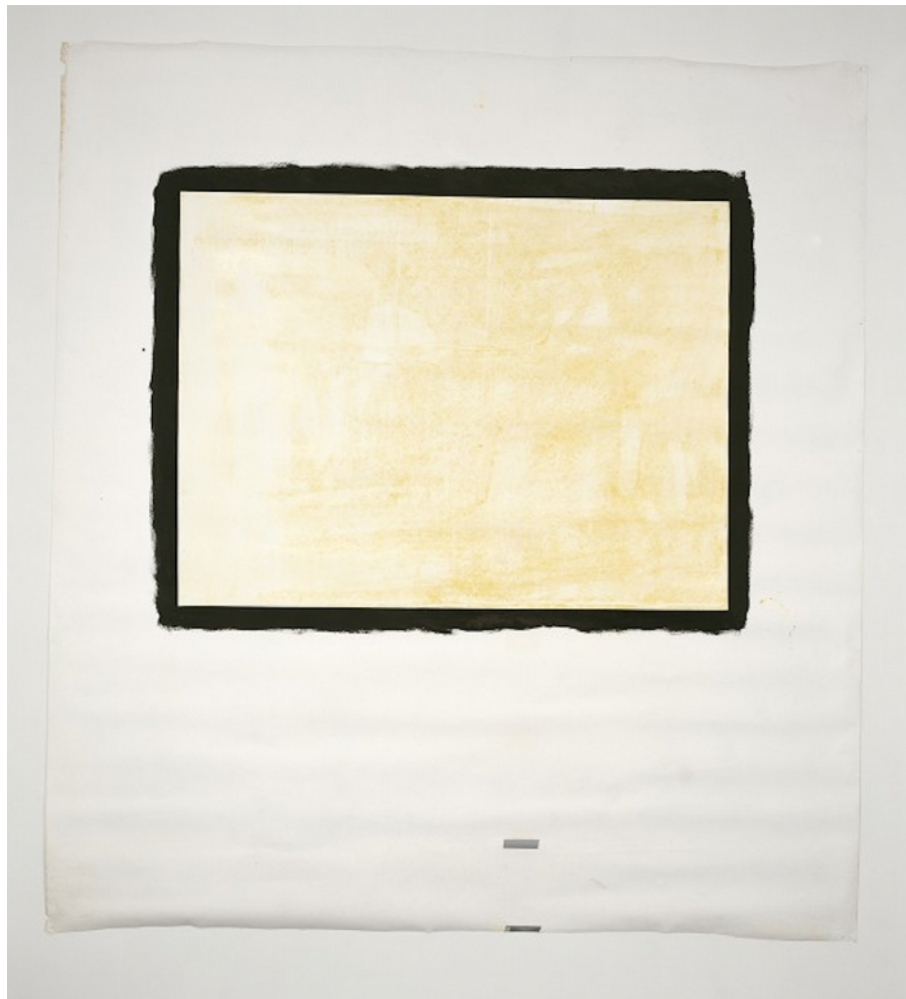
De onde pode vir o encanto de filmar objetos inanimados? Certamente, eles têm algo de ineficiente se pretendemos construir uma narrativa. Ao mesmo tempo em que preenche a imagem, o movimento faz a narrativa avançar. Ele é a moeda de troca das permutações, garantindo a modulação consecutiva do filme. “I like boring things” - lembro da citação de Warhol. Há algo de liberador na ausência de movimento, na imobilidade. O movimento demanda a atenção dirigida, controla e comprime os olhos, que entram em estado de perseguição: atrás de corpos, atrás do fio das imagens que se mexem. Filmar uma cadeira, por outro lado, permite que fiquemos juntos desse objeto por um período indeterminado de tempo. Uma cadeira, mesmo quando filmada com finalidade narrativa, pode permanecer presente sem a dedicação estrita da nossa atenção. Filmar uma cadeira exprime uma vontade de interromper o fluxo, criando um ritmo diferente de percepção. Nem toda ausência de movimento significa domesticação.

Warhol lembra John Cage, que lembra as procuras falhas pelo silêncio e, simultaneamente, a liberação do barulho, liberação dos sons e movimentos dissonantes, alheios à conformidade dos movimentos dirigidos. Quanto aos objetos mudos, podemos argumentar, só existem porque permitem movimentos dirigidos, isto é, existem em nome de uma função. E talvez seja isso o que interessa em deixá-los parados, em “permitir” que não se movimentem, que permaneçam assim. Filmar um objeto imóvel é, de certa forma, apostar em sua emancipação, no que ele permite de deriva ao olhar, separado de sua coordenação regulada pelo movimento.

De outro modo, se consideramos o argumento inverso, talvez haja algo de cadavérico em qualquer imobilidade. Se o movimento por um lado direciona, ele também pode fazer escapar, tremer, tornar convulsivo. Os tremores da câmera na mão se tornaram um clichê de garantia da realidade, do descontrole de um mundo que se abate continuamente sobre a câmera. A mão na câmera como garantia de um corpo orgânico que se debate com a técnica fria. Por outro lado, o quadro fixo, estável, convoca outras palavras. Às vezes se fala em “frieza clínica” para definir os enquadramentos fixos. Ou “encenação rigorosa”, quando cada articulação entre personagens e elementos parece querer produzir reações precisas. Se duplicamos

essa excessiva estabilidade e filmamos objetos em repouso, talvez o efeito de controle da imagem se torne ainda mais excessivo. Há, então, uma contradição com o anteriormente mencionado: o objeto imóvel liberta o olhar ou simplesmente o prende à repetição de uma mesma imagem? Talvez isso dependa apenas de como reagimos, se aproveitamos o vazio de acontecimentos que a imobilidade abre para fazer o olhar derivar, escapando pela imagem e para fora dela, ou se ficamos presos à expectativa de que algo precisa acontecer, de que a imagem precisa de um movimento tangível para se tornar digna de atenção.

Figura 5 - *Yellow Movie* (1973) Tony Conrad



Fonte: artbasel.com

1.6 O espectador distraído

Em “O espectador pensativo” (1997), Raymond Bellour sugere que a ausência de movimento libera o espectador de sua ligação com a narrativa. O olhar que deriva tem mais tempo e espaço para construir seus próprios percursos. A base do argumento de Bellour é novamente remetida a Barthes: na crítica que faz ao cinema, Barthes se queixa do controle excessivo que o diretor exerce sobre a duração de cada imagem, o que impediria o exercício livre do olhar. O cinema seria rápido demais, as imagens devorando umas às outras numa sucessão interminável, impedindo a observação de cada fotograma independente. A fotografia fixa, por outro lado, instala uma duração indefinida, onde cada observador estabelece o próprio tempo de olhar.

De outro modo, André Bazin (1991) propõe algo similar sobre o espectador de cinema moderno: o plano sequência e a profundidade de campo permitem um olhar que escapa ao excesso de economia narrativa, operada pelas constantes supressões da montagem. O cinema moderno lida com as ambivalências de uma realidade aberta. A interpretação livre, não dirigida, convoca também o conceito de “Espectador Emancipado” (2008), de Jacques Rancière. A respeito de certos anseios da “arte política”, Rancière discorre sobre as tentativas de construir simetrias entre enunciação e recepção, como se uma mensagem pudesse ser transmitida, sem mediação, diretamente para aquele que a recebe. Uma arte como aparato de comunicação didática, que pretende produzir uma recepção objetiva num receptor cuja consciência será transformada pela mensagem. A “emancipação” do espectador aparece pela simples admissão de que a sua interpretação não pode ser controlada, pois ele também é responsável pela construção dos sentidos que o objeto artístico oferece. O artista não deve pretender comunicar um sentido completo, mas apenas parcial, aberto o suficiente para o que o espectador possa completá-lo sozinho.

Em certas condições, o “espectador pensativo” de Bellour também poderia ganhar a alcunha de distraído. Afinal, não podemos supor que um espectador de “Empire”, de Warhol, seja capaz de manter a atenção durante as oito horas de

projeção do filme. Seu olhar não circula apenas por dentro da imagem - ele também tem tempo para se ausentar. Esse espectador, convidado pelo próprio realizador a conversar, a se entreter com outras coisas, terá bastante liberdade para divagar, passear pelas tramas dos próprios pensamentos, e mesmo dormir sem que isso perturbe o modo de exibição que “Empire” propõe.

1.7 A chegada das coisas

O objeto é apresentado. Ele não espera a mudança, mas talvez nós esperemos que ele mude. Ele irradia a si mesmo, ao mesmo tempo em que se contém. Entretanto, o cinema, em geral, nos coloca para esperar. Esperamos que uma mudança atinja a imagem, que algo se transfigure. Esperamos que o filme ponha as imagens para variar. Afinal, o que é o movimento, se considerado do ponto de vista de um objeto? O movimento o atinge, contudo, só podemos verificar isso por fora. Ou podemos, de outro modo, tentar estudar os pontos de vista que os objetos projetam?

A suposta divisão entre movimento e imobilidade pode sugerir uma segunda separação, entre sujeitos e objetos. Na perspectiva do pensamento ocidental, essa separação é sedimentada por meio de variados percursos conceituais e históricos. O objeto está sempre aquém da subjetividade, e sua aparente imobilidade motiva essa percepção. Mas a polaridade entre sujeitos e objetos não é tão evidente quanto a naturalização desses discursos pode fazer presumir. Em diversos contextos, o objeto adquire autonomia ou entra em relações de simetria com o sujeito, e essa separação aparece nuançada. No próximo capítulo, estudamos algumas dessas perspectivas, revisando alguns percursos históricos e esboçando outras maneiras de vincular sujeitos e objetos.

2 FETICHE, ANIMISMO E MERCADORIA

2.1 Onipotência do pensamento

Em “Totem e Tabu” (2012), Freud relata que alguns processos neuróticos teriam como consequência a atribuição de vida às coisas inanimadas, como se as coisas pudessem ditar o comportamento dos sujeitos humanos. Assim, brinquedos, pedras, árvores e outros elementos ganhariam vida, sendo tratados como relíquias dignas de serem preservadas com todo o cuidado. À essa forma de relacionar a psique ao mundo, Freud daria o nome de “onipotência do pensamento”⁸, isto é, um pensamento que supõe um mundo exterior organizado e em correspondência estrita com aquilo que o sujeito pensa – como se sujeito animado e coisas inanimadas mantivessem uma intrincada conversação. Essa formação neurótica teria, entre outras consequências, a elaboração de complexos rituais privados, nas quais o indivíduo negocia suas demandas e organiza sua vida em diálogo com os objetos que o cercam.

Freud nos diz que essas patologias se assemelham ao comportamento cultural das sociedades ditas primitivas, em que os grupos sociais estavam em diálogo constante com forças da natureza, animais e toda variedade de objetos. Ele lembra que a esse sistema de pensamento foi atribuído o nome de animismo⁹, onde coisas, animais e elementos naturais seriam supostamente dotados de uma alma humana. O “animismo primitivista” estaria, assim, em oposição diametral às

8 Sobre as relações entre “onipotência do pensamento” e animismo, descritas em “Totem e Tabu” (2012), destaco as seguintes passagens: “Podemos agora dizer, sintetizando, que o princípio diretor da magia, a técnica do modo de pensar animista, é o da 'onipotência dos pensamentos'. (Ibidem, p. 89) e “A técnica do animismo, a magia, mostra-nos do modo mais claro e inequívoco a intenção de impor às coisas reais as leis da psique, sendo que os espíritos ainda não desempenham nenhum papel, embora também possam ser tomados como objetos de tratamento mágico.” (Ibidem, p. 94)

9 “O comportamento do homem primitivo, de reagir aos fenômenos que estimulam sua reflexão formando a ideia de almas e transferindo-as para objetos do mundo exterior, é julgado bastante natural e não particularmente enigmático. Ante o fato de as concepções animistas terem aparecido concordantemente nos mais diversos povos e em todas as épocas, Wundt afirmou que elas 'são o produto psicológico necessário de uma consciência mitopoética [...] e nesse sentido, portanto, o animismo primitivo deve ser considerado a expressão espiritual do estado natural do homem, na medida em que é acessível à nossa observação.’” (2012, p. 81)

separações entre sujeito e objeto, ou entre cultura e natureza, normalizadas pelos pressupostos de racionalidade no ocidente¹⁰. Nessa perspectiva, a lógica do pensamento animista não teria correspondência com a realidade, para qual a consciência auto reflexiva, o *cogito*, é um instrumento exclusivo da razão humana, e esta se separa do mundo das coisas exatamente pela atividade do pensar. Em “A Biografia das Coisas” (2008), Igor Kopytoff sintetiza a oposição que sujeito e objeto (no caso da análise de Kopytoff, as mercadorias) ocupam dentro da racionalidade ocidental:

No pensamento ocidental contemporâneo, admitimos, como um ponto relativamente pacífico, que as coisas – objetos materiais e os direitos de tê-los – representem o universo natural das mercadorias. Situamos as pessoas do lado oposto, representando o universo natural da individualização e da singularização. Essa polarização conceitual entre pessoas individualizadas e coisas mercantilizadas é recente e, em termos culturais, excepcional. Pode acontecer (como já aconteceu) de pessoas serem mercantilizadas, por vezes sem conta, em muitas sociedades ao longo da história, por intermédio daquelas instituições bem disseminadas, conhecidas pelo nome genérico de escravidão. (KOPYTOFF, 2008, p. 89-90)

Assim como Freud, Karl Marx é considerado um dos modernizadores do conceito de fetiche, que em alguns pontos pode ser aproximado ao conceito de animismo. Ambos os conceitos são interpretações dos colonizadores europeus sobre as práticas culturais dos povos com os quais entraram em contato e em subsequentes relações de exploração¹¹. Fetiche e animismo foram as formas lexicais

10 No entanto, em outros contextos, Freud é reconhecido como um daqueles que desfaz a primazia da consciência humana, separando o ego do inconsciente, e portanto propiciando o questionamento do sujeito no interior das ciências humanas (em SALGADO, Tiago Barcelos Pereira, 2018, p. 3).

11 Sobre o surgimento do conceito de fetiche e seus trânsitos históricos e etimológicos, me baseei, entre outros, no artigo “Fetichismo religioso, fetichismo da mercadoria, fetichismo sexual: transposições e conexões” (2012), de Rogério Brittes W. Pires. Cito o trecho do artigo que descreve a primeira sistematização do conceito de fetiche, que, no século XVIII, já havia se tornado corrente em partes da Europa: “Em 1760, o filósofo iluminista Charles de Brosses deu um passo além, ao publicar uma obra “sobre o culto dos deuses fetiches”: transformou o termo corrente em *conceito*. Aplicando o então nascente método comparativo, De Brosses afirma que a religião “fetichista” marcaria o pensamento não apenas dos africanos, mas das “nações primitivas” de todo o mundo, e em todos os tempos. O fetichismo seria a adoração de divindades *puramente materiais*: o fetichista é o homem que, por ignorância, medo, desejo e loucura, adora pedras, animais e toda espécie de matéria bruta e sórdida. O fetichista desconheceria a verdadeira causalidade física do mundo, as leis de Deus e as ideias de belo e de universal. Além disso, ele seria incapaz de *figuração*, isto é, de analogia, metáfora, de pensamento representacional, e por isto o fetichista, a partir de sua necessidade de superstição para se proteger de um mundo que não compreende nem domina, adoraria uma coisa qualquer, o mais vil ser que encontrasse no meio do mato. O fetichista projetaria seus desejos sobre este objeto aleatório, e se iludiria, imaginando que o objeto possui poder sobre a natureza e sobre a vida humana. E sobre esses

adotadas pelos europeus para circunscrever algumas das práticas que diferiam de seus próprios cânones religiosos e de sua organização econômica e social. Quando Freud e Marx, no século XIX, se apropriam do conceito de fetiche, seu significado já está alterado e diluído, e eles se servem do conceito para pensar outros sentidos em suas próprias sociedades.

2.2 Variações do fetiche da mercadoria

O conceito de fetiche da mercadoria, que aparece no primeiro capítulo de “O Capital” (1996), é fundamental para entender as relações de produção no capitalismo. Marx nos diz que a mercadoria é formada por duas características, que em muitos níveis se contrapõem: a mercadoria tem um valor de uso e um valor de troca. O valor de uso se refere à utilidade da mercadoria, à sua função específica de acordo com a demanda individual e social. Mas, além de sua utilidade, a mercadoria também detém uma qualidade *material*, isto é, ela é um objeto tangível, sensorial, que ocupa um espaço e tem uma aparência que se altera no tempo. No primeiro capítulo de *O Capital*, diversas vezes Marx menciona o “corpo” da mercadoria. Assim, em relação ao seu valor de uso, a mercadoria, além de cumprir uma função utilitária, também pode ser tocada, cheirada, vista, ouvida ou devorada, sem que seu ordenamento funcional, sua utilidade causal, deixe de se cumprir.

Em passagem célebre de *O Capital*, Marx toma como exemplo um casaco (1996, p. 171). Além de sua funcionalidade, um casaco, como qualquer mercadoria, se divide em aparências múltiplas, além de poder cumprir um papel tanto afetivo quanto memorialístico. Em *O Casaco de Marx* (2008), Peter Stallybrass faz um breve ensaio sobre uma possível antropologia das roupas, partindo de um exemplo pessoal referente aos trajes de um amigo morto. O vazio das roupas do amigo ativam a presença de sua memória, e os objetos revelam a extensão de sua vivacidade para além de sua aparente inércia.

objetos ele faz juramentos, contratos, estabelece toda uma ordem social aparentemente caótica, regulamentada pelos fantasmas que crê habitarem o mundo. O fetichismo, em suma, seria uma religião tosca, materialista e, acima de tudo, movida pelo *capricho*.” (pgs. 350-351)

De qualquer forma, essa era a jaqueta que eu estava vestindo quando apresentava o meu trabalho sobre o indivíduo, um trabalho que, sob muitos aspectos, era uma tentativa de relembrar Allon. Mas, em nenhum momento da escrita desse trabalho, a minha invocação foi respondida. Tal como o trabalho, Allon estava morto. Então, à medida em que comecei a ler, fui habitado por sua presença, fui tomado por ela. Se eu vestia a jaqueta, Allon me vestia. Ele estava lá nos puimentos do cotovelo, puimentos que no jargão técnico da costura são chamados de "memória". Ele estava lá nas manchas que estavam na parte inferior da jaqueta; ele estava lá no cheiro das axilas. Acima de tudo, ele estava lá no cheiro. (STALLYBRASS, 2008, p. 9-10)

Também em *O Casaco de Marx*, Stallybrass aproveita para revelar um período na biografia de Marx, bastante coincidente com o exemplo do casaco usado no *O Capital*. Durante parte das décadas de 1850 e 1860, a família Marx passava por uma situação financeira desastrosa, e Karl Marx regularmente precisava deixar seu casaco na loja de penhores para comprar itens domésticos básicos (2008, pgs. 46-52). Durante o inverno, e com seu casaco na loja de penhores, Marx não podia fazer o caminho até a biblioteca Britânica onde pesquisava para *O Capital*, correndo o risco de adoecer. Também a etiqueta da biblioteca não aceitava cidadãos mal vestidos, o que impedia o acesso de Marx, caso estivesse sem seu casaco. Além de um exemplo para estudar as dinâmicas da mercadoria, Stallybrass sugere que o casaco exercia um papel bastante particular no cotidiano de Marx, sendo um objeto que definia o ritmo de seu trabalho de pesquisa. As idas e vindas do casaco a loja de penhores, suas constantes inserções e desaparecimentos do cotidiano, parecem ilustrar tanto o valor de uso da mercadoria quanto a aparência fantasmática que ela adquire em relação ao seu valor de troca.

O valor de troca se refere à mercadoria no circuito das trocas econômicas capitalistas. O casaco, além de suas características físicas acabadas, de sua forma final enquanto objeto dotado de valor de uso, também pode ser rastreado em relação ao histórico produtivo de sua composição material. O casaco é fruto de um sistema de trabalho organizado que, dependendo de seu alinhamento processual, pode começar na plantação de algodão, passar pela fábrica de tecidos e terminar na loja de roupas. No entanto, antes de ser vendido, o algodão que se transforma em casaco pode ser avaliado diante de outras mercadorias, entrando em relações de troca com elas. Conforme vai sendo avaliado e projetado em termos de troca, a

cadeia produtiva do casaco vai sendo abstraída, o seu alinhamento produtivo entra em relações econômicas complexas com outras mercadorias, enquanto a processualidade da confecção do casaco deixa de ser discriminável para se tornar algo como incorpórea, não mais visível dentro da dinâmica concreta das forças produtivas. Acerca do mesmo efeito sobre o valor de troca, Michael Taussig, analisando *O Capital*, diz que “um palácio é igual a um certo número de sapatos, assim como um par de sapatos é igual a uma certa quantidade de pele animal.” (Taussig, 2010, pgs. 53-54) Essa abstração teria como efeito que “relações sociais entre pessoas são camufladas como relações sociais entre coisas.” (p. 54)

As pessoas não se relacionam de maneira direta, mas através da mediação do mercado, que guia a circulação e a relação entre as mercadorias. O sustento dessas pessoas depende das relações estabelecidas pelas mercadorias e o mercado torna-se, assim, a garantia de sua coerência espiritual. (TAUSSIG, 2010, p. 54)

O operário que trabalha na fábrica de tecidos não tem contato com o resto da cadeia produtiva anterior e posterior, ele funciona como uma peça dentro de um mecanismo cuja totalidade lhe escapa. Quando a mercadoria - fruto da organização de um sistema compartimentado no qual os trabalhadores conhecem apenas a própria etapa mas não a totalidade do processo de trabalho -, chega ao mercado, ela é como um fantasma cujos traços se confundem e se perdem em relações econômicas alheias, ou pelos detentores dos meios de produção, que seriam os únicos a conhecer a integridade do processo. Os trabalhadores atuantes nas distintas partes da linha de montagem perdem contato com o processo de trabalho que resultou no objeto acabado, e só tem acesso à sua própria posição funcional¹². Assim, segundo Marx, o objeto se transforma em algo como um fetiche, ele paira sobre os trabalhadores/consumidores como se tivesse vontade própria, e não fosse produto da ação humana organizada, isto é, dos trabalhadores envolvidos em sua produção material.

Com mais concisão, Stallybrass explica o conceito de fetiche da mercadoria e

¹² “Objetos de uso se tornam mercadorias apenas por serem produtos de trabalhos privados, exercidos independentemente uns dos outros. O complexo desses trabalhos privados forma o trabalho social total. Como os produtores somente entram em contato social mediante a troca de seus produtos de trabalho, as características especificamente sociais de seus trabalhos privados só aparecem dentro dessa troca.” (Marx, 1996, p. 199)

o que Marx pretendia fazer quando cunhou o termo:

Pois a mercadoria torna-se uma mercadoria não como uma coisa, mas como um valor de troca. Ela atinge a sua mais pura forma, na verdade, quando ela é mais esvaziada de particularidades e de seu caráter de coisa. (...) Em *O Capital*, o casaco de Marx aparece apenas para imediatamente desaparecer outra vez, porque a natureza do capitalismo consiste em produzir um casaco não como uma particularidade material, mas como um valor supra-sensível. A tarefa de Marx em *O Capital* consiste em fazer o caminho de volta (incluindo todos os seus desvios): daquele valor ao trabalho humano cuja apropriação produz capital. (STALLYBRASS, 2008, p. 40)

Quanto mais pura, menos particular – a mercadoria é um objeto etéreo, cujas forças escapam ao controle das dinâmicas individuais. Mas Stallybrass está interessado exatamente na “particularidade material” das mercadorias e em como essa particularidade escapa ao “valor supra-sensível” do valor de troca. Enquanto particularidade material, a mercadoria pode ser dotada de múltiplas agências sensoriais e afetivas e, de certa maneira, ela pode estabelecer com as pessoas uma relação que não se limita às trocas econômicas: a mercadoria comunica, fala de histórias individuais, dos corpos que passaram por elas, mas também fala de si mesma e da interação com esses corpos. Entretanto, quando lhe é proposto esse movimento de diferenciação, a mercadoria deixa de ser ela mesma e ganha um novo nome. Se continuamos acompanhando Stallybrass, quanto mais particular, mais a mercadoria se torna uma coisa. Quanto mais próxima da vida individual, da memória particular, mais a mercadoria absorve pequenos traços singulares – ela carrega os traços daquilo que a atravessou, das pessoas e suas memórias, dos vivos e dos mortos. E, além de portar os traços dessas alteridades, a mercadoria porta a si própria. Além de ser fabulada, a mercadoria fabula. Ao mesmo tempo, mesmo nesse desdobramento que a transforma em coisa singular, ela não deixa de ser mercadoria, e como que se cinde em diferentes partes: além de seu valor de troca, seu status sempre flutuante e abstrato em meio às outras mercadorias, ela adquire um valor afetivo, em que porta traços individuais. Se quisermos insistir nesse ponto, podemos novamente nos remeter a Kopytoff, que em sua análise de uma possível biografia das mercadorias, escreve:

O único momento em que o status de mercadoria de uma coisa não é

colocado em dúvida é quando ela é efetivamente trocada. Na maior parte do tempo, quando a mercadoria está efetivamente fora da esfera das mercadorias, o seu status é inevitavelmente ambíguo e sujeito ao jogo de vai-e-vem dos fatos e dos desejos, na medida em que ela se expõe às quase infinitas tentativas de singularização. Assim, vários tipos de singularizações, muitas delas efêmeras, acompanham constantemente a mercantilização, principalmente quando ela se torna excessiva. (...) Dessa forma, mesmo as coisas que claramente têm valor de troca – em termos formais, as mercadorias – acabam absorvendo o outro tipo de valor, que é não monetário e vai além do valor de troca. (KOPYTOFF, 2008, p. 113)

De modo próximo a Stallybrass, que sugere uma “particularidade” da mercadoria, Kopytoff fala em “singularização”. As mercadorias adquirem essa singularidade depois de produzidas e mercantilizadas, quando entram em contato com os indivíduos que as possuem – a questão é que a singularização da mercadoria é absolutamente comum, ela é mesmo inevitável em seu processo de circulação social. Assim que se retira do circuito das trocas propriamente econômicas, a mercadoria passa a ser um vetor para inúmeros modos de singularização. Em *As Pessoas e as Coisas* (2016), Roberto Esposito nega a singularidade das mercadorias no “circuito de produção serial” (p. 105), mas reconhece a sua imediata transformação simbólica quando são particularizadas:

Assim que entrarem em nossas casas, reencontrando uma relação com nossos corpos, as coisas voltam a ser particulares, como se cada uma adquirisse um nome próprio (...). Desde então, começamos a nos sentir ligados a elas por um vínculo que vai bem além de seu preço de mercado. Aquelas coisas trazem as marcas de nossas mãos, o sinal dos nossos olhares, o perfil da nossa experiência. (ESPOSITO, 2016, pgs. 105-106).

A análise marxiana entende a mercadoria como um objeto econômico e social bastante complexo, inserido de forma particular no mundo do trabalho e das coisas, e geralmente vista como uma alteridade em relação aos sujeitos que a produzem. A mercadoria, na perspectiva de Marx, instaura um efeito de fetiche que deve ser repellido para que os sujeitos redescubram o seu valor de uso enquanto denunciam o seu valor de troca. O fetiche da mercadoria deve ser desmentido, mas isso não significa que Marx seja contra o próprio fetiche, quando ele se caracteriza a partir de outros enunciados. O fetiche, como veremos, pode sugerir uma relação que reencontra o particular nas coisas, resgatando suas potências para além das separações rígidas entre sujeito e objeto. “Apenas (...) num paradigma cartesiano e

pós-cartesiano que a vida da matéria é relegada à lata de lixo do 'meramente' - o mau fetiche que o adulto deixará para trás como uma coisa infantil, a fim de perseguir a vida da mente." (Stallybrass, 2008, p.30).

Embora a mercadoria assuma a forma de uma coisa física, "a forma mercadoria não tem absolutamente nenhuma conexão com a natureza física da mercadoria e com as relações materiais que surgem a partir disso". Fetichizar as mercadorias significa, em uma das ironias menos compreendidas de Marx, reverter toda a história do fetichismo. Pois significa fetichizar o invisível, o imaterial, o supra-sensível. O fetichismo da mercadoria inscreve a imaterialidade como a característica definidora do capitalismo. Assim, para Marx, o fetichismo não é o problema; o problema é o fetichismo das mercadorias. (STALLYBRASS, *Ibidem*, p. 41-42)

2.3 Fetiches modernos

Se, na perspectiva marxista, o fetiche da mercadoria é objeto da análise político-econômica, em *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches* (2002) Bruno Latour propõe que o próprio método empirista da ciência ocidental pode ser fetichista. Latour toma como exemplo alguns experimentos feitos no laboratório de Louis Pasteur. Quando uma hipótese científica é verificada, ela se torna um fato, e esse fato ganha autonomia em relação ao processo que o construiu. Isto é, do mesmo modo que os europeus viam os povos da África Ocidental como fetichistas por criarem objetos e depois perceberem esses objetos como autônomos, como se os objetos tivessem magicamente criados a si mesmos, os cientistas europeus, baseados nos métodos empíricos, também criam seus fatos em laboratório e depois tratam esses fatos como se tivessem vida própria:

Enquanto fabricamos os fatos em nossos laboratórios, com nossos colegas, nossos instrumentos e nossas mãos, eles se tornariam, por um efeito mágico de inversão, algo que ninguém jamais fabricou, algo que resiste a toda variação de opiniões políticas, a todas as tormentas da paixão, algo que resiste quando se bate violentamente com a mão na mesa, exclamando: "Aqui estão os fatos imutáveis!" Após o trabalho de construção, os antifetichistas sustentam que os fatos 'conquistariam sua autonomia.'" (LATOURE, 2002, p. 39)

Como outros estudiosos do termo fetiche e de seus trânsitos etimológicos e

históricos, Latour lança um jogo de inversões para mostrar que os próprios europeus, quando entraram em contato com os povos do norte africano, eram tão fetichistas quanto clamavam que os outros fossem. Os europeus também carregavam símbolos de significado extra-sensível que remetiam às suas próprias deidades. Mas, enquanto os africanos cultuavam ídolos falsos, os símbolos dos europeus apenas mediavam seu acesso às divindades verdadeiras. E, apesar das navegações serem motivadas pela busca de recursos materiais, essa matéria teria um significado meramente econômico, ainda que fosse cultuada como divina nas metrópoles européias. Como escreve Roger Sansi (2008), a acusação de fetichismo serviria para “defender a ideologia da superioridade do Ocidente como cultura moderna, do hoje, frente às culturas não-ocidentais, culturas do ontem, que moram no passado. Trata-se de negar a contemporaneidade de Europa e África.” (Ibidem, p. 124)

Todo o argumento de Latour, afinal, será sobre a falsa dicotomia entre modernos e não-modernos, ou entre fetichistas e não-fetichistas, pois ambos preservam os próprios fetiches, atribuindo autonomia a objetos construídos por eles próprios. Nesse sentido, o experimento científico se assimila ao fetiche africano. Ambos são fetichistas, à diferença de que os africanos não separam o fato de terem construído os seus objetos da atribuição de efeitos que conferem a eles. O problema está na separação entre crença e razão que os modernos pretendem aplicar, pois a produção de objetos envolve uma dissolução entre objeto feito e objeto autônomo. A crença surge no momento em que os objetos, depois de prontos, ressurgem como autônomos, mas os modernos conferem a essa crença o nome de razão. Essa separação, entre a crença e razão, entre autonomia e processualidade, permite também a separação entre civilização e primitivismo, entre os modernos com seus próprios fetiches e os povos chamados de não-civilizados. O abandono da separação daria lugar, segundo Latour, à construção de novos pressupostos antropológicos, onde a separação entre fetichistas e não fetichistas desmoronaria, partindo do suposto que os objetos científicos não passam de fetiches – eles se desprendem de sua atividade produtiva e ganham uma certa autonomia em relação aos sujeitos que os produziram. Sendo autônomos, acabam por agenciar as relações daqueles que os construíram: afetam e organizam os seus criadores, para

além deles mesmos e sempre ligeiramente diferentes de si próprios. Como qualquer objeto, o fetiche “supera um pouco” aquele que o criou. Ele é uma fabricação que se torna autônoma.

Os modernos não se mostram a partir de então desprovidos de fetiche, nem desprovidos de culto, como eles se acreditavam – seja para se vangloriarem, seja para se desesperarem. Eles têm um culto, o mais estranho de todos: eles negam às coisas que fabricam a autonomia que conferem às mesmas, ou negam àqueles que as fabricam, a autonomia que estas conferem aos mesmos. Eles pretendem não ser superados pelos acontecimentos. Eles querem manter o domínio, e encontrar tal fonte no sujeito humano, origem da ação. (LATOURE, 2002, p. 101)

Se são todos fetichistas, isso significa que a ciência ocidental deva se orientar por uma nova desconstrução dos fetiches e pela procura dos fatos puros? Ao contrário, diz Latour, ela deve reconhecer o fetichismo em seu seio, isto é, a agência do objeto em relação àquele que supostamente o controla. Esse movimento não transformaria a ciência em algo menos racional, ao contrário, adicionaria o reconhecimento das constantes transmissões e inevitáveis afetações entre sujeito e objeto. Para Latour, todos são “actantes” que constituem uma rede de transmissões continuada. Esse pressuposto de não-separação, afinal, engendra alguns enunciados da chamada “virada não-humana”, catalogadas por Richard Grusin (2015) e da qual a teoria ator rede (TAR) seria uma das vertentes. A TAR promove uma articulação entre “mediação técnica, agência não-humana e a política das coisas” (GRUSIN, 2015, p. 9), na qual não haveria privilégio na relação entre sujeitos e objetos e ambos constituem associações temporárias que resultam na fabricação do campo social. Como resume Tiago Barcelos Salgado:

a TAR considera tanto uns quanto outros como atores, aqueles que agem e levam outros a agir (Latour, 2005). É em ação, entendida como associação entre humanos e não humanos, que o social é fabricado (Law, 1992; Latour, 2000, 2002, 2005). O social é, portanto, conforme propõe a TAR, na esteira do sociólogo francês Gabriel Tarde, o resultado temporário de associações humanas e não humanas; ele não é uma estrutura para a ação, mas aquilo que se forma em ação; ele não explica as coisas, mas é o que deve ser explicado (Latour, 2005). (SALGADO, 2018, p. 177)

Na mesma direção, em *Vibrant Matter* (2010) Jane Bennett utiliza alguns conceitos de Latour para descrever as agências entre corpos humanos e não-

humanos, formando comunidades de ação política: “Latour explicitamente rejeita as categorias de “natureza” e “cultura” em favor do 'coletivo', que se refere a uma ecologia entre elementos humanos e não-humanos.” (2010, p. 103). Ainda segundo Latour, o indivíduo separado das agências com objetos seria uma ficção, pois nunca estaríamos inteiramente sozinhos, nem mesmo diante de nossas próprias ações: “Há eventos. Eu nunca *ajo*; sempre sou ligeiramente surpreendido pelo que faço. O que age por meu intermédio é também surpreendido pelo que faço, pela possibilidade de modificar-se, de mudar e de bifurcar-se.” (Latour, 2001, p. 322). Os atores seriam híbridos entre natureza e cultura, “irredutíveis uns ao outros, pois agem de maneira associada, e não isolada; atores são compostos, híbridos, seres de natureza-cultura.” (SALGADO, Tiago Barcelos. 2018, p. 77).

Adotamos, então, a partir dessas torções do conceito de fetiche, o suposto de que o objeto não é uma entidade separada do sujeito, exatamente por encontrar inúmeras formas de fazer agência, entrando em processos ativos de comunicação. Ao ser criado e, por consequência, se separar dele, o objeto “supera” um pouco o sujeito, redistribuindo e tensionando os seus modos de viver e agir no mundo. De outro modo, podemos notar que o funcionamento do objeto pode ser aproximar bastante do funcionamento do sujeito, exatamente na medida em que se entrelaçam, em que agem diversamente ou em consonância nas suas passagens pelo mundo das coisas. E se o capitalismo global tende a reificar os seus indivíduos, atribuindo uma aparência mercantil à forma total do mundo¹³, é na mesma medida em que as coisas só são reduzidas a mercadorias quando a sua singularidade é mitigada. Novamente sobre a análise da biografia das coisas, Igor Kopytoff conclui:

Em poucas palavras, o drama reside na incerteza da identidade (...). A biografia das coisas nas sociedades complexas mostra um padrão semelhante. No mundo homogeneizado das mercadorias, uma biografia rica de uma coisa é a história de suas várias singularizações, das classificações e reclassificações num mundo incerto de categorias cuja importância se desloca com qualquer mudança do contexto. Tal como ocorre com as pessoas, o drama aqui reside nas incertezas da valoração e da identidade. (KOPYTOFF, 2008, p. 121)

13 E, por outro lado, são as coisas que ganham um aspecto humanizado: “A aparência animada das mercadorias evidencia a aparência coisificada das pessoas.” (“O Diabo e o Fetiche da Mercadoria”, Michael Taussig, p. 30)

2.4 Conversas com pedras

Como já foi mencionado, essa maneira de criar separações entre coisas e pessoas pertence a uma experiência cultural particular, que não deve ser naturalizada – ela se refere a uma estratificação operada por um certo ideal de racionalidade no ocidente. Diante de outras perspectivas ontológicas, a distinção entre sujeito e objeto se enfraquece, perdendo o seu sentido habitual. A oposição entre sujeitos e objetos também pode nos remeter a outras separações, entre natureza e cultura, por exemplo. Será exatamente essa separação que Phillipe Descola, em *Beyond Nature and Culture* (2014) tentará desfazer. Em seus estudos, Descola nota algumas semelhanças entre diferentes culturas nativas, ainda que geograficamente muito afastadas – no primeiro capítulo do livro, a análise se refere particularmente às diferenças e semelhanças entre os povos Achuar e Makuna. Particularmente entre os Makuna,

(...) as classificações ontológicas são ainda mais flexíveis do que entre os Achuar, motivadas por uma faculdade de metamorfose que é atribuída a tudo: humanos podem se tornar animais, animais podem se transformar em humanos, e animais de uma espécie podem se transformar em animais de outra espécie. Seu entendimento taxonômico da realidade é sempre contextual e relativo, pois a permanente troca de aparências torna possível atribuir identidades estáveis aos componentes ambientais vivos. (DESCOLA, 2014, p. 8. Tradução minha ¹⁴)

Nesse sentido, as fronteiras entre natureza e cultura estariam dissolvidas. Humanos, animais, plantas e outros seres trocam continuamente de papéis, reordenam e confundem suas posições subjetivas, criando múltiplas narrativas, fricções e cosmologias relativas, num movimento transformativo que em alguns contextos pode ser invocado como animista.

No animismo, a agência entre humanos, animais, objetos e elementos naturais é entendida como corriqueira. No livro *Ideias para adiar o fim do mundo*

14 "(...) the Makuna ontological classifications are far more flexible than those of the Achuar, by reason of a faculty of metamorphosis that is attributed to all: humans can become animals, animals can change into humans, and animals of one species can change into animals of another species. Their taxonomic grasp of reality is thus always contextual and relative, for the permanent swapping of appearances makes it possible to attribute stable identities to the environment's living components."

(2019), Ailton Krenak relata o encontro entre um pesquisador e uma senhora que conversava com uma pedra. O pesquisador, dirigindo-se à senhora, se incomoda com a falta de respostas às suas tentativas de diálogo, até ser explicado que a senhora conversava com sua irmã e por isso não deveria ser interrompida. “Mas é uma pedra”, diz o pesquisador. “E qual é o problema?”, um outro interlocutor responde. A interação entre variados tipos de seres está garantida no próprio modo de viver dos Krenak, regulando o andamento das suas experiências cotidianas.

Ao mesmo tempo, essa correspondência entre seres com formas distintas não supõe uma falta de alteridade: ao estudar os povos ameríndios e particularmente os Tupinambás, Eduardo Viveiros de Castro nota que a prática do canibalismo tem o sentido de uma transformação a partir da ingestão do corpo e da alma do outro. A devoração não é um gesto que elimina, mas sim que põe em relação profunda os corpos de dois seres diferentes, “sujeito e objeto se interconstituem pela predação incorporante” (Viveiros de Castro, 2002b, p 164). Para definir a ontologia desses povos, Viveiros de Castro prefere falar em antropomorfismo em oposição a antropocentrismo, isto é, a transformação do próprio corpo a partir da deglutição do outro. Quando tomaram contato com os brancos europeus, os indígenas ameríndios estariam intrigados exatamente pela sua alteridade radical e nas possíveis transformações que ela poderia representar¹⁵. A ontologia Tupinambá projeta corpos que se transfiguram juntos, num constante processo de mutação entre um e outro. Essas mutações e alterações de papéis estariam no centro da tese sobre o perspectivismo ameríndio: os seres vagueiam entre si, e cada um oferece uma perspectiva singular sobre a existência¹⁶.

15 “Se europeus desejaram os índios porque viram neles, ou animais úteis, ou homens europeus e cristãos em potência, os Tupi desejaram os europeus em sua alteridade plena, que lhes apareceu como uma possibilidade de autotransfiguração, um signo da reunião do que havia sido separado na origem da cultura, capazes portanto de vir alargar a condição “humana, ou mesmo de ultrapassá-la. Foram então talvez os ameríndios, não os europeus, que tiveram a “visão do paraíso”, no desencontro americano.” (Viveiros de Castro (2002), p. 219-220)

16 Ainda sobre o conceito de perspectivismo ameríndio, Viveiros de Castro afirma: “Trata-se da noção de que, em primeiro lugar, o mundo é povoado de muitas espécies de seres (além dos humanos propriamente ditos) dotados de consciência e de cultura e, em segundo lugar, de que cada uma dessas espécies vê a si mesma e às demais espécies de modo bastante singular: cada uma se vê a si mesma como humana, vendo todas as demais como não-humanas, isto é, como espécies de animais ou de espíritos. Assim, por exemplo, as onças se vêem como gente, vendo ainda vários elementos de seu universo como se consistissem de objetos culturais: o sangue dos animais que matam é visto pelas onças como cerveja de mandioca etc. Em contrapartida, as onças não nos vêem, a nós humanos (que, 'naturalmente', nos vemos como humanos), como humanos, mas sim como animais de presa: porcos selvagens, por exemplo.” (“Encontros – Eduardo Viveiros de Castro”, 2008, p. 75)

A filosofia tupinambá afirmava uma incompletude ontológica essencial: incompletude da socialidade, e, em geral, da humanidade. Tratava-se, em suma, de uma ordem onde o interior e a identidade estavam hierarquicamente subordinados à exterioridade e à diferença, onde o devir e a relação prevaleciam sobre o ser e a substância. Para esse tipo de cosmologia, os outros são uma solução, antes de serem – como foram os invasores europeus – um problema. (CASTRO, 2002, p. 220-221).

Vemos claramente a diferença que Viveiros de Castro verifica entre a ontologia ameríndia e essa trazida pelos invasores europeus. Os europeus não conseguiam entender os povos nativos, a não ser no sentido de uma alteridade que deveria ser refutada e combatida, pois ela ameaçava a sua própria experiência subjetiva, enquanto os nativos se intrigavam exatamente pelas possíveis mutações que viriam da interação entre subjetividades diversas¹⁷. Por pretenderem separar rigorosamente sujeito e objeto, natureza e cultura, os europeus só podiam se relacionar com essas outras culturas por meio de demonstrações de superioridade e pela reiterada tentativa de submissão do outro aos seus próprios pressupostos ontológicos. A soberania da subjetividade humana não poderia se submeter a uma lógica que punha a prova o entendimento das separações entre sujeito transcendental e natureza como provedora passiva de recursos materiais.

O embate entre essas perspectivas ontológicas gera consequências que se estendem até o presente. Ainda em *Ideias para adiar o fim do mundo*, Ailton Krenak nos fala do recente desastre nas margens do Rio Doce, onde se localiza a reserva do povo Krenak. A agonia do Rio, ele diz, tem o mesmo significado da doença de um parente, já que o Rio não apenas participa da organização social dos Krenak, mas também interage cotidianamente, organizando os diferentes modos de viver. Trata-se de uma relação delicada e horizontal, onde o Rio Doce deve ser visto, ouvido e sentido como dotado das mesmas qualidades de uma pessoa humana¹⁸.

17 “Para os primeiros, não se tratava de impor maniacamente sua identidade sobre o outro, ou recusá-lo em nome da própria excelência étnica; mas sim de, atualizando uma relação com ele (relação desde sempre existente, sob o modo virtual), transformar a própria identidade. A inconstância da alma selvagem, em seu momento de abertura, é a expressão de um modo de ser onde 'é a troca, não a identidade, o valor fundamental a ser afirmado', para relembrarmos a profunda reflexão de Clifford.” (...) “incorporar o outro é assumir sua alteridade” (Viveiros de Castro, 2002, p. 224)

18 “O Rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas. Ele não é algo de que alguém possa se apropriar; é uma parte de nossa construção como coletivo que habita um lugar específico, onde fomos gradualmente confinados pelo governo para podermos viver e reproduzir as nossas formas de organização (com

O Rio Doce e os Krenak fazem parte de um sistema que não pode ser dissociado, sob o risco da destruição dos dois. E essa relação não se aplica apenas ao Rio, mas também aos animais que vivem na região, às plantas, montanhas e muitas outras entidades, cada uma delas dotada de uma individualidade¹⁹. O que parece estar no cerne dessa invocação são as múltiplas formas de relação que se anunciam entre humanos e não-humanos: relações de parentesco, aliança, afinidade ou oposição. O que importa é que essas relações são cotidianamente renovadas, isto é, são relações próximas, onde a convivência com rios e montanhas não supõe uma desconfiança ontológica, mas sim uma curiosidade renovada, acesa pela constante demonstração da atividade do outro. A percepção do outro como ativo sustenta a densidade das coisas no mundo, sejam elas humanas ou não. Nesse sentido, não haveria uma hierarquia que separa aqueles que estariam numa posição superior dos outros submetidos a ela. O que se aplica é uma lógica relacional entre humanos e não-humanos, assentada num passado ancestral e que se projeta ao futuro numa suposição de continuidade cósmica – de que haverá mundo por vir. Como diz outra liderança indígena, Davi Kopenawa, ao contrário dos Yanomami, “os brancos não pensam muito adiante do futuro” (Kopenawa, Albert, *A Queda do Céu*, 2015, p. 64).

A interação entre essa comunidade de corpos distintos sugere a criação de agenciamentos cosmopolíticos²⁰, onde as descontinuidades entre uns e outros se coordenam em função de um sistema comum. A agência produz uma identificação que é transmitida pela diferença. E essa agência é produtiva e criadora: trata-se de construir mundos e futuros possíveis, cujos principais atributos são a preservação e a longevidade do organismo. Isso também ocorre por força do respeito ritual que codifica esses agenciamentos: as relações são ativadas na medida em que se reconhece a integridade do corpo e do espírito do outro. O ritual media esse acesso,

toda essa pressão externa).” (Krenak, 2019, p. 40)

19 “Quando despersonalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista.” (Ibdem, p. 49)

20 Bruce Albert propõe que *A Queda do Céu* seria um “manifesto cosmopolítico.” (2010, p. 43) Aqui, entendemos “cosmopolítica” no sentido de que “Se, de um lado, a natureza é politizada, deixa de ser um domínio destacado da ação humana; de outro, a política é reinserida em teologias, e a República como que voltaria se ver diante de uma arena de “guerras de religião”. (“Um acontecimento Cosmopolítico: O manifesto de Kopenawa e a proposta de Stengers”. Renato Sztutman, 2019, p. 5)

que deve ser feito com cautela e sob inúmeras condições. É preciso saber interpretar as formas de comunicação dos rios, das montanhas e dos animais, praticar uma imensa atenção para cada interação, sob o risco de que as mensagens sejam mal interpretadas. Os equívocos comunicacionais podem gerar efeitos desastrosos, como um dia de caça fracassado ou o desgaste de recursos naturais. Além da interiorização dos códigos particulares a cada cultura específica (que nem sempre correspondem a uma lógica animista) a relação entre humanos e não-humanos demanda uma prudência cultivada. De outro modo, a lógica capitalista se fundamenta pela exploração de uma natureza supostamente obediente ao produtivismo humano, que se autoriza à posse dos recursos naturais como se eles fossem ao mesmo tempo ilimitados e alheios, e não formassem o próprio chão sobre o qual seus pés se assentam.

Davi Kopenawa também narra os constantes embates com aqueles que denomina “povos da mercadoria”. Particularmente, os garimpeiros que invadem as terras Yanomamis e mexem nos riachos e nas pedras em busca de ouro, acabando por envenenar os rios²¹. Os povos da mercadoria, identificados com os brancos, não entendem as mensagens da floresta, não procuram traduzir seus sinais, e por isso adotam uma lógica de exploração. É interessante como Kopenawa parte de um ponto absolutamente diferente para convergir com certos pressupostos da ecologia acerca do desastre ambiental: a atividade de remexer a terra, extraíndo seus componentes escondidos, desordena os ciclos naturais, causando desequilíbrios violentos na relação entre natureza e cultura. Conforme esse desequilíbrio aumenta, mais a natureza reage à desigualdade da relação. A queda do céu é um princípio mitológico que, por correspondência, encarna a atualidade do desastre ambiental.

No entanto, a integração entre natureza e cultura defendida pelos povos indígenas não significa que a terra deva permanecer intocada²². Exatamente por não

21 “Se deixarmos os garimpeiros cavarem por toda parte, como porcos-do-mato, os rios da floresta logo vão se transformar em poças lamacentas, cheias de óleo de motor e lixo. Eles também lavam o pó de ouro misturando-o com o que chamam de azougue. Os outros brancos chamam isso de mercúrio. Todas essas coisas sujas e perigosas fazem as águas ficarem doentes e tornam a carne dos peixes mole e podre. Quem os come corre o risco de morrer de disenteria, descarnado, com violentas dores de barriga e tonturas. (...) O pensamento desses brancos está obscurecido por seu desejo de ouro.” (Kopenawa, Albert, “A Queda do Céu”, 2015, p. 336).

22 Segundo Jean Tible em “Marx Selvagem”, que no caso cita Viveiros de Castro, “a floresta virgem não existe, pois é 'fruto de milênios de intervenção humana; a maioria das plantas úteis da região proliferou diferencialmente em função das técnicas indígenas de aproveitamento do território; porções consideráveis do solo amazônico são antropogênicas' (Viveiros de Castro, 1993b, p. 28).

haver separação entre natureza e cultura, as duas se constituem juntas, num movimento constante de intercessão. Os povos originários não desconsideram a produtividade, mas apenas a compreendem em continuidade à natureza, onde cada parte deve prover para que a outra preserve a sua capacidade de auto-reprodução. Novamente, como coloca Phillipe Descola:

(...) ao manter relações de cumplicidade e de interdependência com os habitantes não humanos do mundo, diversas civilizações que por muito tempo chamamos de “primitivas” (o termo não é muito correto) souberam evitar essa pilhagem inconsequente do planeta a que os ocidentais se entregaram a partir do século XIX. Quem sabe essas civilizações possam nos indicar uma saída para o impasse no qual nos encontramos agora. Elas jamais imaginaram que as fronteiras da humanidade coincidissem com os limites da espécie humana e, a exemplo dos achuar e dos cri, não hesitam em convidar ao coração de sua vida social a mais modesta das plantas, o mais humilde dos animais. (...) Os achuar, com quem eu vivi, não praticam a agricultura intensiva, não consomem petróleo, carvão ou energia nuclear. Suas necessidades são bastante limitadas, e seus dejetos são integralmente recicláveis. O plástico, por exemplo, não existe entre eles. Nossos problemas não são os mesmos que os deles, são de escala e de natureza muito diferentes. Em compensação, o conhecimento que temos de todos esses povos que, como os achuar e os cri, não veem seu meio ambiente como algo exterior a eles próprios – esse conhecimento nos fornece uma maneira de tomar distância do presente para melhor tentar enfrentar o futuro. (DESCOLA, 2007, p. 25)

O problema está no caráter dessa relação, e nas formas que ela assume de acordo com distintos modos de produção – no caso, a diferença entre os povos indígenas e os ocidentais. Entre os povos ameríndios, mas também entre os Achuar, os Makuna, os cri e diversos outros, as fronteiras entre natureza e cultura pouco fazem sentido, pois eles fundamentaram seus modos de existência a partir de uma integração entre seus corpos humanos e as diversas alteridades não-humanas – considerando que a “humanidade” é sempre relativa à perspectiva do outro. Porém, essa integração não anula o contato entre múltiplos modos de viver e, havendo contato, relações de produtividade e transformação. O rio se comunica a partir de um ponto de vista próprio, assim como os demais seres que coabitam o espaço da floresta. Quando um caçador aponta sua flecha para o animal de caça, o encontro entre eles reafirma a posição singular de cada parte, enquanto os termos desse contato fazem parte de uma lógica ritual particular, baseada exatamente no

A natureza possui uma história cultural, fruto de relações com a atividade humana.” (*Marx Selvagem*, 2019, p. 268).

reconhecimento da perspectiva do outro. Essa lógica, relacional e co-produtiva, se atualiza de acordo com as necessidades, e considera os ciclos de vida singulares como participantes de uma totalidade sistêmica. O contato produtivo e transformativo entre uns e outros não é anulado, mas negociado caso a caso e de acordo com a demanda. A cosmopolítica supõe a transformação da matéria, a inevitável produção de diferença que surge do contato entre corpos variados.

Nesse sentido, também podemos destacar o conceito de “dáviva”, tal qual formulado por Marcel Mauss (2003). Nas relações de troca determinadas pela dáviva, cada oferta deve ser seguida de uma reposição daquilo que foi ofertado, gerando retribuições sucessivas baseadas na dívida²³. Se não há retribuição, a economia das trocas desmorona. A dáviva se refere a pessoas humanas que trocam objetos entre si, conservando uma relação que ocorre de acordo com a disponibilidade de cada parte. Portanto, a dáviva escapa as mediações econômicas que atribuem valores e acabam abstraindo e despersonalizando as mercadorias: no ato da troca, cada objeto é oferecido de acordo com o interesse, a necessidade ou o desejo de cada um. Há uma liberação individual de cada objeto agenciado no ato da troca, e o próprio objeto, por sua vez, se singulariza ao ser agenciado enquanto dáviva. O objeto não é simplesmente uma aparição²⁴ que “surge” dotada de um valor abstrato no circuito das mercadorias, ele é um agenciador das diferenças que surgirão a partir do ato da troca.

Além de emoldurar um outro tipo de relação social, a dáviva também motiva um funcionamento econômico particular, como nota Jean Tible:

Enquanto o comércio, (troca de mercadorias) estabelece relações entre objetos, a dáviva (troca de dons) baseia-se numa relação entre sujeitos. De um lado, nas sociedades de classe, predomina a forma alienada da mercadoria; de outro, nas sociedades de clãs, o que é trocado possui a forma não alienada de um dom. Nas primeiras, dominam os processos de objetificação e nas segundas, de personificação (subjetivação). Dito de outro modo, 'coisas e pessoas assumem a forma social de objetos numa economia da mercadoria, enquanto assumem a forma social de pessoas numa economia do dom.' (TIBLE, 2019, p. 279)

23 “(...) onde a forma-dáviva é dominante, 'o que o trabalhador doa aos outros e ao chefe em particular cria uma dívida permanente e inextinguível da sociedade e dos demais em relação a ele'”. Almeida (2003) citado por Jean Tible (“Marx Selvagem”, 2019, p. 280)

24 “Y, más adelante, veremos cómo la aparición del valor de cambio, en *El Capital*, es justamente una aparición, se diría que una visión, una alucinación, una aparición *propriamente* espectral (...)” (DERRIDA, Jacques. “Espectros de Marx”, p. 60)

Portanto, a sociedade baseada na troca de mercadorias acaba por transformar os seus próprios sujeitos em objetos, pois a mercadoria é “impessoal” e evita a “memória social” (Ibdem, p. 280) - ela não promove a individualização. A falta de memória da “forma-mercadoria” impregna o sujeito, que passa igualmente a ser visto como oco e despersonalizado, pois a sua produção não tem contorno e nem efetiva uma agência de singularidade no campo social. A troca comercial só importa no interior das dinâmicas econômicas, o que acaba por anular a responsabilidade entre os diversos agentes sociais: “(...) a compra e a venda da força de trabalho 'como mercadoria, diz Mauss, isenta a sociedade – o beneficiário de fato do produto de cada um e de todos – de qualquer responsabilidade pela reprodução do trabalhador' e, dessa forma, promove o individualismo.” (Ibdem, p. 280) A “forma-dádiva”, por outro lado,

“(...) nunca esquece: ela deve ser retribuída no futuro, mas tal retribuição apenas recriará uma nova obrigação de retribuição em sentido inverso: a dádiva tem memória. As relações entre coisas podem ignorar os vínculos sociais, entretanto, 'onde vigora a forma-dádiva, as coisas são meios para acumular relações sociais – isto é, visam diretamente criar vínculos permanentes entre pessoas”. (TIBLÉ, p. 280)

A mercadoria encontra sua máxima expressão no ambiente impessoal das trocas econômicas, em que a fantasmagoria do dinheiro substitui a forma concreta da atividade do trabalho. O trabalho encarna o objeto com os traços de ações individuais, coletivas e os movimentos da memória. O sentido de trabalho e produtividade no ocidente se diferencia decisivamente das premissas indígenas e do conceito de “forma-dádiva”. Mercadoria e dádiva, assim como natureza e cultura, fazem parte de concepções oponentes, de princípios ontológicos radicalmente distintos, na qual uma forma tende, em sua pior versão, à aniquilação da outra. A produção de mercadorias supõe extrativismo e apropriação, termos designados pela ação industrial ostensiva que entende a natureza como ilimitada e passiva. O ponto climático da atividade industrial seria a inauguração de uma nova era geológica da terra, caracterizada como Antropoceno, na acepção difundida por Eugene Stoermer e Paul Crutzen (2000)²⁵. Nesse sentido, o colapso ambiental estaria em formação

²⁵ É importante destacar as reinterpretações do termo Antropoceno desde a sua caracterização inicial. Nicholas Mirzoeff (2017), por exemplo, põe em suspeita a generalidade do termo, especificando aqueles que seriam os seus responsáveis verdadeiros: “dado que anthropos no

desde a revolução industrial, que também marca a proliferação das mercadorias.

A suposta passividade da natureza é resultado de sua compreensão enquanto objeto separado e, portanto, como mercadoria que pode ser explorada. Mas a mercadoria não tem outra origem senão a própria natureza, a modulação de seus elementos, até que eles atinjam um estado físico qualquer, se compondo na aparência de uma forma-mercadoria. Todavia, a atividade de modulação da natureza não é, em si mesma, predatória. O problema está na orientação que ela assume dentro de sistemas sócio-econômicos particulares: no capitalismo a natureza é tratada como fonte de recursos ilimitados, como se estivesse a serviço dos circuitos econômicos ocidentais. A ilusão de infinitude dos recursos naturais “só é possível 'no delírio (sobre o qual o capitalismo se funda) de uma dominação e conhecimento ilimitado' que se liga a uma 'acumulação indefinida de riqueza, da valorização ilimitada de valor’”. (Tible, 2019, p. 269).

2.5 Natureza socialista

Apesar da aparente impossibilidade de conectar esses dois modelos, produtivismo ocidental e cosmopolítica indígena, existem abordagens que pretendem ressignificar a modulação técnica da natureza como praticada no ocidente a partir de processos produtivos mais equilibrados. Isto é, existiriam modelos de produção cujos funcionamentos não acarretariam em desequilíbrios extremos da natureza. Esse pressuposto parte da premissa de que a natureza não deve ser entendida como intocável ou pura, mas está sempre em processo de modulação. No entanto, para sugerir um modelo produtivo mais equilibrado, o próprio conceito de objeto precisa ser transformado. Especialmente a forma que ele adquire em sua versão de mercadoria.

Haveria, afinal, mesmo a partir da mercadoria, espaço para agenciamentos

Antropoceno acaba por ser reconhecido como o nosso velho amigo (imperialista) homem branco, então, o meu mantra se tornou: não se trata do Antropoceno, mas sim da cena da supremacia branca”. Em “Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene: The Many Names of Resistance” (2017) TJ Demos também discute os diferentes conceitos que pretendem caracterizar a atualidade do desastre ambiental.

menos nocivos para outros modos de vida? Não seria uma ingenuidade supor que a mercadoria pode ser inteiramente abandonada enquanto tal, se consideramos a força do modelo econômico sob o qual o nosso modo de vida se funda, ao menos desde a primeira revolução industrial? Se pensamos em transformar a mercadoria, talvez seja inevitável considerar a totalidade do sistema sócio-econômico sobre o qual ela se assenta. O modo de produção capitalista precisa ser radicalmente transformado se quisermos reativar a relação entre sujeitos e objetos numa outra perspectiva. Como propõe Michael Löwe: “É preciso atacar o próprio modo de produção: se o problema é sistêmico, a solução tem de ser antissistêmica, isto é, anticapitalista.” (Löwe, 2014, p. 9) Como substituição a esse modelo, diversos autores tem evocado uma interpretação da teoria marxista que pretende conectá-la à pressupostos da resistência ecológica e também das lutas indígenas.

Em *Marx Selvagem* (2019), Jean Tible evoca alguns possíveis contatos entre a teoria marxista e os pressupostos de resistência e luta de povos de matriz indígena. A partir de José Carlos Mariátegui, que desenvolveu a intercessão entre teoria marxista e pensamento indígena, e também a partir de revisões de alguns críticos de Marx, como Pierre Clastres e Eduardo Viveiros de Castro, Tible elucubra sobre um marxismo através de um prisma ecológico e em relação a alguns temas do pensamento indígena. Essa intercessão, entre teoria marxista e ecologia, se fundamenta sob uma tese ecossocialista que, segundo Michael Löwe, começa a ser proposta nos anos 1970 (2014, p. 9)²⁶. O que nos interessa analisar, principalmente, é a maneira como Tible, adotando as propostas que questionam a separação entre natureza e cultura, acaba por sugerir um novo modelo para a ação produtiva e, assim, para o estatuto do objeto na contemporaneidade.

Entre as releituras de Marx evocadas por Tible, se destaca a ideia de uma indissociabilidade entre a humanidade e o corpo terrestre que ela habita. A produção humana, nesse sentido, estaria em relação inexorável com o sistema-terra, do qual depende para construir seus modos de vida. Não há humanidade sem natureza, e as tentativas artificiais de separá-las acabam conferindo à natureza a imagem de

²⁶ Michael Lowy introduz alguns dos temas centrais do ecossocialismo em “O que é o ecossocialismo?” (2014) e “Fontes e recursos do ecossocialismo”: “A premissa central do ecossocialismo, implícita dentro da escolha desse termo é que um socialismo não ecológico é um impasse, e uma ecologia não-socialista é incapaz de enfrentar os desafios atuais.” (Traduzido em: “Princípios: Revista de Filosofia.” 2019, p. 405)

uma abstração inanimada, ao invés de entender que “a floresta é inteligente, capaz de ocupar um ponto de vista e de pensar” (2019, p. 245).

De acordo com Marx, “o homem vive da natureza significa: a natureza é o seu corpo, com o qual ele tem de ficar num processo contínuo para não morrer.” Assim, “a vida física e mental do homem está interconectada com a natureza, não tem outro sentido senão que a natureza está interconectada consigo mesma, pois o homem é uma parte da natureza.” Uma dialética homem natureza. A atividade humana mostra que “a sociedade é a unidade essencial completada do homem com a natureza, o naturalismo realizado do homem e o humanismo da natureza levado a sério.” Ocorre uma naturalização do homem e uma humanização da natureza. O homem é produção transformada da natureza, havendo uma interação constante entre sociedade e natureza via trabalho. (TIBLE, 2019, p. 268.)

Ao conectar Marx com o pensamento indígena, Tible propõe uma revisão do sentido de trabalho e produção. A ligação entre homem e natureza seria inevitável e co-produtiva, enquanto a dissociação coloca a humanidade em risco. Marx converge com Ailton Krenak e Davi Kopenawa quando preconiza uma transformação do modelo de produção, onde o feitiço da mercadoria seria dissipado em favor do reconhecimento do incessante agenciamento entre homem e natureza. A mercadoria, nesse caso, perderia a sua forma abstraída enquanto valor de troca, e seria reconhecida nos processos de onde realmente provém: dos ciclos produtivos entre humanidade e natureza. Nesse sentido, a acusação de produtivismo em Marx seria mal fundamentada, pois esse entende a produção como limitada aos recursos disponíveis pela natureza, e a utilização excessiva desses recursos poderia resultar num desequilíbrio sistêmico. Se, como destacam as releituras ecossocialistas de Marx, a humanidade é inseparável da natureza, então uma transformação do modelo produtivo teria como resultado uma alteração dos objetos produzidos sob o capitalismo, que perderiam o seu *status* enquanto forma-mercadoria.

No entanto, apesar das correspondências, as evocações de Tible parecem se diferenciar de algumas percepções ecossocialistas. Em “The Great Transition Today: a Report from the Future” (2006), Paul Raskin, citado por John Bellamy Foster (2015, p. 82), propõe, como alternativa ao “consumismo, individualismo e a dominação da natureza” uma “nova tríade”, baseada na “qualidade de vida, solidariedade humana e sensibilidade ecológica.” (Raskin, 2006, p. 1). Chama a atenção a impressão de que a “sensibilidade” proposta não parece ser a mesma de Ailton Krenak ou Davi

Kopenawa pois, mais do que uma sensibilidade, esses pensadores assinalam uma verdadeira igualdade cósmica entre sujeitos humanos e não-humanos. “Sensibilidade ecológica” indica uma relação preventiva com a natureza, baseada numa compreensão de que esta se manifesta de um modo mais opaco se comparada às relações humanas – como se houvesse uma dissociação fundamental, uma impermeabilidade entre as partes, vistas como intraduzíveis entre si. Não se trata da radicalidade da experiência animista, mas de um olhar ligeiramente deslocado em relação à natureza. De certa maneira, esse pressuposto acaba por reafirmar o problema da divisão entre cultura humana, dotada de qualidades metafísicas, e natureza não humana, que os autores supracitados pretenderam desmanchar. Alguns ecosocialistas pensam a ecologia em termos de sensibilização, de atenção cautelosa com o meio ambiente, mas evitam a suposição de uma autonomia da natureza.

Se, enfim, consideramos a produção a partir desses outros enunciados, poderíamos pensar em relações produtivas no interior das quais o objeto não seria compreendido apenas como uma mercadoria, mas estaria inserido em um campo de singularidades que tanto pode aproximá-lo da dádiva quanto da perspectiva animista. No entanto, é preciso ter cuidado se tivermos em vista a proposta de algo como um animismo da mercadoria, ou depois da mercadoria. O primeiro problema está na questão da apropriação: não devemos pretender nos igualar ao pensamento indígena quando ele propõe uma relação fundamentada em rituais e simétrica com os sujeitos não-humanos. Também não pretendemos abdicar de toda a ontologia ocidental ao propor essa variação: trata-se apenas de adotar uma outra perspectiva, sob a qual a relação com esse “fora” representado pelos objetos produzidos adquire uma circunstância menos utilitarista, menos potencialmente destrutiva.

Como vimos, Igor Kopytoff propõe que, de todo modo, a mercadoria é sempre singular, e basta sair do circuito das relações propriamente econômicas para que ela adquira uma infinidade de marcas de diferenciação. Ela não é mero efeito da interação entre forças econômicas, mas participa de um campo social ampliado, dentro do qual existe como um agente. Kopytoff está interessado nas múltiplas classificações que as mercadorias adquirem quando perdem o seu valor de uso: sob que nome devemos invocá-las, quando entram no circuito das vidas individuais, da

experiência particular? E, de outro modo, quando reencontra seu estado de “coisa”, a mercadoria não perderia a própria possibilidade de ser nomeada, devendo ser entendida como vetor de uma incessante singularidade, ao sabor das forças que a atravessam e que ela forma de si para si, em interações que acontecem ao largo dos agenciamentos humanos?

2.6 O canto das mercadorias

Como foi observado por Emanuele Coccia em *O Bem nas Coisas* (2016), a mercadoria prolifera e impregna o espaço físico de nossas cidades (2016, p. 15), como se o culto que antes dedicávamos aos deuses tivesse sido substituído pelo culto das mercadorias. A mercadoria é a mídia principal pela qual as cidades se expressam, sinalizam sua geografia e definem seus valores, sua orientação moral. Nas grandes cidades, segundo Coccia, a mercadoria representa o “bem”: “as mercadorias são a figura extrema do bem, o último nome que o Ocidente deu ao bem” (p.16). Os princípios éticos ocidentais teriam se encarnado na mercadoria, que assume a forma mais concreta de uma ética capitalista, proclamando a perpetuação infinita da circulação de capital. “A mercadoria é sempre a presença, o signo de um bem supremo, como a realidade da nossa felicidade. (...) as nossas cidades, quando querem falar de felicidade, falam sempre de mercadorias” (Ibdem, p. 16-17).

A mercadoria fala (Ibdem, p. 87) e canta, convoca a participação cidadã na cidade que não para de se reproduzir. Como no fetiche, esse canto é também um encantamento: o objeto perde sua aparência estática e passa a se movimentar, a mobilizar truques e feitiços inumeráveis, atraindo todos os públicos, em todas as escalas e assumindo uma variedade inigualável de molduras. Coccia diz que a publicidade seria a única mídia que realiza o sonho de um “discurso total” (Ibdem, p. 60), pois adere a todos os suportes sem perder o sentido de sua emissão. A mercadoria, em sua forma publicitária, pluraliza suas molduras com uma plasticidade incomparável, estampando cada superfície sem inviabilizar sua comunicação.

Trata-se de um discurso total porque, diferentemente de outras formas de simbolismo associadas à nossa civilização (e poderiam sê-lo a literatura, o cinema, a escultura, o teatro), [a publicidade] é capaz de habitar simultaneamente a totalidade dos media públicos e privados de que nos servimos para comunicar, servindo-se de cada linguagem, de cada estilo, transitando por cada tipo de substrato e de superfície. A publicidade é, no fundo, de entre aqueles todos de que dispomos, o saber moral mais dúctil e mais transmissível. (COCCIA, 2016, pgs. 60-61).

E mesmo quando deixa de estampar qualquer superfície visual ou sonora, a mercadoria não perde seu status de publicidade, e nem seu movimento: ela permanece circulando nos espaços privados, cobrindo nossos corpos e povoando nossas casas. A ubiquidade das mercadorias influencia os corpos, que desejam se fixar numa estaticidade ideal – estaticidade curiosamente contraposta ao movimento incessante das mercadorias. É por sugestão dos objetos, da narrativa publicitária e de seus valores, que os sujeitos humanos modelam suas características pessoais - constroem suas visibilidades a partir de uma ética publicitária, baseada em uma identificação compartilhada com as mercadorias, que “decidem a forma e a identidade de todos os homens.” (Ibdem, p. 16) A mercadoria não apenas encharca as cidades, mas desenha os seus cidadãos, sugerindo modelos de comportamento, propondo condutas éticas a partir de uma lógica relacional: sujeitos e mercadorias se fabricam mutuamente.

Na publicidade, as mercadorias assumem o grau mais afastado de sua processualidade material. A cadeia produtiva que leva a matéria bruta a sua forma final de mercadoria publicitária se torna menos do que uma sombra, como se a mercadoria não tivesse sido criada, mas brotado de si mesma, como ironizava Marx em seu conceito de fetiche. Nesse processo a mercadoria perde o seu corpo mas ganha uma alma. Uma alma que não está em sua essência e também não antecede sua forma material, ao contrário, ela é adicionada pela operação publicitária. Ela transforma a mercadoria em um objeto dotado de vitalidade, através da qual ela transmite um modo de pensar e agir. “Ao tornarem-se mercadorias, as coisas começam a falar, a significar alguma coisa que é mais e que é diferente da sua natureza própria enquanto objetos úteis ou enquanto instrumentos.” (Ibidem, p. 87).

Da mesma forma que os fetiches, a mercadoria é um objeto criado que ganha autonomia, um objeto comum ao qual uma alma é atribuída – sendo autônoma, ela ultrapassa um pouco aquele que a construiu. Como os fetiches, a mercadoria

interage com aquele que a fabricou. Mas essa interação é regida por alguns motivos particulares, um direcionamento para o qual a mercadoria aponta, sua finalidade disfarçada, sua fatalidade: a contínua afirmação do capital e de sua reprodução infinita, seu feitiço econômico, sua abstração. O avanço do capital propõe uma desmaterialização paulatina do mundo físico, transformado em fábula publicitária. Entremeados pela fauna das mercadorias e imersos em seu habitat natural, que constitui “o folclore do homem industrial” (Coccia, 2016, p. 48), negociamos nossas vidas com elas.

2.7 Traduzir as coisas

Se a mercadoria povoa todos os espaços urbanos, podemos acusá-la por todos os defeitos, exceto de neutralidade e mudez. A mercadoria ocupa um espaço tangível e de onde, como os rios e as montanhas, ela comunica os seus sinais. Cabe a nós aprender a traduzi-los, interpretar os seus rumores. Na mesma medida em que afirma um mundo cultural, a mercadoria nos insere nele, fazendo sua mensagem ecoar dentro de nós. Como na análise de Flusser sobre a “caixa preta” (2009), metáfora que sintetiza a diversidade dos objetos técnicos e de suas linguagens operacionais, devemos aprender a destrinchar os códigos das mercadorias, tornar visível sua engenharia, sob o risco de que, de outro modo, será ela a responsável por nos determinar, unilateralmente.

Em “O que é a arte” (2020), Arthur Danto propõe uma interpretação sobre a Brillo Box, da qual Andy Warhol se apropriou a partir do trabalho de arte comercial de James Harvey, localizando-a entre os objetos de uma cultura visual contextualizada:

Para começar, sua caixa Brillo (de James Harvey) não é simplesmente um recipiente para as esponjas Brillo; é uma celebração visual da Brillo. (...) A caixa de 1964 é decorada com duas zonas vermelhas em formas de onda, separadas por uma zona branca que flui entre elas e ao redor da caixa como um rio. A palavra “Brillo” é impressa em letras chamativas nesse rio de branco: as consoantes em azul, as vogais – i e o – em vermelho. Vermelho, branco e azul são as cores do patriotismo, e a onda é uma propriedade da água e das bandeiras. Isso conecta limpeza e dever, e

transforma as laterais da caixa em uma bandeira de saneamento patriótico. O rio branco implica metaforicamente a gordura sendo limpa, deixando apenas a pureza em seu rastro. A palavra “Brillo” transmite uma excitação que é levada adiante com várias outras palavras – os idiomas da propaganda – distribuídas na superfície da caixa, assim como os idiomas da revolução ou do protesto são escritos ousadamente em faixas gigantes e cartazes carregados por manifestantes. As esponjas são GIGANTES. O produto é NOVO. Ele LUSTRA O ALUMÍNIO RÁPIDO. A caixa transmite o êxtase e é, à sua maneira, uma obra-prima da retórica visual, destinada a direcionar as mentes para o ato da compra e utilização do produto. (...) Como sugeri acima, o design exalta sua própria contemporaneidade e a de seus usuários, que pertencem ao presente, assim como os membros da chamada “geração Pepsi” foram parabenizados por sua atualidade. (DANTO, 2020, pgs. 87-88)

A forma da Brillo Box ressoa as características de uma cultura visual particular, sendo produzida para salientar certos aspectos enquanto esconde outros. Não há nada de fortuito ou inexpressivo em sua aparência: ela reflete uma série de efeitos retóricos, escolhidos de modo a autenticar alguns pressupostos culturais. A retórica da caixa, ou de qualquer mercadoria, convoca a nossa aderência aos seus pontos de vista, mas também abre uma margem para a a operação crítica.

A discursividade que a publicidade expressa é apenas uma das máscaras que revestem as coisas. Essa comunicação se refere ao espelhamento de uma realidade midiática, como queria Warhol, mas ela não depõe pela integridade daquilo que as mercadorias podem falar. Discordamos de Danto quando esse sugere que a arte de Warhol seria “indiscernível” da realidade, pois seria apenas uma questão de transportar um objeto do dia a dia para o espaço institucional da arte. Ao contrário, e como o próprio Danto sugere, Warhol estaria especificamente interessado em objetos marcados pelo contexto industrial e midiático, objetos de produção em massa e equivalentes apenas a realidade social que refletem - no caso, o capitalismo norte-americano de meados do século passado. A produção desses objetos não deve ser confundida com a totalidade das coisas produzidas. A própria mercadoria, afinal, é passível de contradições, e sua classificação varia de acordo com as circunstâncias. Quando a mercadoria é deslocada dos circuitos econômicos para outros espaços sociais, e apesar de sua função atribuída pelo valor de uso, ela pode desdobrar outras potências. Desvendar a linguagem das coisas comuns seria a maneira mais potente de recolocá-las no mundo, subtrai-las de seu puro efeito enquanto objeto-mercadoria para afirmar uma vitalidade nova. Como propunha Walter Benjamin (1997), é preciso encontrar maneiras de traduzir as coisas “por

dentro”, sem aplicar a nossa linguagem comum, mas a partir de uma capacidade interpretativa distinta.

Em “The Language of Things” (2006), Hito Steyerl comenta o texto “On language as such and on the language of man” (1997), de Walter Benjamin. Nesse escrito, Benjamin se pergunta sobre uma possível linguagem das coisas, não apenas dos objetos ordinários, mas também das montanhas, dos animais e também das práticas, “direito, tecnologia, arte, a linguagem da música e da escultura” (STEYERL, 2006, p. 1). As coisas só se tornariam compreensíveis através de traduções, mas, segundo Steyerl, o conceito de tradução benjaminiana não se daria “entre” a linguagem das coisas e a linguagem humana, mas “por dentro” delas e “na base da própria linguagem” (Ibidem). A teoria de Benjamin sugere que, antes das coisas serem nomeadas e classificadas pela palavra humana, elas guardariam um “resíduo da palavra de Deus, que criou o mundo através da fala” (Ibidem, p. 2). Essa primeira linguagem, aberta e potente, teria sido substituída pela linguagem humana, que “categoriza, fixa e identifica seus componentes no que Benjamin chamou de linguagem do julgamento” (Ibidem). Esse cerceamento das coisas através de uma linguagem que julga representa uma diminuição de seu potencial latente, um emudecimento de suas forças fundamentais. Então, ao invés de cerceamento, Benjamin propõe uma tradução que compreende cada coisa como mobilizadora de forças históricas de difícil determinação, que testemunham uma temporalidade complexa e cifrada, e cuja tradução deve considerar o potencial aberto de cada uma. O lixo, por exemplo, sinaliza um longo percurso histórico e depõe sobre a própria história da modernidade: “Objetos modestos e até abjetos tornam-se hieróglifos em cujo prisma escuro as relações sociais estavam congeladas e em fragmentos.”

uma coisa nunca é apenas alguma coisa, mas um fóssil no qual uma constelação de forças está petrificada. Segundo Benjamin, as coisas nunca são apenas objetos inertes, itens passivos ou cascas sem vida à disposição do olhar documental. Mas eles consistem em tensões, forças, poderes ocultos, que vão sendo trocados. Embora essa opinião possa beirar o pensamento mágico, segundo o qual as coisas são investidas de poderes sobrenaturais, também é materialista clássico. Porque a mercadoria não é entendida como um simples objeto, mas como uma condensação de forças sociais. Assim, as coisas podem ser interpretadas como conglomerados de desejos, vontades, intensidades e relações de poder. E uma linguagem de coisa, que é assim carregada com a energia da matéria, também pode exceder a descrição e se tornar produtiva. Ele pode ir além da representação e tornar-se criativa no sentido de uma transformação das

relações que o definem. (STEYERL, 2006, p. 4)

Trata-se, então, de “transformar as relações” que produzimos com os objetos. Ao invés de abdicar de sua potência, encerrando a matéria em sua aparente inércia, devemos encontrar formas de reabilitar os objetos comuns, mesmo aqueles que povoam o nosso cotidiano, as mercadorias. Depois de desembaraçar a sua opacidade fetichista, as mercadorias reaparecem como testemunhos de seu processo material e da historicidade complexa que carregam consigo - e como vetor de agências potenciais com os humanos. Se, em seu estado de dádiva, o objeto nos coloca em intercessão com aquele que nos ofereceu, mas, também, com a coisa oferecida, então seria possível resgatar o objeto de sua abstração econômica para colocá-lo novamente diante da própria aparência, e, ao mesmo tempo, de uma imagem que se solta para evocar outros sentidos.

3 NATUREZA-MORTA E CINEMA

Quais seriam as formas, afinal, de um cinema inanimado, voltado para a diversidade dos objetos imóveis que existem em nosso mundo? Depois de analisar algumas vertentes de cinema sem movimento e da filmagem de objetos imóveis no primeiro capítulo; de debater a autonomia dos objetos e a intercessão entre estes e os sujeitos, no segundo; pretendo agora relacionar cinema e natureza-morta. Quando transposta para o cinema a natureza-morta adquire novas características. Sem pretender sobredeterminá-las, analiso alguns de seus sentidos possíveis, considerando artistas que fizeram dos objetos inanimados o mote principal de seus trabalhos.

Segundo Raisia Ramos de Pina (2020), o termo “natureza-morta” se tornou corrente apenas no século XVII, quando o gênero foi conceitualizado em relação a uma produção visual particular. No entanto, e muito antes disso, a representação de “elementos inanimados” (2020, p. 13), segundo a atribuição da autora, já se referia a diversas formas de retratar as coisas. Quando filmadas, e num contexto bastante afastado do século XVII, as naturezas-mortas perdem as suas determinações históricas tradicionais. Neste caso talvez possam ser enquadradas sob o termo mais genérico de elementos inanimados. Sem abandonar o termo tradicional, tento variar entre as duas designações, conectando os diferentes passados e os possíveis futuros da natureza-morta.

Geralmente, quando os elementos inanimados são representados no cinema, eles são encontrados em filmes narrativos nos quais os personagens humanos assumem o centro da ação. Os objetos inanimados (ou, de outro modo, as naturezas-mortas) ocupam um papel adicional ou secundário, ainda que participativo, em relação aos humanos. Isto é, eles são *acessórios* em relação à ação humana. Comentam a narrativa dos personagens, interagem de forma literal ou indireta, mas permanecem na periferia do quadro, da montagem ou da ação. Seguindo a indicação de Noël Burch, Gilles Deleuze (2018) comenta as relações entre homem e natureza nos filmes de Yasujiro Ozu, definindo as naturezas-mortas como “presença e composição de objetos que se envolvem em si mesmos ou se

tornam seus próprios continentes” (Ibidem, p. 33). Nessa acepção, os objetos formam continentes que dividem o filme em espaços distintos, como se houvesse um filme (de natureza-morta) em paralelo a outro (de humanos). Mas essa divisão do espaço diegético parece operativa apenas em condições ideais. Por mais que se soltem, os objetos continuam dentro dos domínios da experiência unificada do filme, que representa a ação humana como assunto primordial. Mas haveria maneiras de assumir mais integralmente a presença dos objetos, retirando-os da periferia do quadro para inseri-los como protagonistas da ação.

Antes de ingressar nas particularidades desse debate, comento a história da natureza-morta, ressaltando algumas condições que fundamentam a transposição desse gênero de imagens para os domínios do cinema e do vídeo.

3.1 A sina da natureza-morta

Em retratos e pinturas históricas, os elementos inanimados muitas vezes fizeram parte do espaço visual, embora geralmente ocupando uma posição acessória em relação à centralidade de personagens humanos. Na história europeia da arte, por séculos, a natureza-morta foi relegada a uma posição inferior na hierarquia dos gêneros de pintura, como atestam diversos autores. Segundo Alexandre Neiva Pessôa, após séculos de ostracismo do gênero - desde a queda do Império Romano -, “a partir do século XVII, a criação das escolas oficiais de belas artes alterou, bruscamente, o rumo da pintura de naturezas mortas” (2002, pgs. 10-11). Com financiamento do estado absolutista francês, as academias alegavam que a representação de elementos inanimados seria de menor valor em relação a outros gêneros, como retratos e pinturas de paisagem, e especialmente se comparada à reconstituição de eventos da pintura histórica, criando uma divisão hierárquica que buscava “colocar a arte a serviço do Estado” (Ibidem, p. 11). Além disso, a natureza-morta era considerada um gênero menor pela sua suposta facilidade de execução, na perspectiva dos padrões acadêmicos vigentes. “Segundo a academia, os temas antropocêntricos exigiriam um maior refinamento técnico. Trata-se de uma assertiva

sem nenhum fundamento real.” (Ibidem, p. 13) Em épocas posteriores essa inferiorização continuou a assombrar a natureza-morta. Em *Arte Moderna* (1978), Meyer Schapiro indica como a desvalorização reverberava entre os pintores dedicados ao gênero:

Os pintores de naturezas mortas tiveram de lutar contra o preconceito de que sua arte seria inferior devido à inferioridade intrínseca de seus objetos; Temas nobres e idealizados, como filosofias idealistas, ganharam mais aprovação mesmo depois que todos os tipos de temas foram admitidos em princípio como iguais e o valor foi localizado na qualidade da arte do pintor. (SCHAPIRO, 1978, p. 23)

Em *A Longa Vida da Natureza Morta* (2021) Raisia de Pina descreve as diversas transformações da pintura de natureza-morta ao longo da história ocidental. Antes de ser conceitualizada sob o título de natureza-morta²⁷, as pinturas/cerâmicas/esculturas/etc. de elementos inanimados já eram produzidas desde o Egito faraônico²⁸ e durante toda a Antiguidade clássica. Apesar de boa parte desse material ter se perdido com o tempo, algumas descrições deslindam o conteúdo das imagens, além de seus possíveis sentidos visuais. A representação de elementos inanimados teria servido para representar a vida doméstica com seus múltiplos objetos e eventos rotineiros, como refeições e utensílios do dia a dia. Segundo De Pina, “Com algumas exceções, a maioria dos objetos das naturezas-mortas faz parte do espaço doméstico: as mesas de refeição, alimentos e objetos de decoração. Elementos cotidianos do dia a dia privado.” (2021, p. 24) Apresentando objetos comuns, esse estilo artístico seria caracterizado como trivial e mais especificamente denominado de rhopografia:

Rhopos, do grego, significa 'objetos triviais', logo, rhopografia seria a representação de 'coisas sem importância', em uma oposição à mecanografia, a “grande pintura”, representação de mitologias, batalhas ou crises da história. Existiria, ainda, uma subclassificação dentro da própria concepção da rhopografia, que seria a rhyparografia: representação de elementos vis, detestáveis, como o mosaico feito por Sosos de Pergame no século III ou II A.C. Nessa obra em questão, chamada *Asarostos arcs* (algo

27 Ao menos nas línguas de origem latina. Na matriz germânica ela adquire o nome *Stilleben*, que pode ser traduzido tanto por “vida-imóvel” quanto por “ainda-vida”.

28 Igualmente, Alexandre Nêiva Pessoa descreve a história remota da natureza-morta: “sabemos que o gênero remonta a um passado quase tão longínquo quanto o próprio surgimento da arte. As primeiras naturezas mortas de que se tem notícia foram executadas no Egito Faraônico (ca. 3.000-1.352 a.C.), segundo nos informa *The dictionary of art* (...) (NEIVA PESSÔA, Alexandre. 2002, p. 8)

como 'quarto mal arrumado'), vê-se uma mesa cheia de restos de comida: ossos de frango, esqueletos de peixes, frutos mordidos, patas de crustáceos, sementes. (PINA, 2020, p. 23)

Milênios após o seu surgimento, a representação de elementos inanimados seria abandonada na Europa medieval – período no qual se desenvolve uma primazia dos motivos religiosos na produção de imagens. Por sua vez, também na renascença as representações humanas e religiosas predominaram, relegando à natureza-morta uma posição meramente complementar, geralmente ocupando um papel de adorno aos motivos centrais das imagens²⁹.

Figura 6 - *la Salle non balayée*, Sosôs de Pergame



Fonte: Wikipedia

Seria apenas nos países baixos, e ao longo do século XVII, que a natureza-morta viria a ser conceitualizada como gênero autônomo. Uma série de condições

²⁹ Segundo Pina: “Com a entrada na Idade Média, esse tipo de pintura perde protagonismo para uma iconologia catequética” (2021, p. 25) e Neiva Pessôa: “Até os últimos anos do século XVI, a representação de elementos da natureza perdia destaque nas composições pictóricas, para apenas aparecer nelas como parte de temas tradicionais como religiosos, mitológicos ou retratos.” (2002, p. 9)

sociais e econômicas favoreceram o florescimento do gênero: o estabelecimento de uma economia mercantilista baseada na produção e troca de mercadorias; a adoção do protestantismo, que favorecia uma ética do enriquecimento pessoal e não condenava o lucro; um certo nível de estabilidade econômica e, como complementa Katia Canton (2017), o excedente agrícola, viabilizado pela modernização das técnicas de agricultura, que permitiam a produção massiva de mercadorias. Segundo Norman Brysson (1990, p. 98), no século XVII a Holanda havia se tornado o país mais rico do ocidente e experimentava uma “superabundância” de produtos, de modo que a natureza-morta representava

(...) um diálogo entre esta sociedade recém-afluente e seus bens materiais. Isso envolve o reflexo da riqueza de volta para a sociedade que a produziu, uma reflexão que implica a expressão de como o fenômeno da abundância deve ser visto e compreendido³⁰ (BRYSSON, 1990, p. 104).

A pujança econômica e a produção de bens favorecia o reaparecimento e a consolidação do gênero, coincidente com a expansão do capitalismo. A proliferação das mercadorias alterava a paisagem social, incidindo diretamente sobre a produção artística.

3.2 Passividade do imóvel

Mas mesmo durante o apogeu do gênero, a natureza-morta ainda era vista como inferior se comparada com a representação de figuras humanas. À exemplo do que testemunha o teórico francês André Félibien, que “codificou o 'ranking' que se tornou a base da produção artística do momento”, seguindo a citação de Pina:

(...) como há nessa arte diferentes operários que se dedicam a diferentes temas, é forçoso que, à medida que se ocupem das coisas mais difíceis e mais nobres, afastem-se do que há de mais vulgar e mais comum e se enobreçam com um trabalho mais ilustre. Assim, aquele que faz paisagem com perfeição, por exemplo, está acima de um outro que só pinta frutas, flores ou conchas. Quem pinta animais vivos tem mais mérito do que *quem*

30 Tradução minha do original: “Dutch still life painting is a dialogue between this newly affluent society and its material possessions. It involves the reflection of wealth back to the society which produced it, a reflection that entails the expression of how the phenomenon of plenty is to be viewed and understood.”

só representa coisas mortas e sem movimento (...) É nisto que consiste a força, a nobreza e a grandeza dessa arte. E é particularmente isto que se deve ensinar aos alunos. (PINA, 2021, p. 32. grifo meu.)

É interessante como, nessa concepção, a imobilidade é ressaltada para desqualificar a pintura de elementos inanimados. A natureza-morta era menosprezada enquanto gênero não apenas pela suposta simplicidade de seus temas, mas também pela sua dedicação ao imóvel. É como se o movimento garantisse a complexidade e a dignidade da representação, enquanto a imobilidade estivesse identificada com um mundo natural passivo, e portanto sem interesse diante da ação humana progressiva. Essa crítica, afinal, indica uma polarização entre passividade e atividade, onde a primeira é submetida aos grandes gestos que a mobilidade envolve. A mobilidade é aparentada com a ação e o progresso, com a marcha dos homens, dotados de razões e ideais, por cima do mundo das coisas inertes. Apenas o que se faz visível, através do movimento, seria digno de registro. Depois de domesticada, a natureza não representa qualquer espanto ou ameaça, sendo relegada à suposta trivialidade do lar.

A associação entre movimento e progresso é constitutiva do modo de vida ocidental. Segundo André Lepecki (2021), a polaridade entre movimento/imobilidade ou atividade/passividade pode ser conectada à “hiperatividade do capital”, de onde uma política do “ficar parado” teria um contra-efeito positivo. Durante o confinamento provocado pela epidemia de Covid-19, Lepecki escreveu que

No confinamento, supostamente parados na suposta pausa, experimentamos tanto a hiperagitação de políticos e corporações tentando manter coisas, capital e commodities em movimento permanente e sem atrito, como também temos a sensação de que, talvez, outra lógica e outra cinética não-compulsivas, anti-capitalistas e não-oportunistas para o político se fazem no posicionamento da paragem (*standstill*). (LEPECKI, 2021)

O capital se sustenta pela fantasia de uma mobilidade infinita, baseada na aceleração dos fluxos, que se tornam mais velozes conforme perdem a sua forma material. O “posicionamento da paragem” seria, em potencial, uma maneira de perturbar esses fluxos, instaurando um ângulo deslocado de experiência e percepção. A imobilidade da natureza-morta, sem coincidir com os temas “mais difíceis e mais nobres” da representação visual, permite outras atitudes produtivas, a

partir do qual o espaço da casa, como seu cenário mais típico, favorece traços divergentes de produção de imagens.

3.3 Natureza-morta e cinema caseiro

E m *Looking at the Overlooked* (1990), Norman Brysson percebe na inferiorização da natureza-morta um possível efeito da sociedade patriarcal. Como os objetos tematizados nessas pinturas se referem ao espaço doméstico, eles seriam geralmente associados ao cotidiano feminino. Enquanto as pinturas históricas são produzidas em ambientes de predominância masculina, as naturezas-mortas apresentam cenas do cotidiano, distanciadas das grandes performances da civilização. Mas a inferiorização da natureza-morta depende de um ponto de vista social particular. Se mudamos o contexto, a sua interpretação também se altera, e as cenas cotidianas adquirem outros significados:

Cada um de nós vive sua vida na órbita de rotinas básicas de auto-manutenção: cozinhar e comer, fazer compras, cuidar das tarefas domésticas, manter nosso habitat criativo em bom estado de conservação. Essas atividades são objetivamente necessárias para o nosso bem-estar e respondem às condições inevitáveis da vida humana. Mas como essas atividades são vistas e avaliadas - que valor é colocado na vida da rotina das criaturas - é uma questão de cultura e de história. Se essas atividades são respeitadas ou rejeitadas, valorizadas ou desprezadas, depende do trabalho da ideologia. (BRYSSON, 1990, p. 137)

Alheias aos palcos públicos, as naturezas-mortas aludem a outra cadeia de ações e reações, marcadas pelos acontecimentos da vida domiciliar e pelos objetos que a povoam. Se a natureza-morta se expressa mais adequadamente no espaço doméstico, então, a princípio, um cinema de natureza-morta será realizado por cineastas que igualmente valorizam esses espaços.

De modo genérico, podemos analisar duas formas de trabalho de cineastas que realizaram naturezas-mortas, ou filmes de elementos inanimados, no espaço doméstico. De um lado, voltamos a Yasujiro Ozu, tantas vezes evocado como cineasta do cotidiano, e que costumava usar a casa como palco de seus filmes. De

outro, evocamos alguns cineastas que, mais do que retratar o ambiente doméstico, encontram na casa o núcleo ativador de suas produções. Isto é, fazem “cinema caseiro”, tanto no sentido de uma recusa ao modo de produção tradicional do cinema comercial, baseado em uma complexidade logística que envolve altos orçamentos, cenários e locações externas, quanto em relação a apresentação de eventos que se passam no interior de suas casas. Muitas vezes esse filmes giram em torno da vida familiar e suas redondezas, favorecendo a produção de um cinema dedicado aos elementos inanimados. Entre esses filmes, podemos mencionar alguns de Hollis-Frampton (como “Carrots and Peas” (1969), “Lemon” (1969), “Poetic Justice” (1972) e “(nostalgia)”, 1971), Michael Snow e Joyce Wieland (“Dripping Water”, 1969) e de Stan Brakhage.

Entre os defensores contumazes do cinema caseiro, encontramos referências textuais de Stan Brakhage (2014), Maya Deren (2013) e Jonas Mekas (1972). Esses três realizadores estadunidenses, próximos em termos de contexto e modelo de produção - guardadas as respectivas diferenças - insistiram sobre a necessidade de construir um cinema caseiro, ainda que o sentido do termo varie no decorrer de suas carreiras. Segundo Patrícia Mourão (2016), o amadorismo do filme caseiro, que surgia como rejeição ao cinema comercial e afirmação da liberdade formal e do erro, seria eventualmente sistematizado como poética, alterando a sua composição inicial:

No final dos anos 1960, o cinema caseiro ou amador não era mais um modelo de inspiração útil no confronto com o cinema comercial. Isso se dá por dois motivos: primeiro porque, posto em prática pelos artistas, ele é alterado, transmutado e converte-se em uma poética; segundo porque o próprio cinema comercial deixa de ser uma referência ou alvo. (MOURÃO, 2016, p. 44)

Mas, ao menos no início dos anos 1960, o tom era de afirmação irrestrita de um cinema baseado em dois termos fundamentais: além de caseiro, ele deveria ser amador, legitimando uma tática produtiva em que a simplicidade da realização é acompanhada pela liberdade de investigação formal, e em que a profissionalização representava uma abdicação dessa liberdade. Assumindo uma estética de recursos baratos e socialmente acessíveis, como as câmeras em 8mm, esses cineastas pretendiam romper a divisão hierárquica entre o cinema oficial e as produções privadas, ressaltando a potência das imagens íntimas e precárias, como faz Stan

Brakhage:

(...) um amador é alguém que realmente vive a sua vida – e não simplesmente 'cumpre o seu dever' (...) o amador, então, está sempre aprendendo e crescendo com seu trabalho em todas as suas 'trapalhadas' de descoberta contínua e que são belas de assistir (...) Eu gostaria de assistir filmes 'gordos' carregando seu próprio peso de significado e montagens gaguejantes que refletem a significância da repetição, dos erros como passos integrais da realização fílmica. (BRAKHAGE, 2014, pgs. 3-4)

Também no texto “Amateur vs Professional” (2013), Maya Deren escreve:

Mas essa palavra – do latim 'amador' - 'amante' qualifica alguém que faz algo por amor ao invés de razões econômicas ou necessidade. (...) Use a sua liberdade para experimentar com ideias visuais; seus erros não farão você ser demitido. (...) Liberdade física inclui liberdade de tempo – uma liberdade dos orçamentos impostos por prazos.” (DEREN, 2013, p. 1).

A autonomia do amador encontraria sua expressão ideal na casa, mesmo quando essa é apenas uma metáfora para os espaços circundantes ou de interesse do cineasta. A casa, seus personagens e objetos, são os temas centrais dos cineastas amadores, que procuram a poesia nos eventos banais:

Mas posso dizer que algumas das mais belas poesias do cinema serão reveladas, algum dia, nos 8mm. Filmagens caseiras – poesia simples, com crianças na grama e bebês nas mãos das mães, e com toda aquela vergonha e brincadeiras na frente da câmera. Há uma poesia nos filmes caseiros, e o New York Times é um jornal ignorante de qualquer maneira. (MEKAS, Jonas. 1972, p. 131)

Em alguns casos, esse cinema caseiro descobre os elementos inanimados como fonte de trabalho, como em “Dripping Water” (1969), de Joyce Wieland e Michael Snow e os filmes “Carrots and Peas” e “Lemon”, de Hollis-Frampton, ambos de 1969. Faço comentários mais extensos sobre “Dripping Water” e “Lemon” no próximo capítulo, mas é interessante destacar alguns elementos de “Carrots and Peas”. Nesse filme de apenas cinco minutos, assistimos pedaços de cenoura e grãos de ervilha em *close-up*, com poucas variações da imagem, exceto pela eventual animação *stop-motion* dos legumes, pelo uso de filtros no primeiro minuto e por uma voz em *off* invertida. Com recursos limitados, Frampton aposta num jogo de desorientação onde não assimilamos a voz ou qualquer referente que completa a

imagem. Os legumes poderiam ser o almoço do cineasta, que brinca com a comida sem se preocupar em indicar um sentido para o espectador. Ao mesmo tempo, “Carrots and Peas” experimenta com as cores dos legumes e sua complementaridade - que se alternam, apagam ou simplesmente variam sob o uso dos filtros. Os legumes são ludicamente explorados, testando os efeitos de cores entre sua superfície real ou transformada em filme. Um experimento singelo, mas revelador dos procedimentos do cinema caseiro e amador. Além de aproximá-lo ao gênero da natureza-morta.

De fato, e ao contrário do que insinuavam os seus detratores, as naturezas-mortas ofereciam um campo fértil de experimentações, sendo aproveitadas por diversas vertentes e gerações de artistas. Segundo Meyer Schapiro (1978), a pintura de objetos ressaltava a concretude das superfícies pintadas, favorecendo a tendência moderna de “ver a própria pintura como uma coisa material e a apagar por vários meios as fronteiras entre a realidade e a representação” (p. 21). A natureza-morta isolava um espaço “puramente estético”, e o artista moderno “preocupava-se em usar o gênero pictórico para estudar e comparar estéticas variadas” (PINA, Raisia Ramos de, 2020, p. 50). Isto para não mencionar o fato de que as naturezas-mortas permitiam pesquisas de cores, volumes e texturas não encontradas em outras circunstâncias, além de formas de arranjar os elementos do quadro que, mais do que em outros gêneros, dependiam das escolhas individuais do pintor:

a natureza morta sobre a mesa é um exemplo objetivo do formado mas constantemente rearranjado, do livremente descartável na realidade e, portanto, conotado com uma ideia de liberdade artística. A natureza-morta, em maior grau do que a paisagem ou a pintura histórica, deve sua composição ao pintor (...) (SCHAPIRO, Meyer. 1978, p.21)

Além da pesquisa formal incentivada pelas características dos objetos, o menosprezo institucional da natureza-morta estimulava um espaço de investigação visual que poderia ser mais limitado nos gêneros acadêmicos consolidados. Do mesmo modo que o cinema experimental assumia a marginalidade para sedimentar um ambiente de invenção formal, os pintores de natureza-morta aproveitavam a sua inadequação para pesquisar outros formatos e técnicas, ao menos na época moderna. Entre a suposta irrelevância da natureza-morta e a inadequação assumida

do cinema experimental, os dois se encontram no cotidiano da casa, distantes das esferas oficiais de validação e próximos das vivências ordinárias.

Figura 7 - *Carrots and Peas* (1969) Hollis-Frampton



Fonte: Youtube

3.4 Vertentes do cinema caseiro e de natureza-morta no Brasil

No contexto brasileiro, o cinema caseiro também recebeu algumas conotações. Comentando a sua produção artística, Cao Guimarães propõe um “cinema de cozinha” (2008), definido pelos registros informais do cotidiano e pela simplicidade dos recursos. O cinema de cozinha se dedica às pequenas descobertas perceptivas e encontra a rotina como ambiente apropriado de produção. No início de sua carreira, Cao projetava seus filmes em 8mm na cozinha da casa onde morava em Londres, reunindo amigos para exhibições informais “entre vidros de azeite, miolos de pão, geleias e farelos (...) Nada mais do que cenas triviais, corriqueiras,

banais.” (citado por LINS, Consuelo. 2019, p. 45) Construído de modo solitário e artesanal, o cinema de cozinha descobre nos objetos da casa um de seus motes principais, e Cao ressalta o interesse pelos acontecimentos e objetos domésticos: “o cinema que vem de dentro de casa, da luz da tarde que brilha no azulejo, do grão de feijão que cai da peneira, cheio de presença e vida, diante dos olhos abobalhados de uma criança curiosa.” (GUIMARÃES, Cao. 2008, p. 2)

Alguns de seus filmes e séries fotográficas, como as “Gambiarras” (2000-2014), retratam as ações e interações de objetos. Em “Sopro” (2000), realizado com Rivane Neuenschwander, assistimos uma bolha de sabão que flutua por paisagens indeterminadas, engolindo e deformando a percepção conforme se desloca. A passagem da bolha, objeto que remete ao universo infantil e ao mesmo tempo evoca uma plasticidade efêmera, coloca em paralelo o registro da câmera e as imagens anamórficas filtradas pela bolha, que paira entre objeto e tela flutuante. Também no terceiro segmento de “Acidente” (2002), realizado com Pablo Lobato, observamos acontecimentos singelos, como dois copos de plástico balançados pelo vento, a lâmpada do poste que acende com o cair da tarde e uma cortina que fecha. Intrigado pela trivialidade da rotina, o cineasta descreve os seus primeiros filmes como uma coleção de “pequenos registros do ordinário e do cotidiano”³¹, culminando no trabalho “Between - Inventário de pequenas mortes” (2000), povoado de cenas caseiras, a exemplo da “sementinha que cruza o apartamento e cai na privada”. Cao parece interessado em uma percepção descontraída dos espaços fenomênicos, restituindo as sensações a uma dimensão anterior aos significados. A observação da rotina representa uma busca pelos vestígios sensíveis das coisas, como se a relação entre elas e o corpo do cineasta se inaugurasse a cada interação. Um mundo, portanto, sensorial e pré-linguístico, que ressoa a algumas concepções de Mekas e Brakhage, que também procuravam a “poesia simples” da vida doméstica.

31 Entrevista disponível em: <https://hambrecine.files.wordpress.com/2014/03/2.pdf> “Escutando a Cao Guimarães: fragmentos de um diálogo silente” “1. O cinema nasceu na cozinha.” (2014)

Figura 8 - *Espera Feliz*, terceiro segmento de *Acidente* (2002)

Cao Guimarães e Pablo Lobato



Fonte: frame do filme *Acidente*

Mas, em outros contextos de produção, o espaço doméstico não foi abordado com a mesma deferência. Na videoarte brasileira dos anos 70, algumas artistas fizeram do ambiente caseiro uma parte significativa de suas produções, tomando o espaço doméstico como alvo de investidas críticas. Em particular, Sônia Andrade e Letícia Parente catalogaram esses espaços, criando ações que interligavam atividades domésticas e a experiência social das mulheres, sem deixar de comentar a situação política do país. Performando em seus vídeos, as artistas interagiam com diversos itens do cotidiano, como pratos de comida, ferro de passar, maquiagem, agulha e linha etc. Segundo Felipe Scovino, nesses vídeos o ambiente doméstico e os seus itens retratam o confinamento social, e as artistas analisam e performam as ações cotidianas como forma de comentário e agência crítica.

Ter o lar como signo (ou espaço cênico ou ainda de realização) de suas obras e os seus corpos não apaziguados diante de ações exaustivas e de cunho violento é desmistificar, desconstruir e reorganizar o seu próprio espaço social no mundo. O já falado confinamento e a circulação de seus corpos por espaços estreitos da casa (corredor, quarto, armário) revelam o

lar, portanto, como um espaço segregador e castrador. (SCOVINO, Felipe. 2020, p. 32)

No audiovisual “Eu, Armário de Mim” (1975), Letícia Parente fotografa o armário de seu apartamento preenchido com diversos objetos, inventariando o ambiente doméstico e os seus elementos. O espaço fechado do armário reverbera e se entrelaça ao discurso subjetivo da artista, “conta de mim o que contendo”, diz ela ao “armário de mim”, objeto cotidiano e representante da privacidade familiar. O acúmulo de coisas parece tensionar a liberdade da artista, que oscila entre a clausura do armário e o devaneio solto das palavras: “é preciso conter os passos, pequeno espaço e tanto amor. Amplidão interna, explosão de sóis. É preciso prevenir os riscos. Prevenir os riscos, amordaçar a liberdade.” O discurso balança entre a compressão do armário, que contém o espaço físico e os objetos da casa, e a expressão ilimitada e subjetiva. Ao mesmo tempo, o armário sugere uma “amplidão interna”, expansiva para dentro de seus próprios limites. Entre a supressão doméstica e a expansão ilimitada, a artista se equilibra sem definir um ponto de entrada ou saída, sugerindo o acúmulo de coisas como ausência ou complemento de sua individualidade sonhada ou perdida.

Em um dos trabalhos da série de “vídeos sem título” realizados entre 1974-1977, Sônia Andrade se serve de um prato de feijão enquanto dá as costas para um televisor e à paisagem carioca ao fundo. Depois de algumas garfadas, a artista começa a se lambuzar no alimento, para então atirá-lo contra a câmera, recobrando a tela e a visão de quem a observa. A princípio a cena apresenta uma atividade cotidiana até a reviravolta da artista, que ataca o olhar do espectador, como se a aparente normalidade doméstica escondesse uma rebeldia reprimida. Entre as etapas do vídeo, a artista também parece se repartir em duas: uma resignada ao cenário domiciliar pré-determinado, com a televisão ligada, a mesa posta e a panela de comida, e outra que se rebela contra a imagem da mulher passiva, invertendo os gestos (ao invés de ingerir o feijão, recobrir o corpo com ele) e manchando a tela. A idealização do espaço doméstico se transforma em encenação caótica, e a artista se rebela contra a domesticação de seu corpo fabricado como imagem.

Figura 9 - 8 vídeos sem título (1974-77) Sônia Andrade



Fonte: frame do vídeo

O trabalho dessas e outras artistas mostra que não devemos romantizar o cinema doméstico e seus objetos, reconhecendo os dilemas que habitam essa produção. Nem no sentido da pesquisa formal e nem em relação ao seu ambiente de validação, esses trabalhos dispõem de uma liberdade infalível, devendo ser avaliados, caso a caso, os seus limites e as suas contradições. Se o cinema experimental de Brakhage e Mekas não cede aos compromissos dos circuitos comerciais, ele se conecta a outros espaços de validação e assimilação institucional. Ademais, a liberdade formal do cinema experimental parece mais uma aposta dos cineastas do que uma realidade necessariamente inscrita nos filmes, e não deixa de insinuar os seus limites retóricos e debilidades, principalmente quando relativizadas diante de outros ângulos, como na produção das videoartistas. Ainda assim, e sem escapar às próprias circunstâncias, o cinema experimental e caseiro pode sugerir um campo produtivo diferencial, cujos parâmetros não se encerram nas

determinações mais rígidas de outros modelos de produção. O seu convite à invenção processual, amparada pelos recursos modestos, permanece como campo fecundo para os chamados do trivial.

3.5 Filmes de objetos

Além das afinidades com o cinema caseiro, haveria outras condições estruturantes do cinema de objetos inanimados? Na seção deste capítulo sobre a rejeição do imóvel na natureza-morta, a imobilidade é insinuada como uma condição do gênero, ainda que seja uma imobilidade apenas aparente. Mas se a natureza-morta pintada pode ressaltar a impressão de imobilidade, isso não obriga o cinema de elementos inanimados a reproduzir essa condição. Quando filmado, o objeto adquire um novo estatuto. Ele incorpora as propriedades do filme, entre elas a produção de movimento.

Quando capturado pelo filme, o objeto recebe o atributo do movimento, sem que isso o obrigue a se movimentar. A sua mobilidade é facultativa, dependendo da intenção que organiza as imagens. A princípio definido pela imobilidade, o objeto pode ter o seu movimento acionado por um procedimento externo: montagem, manuseio, animação, movimentos de câmera, de luz, impulso gerado por outro objeto, etc. Ou pode ter o seu movimento intrínseco exposto por um dispositivo capacitado, como em “Still-Life” (2001), de Sam Taylor-Wood, que registra em *time lapse* a decomposição de alimentos e cadáveres animais. Sem definir o cinema inanimado, o movimento ou a sua ausência são apenas indicadores das suas aptidões.

Assim, o cinema dos elementos inanimados não será necessariamente um cinema sem movimento. Como sugeri no início do capítulo, esse cinema deve ser procurado onde as coisas não são mais acessórias, e a sua agência predomina ou equivale em relação aos demais corpos representados. O cinema inanimado se define pela posição que os objetos imóveis assumem no filme e, fundamentalmente, onde a imagem é determinada pela agência das coisas.

Sem privilegiar a presença de objetos, paisagens ou humanos, o cinema de elementos inanimados pode ressaltar as suas formas de agência, enquanto os procedimentos fílmicos reforçam-nas. Em *To the Distant Observer* (1979), Noël Burch descreve como em algumas culturas cinematográficas não-ocidentais, os objetos adquirem equivalência aos corpos humanos. Analisando os filmes Navajos, Burch escreve que “(...) uma ação humana é frequentemente entrecortada com planos “gratuitos” dos arredores (uma pedra, uma porta, uma paisagem)”, fazendo a imagem oscilar entre seres diferentes e borrando as fronteiras entre cultura humana e natureza.

No mesmo texto, Burch descreve os planos de objetos estáticos em filmes de Yasujiro Ozu, criando o conceito de *pillow-shot*. Mostrando objetos inanimados e sem a presença de corpos humanos, o *pillow-shot* sugere um espaço externo ao filme, rompendo a sua unidade narrativa. Uma espécie de segundo filme exterior ao primeiro, e que não deve ser entendido como um filme em si, pois o *pillow-shot* não participa da mesma lógica que o filme enuncia. Em contraste ao encadeamento de ações narrativas, o *pillow-shot* paralisa as convenções de linguagem, pondo em cheque a unidade do filme. Mas Burch compreende o *pillow-shot* como efeito exclusivo da imobilidade dos objetos, que suspende o movimento do filme. De outro modo, podemos supor que não haveria diferença entre a filmagem de um vaso inanimado, o borbulhar de um filtro d'água ou os movimentos do fogo em uma lareira, sendo o efeito do *pillow-shot* relativo à independência do objeto na diegese do filme, e não à presença ou ausência de movimento.

Se a condição para que as naturezas-mortas de Ozu sejam assim chamadas é que elas sugerem um espaço independente ao filme, talvez a expressão mais efetiva de um filme de elementos inanimados seja aquela na qual não há presença de corpos humanos ou onde eles são, invertendo o sentido apresentado nas primeiras páginas, *acessórios* em relação aos objetos inanimados. Afinal, se os objetos nos filmes de Ozu criam um espaço externo a narrativa, desdobrando um segundo filme exterior ao primeiro, então a melhor expressão desse gênero será concretizada por filmes com objetos autônomos, não mais apenas destacados ou postos em paralelo à diegese humana, mas fundando plenamente um outro filme.

Figura 10 - *Primavera Tardia* (1949) Yasujiro Ozu



Fonte: Frame do filme

4 CINEMA INANIMADO

Nas próximas páginas, analiso um conjunto de sete filmes relacionados aos temas desenvolvidos nos capítulos anteriores. Ao invés de separar os filmes em conjuntos menores e em diálogo com cada capítulo, os três temas aparecem englobados nesses sete filmes, às vezes de modo interdependente ou sintético. Por serem trabalhos que investem na filmagem de objetos inanimados, os assuntos propostos acabam, em certos casos, naturalmente relacionados. Todos os filmes lidam com a filmagem de objetos inanimados em movimento e, em alguns casos, selecionei aqueles que acenam para a questão da mercadoria ou para as transformações produtivas da matéria, temas relativos ao segundo capítulo. Dentro dessa abordagem, o filme “Melting” (1965) de Thom Andersen, nitidamente vincula natureza-morta, mercadoria e as passagens entre imobilidade e movimento. Em outros casos, apenas um ou dois temas se destacam, apesar disso considerarei mais produtivo separar um capítulo exclusivo para a análise de filmes, comunicando, de forma ostensiva ou transversal, os temas entre si.

Ao mesmo tempo, essa análise não pretende encerrar os filmes aos conceitos, e muitas vezes ela é motivada por outros aspectos relativos aos filmes. Não se trata, também, de exaurir os temas que percorrem a tese, mas apenas de assinalar algumas linhas interpretativas que atravessam esses e outros filmes, além de seus diferentes modos de fazer. Não se trata, portanto, de verificar a validade das ligações entre filmes e conceitos, circunscrevendo um ao outro – nesse sentido, a análise dos filmes não necessariamente recorre aos argumentos da tese, embora às vezes insinue os seus debates centrais. Ainda assim, e sem pretender reduzir os filmes aos temas, ao menos um aspecto se destaca: são filmes que tematizam objetos inanimados e que podem ser analisados a partir dos assuntos descritos até o momento ou acolher outros enunciados.

4.1 Figura 11 - *Melting* (1965) Thom Andersen



Fonte: The Film Makers' Cooperative

Em meados dos anos sessenta, no mesmo período em que a Pop Art se consolidava como movimento artístico de repercussão global, construindo uma extensa iconografia da cultura de consumo estadunidense, o então estudante e futuro cineasta e teórico Thom Andersen realizou o curta-metragem “Melting” (1965). Nesse filme, um sundae de creme, servido sobre uma tigela de vidro e com uma cereja no topo, derrete ao longo de cinco minutos, em uma imagem que parece acelerada. A trilha sonora atmosférica reforça um sentido dramático para a ação do derretimento. Caso Andersen tivesse optado por outra sonoridade ou pela ausência de áudio, possivelmente a imagem teria um efeito diverso, embora o seu sentido narrativo continuaria o mesmo, isto é, aquilo que o filme sugere sobre a passagem do tempo e o declínio irrefreável das coisas.

Se comparado a outras formas narrativas, “Melting” propõe-se como filme linear exatamente por ser construído sobre um conceito de tempo progressivo:

assim como os corpos envelhecem, também as mercadorias morrem, ainda que em sua forma publicitária elas pareçam intocáveis pelo avançar cronológico. Em entrevista, Andersen comenta, mencionando Deleuze, que está mais interessado em uma dimensão naturalista do tempo em oposição a outra que seria realista³². Segundo Andersen, Deleuze propõe que os cineastas realistas estariam preocupados com a superfície das coisas, com suas condições aparentes. Os naturalistas, por outro lado, seriam os cineastas que tentam decodificar essa superfície, analisando criticamente as estruturas encobertas do mundo. Como Andersen se posiciona na segunda categoria, poderíamos considerar “Melting” como um filme que examina o derretimento do sorvete em etapas: por um lado o derretimento é uniforme, mas por outro acontece em segmentos separados, como se pudesse ser descrito e analisado em partes sucessivas.

De certa forma, Andersen retoma a tradição do Vanitas³³, que usa objetos inanimados para sugerir a perecibilidade da vida, mas atualizando o seu contexto para os anos 60, isto é, para o momento apoteótico da sociedade de consumo e suas inúmeras traduções culturais, como a própria Pop Art e, em outro contexto, o movimento tropicalista no Brasil. Se a tradição do Vanitas sugere o movimento das coisas em degradação, a mudança nem sempre visível mas intrínseca àquilo que está parado, em “Melting” Andersen atualiza a discussão para a tensão entre fotografia e cinema, ou entre mobilidade e fixidez, que atravessa a história das duas mídias. Dez anos depois, o próprio Andersen realiza um documentário sobre Muybridge e suas técnicas pioneiras de captação do movimento, reafirmando o seu interesse pelo debate entre cinema e fotografia.

32 Entrevista de Thom Andersen para a Artforum (2016). “Os naturalistas são como os médicos da sociedade, fazendo uma crítica fundamental sobre a maneira como as coisas são. O mundo real é um espaço derivado que tem suas raízes, suas origens, em algo mais profundo - isso também pode ser uma caracterização do marxismo, que se preocupa em olhar além da superfície das relações sociais para chegar às suas origens. Mas os realistas estão preocupados com a própria superfície.” (Tradução minha do original: “The naturalists are like the physicians of society, making a fundamental critique of the way things are. The real world is a derived milieu that has its roots, its origins, in something deeper—that can also be a characterization of Marxism, which is concerned with looking below the surface of social relations to get to its origins. But realists are concerned with the surface itself.”) Link: <https://www.artforum.com/interviews/thom-andersen-talks-about-his-films-and-politics-60415>

33 Segundo Ernst Gombrich, o Vanitas é indissociável de qualquer natureza-morta: “The pleasures it stimulates are not real, they are mere illusion. Try and grasp the luscious fruit or the tempting beaker and you will hit against a hard cold panel. The more cunning the illusion the more impressive, in a way, this sermon on semblance and reality. Any painted still life is *ipsosfacto* also a *vanitas*.” (1985, p. 104)

Sendo uma produção dos Estados Unidos nos anos sessenta, “Melting” parece servir de intersecção para alguns debates conduzidos à época. Aparentemente um filme Pop, na medida em que trabalha com a representação de um objeto midiático, “Melting” também interage com alguns temas do cinema estrutural - ademais, os próprios filmes de Warhol influenciaram essa vertente de cinema. O grupo de cineastas ligados ao cinema estrutural, termo cunhado por P. Adams Sitney em *Visionary Film* (2002), realizava filmes que lidavam com a base técnica do aparato cinematográfico e com as questões de fundo ontológico que derivavam desse aporte. Em “The Flicker” (1966), de Tony Conrad, todo o filme é construído a partir de cortes entre uma imagem inteiramente branca ou preta, produzindo um efeito de cintilação rítmica conduzido pela presença ou ausência de luz projetada. De certa maneira, o filme propõe uma pedagogia da visualidade fílmica, demonstrando o efeito que a variação entre fotogramas provoca na percepção. “The Flicker”, de certo modo, também investiga a variação entre imobilidade e movimento, que pode ser reconduzida à questão das passagens entre cinema e fotografia.

“Melting” também trabalha com um único procedimento: a passagem do tempo sobre uma imagem que oscila entre móvel e fixa. Enquanto o gerúndio do título sinaliza para o derretimento constante do sorvete, a tigela de vidro e a colher colocada atrás se mantêm estáticas, relativizando a passagem do tempo quando em contato com materiais distintos. O filme testa a durabilidade das matérias moles ou rígidas, uma que visivelmente se altera enquanto a outra não é transformada no curso da apresentação do filme.

Nas naturezas-mortas, a caracterização de cada superfície material e suas texturas demanda um certo instrumental técnico, além de exprimir um significado particular. Um pedaço de carne, por exemplo, pode ser representando em diferentes estados físicos - cru, cozido, decomposto etc. Em contraste com as naturezas-mortas, “Melting” apresenta a transição temporal de um estado físico, ou de um valor textural, para outro. No início do filme, a superfície do sorvete é suave e arredondada, ainda firme mas já em transformação. Assistimos ao amolecimento da superfície que desmorona até se transfigurar em uma massa informe. Ao mesmo tempo, o prato, a taça do sorvete, a colher e a cereja não são alteradas. “Melting”

propõe uma natureza-morta em ato, a partir de um dos cerne temáticos desse gênero de imagens: a representação das matérias e suas texturas, congeladas nas imagens fixas, mas tangíveis quando capturadas na duração do filme. Como Sam Taylor-Wood faria mais de trinta anos depois em *Still Life* (2001), “Melting” analisa a variação dos materiais no tempo.

Por volta de 2014, antes de assistir “Melting”, também tive uma ideia para um filme que registra um derretimento. Em um papel, desenhei um pedaço de gelo, com a anotação: “Música para um pedaço de gelo derretendo”. Tratava-se de filmar a ação do tempo sobre essa matéria rígida, um pedaço ou cubo de gelo que aos poucos se desfaz. Uma trilha sonora deveria acompanhar a imagem. Apenas em 2021, a partir de um convite para participar do evento “Quartas de Improviso”, em que uma trilha sonora seria improvisada e adicionada a uma imagem proposta por mim, decidi executar o projeto. O resultado tem cinquenta minutos de duração, que foi o limite máximo de tempo sugerido pelos produtores para os convidados que apresentaram trabalhos filmados.

Suponho que “Música para um pedaço de gelo derretendo” estivesse referido à Coca-Cola de “Inserções em circuitos ideológicos”, de Cildo Meirelles. Como “Melting”, as Coca-Colas de Cildo propõem uma teleologia do esvaziamento, onde a aparência inicial de um objeto (garrafa de Coca-Cola cheia) será substituída pela sua imagem invertida (garrafa de Coca-Cola vazia) para que um novo sentido possa ser atribuído (garrafa de Coca-Cola transformada em coquetel molotov). Enquanto Cildo apresenta sua Coca-Cola em três ou quatro partes, nas quais cada garrafa está mais vazia do que a anterior, “Melting” mostra o derretimento do sorvete como uma ação contínua no tempo. No entanto, os dois trabalhos sugerem uma temporalidade baseada na consecução: o esvaziamento gradual do sorvete e da Coca-Cola, sua consumação ao longo de um tempo visível num caso e sugerido no outro.

Como “Melting”, “Música para um pedaço de gelo derretendo” parte do mesmo interesse pelo perecimento gradual. Acompanhar a transformação de uma coisa em seus pequenos abalos sísmicos, sua geografia em transição.

Link para “Música para um pedaço de gelo derretendo” (2021):
www.youtube.com/watch?v=NIGhc7j3qi8&t=3508s&ab_channel=SeminalRecords

4.2 Figura 12 - *Lemon* (1969) Hollis-Frampton



Fonte: Youtube

Conhecido como cineasta independente e também por sua ligação com o cinema estrutural, Hollis-Frampton, em 1969, filma “Lemon”, um curta-metragem de sete minutos que apresenta um limão siciliano posicionado sobre uma superfície que não vemos e sobre um fundo infinito preto. Com esse único objeto inanimado, o filme apresenta o efeito do movimento da luz de um refletor fora de quadro sobre o limão. Primeiro, a luz incide da direita para a esquerda, algo que podemos verificar pelo reflexo do refletor na casca da fruta. Depois, a luz regride de volta para a direita, sombreando a parte inferior do limão até a sua desapareição.

Podemos dizer que esse movimento de luz se assemelha com as etapas de um eclipse lunar. Depois de atingir o estado de “lua nova”, o refletor avança para as costas do limão, de modo que passamos a enxergá-lo como semblante, como se os seus traços fossem desenhados sobre uma superfície bidimensional. Em entrevista (1980), Frampton ressalta a ligação do filme com a pintura, a partir da transição que

o movimento da luz promove entre uma imagem tridimensional e bidimensional: “(...) é um filme que aponta para a pintura. A luz revela a forma como entidade escultórica e depois a devora, transforma-a em signo gráfico”³⁴.

Além de destacar a bipartição do filme entre um momento de tridimensionalidade e outro de grafismo, Frampton se refere à passagem entre as duas fases como uma “devoração pela luz”. Talvez estivesse inspirado pela ideia de que deveria encontrar um substantivo adequado para se referir ao protagonista de seu filme. Sendo um alimento, escolheu a palavra “devoração”. No entanto, o efeito da luz ressoa mais a um eclipse do que a alimentação, ainda que o objeto filmado seja um limão. É evidente que o movimento de uma fonte luminosa transforma as sombras que incidem sobre qualquer objeto, mas o fato de Frampton ter escolhido um objeto esférico e tê-lo filmado sobre um fundo infinito sem qualquer outra referência visual, novamente nos evoca a imagem do cosmos. Nesse sentido, o limão seria tanto um objeto rotineiro quanto um astro cósmico pairando sobre um espaço indeterminado - um universo paralelo onde os objetos banais reaparecem como corpos celestes.

Nessa perspectiva, o objeto caseiro supõe a totalidade do cosmos, sendo a diferença entre um e outro apenas uma questão de ponto de vista. Novamente, como coloca Deleuze sobre Ozu, essas imagens nos revelam que “Tudo é cotidiano” (2018, p.32). Tal qual ocorre nas pinturas de natureza-morta, um espaço exíguo pode nos apontar para lugares e temporalidades radicalmente distintas, criando um fio condutor entre máximo e mínimo, onde as pontas se intercalam.

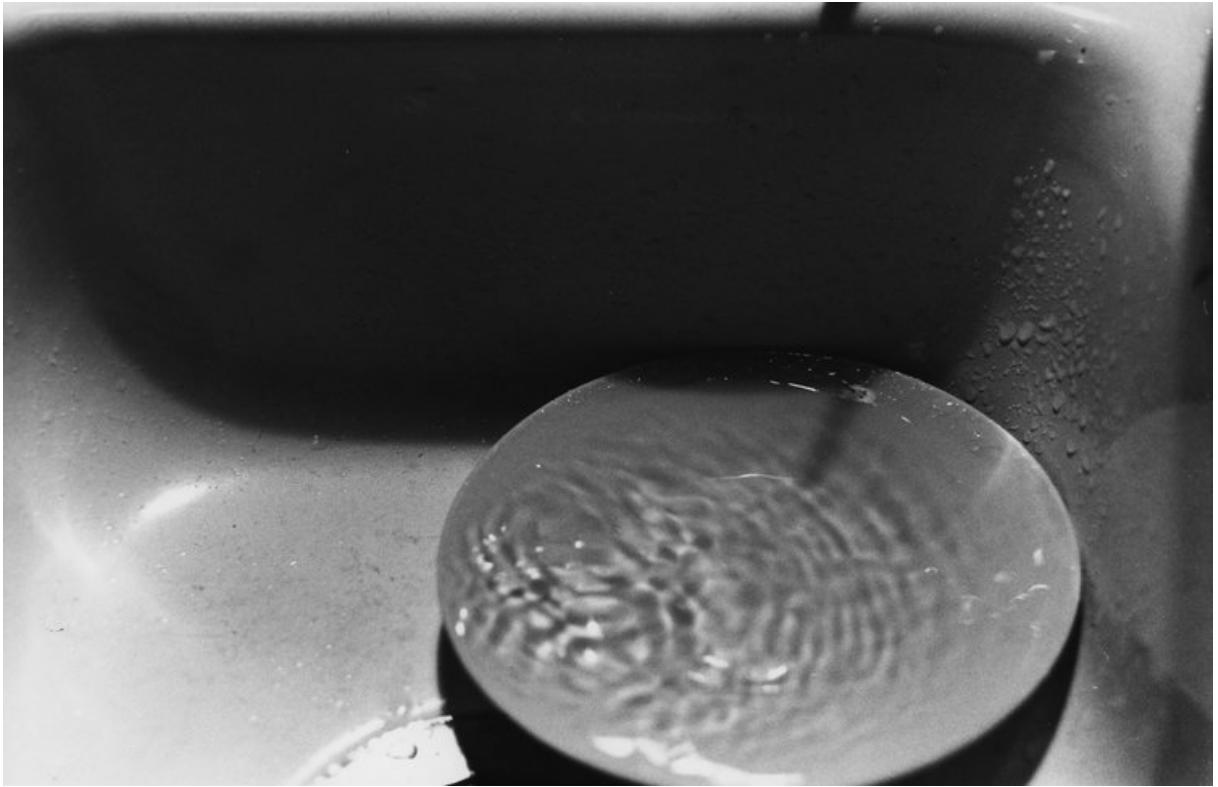
Também podemos relacionar “Lemon” à pesquisa de texturas da natureza-morta. O filme se passa como uma variação entre luz e sombra, visibilidade e ocultamento. Com a incidência da luz, observamos a casca amarela do limão, seus decalques e a rugosidade de sua pele. Conforme a sombra avança, a linha entre a casca e a escuridão se destaca. A narrativa sobre a passagem da luz é também uma narrativa sobre uma textura que desaparece, uma narrativa textural, condicionada pelo jogo de visibilidades do objeto. Quando a luz chega às costas do limão, é como se a narrativa da textura da casca fosse concluída: de uma visibilidade completa e tridimensional do objeto, extrai-se apenas a linha que

34 Tradução minha do original: “it’s a film that points towards painting. The light reveals the form as a sculptural entity and then devours it, transforms it into a graphic sign.” (p. 115, October, Vol. 12, 1980)

comporta o seu volume, transformado em ícone sombrio e esvaziado. Se a textura é exatamente o que indica a tridimensionalidade, a transição entre tridimensional e bidimensional pode ser interpretada como a passagem entre a visibilidade e a ausência de textura.

Entre o fim de 2018 e o início de 2019, realizei o curta-metragem “Adeus às Coisas”, que recuperava a premissa de “Lemon”. Trata-se de uma homenagem e tentativa de desdobramento a partir do encanto que o filme me provocou desde que o assisti pela primeira vez, por volta de 2014. A princípio, pretendia escrever um ensaio, mas não consegui terminá-lo. As vezes as ideias que um filme contém parecem ultrapassar a nossa capacidade de fazê-lo se acomodar no discurso verbal. Talvez tivesse sido o caso de esboçar as contradições que o filme me fazia sentir, sem uma preocupação com a linearidade do texto. Anos depois da tentativa mal-sucedida de escrever sobre “Lemon”, consegui imaginar uma sequência que partia da mesma imagem inicial de um limão.

4.3 Figura 13 - *Dripping Water* (1969) Michael Snow, Joyce Wieland



Fonte:Mubi

Nesse trabalho de Michael Snow e Joyce Wieland, que dificilmente se enquadra na categoria de curta-metragem apesar de seus dez minutos, quanto menos na categoria de filme, apesar de seu suporte de captação, assistimos a um contínuo gotejar de água sobre um recipiente. Um quase filme que sugere muito pouco ou nada: nem mesmo acompanhamos a vasilha enchendo antes de transbordar, pois o filme começa tendo a água transbordando e permanece assim durante toda a exibição. Como num falso-loop, “Dripping Water” parece se reiniciar a cada instante, ainda que cada gota d’água seja diferente das demais. Entre diferença e repetição, “Dripping Water” apresenta um referente preciso mas escorregadio, uma contradição na qual uniformidade e diferença se tornam quase indiscerníveis.

Em comentário sobre “Dripping Water”, Jonas Mekas escreve “você não vê nada, exceto...” (1969) para então descrever os objetos e a ação do filme.

Realmente, não enxergamos de onde a água vêm (apesar de Snow relatar que se trata de uma infiltração no teto da cozinha onde ele e Wieland moravam³⁵) e nem o ralo para onde vai depois de transbordar. Não poderíamos ter certeza sobre o ambiente em que foi filmada, exceto pelo relato de Snow, que diz se tratar de sua antiga cozinha. Em “Dripping Water” “não vemos nada, exceto” o que vemos e ouvimos: o gotejar da água dentro do recipiente. Na mesma entrevista, Snow evoca a qualidade rítmica do som da água como motivo principal para ele e Wieland fazerem o registro, pois “o som era bonito” (2002, pgs. 252-253). Portanto, um filme para ser ouvido, ainda que ouçamos a reincidência de um mesmo som. Mas por que assistir a essas imagens? No restante de seu comentário, Mekas exalta a observação atenta dos objetos do mundo, retirando-os de seu suposto desinteresse:

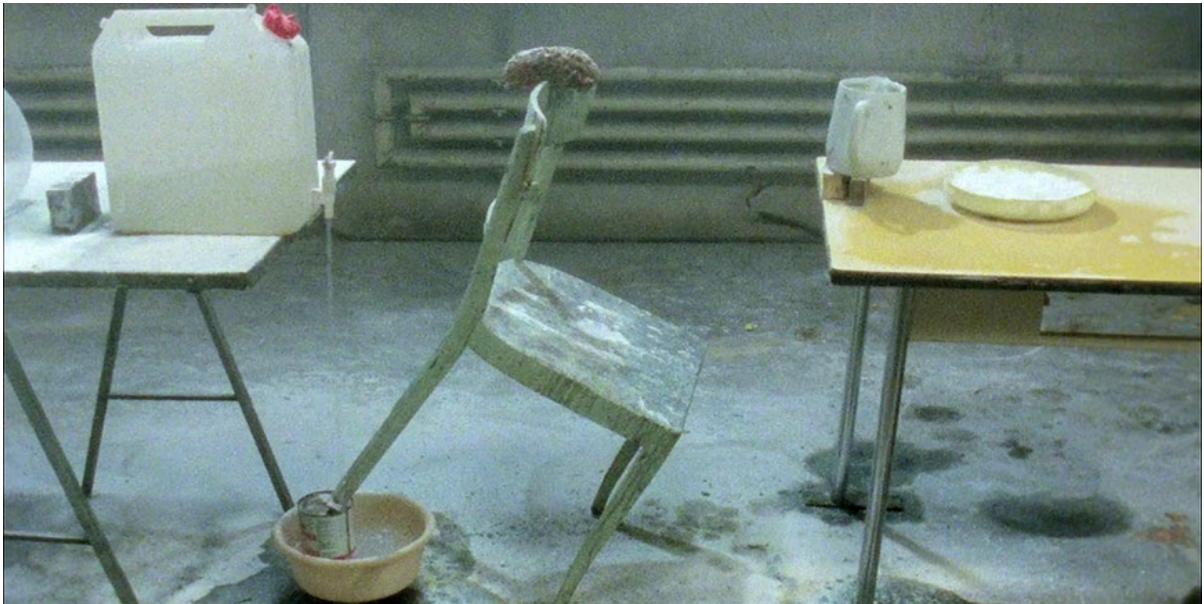
Você não vê nada exceto uma placa branca e cristalina e água pingando do teto, do alto, e ouve o som de água pingando. O filme tem dez minutos de duração. Só consigo imaginar São Francisco olhando para um prato d'água e a água pingando com tanto amor, respeito e serenidade. A reação usual é: “Oh, o que é mesmo? Apenas um prato de água pingando.” Mas essa é uma observação esnobe. Essa observação não tem amor por nada no mundo. O filme de Snow e Wieland eleva o objeto e deixa o espectador com uma atitude mais refinada em relação ao mundo ao seu redor, ele abre seus olhos para o mundo fenomenal. E como você pode amar as pessoas se não ama água, pedra, grama.³⁶ (MEKAS, 1969)

Observar o mundo com humildade, restituindo as coisas à vida perceptiva, num gesto ativo e sem muita intenção. “Dripping Water” é um filme que surge da rotina, do desejo de prestar atenção no banal. Um filme de comedido fascínio doméstico, entre o registro cotidiano e a sua discreta exaltação.

35 Entrevista em: *Experimental Cinema: The Film Reader*. 2002, pgs. 252-253.

36 Tradução minha do original: “You see nothing but a white, crystal white plate, and water dripping into the plate, from the ceiling, from high, and you hear the sound of dripping water. The film is ten minutes long. I can imagine only St. Francis looking at a water plate and water dripping so lovingly, so respectfully, so serenely. The usual reaction is: Oh what is it anyhow? Just a plate of water dripping.’ But that is a snob remark. The remark has no love for the world anything. Snow and Wieland’s film uplifts the object, and leaves the viewer with a finer attitude toward the world around him, it opens his eyes to the phenomenal world. And how you can love people if you don’t love water, stone, grass.” (Jonas Mekas, New York Times, 1969)

4.4 Figura 14 - *The Way Things Go* (1987) Peter Fischli & David Weiss



Fonte: bates.edu

Neste célebre vídeo da dupla Peter Fischli e David Weiss, uma série de objetos montados em estruturas precárias se acionam e desabam em consecução, a partir de dinâmicas físicas calculadas. No início do vídeo, um saco de lixo suspenso no teto aos poucos se desenrola de uma corda, até roçar num pneu posicionado abaixo sobre uma rampa de madeira. Eventualmente, a sacola empurra o pneu ladeira abaixo, e este se projeta até colidir contra uma outra estrutura posicionada à frente. O acionamento de cada estrutura engendra o seu colapso, numa cadeia de desabamentos sucessivos, numa espécie de comédia física das coisas³⁷. Como comenta Peter Fischli, “The Way Things Go” observa a indissociabilidade entre construção e destruição. A agência do tempo e a física dos objetos determina sua montagem e demolição, até o ponto em que a diferença entre unidade e fragmentação se torna incerta.

Ainda segundo o artista, o que interessa é um estado de equilíbrio precário, “o equilíbrio é mais bonito logo antes do colapso”. Alguns anos antes de “The Way Things Go”, a dupla realizou a série fotográfica “Equilíbrio” (1984-1986), onde variados objetos (garrafas, pneus, bases de madeira, corda, etc.) são fragilmente montados, a beira da queda no momento preciso em que são fotografados. Ao invés

37 Citação na entrevista <https://www.frieze.com/article/odd-couple> (2006)

de mostrado, como em “The Way Things Go”, o colapso é sugerido, fotografado no instante da transição entre imobilidade e movimento. Se na série fotográfica ficamos no limiar da certeza de que algo está para acontecer, no filme acompanhamos o processo ininterrupto de equilíbrio e desabamento. Ao invés de limiar, assistimos o desenvolvimento dos colapso, a duração de cada queda em decurso.

Figura 15 - *Equilíbrios* (1984-1986) Fischli/Wess



Fonte: <https://commissionmelo.wordpress.com/2014/11/11/fischliweiss-equilibres/>

“The Way Things Go” também propõe uma pesquisa plástica sobre a interação desses materiais diversos. Quando a sacola de plástico encosta no pneu, ouvimos e assistimos ao efeito que essas matérias produzem quando entram em contato. Do mesmo modo, a madeira e a borracha, o ferro e o vidro, o plástico e o líquido, o papel e o fogo, cada contato produz um efeito relativo às características dos objetos. O vídeo convoca as sensações provocadas por esses atritos entre superfícies que se esbarram. Nesse sentido, “The Way Things Go” evoca a tradição da natureza-morta, apresentando a fisionomia e a variedade daquelas coisas. Mas,

ao invés de um único quadro, acompanhamos suas interações a partir de um plano-sequência, que forma um fio condutor para as sucessivas modulações.

Além da natureza-morta, podemos sugerir que “The Way Things Go” se relaciona com o campo de estudos da cultura material. A cultura material investiga as interações entre grupos humanos e os objetos que circulam em diferentes ambientes culturais. Todo tipo de artefato religioso ou de circulação nas cidades participam desse campo de estudos, que interpreta as agências entre corpos humanos e objetos inanimados. Na introdução do livro *The Handbook of Material Culture* (2006), os autores escrevem que “muitos dos estudos de cultura material estão preocupados em aprofundar nossa compreensão de como as pessoas fazem coisas e as coisas fazem pessoas.” (p. 2) Se partimos de uma perspectiva que tangencia as pesquisas da cultura material, podemos supor que “The Way Things Go” nos apresenta um conjunto de objetos que pertencem ao espaço social do ateliê e à experiência cotidiana de artistas. Tinta, cola, caixas e inúmeros outros materiais são registrados nesse espaço onde se pratica a atividade artística e particular ao contexto do duo Fischli e Weiss.

Nesse sentido, Fischli menciona que quando realizaram o vídeo, os diretores não estavam interessados na colaboração de um especialista para elaborar as estruturas. Preferiram descobrir por si próprios, experimentando com o equilíbrio de diferentes materiais, como a sequência poderia ser formada. Ainda segundo Fischli, durante a produção do filme houve um momento em que um perito foi convidado para as filmagens, mas ele imediatamente sugeriu um ingrediente químico que não pertencia aos objetos dispersos encontrados no ateliê. Ao invés de seguir a sugestão que poderia facilitar a produção do trabalho, os artistas preferiram seguir utilizando objetos encontrados em sua rotina. Essa escolha nos mostra que “The Way Things Go” não é apenas um filme interessado nas dinâmicas físicas e nas simetrias entre equilíbrio e destruição, mas também em apresentar um conjunto específico de objetos que participam do cotidiano dos artistas. Os objetos são como personagens dotados de uma vida singular e anterior, como Fischli comenta: “O filme cria a impressão de que as coisas se movem por conta própria, sem ajuda humana, se tornando seres dotados de espírito e vivos.”³⁸

38 “The film created the impression that the things move on their own, without human help, that they become spirited, living beings.” (Ibidem, 2006.)

4.5 Figura 16 - Voz à Deriva (2017) Donna Conlon e Jonathan Harker



Fonte: Framedovideo

Em diversos vídeos da dupla Donna Conlon e Jonathan Harker, os objetos, não mais apenas conectados aos espaços domésticos, comentam a história política de um lugar. A dupla se conheceu durante um mestrado em artes na cidade do Panamá e, a partir de observações sobre a paisagem local e as sobreposições entre natureza e objetos de produção industrial, passaram a realizar vídeos que tematizam ecologia, consumo e a geografia política do Panamá - sobretudo em suas relações com os EUA. Dessa intersecção entre produção material e história política, os artistas criam narrativas com objetos, nas quais um efeito de encadeamento narrativo comenta uma paisagem local retratada ao fundo da imagem.

Em particular, três vídeos da dupla parecem organizados sob um mesmo modelo de construção, em que um objeto dispara uma montagem encadeada sobreposta a um espaço local. São eles “Voz à Deriva” (“The Voice Adrift”, 2017), “Zincofonía Tropical” (“Tropical Zinphony”, 2013) e “Efeito Dominó” (“Domino Effect”, 2013). A maneira como a paisagem social e a história da cidade são apresentadas varia nos três trabalhos, sendo mais diretamente evocada no caso de “Efeito Dominó” e mais sugestiva nos outros dois vídeos. No entanto, para essa análise farei um breve comentário acerca do vídeo “Voz à Deriva”.

“Voz à Deriva” nos mostra uma garrafa de plástico que percorre a cidade do

Panamá num dia intenso de chuva. Conforme desce as ruas alagadas, a garrafa atravessa espaços urbanos e florestais, percorre ruas sem asfalto ou pavimentadas, num percurso ditado pelo impulso do fluxo da chuva. A garrafa gira sobre si mesma, colide com gravetos, pedras e pedaços de plástico, sugerindo uma coreografia onde as coisas pertencem a um ecossistema particular: a solidão dos objetos descartados, testemunhas de nossa atividade produtiva e das montanhas de traços materiais que ficam “à deriva”. A cada plano assistimos um novo movimento da garrafa na cidade inundada, mas, apesar da continuidade do movimento, não se trata de um plano-sequência sem elipses como em “The Way Things Go”: em “Voz à Deriva” a montagem entre os planos é feita com falsos *raccords*, onde dois espaços aparentemente justapostos podem estar totalmente separados. Assim, o filme insinua um trajeto que potencialmente percorre a cidade inteira, fazendo da jornada da garrafa uma verdadeira deriva pela cidade.

Devo mencionar que nos vídeos “The Voice Adrift” e “Efeito Dominó” verificamos uma ruptura de um dos critérios condutores desta análise: em “The Voice Adrift”, a ação é iniciada por um personagem humano, que sopra uma mensagem no interior da garrafa de água. Também em “Dominó”, um homem empurra a primeira pedra que gera o efeito em dominó do vídeo. Apesar dessas aparições, devemos considerar a maneira como esses corpos humanos são representados nos vídeos e em outras produções de Conlon and Harker. Embora mostrados, os corpos aparecem recortados, sendo mostradas apenas as partes que disparam a ação: em “The voice Adrift”, enxergamos a mão do personagem que apanha a garrafa e depois a sua boca em super close-up. Em “Efeito Dominó”, somente a mão e os pés do personagem entram em quadro, acionando o gesto performático do vídeo. Apesar da ação ser inicialmente conduzida por um gesto humano, os objetos são o foco principal, e a narrativa dos vídeos é definida pelas suas dinâmicas.

Como em “The Way Things Go”, “Melting” e “Dripping Water”, o que está em pauta é a materialidade específica dos objetos, suas fisionomias e a maneira como interagem em relação a outros elementos. Uma visualidade, uma sonoridade e diferentes qualidades hápticas emergem dessas figurações, que nos falam da solidão dos objetos em suas errâncias por um mundo em movimento.

4.6 Figura 17 - *Stone Into Steel* (1960) Paul Dickson



Fonte: Frame do filme

Nesse documentário institucional, o cineasta inglês Paul Dickson foi contratado pela United Steel, empresa centenária de produção de aço na Inglaterra, para documentar o ciclo de produção do ferro, desde a escavação das minas até a produção das barras de aço. Diante das obrigações contratuais, Dickson realiza um filme que descreve linearmente as etapas de transformação desse elemento natural. Considerando os procedimentos que “Stone Into Steel” elenca para apresentar suas imagens, poderíamos sugerir um paralelo entre o filme e a teoria da mercadoria em Marx: em “Stone Into Steel” o objeto tem restituídas as suas características físicas e a processualidade do trabalho organizado que é indissociável de sua fabricação. Ao invés de um objeto final pronto, somos apresentados aos seus intrincados processos produtivos, num movimento que desfaz a abstração econômica do fetiche da mercadoria, isto é, o processo no qual o objeto é desviado de sua realidade concreta. Como em “The Way Things Go” - só que a partir de uma atitude mais

conectada ao documentário de observação do que à ficção - os encadeamentos de “Stone into Steel” registram a fabricação do ferro antes de sua transformação em mercadoria.

Outros filmes também apresentam as etapas de fabricação de materiais industriais, num gênero em potencial que poderíamos chamar de “filmes de pista de montagem”: “Canto do Estireno” (1959), de Alain Resnais, outro institucional contratado pela empresa retratada, narra a produção do plástico de modo poético e didático. Mas, em contraste a “Stone Into Steel”, em “Canto do Estireno” as etapas da fabricação do plástico são alternadas, organizadas em fragmentos narrativos. Apesar da convencionalidade dos procedimentos de montagem, a beleza de “Stone Into Steel” parece residir exatamente no discorrer claro e verossímil das transformações do minério de ferro, que acompanhamos com regularidade plácida. Além disso, enquanto a montagem de “Canto do Estireno” é submetida à voz em off de um narrador, que a cada cena decide e anuncia os momentos que pretende mostrar, em “Stone Into Steel” a narração é conduzida pelas próprias etapas da montagem industrial – a produção da matéria dita o ritmo do filme, e não uma voz externa e roteirizada.

Nos últimos dez minutos, Dickson elabora uma montagem paralela entre o ciclo de fabricação do ferro e algumas cenas que ficcionalizam a vida dos operários da fábrica. Nessas cenas do cotidiano, vemos os trabalhadores em suas horas vagas: eles se casam, aposentam-se, morrem. O paralelismo da montagem conecta a fabricação do objeto aos ciclos da vida humana, como se ambos seguissem uma ordenação similar. Tal qual os objetos, a vida humana também é organizada por marcos regulatórios, processos produtivos e ritos de passagem.

4.7 Figura 18 - *Natureza-Morta* (1997) Harun Farocki



Fonte: Frame do filme

Em “Natureza-Morta”, o cineasta alemão Harun Farocki, notório por seus filmes ensaios que investigam a natureza e as técnicas de produção de imagens na contemporaneidade, parte de uma hipotética correspondência entre as pinturas de natureza-morta dos séculos XVI e XVII e a publicidade de mercadorias contemporânea. O filme opõe cenas paralelas, onde em determinado momento vemos pinturas históricas de natureza-morta acompanhadas de voz em off e, em seguida, somos levados para dentro de diferentes estúdios de fotografia - no interior dos quais acompanhamos os meandros da produção fotográfica de mercadorias. Os dois blocos espaciais investigam as mesmas interrogações de base: seria a publicidade contemporânea uma continuação histórica do gênero de natureza-morta? E como o estatuto do objeto mudou em sociedades e épocas diferentes?

“Natureza-Morta” começa com uma narração em off sobre a pintura “O Vendedor de Legumes” (1576), do artista holandês Pieter Aertsen. A pintura nos

mostra um homem no centro do quadro cercado por objetos inanimados. O personagem parece brotar como uma árvore em meio ao legumes, frutos, verduras e animais mortos. A metade inferior de seu corpo está recoberta por mercadorias, assim como as laterais, de modo que podemos ter a sensação de um cruzamento entre seu corpo e os objetos. O gesto de abrir os braços indica que o personagem oferece a afluência de seus produtos ao olhar do espectador. Segundo Farocki, Aertsen seria um precursor da natureza-morta, pois apesar da pintura ser centralizada por um personagem humano, os objetos inanimados são o seu motivo principal. A voz em off ressalta a diversidade dos objetos e sua relevância como testemunhos da atividade humana em outros séculos, e como gerações de arqueólogos e historiadores teriam se debruçado sobre essas pinturas para entender formações culturais passadas, sem, no entanto, conseguirem responder a questão: “Porque as coisas inanimadas são o objeto principal da imagem?”

Figura 19 - *Natureza-Morta* (1997) Harun Farocki



Fonte: Frame do filme

Na sequência seguinte, somos levados para dentro de um estúdio de fotografia, onde uma equipe de profissionais prepara uma nota de dinheiro para uma

foto - depois de alisada com ferro de passar, a nota é medida à régua, ajustada, iluminada etc. Nos poucos planos que compõem a sequência, Farocki posiciona a nota no centro do quadro, enquanto os profissionais que a preparam circulam ao redor. Passo a passo, acompanhamos as mediações que perpassam o objeto antes de sua transformação em imagem. A nota ocupa o centro das atenções, enquanto os personagens humanos, periféricos e desenquadrados, remetem-se inteiramente à sua fabricação.

Na sequência seguinte, Farocki reinicia a voz em off sobre pinturas de natureza-morta, perguntando-se sobre os possíveis símbolos que estas teriam transmitido num contexto cultural em que a produção agrícola se tornava mais prolífica e no qual a religiosidade era central. Ele contrapõe à ideia da natureza-morta como cifra para mensagens ocultas a sugestão de que, talvez, as coisas teriam sido apresentadas meramente como sendo elas mesmas: um pão é apenas um pão. Contudo, seria possível representar um objeto sem qualquer mediação? Na sequência seguinte, Farocki procura responder a questão a partir de uma nova oposição: acompanhamos as etapas de construção de outra imagem publicitária, agora um anúncio de queijos. A ininterrupta mediação dos fotógrafos, seu insistente detalhismo e as memórias das fotografias do objeto feitas em outras campanhas, revelam os processos intermináveis de produção da imagem, que jamais poderia ser restituída a uma neutralidade primeira.

Como se fizesse um complemento documental a “Melting”, de Thom Andersen, “Natureza-Morta” apresenta a produção de uma imagem que resulta em publicidade. Ao invés de ficcionalizada, acompanhamos a transformação do objeto, a partir de intrincados processos produtivos. A encenação de Farocki concretiza esses processos com os mesmos procedimentos de seus outros filmes, onde há uma “agência que é ao mesmo tempo forense e pedagógica”, nas palavras de Thomas Elsaesser (2005). Uma pedagogia complexa e ambígua que pretende refletir sobre a produção dos objetos e das imagens que circulam na contemporaneidade.

4.8 Outros filmes com objetos inanimados

Antes de concluir este capítulo, gostaria de mencionar outros filmes que poderiam ter sido selecionados para complementar essa análise. Algumas ausências parecem significativas, mas deixaram de ser incluídas por algumas razões. Primeiro, para os fins dessa análise, acredito que o conjunto de filmes escolhidos é suficiente para sugerir algumas aproximações com os conceitos abordados nos capítulos anteriores. Ainda que essa sugestão guarde suas incongruências e generalidades, espero que ela tenha sido capaz de iluminar, a partir de um conjunto de filmes bastante diverso, alguns caminhos para um cinema que posiciona os objetos inanimados no centro de sua atenção.

Entre os filmes que poderiam ter sido analisados algumas ausências parecem especialmente marcantes. “Still Life” (2001), de Sam Taylor-Wood, costuma ser mencionado quando se discutem as aproximações entre cinema e pintura, em particular para ilustrar o debate entre as artes baseadas em imagens fixas ou em movimento. Decidi não incluir esse vídeo no capítulo pois supunha que “Melting”, de Thom Andersen, além de menos conhecido e instalado no debate acadêmico, também respondia, a partir do mesmo procedimento, à questão das passagens entre paralisia e movimento da imagem. Além disso, e ao invés de “Still Life”, “Melting” opta pela apresentação de uma mercadoria moderna, o que tanto sinaliza para o segundo capítulo da tese, quanto para as relações entre imagem publicitária e natureza-morta, discutidas a partir do documentário de Harun Farocki.

Definitivamente, outros filmes teriam empurrado essa análise para caminhos diversos: a série de “Bouquets” (1994-1995), da cineasta Rose Lowder, que permitiria uma arguição sobre o filme de natureza-morta com flores, remetido, assim, a um dos motivos clássicos do gênero; o curta “A game with Stones” (1965), de Jan Svankmajer, que assinala, em seus filmes, a qualidade háptica das imagens, o que poderia aprofundar a questão da textura dos objetos; e o primeiro segmento de “Five” (2003), de Abbas Kiarostami, que focaliza um tronco à beira-mar. Esses filmes, além de muitos outros, podem realçar a análise de um cinema dos objetos inanimados, ampliando e definindo os seus horizontes de pensamento e prática.

5 RELATO DE PROCESSOS E CONCLUSÃO

Neste capítulo, farei uma revisão das etapas de idealização e produção dos filmes que compõem a tese, sendo eles “Adeus às Coisas” (2019), “A Noite dos Lanches” (2020), a vídeo-performance “Música para um pedaço de gelo derretendo” (2021) e um novo curta-metragem em produção. Ao invés de entremear os filmes ou vídeos com os temas desenvolvidos nos capítulos anteriores, decidi mantê-los em paralelo ao texto da tese, acreditando que os conceitos podem ser analisados a partir dos filmes enquanto permanecem em paralelo. Esse método permitiria uma oscilação entre texto e prática, para a qual os dois pontos eventualmente coincidem ou se separam, sem se reduzir mutuamente. Os três pontos principais desenvolvidos ao longo desse texto (sendo eles: as articulações entre imobilidade e movimento no cinema e a filmagem de objetos imóveis; as possíveis ligações entre animismo, fetiche e mercadoria; e as relações entre cinema e natureza-morta), pretendiam informar algumas perspectivas que potencialmente atravessam os filmes, sem que eles estivessem circunscritos ou fossem redutíveis aos conceitos. Neste capítulo, pretendo relatar os processos que levaram a concepção e a realização dos filmes, de forma que a ligação entre o trabalho prático e os conceitos que compõem a tese se tornem, de algum modo, mais perceptíveis.

Começo esse capítulo retornando ao momento em que comecei a filmar objetos inanimados, ainda durante o mestrado, e sem clareza de que esse seria o meu objeto de práticas e estudos nos anos posteriores. Depois de narrar esse momento inicial de produção, comento os projetos que foram realizados durante o doutorado, entre 2017/2 e 2022/1. Haveria continuidades e rupturas entre esses dois momentos de produção, onde alguns motes reaparecem ou são interrompidos.

No entanto, as descrições que seguem não pretendem tecer uma análise conceitual extensa. Trata-se de um relato onde os conceitos encostam na biografia dos filmes, sem determiná-los. Dos trânsitos entre relato pessoal, pesquisa e processos de produção, espero concluir este trabalho de tese, sem almejar uma completa coerência entre as partes, mas confiando nas possíveis ressonâncias entre o texto e as imagens realizadas.

5.1 Objetos procurados

Entre 2012 e 2014, escrevi uma dissertação de mestrado sobre a apresentação das cidades em filmes do cineasta taiwanês Tsai Ming-Liang. Em paralelo à pesquisa de pós-graduação, mantive encontros semanais com dois amigos artistas do Rio de Janeiro, Gustavo Torres e Marcelo Mudou. A proposta desses encontros era a de apresentar trabalhos em qualquer suporte e em seguida conversaríamos livremente sobre essas produções. Apesar do convite, minha produção na época pouco se relacionava com as artes visuais e mesmo com o cinema, exceto em relação à escrita da dissertação. Decidi aproveitar o convite para começar a produzir vídeos que cruzavam referências de cinema e artes visuais, além de interagir com algumas questões teóricas de meu interesse. No segundo encontro do trio, apresentei o vídeo “Paralelo” (2012), de quatro minutos e filmado com uma câmera fotográfica automática, onde vemos, nos primeiros três minutos, um paralelepípedo deitado na horizontal preenchendo a maior parte do quadro. Depois de três minutos, o paralelepípedo é retirado por uma mão, revelando o cano da fossa que repousava atrás, escondido pela pedra.

Figura 20 - *Paralelo* (2012)



Fonte: frame do vídeo

O paralelepípedo que protagoniza esse vídeo foi encontrado próximo à rua Miguel Resende, no bairro de Santa Teresa. Como o limão de Hollis-Frampton, eu procurava uma pedra com certas características: que tivesse um tamanho médio, sem destoar da escala dos demais paralelepípedos. Era importante que fosse um paralelepípedo ordinário entre os ordinários, um paralelepípedo “qualquer”. Ao mesmo tempo, que fosse suficientemente reto nas laterais, gerando um efeito de duplicação e paralelismo entre o frame da imagem e a lateral da pedra. Enquanto o frame da câmera e da pedra se remetiam, o vidro da lente e a pedra entravam em antagonismo material, entre a transparência do vidro e a opacidade da pedra. De todo modo, importava uma pesquisa de *casting* para a pedra, que seria ao mesmo tempo específica e qualquer.

Mesmo depois de “Paralelo”, quando passei a filmar outros objetos de produção em massa, sempre procurei uma fisionomia particular, adequada à ação que seria executada. Ao mesmo tempo em que o objeto de circulação em massa é aparentemente uma réplica exata de seus pares, favorecendo uma suposição de acesso social generalizado³⁹, não é difícil encontrar pequenas marcas distintivas entre duas caixas de fósforos. Quando procurei a caixa de fósforos para o vídeo “Automático” (2013), evitei as caixas imperfeitas, desalinhadas, ou que apresentassem falhas no logotipo da marca “Olho”. Eu procurava uma caixa de fósforos idealizada, diferente das outras exatamente pela ausência de imperfeições ou marcas distintivas.

Quando Arthur Danto comenta a produção de caixas Brillo transformadas em objetos de exposição, ele faz questão de salientar a “indiferença” entre as caixas fabricadas com fins comerciais e as caixas construídas por Andy Warhol e seus assistentes na Factory. Mas, ao mesmo tempo em que a suposta indiferença entre as caixas permite que Danto defina sua tese sobre a indiferença entre arte e vida em termos de aparência externa, elegendo os “significados incorporados” (2020, p. 83) como componente essencial da arte, o autor comenta as dessemelhanças entre as caixas de Warhol e aquelas vendidas em supermercado:

³⁹ Como diz Andy Warhol, “Você pode estar assistindo TV e ver uma Coca-Cola, e você sabe que o presidente bebe Coca, Liz Taylor bebe Coca, e pensar, você pode beber uma Coca também. Uma Coca é uma Coca e nenhuma quantia de dinheiro pode te dar uma Coca melhor do que aquela que o vagabundo da esquina está bebendo. Todas as Cocas são iguais e todas as Cocas são boas. Liz Taylor sabe disso, o presidente sabe disso, o vagabundo sabe disso, e você sabe disso.” (2008, p. 118)

As caixas feitas pela Factory eram de madeira, enquanto as caixas feitas pela fábrica eram de papelão ondulado. Mas a diferença entre elas poderia ter sido inversa. As caixas feitas na Factory eram pintadas de branco, com o design estampado nos quatro lados e no topo, assim como muitas das caixas feitas pelas fábricas. Outras caixas feitas pela Factory não eram pintadas, exceto pelo logotipo – elas eram marrons como o papelão sem pintura. (DANTO, 2020, p. 82)

Entre semelhanças e diferenças, a verdade é que Warhol customizou suas próprias caixas, possivelmente em busca de efeitos visuais específicos. Uma caixa que correspondesse, simultaneamente, tanto ao seu projeto quanto à imagem da caixa fabricada. Talvez, como pretende Danto, a diferença física entre os dois objetos seja irrelevante, mas mesmo assim não podemos concordar com a afirmação de que as caixas são réplicas exatas, pois se fossem Warhol não teria a necessidade de produzi-las. Mesmo os objetos produzidos em série podem ser individualizados de acordo com parâmetros nem sempre previsíveis, ainda que sejam praticamente indiscerníveis: de acordo com o gosto ou o uso ao qual se atribui, o objeto pode ser escolhido por seus traços, sua índole particular.

5.2 Narrativas mínimas

Nos dois anos seguintes à produção de “Paralelo”, realizei diversos vídeos que registravam objetos inicialmente parados e, em seguida, acionados por um gesto. No vídeo “Automático”, vemos uma caixa de fósforos da marca “Olho” de frente para a câmera. Pouco mais de um minuto depois, um fósforo entra em quadro e incendeia a caixa, relacionando o seu sentido utilitário ao momento de seu descarte. Em outro vídeo, “Sumo” (2014), vemos um sanduíche da cadeia de lanchonetes “Subway” filmado de cima e repousado em diagonal. Uma faca entra em quadro e corta o sanduíche, primeiro no meio, depois em pedaços paralelos e então em cubos, até que o sanduíche final se separa do sanduíche inicial, tornando-se uma massa informe que vincula e contrasta a primeira imagem com a última: o sanduíche é deformado, ainda que o índice da forma inicial esteja contido na final, e

vice-versa.

Figura 21 - *Automático* (2013)



Fonte: frames do vídeo

Figura 22 - *Sumo* (2014)



Fonte: frames do vídeo

Com o tempo, algumas questões se destacaram: primeiro, o interesse por objetos imóveis e de rápida circulação e consumo, à exemplo da caixa de fósforos e do sanduíche de rede de lanchonetes. Também a questão da forma narrativa, em que acompanhamos a passagem entre estados de imobilidade e movimento. O problema que o primeiro capítulo investiga já estava presente nesses vídeos, onde assistimos, de forma bastante demonstrativa (e eu pretendia que assim fosse), diferentes modos de transição entre imobilidade e movimento, sempre relativos à materialidade e à fisionomia dos objetos e a uma relação entre o seu sentido utilitário e o gesto operatório do vídeo. Deste modo, eu não poderia atear fogo ao sanduíche ou cortar em pedaços a caixa de fósforos. Era importante que cada gesto exacerbasse a função social das coisas: cortar o sanduíche e atear fogo à caixa de fósforos, até a exaustão. O procedimento desses trabalhos estava na linearidade entre utilidade e ruína, condensando a ligação entre função e declínio dos ciclos de vida dos objetos.

Em geral, a estrutura desses primeiros vídeos é construída em três partes,

que podem corresponder - mais por similaridade do que por equivalência - a três atos narrativos. Primeiro, uma situação inicial é apresentada – a caixa de fósforos ou o sanduíche em repouso. Em seguida, um conflito é acionado por um elemento que entra em cena, perturbando a estabilidade anterior: o fósforo que entra aceso em quadro, ou a faca que corta o pão. O terceiro ato resolve o conflito, apresentando a transformação final do objeto, depois de percorridas as etapas anteriores. A imobilidade é seguida de um movimento, que é seguido de uma imobilidade final. Podemos reduzir essas etapas à transição entre paralisia (que corresponde a estabilidade inicial) e movimento (perturbação).

Esses vídeos propunham uma ligação entre cinema e artes visuais que passa pela produção de narrativas em três atos, mas a partir de uma redução à sua estrutura básica: idealmente, a narrativa em três atos é uma sucessão de gestos ordenados em relação a uma conclusão, uma finalidade que articula o sentido dos elementos apresentados anteriormente. Nessa narrativa reduzida, ou mínima, o resultado também é fruto de uma sucessão, embora os elementos narrativos estejam reduzidos ao mínimo.

5.3 Tsai, Frampton

Sem que isso fosse evidente, a questão da transição entre imobilidade e movimento vinha do meu próprio objeto de dissertação de mestrado. Tsai Ming-Liang é um cineasta conhecido, entre outras coisas, pelo extremo ralentamento da duração em seus filmes, pelos tempos mortos que apresentam paisagens inóspitas e por personagens opacos, que pouco contribuem para a articulação narrativa. Seus filmes demandam um estado de espera, uma pausa que antecede cada acontecimento, sem que a soma das ações necessariamente componha um efeito de integração narrativa. Nesses filmes somos convidados a observar estados próximos à imobilidade, e o olhar desvia de um possível centro para as periferias do quadro. Mesmo quando um personagem está presente e age de acordo com a consecução narrativa, as imagens costumam ser tão extensas que o olhar entra em

deriva. A passagem entre imobilidade e movimento parece repercutir em cada plano de Tsai, pois apesar de reconhecer as imagens como necessariamente movimentadas, somos obrigados a esperar. Os olhos vagam sem direção: um pouco como queria Barthes, que se incomodava com a sucessão rápida de uma imagem a outra no cinema, os longos planos de Tsai instauram uma outra temporalidade, liberta da economia narrativa e próxima da “temporalidade aberta” das fotografias. Evidente que inúmerxs diretorxs experimentaram com a dilatação temporal, e de certo modo essa dilatação é um dos efeitos da ausência de montagem, como a teoria do cinema realista de André Bazin (1991), desde a metade do século passado, já promulgava. Me refiro a Tsai pela radicalização e insistência no uso desse procedimento, e por ter sido a partir de seu cinema que uma certa maneira de lidar com a temporalidade repercutiu em meu trabalho.

Mas as transições entre imobilidade e movimento de Tsai não foram suficientes para informar a minha prática, particularmente em relação à filmagem de objetos imóveis. No caso de “Paralelo”, a ideia da pedra que bloqueia o acesso a um segundo elemento oculto vinha indiretamente do filme “(nostalgia)” (1971), de Hollis-Frampton. Nesse filme, as fotografias filmadas escondem a sua lenta incineração pela boca encoberta de um fogão. Mais do que uma transição, em “(nostalgia)” há um conflito entre imobilidade e movimento, onde as fotografias repousadas (literalmente, as memórias do cineasta) são lentamente consumidas pelo movimento do fogo, que poderia ser interpretado como uma metáfora para o esquecimento conduzido pela passagem do tempo.

Mas, além de representar imagens, as fotografias são elas próprias objetos inanimados, assim como o paralelepípedo, a caixa de fósforos e o sanduíche. Dependendo da maneira de filmar e montar, as fotografias suspendem o movimento, gerando uma espera indeterminada. Uma forma diferente de estar sozinho com as imagens do cinema surge dessas formas temporais e espaciais, onde o espectador é deixado sozinho para olhar.

5.4 Roteiros para objetos

Após essas primeiras experiências em vídeo e durante o doutorado, depois de ter realizado um curta-metragem documentário que lidava com outras molduras narrativas (“Cópia Própria”, de 2017), passei a realizar filmes que se aproximam das estruturas progressivas do cinema narrativo. Apesar da linearidade dos vídeos que eu havia produzido até então, sempre tendi a apresentá-los em situações onde o espectador não precisava assisti-los por inteiro. Como em certas montagens expositivas de videoarte⁴⁰, me interessava a ideia de um “acesso livre” aos vídeos, aonde os espectadores definem a própria porção de tempo para assisti-los. Esse modo de exibição permite que o espectador decida entre assistir a totalidade do vídeo ou somente um fragmento, arriscando a sua apreensão integral, embora o fragmento possa suscitar uma interpretação particular. Nesse sentido, procurei realizar vídeos com poucos acontecimentos e relativamente longos, de modo que a passagem entre imobilidade e movimento fosse eclipsada para aqueles que escolhessem assistir a uma única porção do vídeo, gerando um efeito de dissociação ou elipse entre as suas partes.

Após essas experiências interativas, decidi fazer trabalhos que estabeleciam ações consecutivas visivelmente encadeadas e que demandavam, idealmente, um outro tipo de postura do espectador. Me aproximei dos formatos narrativos mais convencionais e feitos, a princípio, para exibição em sala de cinema, que solicitam do espectador um outro arranjo corporal. Esses novos trabalhos continuaram a ser protagonizados por objetos. Assim, tentei produzir filmes com uma certa convencionalidade narrativa, progressiva e também dividida em três atos, mas protagonizada por objetos ao invés de corpos humanos.

⁴⁰ Penso, por exemplo, na exposição “Filmes e Vídeos de Artistas na Coleção Itaú Cultural”, realizada no MAM-RJ entre agosto e novembro de 2019 e com curadoria de Roberto Moreira S. Cruz. Na área da exposição dedicada aos trabalhos de videoartistas brasileiros dos anos 70 (como Regina Silveira, Sônia Andrade, Leticia Parente, etc.) foram instalados tubos de TV ladeados, e os espectadores poderiam ficar de pé para assistir aos trabalhos.

5.5 Adeus às Coisas (2019)

Se, de certa maneira, “Lemon”⁴¹ é um filme em três atos (aparição, meia-luz e desapareção do limão), em “Adeus às Coisas” (2019) eu pretendi fazer um diálogo intertextual que expandia o espaço narrativo do filme de Hollis-Frampton, no qual um conjunto variado de coisas se articulam como astros cósmicos e orbitam em relação uns aos outros, formando pequenas constelações. Tentando seguir uma narrativa em três fases ou atos, “Adeus às Coisas” se estrutura da seguinte maneira: na primeira parte somos apresentados ao espaço que os objetos habitam, onde eles são como astros que orbitam em relação a diferentes sóis - a lâmpada e o cristal no centro da mandala. Os objetos também circulam em pequenas constelações de três ou quatro, formando entre eles composições mais ou menos arbitrárias. A segunda parte começa quando o limão reaparece no centro do quadro e começa a decompor. Esse momento serviria como transição para a terceira parte, na qual os objetos aparecem eclipsados pela luz e em deterioração, como o leite que derrama da caixa e o jorro da garrafa de Coca-Cola. Na quarta parte, uma espécie de epílogo, filmei um pó de mármore que seria como a ruína das coisas, mas também um novo estado da matéria desfeita, anunciando possíveis constelações de cinzas inanimadas.

O roteiro do filme foi construído a partir dessa ordenação em três etapas, embora, segundo o comentário de um amigo, o segundo ato não se inicie por um gesto exterior a narrativa que perturba a estabilidade primeira, mas por uma lógica interna ao filme, onde a passagem do tempo agencia o envelhecimento e a transformação das coisas.

Por fim, gostaria de comentar a seleção dos objetos em “Adeus às Coisas”. Na primeira parte, procurei objetos esféricos ou arredondados, que remetessem à planetas, cometas, estrelas e outras formas astrais. Na segunda parte, ao contrário, procurei objetos diagonais, retangulares ou quadrados, que pudessem ressaltar o efeito de luz e sombreado. Além disso, os conjuntos de objetos não deveriam sugerir

⁴¹ Apesar de recorrentemente citar “Lemon” de Frampton como um filme chave para “Adeus às Coisas”, outras influências também foram determinantes, como alguns trabalhos cinéticos do artista argentino Julio Le Parc e o filme “Nostalgia da Luz” (2010) de Patricio Guzman. O desejo impraticável de filmar os astros celestes como Guzman em “Nostalgia da Luz”, me levaram a reduzir e redirecionar as expectativas, transformando meu conjugado num mini-cenário espacial. Isto é, cinema caseiro e cenográfico, feito em condições mínimas de produção.

associações imediatas – evitei procurar as diversas partes de um televisor, microondas ou automóvel, que criassem a impressão de um desmembramento entre as partes que poderiam ser recombinadas. Procurei uma desconexão entre os objetos, que provinham de circunstâncias diferentes. Eles não deveriam ser encaixáveis, mas gerar uma sensação de colagem arbitrária. Desse modo, os objetos tanto deveriam responder a alguns parâmetros pertinentes às etapas do filme quanto não deveriam entrar em relações assinaladas. Havia regras diferentes, mais ou menos arbitrárias, na escolha dos personagens do filme. Interessava uma certa errância na seleção das coisas, que foram coletadas em minha casa ou adquiridas nas vendas de calçada do bairro da Glória (o chamado “shopping chão”) e na feira de antiguidades da Praça XV.

5.5.1 Cinema de mini-estúdio

“Lemon” também me fez notar que havia um cinema realizado em condições de produção simplificadas, com baixíssimo orçamento, feito de forma individual e no espaço doméstico. Um cinema de mini-estúdios domésticos, ou de ateliê. Como se a lógica do cinema de estúdio fosse transportada para o ambiente doméstico, mas sem a complexidade logística e os altos custos de produção. Como no cinema de estúdio, “Lemon” foi filmado em um ambiente artificialmente controlado, onde os poucos elementos são articulados para realizar a imagem, provavelmente imaginada em pormenores antes de sua execução. Em entrevista, Hollis-Frampton (1980) relata o cuidado na escolha do limão, como se fizesse um teste de elenco para selecionar o protagonista de seu filme. Nesse sentido, estaríamos mais próximos do cinema de ficção roteirizado do que do improvisado lúdico que caracteriza outras vertentes de cinema experimental. Ao mesmo tempo em que replicam a lógica dos estúdios, os filmes domésticos a subvertem. Absorvendo algumas chaves do filme de ficção convencional, o cinema de mini-estúdio é feitos à parte dos circuitos macroeconômicos que regulam os filmes de estúdio tradicionais. Além disso, no caso específico de “Lemon”, esse cinema seria canalizado pelo microcosmo dos

objetos que habitam o espaço doméstico. Assim como as pinturas de natureza-morta parecem distantes dos grandes quadros históricos e seu predomínio nos salões, o cinema caseiro e de mini-estúdio aposta no cotidiano e na simplicidade dos meios de produção. Abaixo, seguem algumas imagens da produção de “Adeus às Coisas” e “Música para um pedaço de gelo derretendo” no apartamento transformado em estúdio para a realização desses vídeos, onde luminárias transformam-se em refletores, livros em tripés de luz etc.

Figura 23 - Cenário de *Adeus às Coisas* (2019)



Fonte: acervo pessoal

Figura 24 - Cenário de *Música para um pedaço de gelo derretendo* (2021)



Fonte: acervo pessoal

5.6 A Noite dos Lanches (2020)

Duas situações estão na origem do projeto de “A Noite dos Lanches” (2020). A primeira foi um comentário do meu orientador, Rodrigo Guéron, que, após assistir a “Adeus às Coisas”, considerou a fotografia excessivamente asséptica, demasiado nítida e, por resultado dessa assepsia, publicitária em sua textura. Em resposta a esse comentário e por compreender que, em certa perspectiva, essa crítica de fato poderia ser direcionada ao filme, decidi redobrar a aposta no campo discursivo e imagético da publicidade, escolhendo um Big Mac (uma espécie de rei para a classe das mercadorias capitalistas) como protagonista do novo projeto.

O segundo motivo foi uma imagem mental persistente de uma caixa de Big Mac sobre fundo infinito rosa. Ainda que de modo implícito, essa imagem se referia a dois curtas-metragens: “Kustom Kar Kommandos” (1965), de Kenneth Anger e “Uma Imagem” (1983), de Harun Farocki. Há pelo menos uma semelhança notável entre esses dois filmes: pessoas são tratadas como mercadorias. Em “Uma

Imagem”, uma modelo é fotografada para uma revista enquanto a câmera de Farocki circula pelo estúdio, descrevendo o aparato técnico que transforma a mulher em imagem. No filme de Anger, um *performer* filmado sobre fundo infinito rosa limpa um carro antigo como se fizesse uma massagem erótica, enquanto a câmera, em sucessivos travellings acompanhados por uma trilha *pop*, desliza pelos corpos do modelo e do carro, erotizando máquina e homem.

Enquanto o filme de Farocki faz um ensaio rigoroso sobre a construção de uma imagem publicitária, Anger investe na ironia, fazendo de seu filme um ponto cego entre a o comentário crítico e a adesão à cena representada. Quando comecei a filmar “A Noite dos Lanches”, pretendia examinar o hambúrguer do mesmo modo que Farocki havia analisado a fabricação da imagem da modelo. Haveria no *corpo* do hambúrguer algo diferente do que inicialmente podemos presumir? Um objeto qualquer, quando insistentemente filmado, poderia se revelar tão complexo quanto um corpo animado? Quando comecei a decupar as imagens, a ideia de adicionar uma trilha sonora se impôs espontaneamente, e passei a filmar o objeto tanto na perspectiva do ensaio descritivo quanto da paródia publicitária. De certa maneira, o filme é resultado da interação entre essas duas imagens externas.

Em “A Noite dos Lanches”, o Bic Mac, como se estivesse em uma ficção narrativa, é um protagonista: suas características são físicas e sugerem traços pessoais, que se alteram ao longo do filme. Como em “Adeus às Coisas”, também construí a narrativa de “A Noite dos Lanches” em três etapas: à primeira parte do filme, construída num modelo de ensaio/paródia publicitária, segue um momento de incidente, quando um líquido preto tinge o hambúrguer. Na terceira parte, o Big Mac reaparece invertido em relação a sua primeira imagem, contrastando claro/escuro, dia/noite, consciente/inconsciente, beleza/abjeção etc. Essas interações entre espaço e personagem modulam a “personalidade” do objeto, que atravessa estados sucessivos ao longo do filme.

5.7 Música para um pedaço de gelo derretendo (2021) e filme em desenvolvimento

“Música para um pedaço de gelo derretendo” (2021) foi realizado a partir de um convite para produzir um vídeo ao qual seria adicionado uma trilha sonora improvisada, no contexto do evento “Quartas de Improviso”. Além do que escrevi sobre esse trabalho, pretendo adicionar um comentário sobre a seleção do objeto, o pedaço ou cubo de gelo. Como selecionar um objeto individual tão similar com os seus pares? Haveria diferenças substanciais entre cubos de gelo diferentes? Tratava-se de escolher um protagonista para um projeto de vídeo, portanto, ele deveria ser dotado de uma aparência particular, que justificasse a feitura da imagem. Ao mesmo tempo, não era uma escolha tão complicada. Decidi selecionar um cubo de gelo suficientemente sólido, que evidenciasse a passagem para um estado líquido. O objeto também deveria metaforizar um Iceberg, sugerindo uma ligação entre os objetos domésticos e os grandes elementos naturais.

Em 2020, depois de finalizar “A Noite dos Lanches”, retomei um antigo projeto. Trata-se de filmar um número indefinido de lixeiras em série. Para cada plano de lixeira, segue um descarte de coisa qualquer: garrafa, pedaço de papel, óculos quebrado, livro, bituca de cigarro, maçã mordida, copo, etc. O filme começa com um plano geral de lata de lixo em alguma parte do quadro, e a cada novo plano a câmera se aproxima, até entrar na lixeira. A cada corte a montagem se acelera, ao ponto de cada plano ter a duração de um único *frame*.

Esse projeto retoma a estrutura básica dos vídeos que relatei no início do capítulo: cada imagem se inicia em repouso; um acontecimento perturba a ordem inicial – uma coisa é atirada para dentro da lixeira. Voltamos à imagem inicial mas alterada, agora sabendo que um elemento foi adicionado. Como em “A Fonte da Donzela”, uma aparição é adicionada e, com isso, transforma a imagem. A coisa se cola à retina do filme, cada imagem recicla a si mesma, muda para continuar a mesma.

5.8 Extremidade das mãos

Segundo Aby Warburg, “o homem é um animal que manobra e manipula e cuja atividade consiste em juntar e separar”. Com esse atributo, ele “perde seu autossentimento orgânico, especialmente porque a mão permite que ele se aposse de coisas materiais que não possuem aparelho nervoso, uma vez que são inorgânicos, mas que, a despeito disso, estendem o seu ego inorganicamente.” (Warburg, 2007, p. 312-313) Gostaria de concluir essa tese com fotografias tiradas durante a desprodução de “Adeus às Coisas”. Antes de devolver as coisas à rotina, fotografei cada objeto sobre a minha mão, como forma de despedida da aventura do filme. Talvez, nessa despedida, eu desejasse afirmar a ligação entre meu corpo orgânico e as coisas inanimadas, a ligação secreta e aberta com as coisas ao redor.





















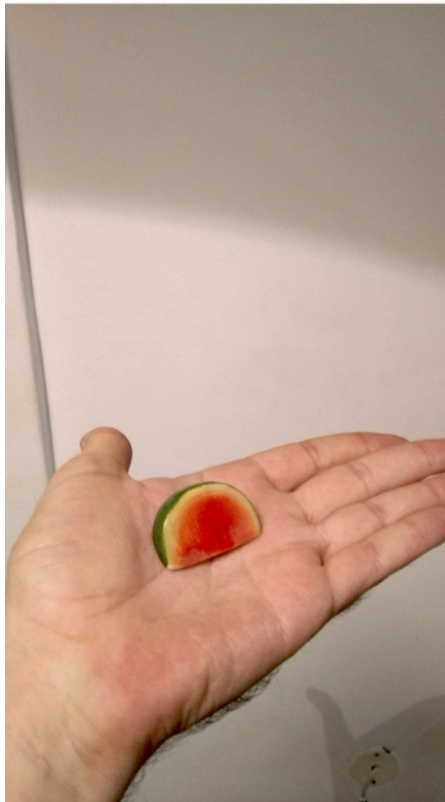




























REFERÊNCIAS

ANDERSEN, Thom. Thom Andersen talks about his films and politics. Entrevista concedida a: Travis Diehl. **Artforum**, Nova Iorque, 03 jun. 2016.

BAPTISTA, Lucas. Matéria e medida: a concretização do pensamento em Peter Kubelka. *In*: PENAFRIA, Manuela *et al* (org.). **Teoria dos cineastas**, V. 1: Ver, ler e ouvir os cineastas. Portugal: Editora LabCom. IFP, 2016. p. 217-230.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Coimbra: Edições 70. 2018.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva. 2009.

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. On language as such and on the language of man. *In*: BENJAMIN, Walter. **Selected Writings**, V. 1. 1913-1926. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press. 1997.

BENNETT, Jane. **Vibrant matter: a political ecology of things**. Duke University Press. Durham: 2010.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: foto, cinema, vídeo**. Campinas, SP: Papirus, 1997.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BONITZER, Pascal. **Desencuadres**. Cine y pintura. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.

BRAKHAGE, Stan; XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018. Metáforas da Visão.

BRAKHAGE, Stan. In defense of amateur. *In*: BRAKHAGE, Stan. **Essential Brakhage**. Selected writings by Stan Brakhage. New York: McPherson & Company, 2001.

BRYSSON, Norman. **Looking at the overlooked: four essays on still life painting**. Londres: Reaktion Books, 1990.

BURCH, Noël. **To the distant observer**: form and meaning in the Japanese cinema. Los Angeles: University of California Press Berkeley. 1979.

CANTON, Katia. **Mesa de artista**: natureza-morta. São Paulo: SESI-SP. 2017.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem** - e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *In*: SZTUTMAN, Renato (org.). **Eduardo Viveiros de Castro**. Rio de Janeiro: Azougue. 2008. (Coleção: Encontros).

COCCIA, Emanuelle. **O bem nas coisas**. a publicidade como discurso moral. Lisboa: Documenta; Sistema Solar e Fundação Carmona e Costa. 2016.

CRUTZEN, Paul; STOERMER, Eugene. The 'Anthropocene'. **Global Change Newsletter**, n. 41, p. 17-18, May 2000. Disponível em:
<http://www.igbp.net/download/18.316f18321323470177580001401/1376383088452/NL41.pdf>. 18/12/2021.

DANTO, Arthur; OLIVEIRA, Rachel Cecília de; PAZETTO, Debora. **O que é a arte**. Relicário: Belo Horizonte, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1**: a imagem-movimento. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2**: a imagem-tempo. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2018.

DEMOS, Thomas J. Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene: the many names of resistance. *In*: DEMOS, Thomas J. **Against the Anthropocene**: visual culture and environment today. Berlin: Sternberg Press, 2017.

DEREN, Maya. **Amateur vs Professional**. Buenos Aires: Hambre: espacio cine experimental, 2013. ISSN 2346-8831.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional. Tradução: José Miguel Alarcón e Cristina de Peretti. Madrid: Editorial Trotta, 1998.

DESCOLA, Phillipe. **Beyond nature and culture**. Chicago: The University of Chicago Press, 2013.

DESCOLA, Phillipe. **Outras naturezas, outras culturas**. São Paulo: 34. 2016.

ELSAESSER, Thomas. Afterall - A Journal of Art Context and Enquiry. **Harun Farocki: filmmaker, artist, media theorist**, Londres, p. 11-40, Apr. 2005.

ESPOSITO, Roberto. **As pessoas e as coisas**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016

FISCHLI, Peter; WEISS, David. **The odd couple**. Entrevista concedida a: Jörg Heiser. Londres: Frieze, 2006. Disponível em: <https://www.frieze.com/article/odd-couple>. Acesso em: 23 dez. 2021.

FLUSSER, Vilem. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2019.

FRAMPTON, Hollis. **Interview with Hollis Frampton: the early years**. Entrevista concedida a : Scott MacDonald. Cambridge: The MIT Press, 1980.

FREUD, Sigmund. Totem e tabu. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras completas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. v. 11.

FOSTER, John Bellamy. **Marxism and Ecology: Common Fonts of a Great Transition**. The Jus Semper Global Alliance, 2015. Disponível em: <https://jussemper.org/Resources/Economic%20Data/Resources/JBellamyFosterMarxAndEcology.pdf>. Acesso em: 25/11/2021

GOMBRICH, Ernst. **Meditations on a hobby horse and other essays on the theory of art**. Oxford: Phaidon Press. 1985.

GRUSIN, Richard (org.). **The Nonhuman Turn**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.

GUIMARÃES, Cao. **Cinema de cozinha: texto escrito para a mostra retrospectiva cinema de cozinha**. São Paulo: SESC SP, SESC Vila Mariana, 2008. Disponível em: <https://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/cinema-de-cozinha.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2022

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KOPENAWA, David; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um Xamã Yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KOPYTOFF, Igor. A biografia das coisas. *In*: APPADURAI, Arjun (org.). **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: Ed. da Universidade Federal Fluminense, 2008.

LATOUR, Bruno. **Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches**. Santa Catarina: EDUSC: 2002.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: N-1, 2015.

LEPECKI, André. Movimento na pausa. *In*: PELBART, Peter Pál. FERNANDES, Ricardo Muniz. **Pandemia crítica – Outono e Inverno 2020**. São Paulo: N-1, 2021.

LINS, Consuelo. **Cao Guimarães: arte documentário ficção**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

LISSOVSKY, Maurício. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 9, n. 2, p. 305-322, maio/ago. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1981-81222014000200004>.

LÖWY, Michael. **O que é o ecossocialismo?**. São Paulo: Editora Cortez, 2014.

LÖWY, Michael. LONGO DIAS, M. C. Fontes e recursos do ecossocialismo. **Princípios: Revista de Filosofia (UFRN)**, v. 26, n. 51, p. 405-408, 1 out. 2019.

MACHADO, Arlindo. A desmontagem do dispositivo cinematográfico. *In*: MORAN, Patrícia (org.). **Cinemas transversais**. São Paulo: Iluminuras, 2016.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política**. Volume 1, Livro Primeiro: O Processo de Produção do Capital. São Paulo: Nova Cultura, 1996.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. *In*: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MEKAS, Jonas. **Movie journal: the rise of the new American cinema, 1959-1971**.

Nova York: The Macmillan Company, 1972.

MEKAS, Jonas. **Dripping Water**. New York Times. 1969. Disponível em: <https://lightcone.org/en/film-11541-dripping-water>. Acesso em: 14/12/2021

MIRZOEFF, Nicholas. **Não é o Antropoceno, é a cena da supremacia branca ou a linha divisória geológica da cor**. [S.l.]: Buala, 2017. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/a-ler/nao-e-o-antropoceno-e-a-cena-da-supremacia-branca-ou-a-linha-divisoria-geologica-da-cor>. Acesso em: 07/01/2022

MOURÃO, Patrícia. **A invenção de uma tradição**: caminhos da autobiografia no cinema experimental. [manuscrito] São Paulo: SP, 2016.

MULVEY, Laura. **Death 24x a second**: stillness and the moving image. Londres: Reaktion Book, 2006.

MURARI, Lucas. **Estéticas do não humano**: natureza e cinema experimental. Rio de Janeiro: UFRJ, 2019.

NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (org.). **Ozu**: o extraordinário cineasta do cotidiano. São Paulo: Cinemateca Brasileira; Marco Zero, 1990.

PESSÔA, Alexandre Neiva. **Estevão Silva e a pintura de naturezas mortas no Brasil do século XIX**. Rio de Janeiro: EBA, UFRJ, 2002.

PINA, Raisal Ramos de. **A longa vida da natureza-morta**: gênero, segregação, subversão. Curitiba: Appris, 2020.

PARENTE, André. Org: MACIEL, Kátia. *Cinema Sim: Narrativas e Projeções*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. **Cinema em contracampo**.

PIRES, Rogério Brittes W. Fetichismo religioso, fetichismo da mercadoria, fetichismo sexual: transposições e conexões. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 57, n. 1, p. 347-391, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RASKIN, Paul. **The great transition today**: a report from the future. GTI Paper Series Frontiers of a Great Transition. Cambridge: Tellus Institute, 2006. Disponível em : https://greattransition.org/archives/papers/The_Great_Transition_Today.pdf. Acesso em: 22/09/2021

REMES, Justin. **Motion(less) pictures**: the cinema of stasis. Nova Iorque: Columbia University Press, 2015.

SALGADO, Tiago Barcelos Pereira. A virada não humana na comunicação: contribuições da Teoria Ator-Rede e da Ontologia Orientada aos Objetos. *In*: BEZERRA, J.; GONÇALO, P. (org.). Realismo especulativo. **Revista ECO-Pós**, v. 21, n. 2, p. 1–11, p. 171-191, 2018. <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v21i2.20510>. 2018.

SANSI, Roger. Feitiço e fetiche no Atlântico moderno. **Revista de Antropologia**, v. 51, n. 1, p.123-153, 2008. <https://doi.org/10.1590/S0034-77012008000100005>.

SCHAPIRO, Meyer. **The apples of Cezanne**: an essay on the meaning of still-life. *In*: *Modern Art. 19th & 20th Centuries*. Nova York: George Braziller. 1978.

SCOVINO, Felipe. 2020. Rosto em suspenso: marcos iniciais da videoarte no Brasil. **Arte e Ensaios**, v. 26, n. 39. jan/jun. 2020.

SILVA, Denilson Lopes. A estética do neutro em Ozu e sua atualidade. **Revista Contracampo**, Niterói, n. 22, fev. 2011.

SITNEY, P. Adams. **Visionary film**: the American avant-garde. New York: Oxford University Press, 2002a.

SNOW, Michael. Scott McDonald, interview with Michael Snow. *In*: DIXON, Wheeler Winston. FOSTER; Gwendolyn Andrey (org.). **Experimental cinema**: the film reader. Nova York: Routledge. 2002.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: roupas, memória, dor. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

STEYERL, Hito. The language of things. *In*: TRANSVERSAL 06/06: Under Translation. Vienna: European Institute for Progressive Cultural Policies, 2006. Disponível em: <https://transversal.at/transversal/0606/steyerl/en>. Acesso em: 29 jul. 2021

SZTUTMAN, Renato. Um acontecimento cosmopolítico: o manifesto de Kopenawa e a proposta de Stengers. **Mundo Amazônico**, v. 10, n. 1, p. 83-105, 2019.

TAUSSIG, Michael. **O diabo e o fetichismo da mercadoria na América do Sul**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

TIBLE, Jean. **Marx selvagem**. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

TILLEY, Christopher. KEANE, Webb. KUCHLER, Susanne. SPYER, Patricia e ROWLAND, Michael. **Handbook of material culture**. Londres: Sage Publications. 2006.

WARBURG, Aby. Memories of a journey through the Pueblo region. *In*: MICHAUD, Philippe-Alain (ed.). **Aby Warburg and the image in motion**. New York: Zone Books, 2007. p. 293-330.

WARHOL, Andy. **A filosofia de Andy Warhol**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

WOLLEN, Peter. Fire and Ice. *In*: WELLS, L. (org.). **The photography reader**. Londres: Routledge. 2018.