

Cotidianidade, sensorialidade e fluidez: pontos comuns entre as séries fotográficas de Moyra Davey e a “estética do fluxo”.

Everydayness, sensuousness and fluidity: things in common between Moyra Davey's photography and the “estética de fluxo”.

Marianna Pedrini Bernabé¹

O presente artigo propõe como objeto de investigação treze séries fotográficas da artista canadense Moyra Davey, articulando tais trabalhos plásticos à crítica da produção audiovisual chamada “estética de fluxo” ou “cinema de fluxos”, a partir das recentes análises propostas pelos pesquisadores Luiz Carlos Oliveira Júnior e Erly Vieira Júnior.

Palavras-chave: Moyra Davey, estética de fluxo, cinema de fluxo

Abstract: This article aims at investigating thirteen Moyra Davey's photography series, articulating such plastic works to the criticism that involve audiovisual productions generically called “estética de fluxo” from the recent analysis proposed by researchers as Luiz Carlos Oliveira Junior and Junior Vieira Erly.

Keywords: Moyra Davey, late 1990's cinema

¹ Mestranda em História, Teoria e Crítica da Arte pelo PPGA-UFES.

Esta curta narrativa propõe como objeto de investigação treze séries fotográficas realizadas pela artista canadense Moyra Davey durante os anos que vão de 2009 a 2013, articulando-as às recentes pesquisas sobre o cinema contemporâneo conhecido como “cinema de fluxos” ou “estética de fluxo”, rótulo que geralmente inclui certos estilos de curtas e longas realizados a partir do final da década de 1990. Os títulos e datas que identificam respectivamente essas treze séries são: *16 photographs from Paris*, 2009; *The end*, 2010; *The white of your eyes (for Bill Horringan)*, 2010; *The coffee shop*, *The Library*, 2011; *Trust me*, 2011; *Subway writers*, 2011; *We are young and we are friends of time*, 2012; *Claire, Mary & Mary*, 2012; *Ashes to Ashes*, 2012; *157, Woman*, 2012; *157, Men*, 2012; *Copperheads 101-200*, 2013; e *Valerie Plame*, 2013.

Tais trabalhos fotográficos, entretanto, serão analisados através de duas imagens (extraídas de uma das séries citadas acima) que funcionarão como síntese imagética desta ampla proposta plástica e impulso inicial para reflexão – enquanto a primeira delas enquadra a série *The white of your eyes (for Bill Horringan)* (2010) completamente, a segunda imagem detém-se em um de seus fragmentos.

Tal escolha de abordagem se justifica por todos esses trabalhos de Davey apresentarem, entre si, variados aspectos semelhantes no que tange sua associação com a teoria do cinema de fluxos. Sendo assim, não se faz necessário reproduzi-los aqui de modo completo. Por fim, tais fotografias aparecerão durante o desenrolar da narrativa quando sua presença for assim necessária.

Para a devida abordagem do assunto, primeiro discorrerei sobre as principais características do “cinema de fluxos” a partir de um contraponto com o cinema maneirista e suas proposições de um forte rememorar do cinema clássico. Num segundo momento cito suas principais características a partir de descrições e críticas do curta *Phantoms of Nabua*

(WEERASETHAKUL, 2009) e do longa *La mujer sin cabeza* (MARTEL, 2008) – cujas apreciações encontram-se, respectivamente, nos textos críticos de Vieira Jr e Oliveira Jr.

À frente, abordarei o trabalho fotográfico de Davey identificando seus pontos de similaridade com o “cinema de fluxos”, assim como sua diferenciação de produções plásticas à primeira vista similares – no caso, a arte postal.

Pontos em comum: o “Cinema de fluxos” e as séries fotográficas de Moyra Davey

A “estética do fluxo” ou o “cinema de fluxos”, de acordo com o pesquisador Luiz Carlos Oliveira Júnior (2013), surge posteriormente às produções que atuaram como desdobramentos de uma idéia de crise no interior da própria história do cinema – “crise de temas, motivos, formas, mas, sobretudo, crise das articulações da *mise en scène* clássica, dos ligantes outrora naturais, agora disfuncionais nuns casos e hipertrofiados em outros.” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010) - extensivamente conhecido como o maneirismo cinematográfico, que tem seu auge durante a década que vai de 1970 a 1980. Neste ponto é realizado um cinema que exige do espectador um forte conhecimento precedente e consciência sobre as formas cinematográficas, que serão fulcrais para um razoável entendimento dessas obras fortemente autorreferentes e autorreflexivas.

O cinema de fluxos atua na contramão dessas características definidoras do cinema maneirista propondo, ao espectador, uma imersão do olhar na materialidade sensória dos ambientes apresentados, com pouco compromisso com a narratividade, a ficção, a criação de sentido e muito menos, com a citação de formas paradigmáticas dentro da história do cinema. Se os cineastas maneiristas sentiram o peso da história de uma arte que alcançara seu pleno amadurecimento e concentravam-se, conseqüentemente, no reavivamento

extenuante da sua memória, os estetas do fluxo, pelo contrário, refutam parte expressiva do *modus operandi* tradicional, dos quais também são herdeiros, para construir um cinema fluido, contínuo, de devir permanente, em que a narração e criação de sentido são dissolvidas em prol das sensações – ou seja, o oposto do que a tradição clássica cinematográfica ocupara-se de realizar.

Além de tais características, faz-se notável na estética do fluxo uma investigação atenta e detida do cotidiano, onde eventos banais ganham preponderância, assim como a alusão ao espaço e tempo que supomos “reais”, levando o espectador a uma ativa percepção sensorial. Ao assistirmos ao curta-metragem *Phantoms of Nabua* do tailandês Apichatpong Weerasethakul (2009), podemos nos sentir como se diante daquele leque de micro-eventos simultâneos – onde um grupo de jovens aldeões aparece, diante de um cenário noturno, jogando uma espécie de futebol com uma bola de fogo, enquanto projeções pouco identificáveis aparecem numa tela ao fundo do ambiente, assim como sons de explosões que, invadindo o já desordenado espaço, confundem nossa percepção auditiva - tivéssemos também, ali dentro do desenrolar da cena, um espaço de participação. Por fim, algo que “amplia uma sensação de estar-com ou “estar no mundo” (VIEIRA JÚNIOR, 2010).



Figura 1. Trechos do curta *Phantoms of Nabua*
Fonte: WEERASETHAKUL, 2009.



Figura 2. Trechos do curta *Phantoms of Nabua*.
Fonte: WEERASETHAKUL, 2009.

Concluindo, podemos observar igualmente dentro desse estilo de produção cinematográfica, o forte apelo à ambiguidade visual, que se torna evidente, por exemplo, no longa *A mulher sem cabeça* (MARTEL, 2008) durante, principalmente, a cena do atropelamento que ocorre dentro dos primeiros trinta minutos de filme, em que a câmera

permanece focada no rosto da protagonista após o choque do corpo com o carro. Os detalhes do evento ocorrem fora de campo, nos negando acesso a um possível discernimento e fazendo com que nos tornemos tão confusos e atormentados quanto à própria personagem. A cena não deixa margens para uma possível interpretação racional e as tais dúvidas e ambiguidades permanecem presentes durante todo o decorrer do filme.



Figura 3. Trecho do longa *La mujer sin cabeza*.
Fonte: MARTEL, 2008.

O “cinema de fluxos” assim, opera segundo o que o pesquisador Vieira Jr. define como realismo sensório, um “tipo de realismo” que se ocupa da contingência cotidiana, levando minúcias e microeventos captados pela câmera a um patamar perceptivo diverso do observado no cinema tradicional ou clássico. Tais aspectos atuam não mais como coadjuvantes do desenrolar cenográfico (que, no cinema clássico, quase desaparecem em prol de encadeamentos narrativos e diálogos que gerem sentidos apreensíveis pelo espectador), mas como seus imprescindíveis protagonistas. Nesse realismo, que a estética de fluxo usufrui,

o próprio olhar torna-se mais arejado, os encadeamentos narrativos afrouxam-se, submetidos à apreensão sensorial dos eventos captados pela lente de uma câmera que parece flutuar por sobre a realidade retratada, permeável a diversos elementos para além do que se está enquadrando. (VIEIRA JÚNIOR, 2010).

Em oposição a esse realismo sensório, marcado pela presença sutil e simultânea das subjetividades, que se aproxima do conceito “estética afetiva”², estaria o “realismo traumático” identificado por Hall Foster (1994) em que o “realismo” advém através de um “choque” ou “trauma” perceptivo causado pelo trabalho artístico sobre o espectador.

As já citadas séries fotográficas da artista Moyra Davey, a meu ver, também apresentam essa possibilidade de imersão sensorial, esse apelo às minúcias do cotidiano, essa fluidez do enquadramento (que frequentemente aponta para fora de seus limites), essa fragilidade da construção narrativa, assim como essa fugacidade e simultaneidade do olhar, características tão presentes na “estética de fluxo”. Assim como nessa vertente do cinema, as séries de Davey ressignificam do que existe de mais banal no dia a dia dos moradores dos centros urbanos: prateleiras abarrotadas de livros, aparelhos eletrônicos obsoletos, superfícies de móveis empoeiradas, restos de comida e bebidas em cafés, bitucas de cigarro, lápides e vegetações em cemitérios, moedas de um centavo sujas e desgastadas, pessoas fazendo palavras-cruzadas ou contas enquanto viajam de metrô, caixas de cereais acima da geladeira, montes de jornais velhos e empoeirados acima de superfícies, vitrolas e seus pratos giratórios, vinis, animais de estimação etc.

Tais fotografias passam por um tratamento estético extremamente refinado, mantendo ainda a fluidez e leveza dos motivos, para depois serem dobradas individualmente (fixando-se tais dobras com fita adesiva colorida) e ainda receberem selos, cola e tinta de caneta em suas superfícies. As fotografias, por fim, adquirem o estatuto de

² Proposto por Karl-Erik Schollhammer, em 2005, ao levantar discussões envolvendo o realismo nas artes e literatura contemporâneas



Figura 5. Moyra Davey, The Whites of your eyes (for Bill Horringan), Moyra Davey, 2010 (Detalhe).

Ou seja, além de seu trabalho se voltar para o “registro” de pormenores inerentes ao espaço cotidiano – movimento contrário ao de parte expressiva da fotografia contemporânea (que se ocupa de espetáculos naturais, eventos esportivos, multidões, museus etc., às vezes com o adicional da emblematização através de intensos tratamentos estéticos) – também se insere fisicamente nesse mesmo espaço diário e “vive” os mesmos microacontecimentos intrínsecos a ele.

Nesse sentido, poderíamos comparar essas séries fotográficas de Davey com as diversas operações genericamente conhecidas como *arte postal* – que envolviam não só a fotografia e o selo, como também outros materiais relacionados ao sistema de troca de correspondências e reprodução de imagens (como o envelopes, carimbos, Xerox etc.).

Cristina Freire (2006) os principais objetivos desse “movimento”: 1º) a produção de arte e a construção de um circuito artístico (ou rede) fora das instituições já reconhecidas como detentoras da credibilidade na seleção, mostra e catalogação de arte, ocasionando, assim, uma forma de contestação do sistema artístico e político atual – marcado pela presença das ditaduras de direita, na América - Latina, e de esquerda, na Europa Oriental; 2º) um estreitamento entre os polos arte e vida, buscando maior conexão com o público menos participativo do circuito artístico; 3º) e uma diferenciada divulgação de obras e exposições a partir do envio de material através dos correios, proporcionando, diferenciadamente, um contato tátil com os trabalhos produzidos. Assim, os artistas se desvincilavam de uma só vez, do crivo que inevitavelmente era realizado pelas instituições de arte com relação às obras de cunho manifestadamente político e antitatorial e promoviam uma participação mais intensa do público que desconhecia as práticas e pesquisas contemporâneas da área. Além disso, promoviam, uma interação mais forte da arte no ritmo da vida, utilizando meios de exibição até então inusitados – como jornais, agências dos correios etc.

O trabalho de Davey, apesar de usufruir de materiais semelhantes aos usados pelos artistas participantes das variadas operações da arte postal, definitivamente não possui caráter manifestatório no que tange o circuito artístico ou sistema político. Tampouco promove uma “democratização” da arte através do uso do serviço postal para seu envio (que ocorre, principalmente, a galerias e editoras, reitero). Por fim, se há um *estreitamento* entre arte e vida, esta não se dá através de um contato com um suposto público menos participativo, além de considerarmos, nos dias atuais, essa *aproximação* já institucionalizada pelo circuito de artes.

Acredito que tais séries fotográficas se ocupam, muito mais, de uma pertinência entre motivo, materialidade e processo – do que trato mais adiante.

Em uma entrevista concedida a Adam Szymczyk (em 2010, em ocasião de uma exposição na Kunsthalle Basel, Suíça), a artista, ao ser indagada sobre a preponderância de objetos de baixo custo como o principal tema de suas fotografias, afirma:

All these things – buttons, pennies, dust, with their scatological associations that lead us to the body – are clearly *memento mori*. It's a known paradox that the camera loves to enact its transformation on the abject [...] but I don't think that's why I gravitate to these subjects. I'm interested in what close looking reveals about the world. I've been doing this macro-looking for a long time: at toes and woman's face on 19 century tintypes in the 1980s; at money in the 1990s; at names and titles on record spines, the dregs in coffee cups, and Métro tickets with handwriting notes to the dead more recently [...] (DAVEY apud Szymczyk, 2010).

Com tal afirmação a artista aproxima o tema/motivo de sua obra (objetos de baixo custo sempre presentes em nossa relação com o ambiente diário) com a ideia da mortalidade. Conseqüentemente, acredito, aborda também a delicadeza e fugacidade da vida onde até mesmo os elementos mais torpes ou pouco notáveis - como pilhas de jornais velhos, móveis empoeirados, restos de bebidas em cafés, caixas de botões antigos, bilhetes de metrô etc. – e que estão sempre tão próximos do contato com o corpo, possuem, ainda assim, mais durabilidade que este. Nessas imagens, para lá de sensoriais, o corpo humano é evocado de maneira sutil, mas eficiente. O enquadramento, assim como o que ocorre na estética de fluxo, é suavizado e aponta para algo além da cena retratada, abordando também um devir constante.

Além disso, a artista afirma “I'm interested in what close looking reveals about the world.” (DAVEY apud Szymczyk, 2010). O olhar macro é incitado na proposição de revelar algo sobre o mundo. E aqui volto novamente ao longa *A mulher sem cabeça* durante a cena do atropelamento (Figura 3), em que a câmera permanece enquadrando o rosto da protagonista, Verónica, e seu estado de choque e inquietação após o evento, assim como as marcas de duas mãos infantis que embaçam a janela do carro. O uso do *close up* e o apelo aos detalhes aparecem tanto nas propostas de Davey quanto no longa-metragem de Martel.

A proximidade exacerbada da câmera promove, em ambos os trabalhos, uma ênfase nos microeventos imersos no cenário e capta os pormenores mais delicados.

A materialidade da obra, o papel fotográfico que vira “fotografia” para voltar a seu estatuto de “papel” ao ser enviado através do serviço postal, reitera esse entrelaçamento com a contingência e acaso, deixando a “obra” aberta às várias possibilidades até que atinja seu destino final. Suas superfícies acabam cobertas pelos resquícios desse processo: onde se veem as digitais, vincos, amassados, fitas adesivas, cola, tinta de caneta, selo etc. Sobre isso, a artista afirma:

I loved the process so much – treating the photograph as a piece of paper to be folded, written on, and taped, as opposed to the kid-gloves approach to the fine print that must all costs remain unblemished and end up in a frame – that I decide to repeat it (...). The process is about all the things you mention: the accretion of time and wear on the object, returning the photograph to its status as paper, the liberation of leaving some things up to chance, and the idea of an exchange with a specific person. (DAVEY apud Symczyk, 2010).

A artista intenciona nesse processo de construção do trabalho uma posição contrária à da abordagem que tende a constituir um trabalho-objeto de fotografia que permaneça imaculado e delimitado através da moldura. Seus trabalhos fotográficos são fixados diretamente às paredes do espaço expositivo (como pode ser observado na figura 1), corroborando ainda mais a fragilidade da forma (mero pedaço de papel) e motivo (materiais ordinários e de fácil acesso).

Para concluir esse texto, penso que posso usar a segunda imagem exposta nessa narração (Figura 2) como exemplo. Nela, chama a atenção de imediato, o movimento circular do vinil no prato giratório, assim como os reflexos das penas de uma peteca sobre a sua superfície espelhada. A própria peteca se encontra logo atrás numa gaveta, caixa ou mesa de madeira – não se identifica ao certo – e uma capa de disco de vinil repousa a seu lado. O braço, dispositivo que segura a agulha do toca-discos, também se movimenta

indicando que, no momento da captura, uma canção começara ou acabara. Os reflexos, azulados e amarelados, por fim, nos passam a ideia de um dia de sol intenso e céu azul.

A imagem, assim como as estratégias do cinema de fluxos, sugere, mas não encerra a cena descrita em uma única narrativa. As possibilidades são várias, múltiplas e é essa mesma ambiguidade visual, assim como esse impelir do olhar para além da cena retratada, que a torna tão fluida, leve e aberta a imersões sensoriais. As marcas de seu deslocamento endossam tais impressões. Não há como racionalizá-la ou interpretá-la precisamente, é preciso, primeiro, senti-la.

Referências:

DAVEY, Moyra. **Notes on Photography & Accident**. Disponível em:

<http://74.220.219.113/~murraygu/wp-content/uploads/2012/02/Davey_Notes_on_Photoigraphy__Accident.pdf>. Acesso em: 08 set. 2014.

FOSTER, Hall. O retorno do real. In: _____. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac & Naify, 2014, p. 122 – 157.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. **Do maneirismo ao “fim da mise em scène”**. Campinas, SP: Papirus, 2013, p. 119-153.

VIEIRA JÚNIOR, Eryl. **Marcas de um realismo sensório no cinema mundial contemporâneo**. Disponível em:

<http://www.pos.eco.ufrj.br/publicacoes/doutorado/teses_2012.html>. Acesso em: 08 set. 2014.

SHOLLHAMMER, Karl Erik. **Realismo afetivo: evocar realismo além da representação**.

Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/7468/5775>>. Acesso em: 03 dez 2014.