

NOS PASSOS DE GALATEIA: A ESCULTURA E AS SUAS IMAGENS

ON THE STEPS OF GALATEIA: THE SCULPTURE AND ITS IMAGES

Ana Rito

Investigadora Integrada CIEBA/FBAUL - Área Educação Artística

Resumo: Partimos da hipótese de existência da “imagem-corpo”, para cá (do corpo) e para lá (da imagem), num movimento ininterrupto de conceitos para a construção do “outro”. Esta “imagem-corpo”, estabelece-se no diálogo entre o corpo bidimensional da imagem projetada e o corpo-carne-matéria do espectador no dispositivo da instalação espacial site-specific. Galateia surge como figura que, vinda de uma tradição mítica, corporiza a ideia que aqui se persegue e que se constitui, como hipótese, numa presença híbrida que transita da imobilidade (morte) para a ação (vida). Assim, observamos o passo de Galateia, no instante em que a transformação se concretiza, em que o inanimado se torna vivente, situando-nos entre, no momento da passagem de uma coisa a outra.

Palavras-chave: Escultura, Filme, Corpo, Imagem, Passo, Metamorfose.

Abstract: *We start from the hypothesis of the existence of the “body-image”, here (from the body) and beyond (from the image), in an uninterrupted movement of concepts for the construction of the “other”, that we approach here a notion of hybrid. This “body-image”, establishes itself in the dialogue between the two-dimensional body of the projected image and the body-flesh-matter of the spectator in the device of the site-specific installation. Galateia appears as a figure who, coming from a mythical tradition, embodies the idea that is pursued here and which, as a hypothesis, constitutes a hybrid presence that transits from immobility (death) to action (life). Thus, we observe the passage of Galateia, the moment the transformation takes place, in which the inanimate becomes living, placing us in between, at the moment of passing from one thing to another.*

Keywords: Sculpture, Film, Body, Image, Passage, Metamorphosis



Galateia

Espiava, digamos assim, o momento propício em que a estátua deveria deixar de o ser, em que a matéria estendida deveria transitar para um estado mais perfeito ou, pelo menos, mais aperfeiçoado, em que deveria pensar. Uma tal mudança não se produz bruscamente nem por saltos: cumpre-se por gradações, por nuances, por movimentos imperceptíveis. Há uma distância infinita de um estado ao outro; mas esse infinito atinge-se num instante muitíssimo finito.¹

No séc. XVIII, o mito de Pigmalião (*Metamorfoses* de Ovídio²), a metáfora escultórica e o motivo do homem-estátua, conquistam um renovado e peculiar interesse. A escultura de Étienne-Maurice Falconet³, apresentada no Salão de 1763 é disso exemplo, assim como o *bal-*

1 André François Boureau-Deslandes, *Pygmalion ou la statue animée*. Citado por Victor Stoichita, *O Efeito Pigmalião – Para uma Antropologia dos Simulacros* (Lisboa: KKYM, 2011), 136.

2 Ovídio, *Metamorfoses* (Lisboa: Cotovia, 2007).

3 É representado precisamente o instante em que a estátua se “anima”.



Figura 1 e Figura 2.
À esquerda
Étienne-Maurice
Falconet, *Pygmalion et
Galatée* (1763). À direita
Louis-Jean-François
Lagrenée, *Pygmalion et
Galatée* (1781).

let Le Triomphe des Arts de Antoine Houdart de La Motte no qual a “estátua animada” se torna uma “estátua dançante”. Uma possível *mimesis* absoluta, aquela que traria vida à estátua (algo inanimado mas próxima do real, na propoção, na estrutura), transformando a pedra em carne, “animava” artistas e pensadores como Condillac e Rousseau.

É através do toque que Pigmalião percebe que a escultura vive, que o seu corpo outrora gélido e inerte é agora macio e dinâmico, de temperatura próxima à sua (não é o escultor que “anima” a estátua mas antes o poder divino).

O “acontecimento” é revelado não pela visão, não pelo olhar, mas pelo toque que aproxima os corpos. No entanto, no séc. XVIII, a atenção recai num pormenor: o passo (e não o pulso ou o rubor), o instante em que a estátua sai do plinto, o passo primeiro e fundamental que assinala a passagem do inanimado (morte) ao animado (vida). Veja-se o romance *Pygmalion ou la statue animée* (1741) de André François Boureau-Deslandes, a pintura de Jean Raoux *Pygmalion amoureux de sa statue* (1717) ou *Pygmalion et*

Galatée (1781) de Louis-Jean-François Lagrenée.

Como o movimento é o meio pelo qual a matéria deve passar, tornando-se de não pensante a pensante, a estátua foi adquirindo, gradualmente, todos os movimentos de que um corpo é capaz. À noite, sobretudo, como se não estivesse ainda segura do seu feito e temesse ser vista, descia do seu pedestal, andava pelo salão, e depois voltava ao seu lugar habitual.⁴

Também Condillac no seu *Traité des Sensations*⁵ (1754) desenvolve a sua teoria em torno de uma estátua, uma máquina antropomórfica na qual o filósofo faz operar cada um dos sentidos, um após o outro, de forma a estimular várias faculdades perceptivas e a memória em particula (e são estes que animam a estátua, não uma deusa, não um escultor enamorado). A estátua-corpo é progressivamente animada.

Apesar de colocar as mãos apenas sobre si mesma, é como se a estátua considerasse que ela própria é tudo o que existe. Mas, quando toca um corpo estranho, o eu, que se sente modificado na mão, não se sente modificado no corpo. Se a mão diz eu, não recebe a mesma resposta. A estátua ajuíza assim as maneiras de ser que existem por completo fora dela.⁶

Para Condillac o toque expande os outros sentidos, e permite à estátua (logo, ao corpo humano) relacionar-se com o mundo exterior e ir ao encontro do “outro”.

Giuliana Bruno aponta uma espécie de “campo háptico”⁷ criado por Condillac, na proposta

4 André François Boureau-Deslandes, citado por Victor Stoichita, op.cit., 137.

5 Etienne Bonnot de Condillac, *Traité des sensations*. *Traite des animaux* (Paris: Fayard, 1984).

6 Ibid., 105.

7 Giuliana Bruno, *Atlas of emotion: Journeys in art, architecture and film* (New York: Verso, 2007), 251.

de interação entre o toque, o espaço e o movimento: o toque amplia a visão para lá dela própria, despertando a curiosidade e o desejo, na descoberta de novos lugares através do movimento. *Scène lyrique* (1762), Pigmalião segundo Rousseau, coloca em cena o plinto (centro de toda a trama) e nomeia a estátua: Galateia. Aqui interessa a ação do escultor, o desejo que liberta o movimento: do seu escopro, do passo iniciador deste (agora) corpo.

Victor Stoichita aproxima o plinto à ideia de *parérgon* quando diz: “O plinto está para a estátua como a moldura está para o quadro. Não pertence plenamente à estátua nem ao mundo. Transpor o plinto equivale à saída do imaginário da sua própria moldura, da forma dos seus próprios limites.”⁸

Com Rousseau, Pigmalião assiste ao instante miraculoso, ao instante em que Galateia se transforma diante dos seus olhos, do seu toque. O rubor, um fogo no olhar e um ligeiro movimento denunciam a (agora) mulher, a mesma que tocando a sua (agora) carne diz: “eu”, para de seguida proclamar “eu já não sou”, ao sentir a superfície de um bloco de mármore. A estátua, que deixou de o ser, cora (*erubuit*). Continua Stoichita: “O *ebur* torna-se *rubor*, o branco tinge-se de vermelho, o marfim faz-se carne, o simulacro ganha vida.”⁹ Lembremos Ovídio.

Debruçando-se sobre o leito, beijou-a: pareceu-lhe tépida! De novo aproxima os lábios e toca-lhe nos seios com as mãos. Ao ser tateado, o marfim torna-se mole! A rigidez esvai-se, e sob os dedos cede e molda-se, tal como a cera do Himeto sob o sol amolece e, moldada pelos dedos, cede a mudar-se em formas sem conta, (...) Enquanto se pasma, e se alegra na dúvida e receia enganar-se, uma e outra vez o amante toca com as mãos nos seus desejos. Era corpo humano! As veias ta-

8 Victor Stoichita, op. cit., 135.

9 Ibid., 34.

teadas pelo polegar latejam! (...) A donzela sentiu os beijos que ele dava e corou.¹⁰

O complexo de Pigmalião (manifestação e inversão)

Sculptor en cinéma ou le complexe de Pygmalion é o título da Conferência dada por Domini-que Païni, em 2007, no contexto do Festival *Cinéma et Sculpture* (Musée des Beaux-Art de Caen). Nela, Païni discorre em torno da relação entre escultura e cinema, ou melhor, a presença da primeira no universo do segundo.

Para isso convoca exemplos: *L'âtre* (Robert Boudrioz, 1922), *Fanatisme* (Gaston Ravel, 1934), *Fleur de pierre* (Aleksandr Ptushko, 1934), *Graine au vent* (Maurice Kéroul, 1928), *Mariage d'amour* (Henri Diamant-Berger, 1931), *La belle que voilà* (Jean-Paul le Chanois, 1950), *La femme que j'ai le plus aimé* (Robert Vernay, 1942), *It had to be you* (Rudolph Matté, 1947), *Rivalités* (Edward Dmytryk, 1964), *Women in love* (Ken Russel, 1969), *Camille Claudel* (Bruno Nuytten, 1988), *Cléo de cinq à sept* (Agnès Varda, 1962), *Le mépris* (Jean-Luc Godard, 1963), *La douloureuse comédie* (Théo Bergerat, 1921), *L'âge d'or* (Luis Bunuel, 1930), *What a widow* (Alan Dwan, 1930), *La lune dans le caniveau* (Jean-Jacques Beineix, 1983). Para Païni, a escultura (ou a estátua mais precisamente) introduz, no âmago do cinematográfico, uma dimensão épica, enigmática e majestosa e reforça temáticas como o duplo (*doppelgänger*), o espectro ou o erotismo.

Em *Ontologie de l'image cinématographique* (*Qu'est-ce que le cinéma?*¹¹) Andre Bazin associa o cinema (e a modelação do tempo) ao fenómeno (ou acontecimento) da petrificação, da cristalização, ao molde, à escultura portanto. Por sua vez, e neste encadeamento que fazemos,

Païni vê a referência à escultura (na contextura cinematográfica) como uma menção ao estado anterior à conquista do movimento, ou seja, filmar escultura é filmar a condição de onde o cinema terá partido: a imobilidade, a fixidez. Também Andrey Tarkovsky aproxima as duas linguagens (escultórica e cinemática) quando associa a técnica da montagem à capacidade de esculpir o tempo¹²: cortar e colar refletem a ação do escopro e o do martelo (conceito de moldagem).

Ora, a figura do Golem, do automata/automaton, da boneca (marioneta), do manequim ou de Galateia parecem assombrar alguma da cinematografia desde as primeiras duas décadas do séc. XX, com *Les mains qui meurent* de René Le Somptier (1913), Ballet Mécanique de Fernand Léger (1923-24), *Emak-Bakia* de Man Ray (1926), *Métropolis* de Fritz Lang (1927) *Le Golem* (Paul Wegener, 1920), passando por *Le sang d'un poète* de Jean Cocteau (1930), *Pandora* de Albert Lewin (1951), *La comtesse aux pieds nus* de Mankiewicz (1954) ou *Casanova* de Federico Fellini (1976).

Já a estátua (e a escultura mais monumental, vinda da mitologia e da herança greco-romana), é abordada, de formas distintas, por cineastas como Chaplin em *City Lights* (1931), Rossellini com *Voyage en Italie* (1954), Godard e *Le Mépris* (1963)

A metamorfose de Galateia, a passagem do mármore a carne pela ação do desejo, do enamoramento do escultor pela sua criação, projetada, poéticamente, a ambição cinematográfica por excelência: representar o movimento, animar o inanimado.

Não é de todo insignificante que esta tenha sido a temática de um dos primeiros filmes de

10 Ovídio, op. cit., 252-253.

11 Andre Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* (Lisboa: Livros Horizonte, 1992).

12 Andrey Tarkovsky, *Sculpting in Time – Reflections on the Cinema* (Austin: University of Texas Press, 2014).

Méliès (*Pygmalion et Galathée*, 1898).

Já *Le Sang d'un poète* (1930), de Jean Cocteau, traduz uma espécie de animação surrealista da estátua que se encontra no estúdio do artista, do poeta que, na tentativa de desenhar uma série de rostos “aviva” uma das bocas. O esforço inglório para apagar esta boca, agora sorridente, reverte num fenómeno inesperado: a boca passa do papel para a mão do artista e da mão do artista para a estátua, tornando-a falante, tornando-a vivente.

O diálogo entre os dois é um dos momentos mais pertinentes e inquietantes do filme (culminando na destruição da estátua). Toda a *mise-en-scène* é influenciada pela experiência de palco de Cocteau, os movimentos convocam algumas particularidades do ballet ou a teatralidade pronunciada da pantomima, assim como o imaginário retratado reflete filmes como *Un chien andalou* (1928) e *L'Âge d'or* (1930) de Luis Buñuel.

Cocteau cria um “poema visível”, onde esculturas, homens, desenhos, espelhos e fantasmas coabitam, constituindo uma zona hibridizada, entre o sono e a vigília, entre a morte e a vida.

Ritual in Transfigured Time (1946), de Maya Deren, associa às imagens moventes elementos estáticos, questionando a relação da escultura com o cinema e do espectador com a materialidade, e as texturas do próprio filme. Ao incluir a escultura na composição de uma imagem orientada para o movimento, Deren sugere uma fusão entre as artes do tempo e as artes do espaço. A sequência do jardim das esculturas apresenta o contraste entre o corpo movente do bailarino e a quietude das estátuas, na utilização de imagens fixas (das estátuas) no seio de imagens em movimento, resultando num truque ilusionista para o espectador. A *quasi*-indistinção entre imagem fixa e imagem movente constituem uma zona hibridizada que expressa

a fusão entre o escultórico e o cinematográfico, o inanimado e a capacidade de “animar”. Para distinguir os dois tipos de imagem, entre o fixo e o movente, entre o corpo e a escultura, é pedido ao espectador que conecte com a sua própria experiência corpórea, sensitiva, cinestésica, com as suas noções de fixidez, ou quietude, de circulação, de queda, de aceleração, como sugere Vivian Sobchack em *Carnal Thoughts: Embodiment and the Moving Image Culture*¹³:

Temos de alterar as estruturas binárias e bifurcadas da experiência cinematográfica sugeridas por algumas formulações anteriores e, em vez disso, posicionar o corpo do espectador de cinema como “terceiro elemento” carnal, que fundamenta e medeia a experiência e a linguagem, visão subjetiva e imagem objetiva - tanto diferenciando-as como unificando-as em processos reversíveis (ou quiasmáticos) de percepção e expressão.¹⁴

Ao promover uma identificação entre o corpo do bailarino e as estátuas (e o corpo do espectador) e por fazer do escultórico objeto central no processo perceptivo que negocia as semelhanças e as diferenças entre a fotografia e o filme, Deren reconhece propriedades temporais na escultura. É nossa expectativa, enquanto espectadores, que as esculturas sejam imóveis (ou, pelo menos, que o seu movimento não seja perceptível). No entanto, quando olhamos as esculturas de *Ritual in Transfigured Time* reputamo-nos à experiência do tempo (duração, transferência) e não do espaço. Fazemo-lo porque somos conduzidos a uma aproximação sensitiva, física com o próprio filme, com o bailarino que salta e desafia a gravidade, conduzidos a uma espécie de coautoria da imagem, na ressonância que

13 Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and the Moving Image Culture* (Berkeley: University of California Press, 2004).

14 *Ibid.*, 6.

esta provoca nos nossos corpos. Esta é uma zona saturada de coexistências: o fixo, o movente, o corpo, a escultura, o espectador, o bailarino; esta é uma zona transitória, suspensa entre o escultórico e o cinematográfico.

*The Dream of the Moving Statue*¹⁵, de Kenneth Gross, investiga o acontecimento “miraculoso” das estátuas animadas na literatura¹⁶ e artes visuais ocidentais, desde a antiguidade clássica até ao presente, identificando vários sintomas da estátua vivente: o discurso, o rubor, o pulso ou o movimento. No entanto, a estátua vivente não é necessariamente movente, como observamos em *Acts of Stillness: Statues, Performativity, and Passive Resistance*¹⁷ de David J. Getsy. A estátua pode ser comparada, em termos volumétricos, ao corpo representado, partilhando com este proporções e estrutura.

O paradoxo da estátua está pois na partilha da realidade e da ilusão: entre o material que a constitui e enforma e aquilo que ela representa (a imagem, portanto).

O encontro entre a estátua e o corpo (seu espectador, seu amante) é um jogo de aproximações e distâncias (físicas, espaciais e relacionais), orientado por diversos pontos de vista que direcionam as várias (pequenas) perceções. O espectador movente e a estátua “quieta” protagonizam uma **zona de contacto** que manifesta uma dinâmica que não reflete propriamente uma passividade (atribuída, *à priori* à estátua), mas antes, todo um circuito de sensações e revelações: olhar, cortejar, tocar suavemente, re-

cuar, caminhar na sua direção, recuar novamente, o incómodo do silêncio, o devolver do olhar, o segundo toque. Estas parecem ser as premissas de qualquer enredo amoroso.

Este enamoramento, encontra eco, sob posições diferentes, em *La Belle Noiseuse* (Jacques Rivette, 1991), cuja dramaturgia é baseada na obra *Le chef d'oeuvre inconnu*, de Honoré de Balzac (1831). Nela também Frenhofer, assim como Pigmalião, deseja tornar vivente a sua criação (aqui pictórica), conferir-lhe o sopro da vida, o rubor da carne, o toque da amante. Rivette adota uma linguagem muito próxima do escultórico (servindo-se de interessantes jogos lumínicos), tratando as imagens do corpo da modelo como matéria permeável ao olhar, ao toque do espectador (escultor).

O corpo do filme

Enquanto “corpos vivos” (para utilizar um termo fenomenológico que insiste “no” corpo objetivo, sempre também experienciado como subjetivo, como “meu” corpo, ativo e investido na distinção de sentidos e significados “no” mundo e “do” mundo), a nossa visão é sempre já “corporizada” – e até mesmo no cinema é “in-formada” e é-lhe atribuída significado a partir dos nossos outros sentidos de apreensão do mundo: a nossa capacidade não apenas para ouvir, mas também para tocar, para cheirar, para provar, sempre para sentir a nossa dimensão e movimento no mundo. Em suma, a experiência cinematográfica é significativa não apenas inclinándose para o lado dos nossos corpos, mas por causa dos nossos corpos.¹⁸

O filme projeta-se em nós, os projetores.¹⁹

A experiência do cinema (imagem movente) pode ser profundamente tátil (como já avan-

15 Kenneth Gross, *The Dream of the Moving Statue* (Ithaca: Cornell University Press, 1992).

16 A leitura que faz de *The Winter's Tale*, e da figura de Hermione, é particularmente interessante. *Ibid.*, 100-109.

17 David J. Getsy, *Acts of Stillness: Statues, Performativity, and Passive Resistance*, Volume 56, Number 1, Winter 2014, pp. 1-20.

<https://muse.jhu.edu/journals/criticism/toc/crt.56.1.html>
Consultado a 05-07-2015.

18 Vivian Sobchack, *op. cit.*, 60.

19 Herberto Helder, *Photomaton & Vox* (Porto: Assírio & 2013), 142.

çámos), aquela que promove uma transferência sensual entre filme e espectador que se expande para lá do visual (ou visível) e aurático, penetra a pele e reverbera no interior do corpo. Esta é a premissa de *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*²⁰(2009), de Jennifer M. Barker, na senda de Vivian Sobchack, Tom Gunning, Giuliana Bruno, Raymond Bellour, Laura Marks ou Elena del Río.

Barker insiste numa noção de corporalidade associada ao filme: o corpo do próprio filme (via Sobchack) mais concretamente. Os movimentos de câmara, os enquadramentos, a flutuação do som, o silêncio, os diferentes graus de intensidade da cor, o preto e branco, o *slow-motion*, tudo concorre para a constituição do temperamento (humor) do filme. Quando vemos (e tocamos) um filme ele olha-nos (e toca-nos) de volta, segundo estas (e outras tantas) proposições. Existe uma ressonância erótica entre o corpo do filme e o corpo do espectador (como dois amantes).

Na taticidade palpável do contacto entre a pele do filme e a pele do espectador, e na medida em que esse contacto desafia as noções tradicionais de filme e espectador como distantes e distintos um do outro, a relação táctil entre o filme e o espectador é fundamentalmente erótica. Filme e espectador reúnem-se numa troca mútua entre dois corpos que comunicam o seu desejo, não só para o outro mas para si mesmos, no ato de tocar.²¹

Sabemos não estar “dentro” do filme mas também sabemos que não estamos totalmente “fora”: sentimos, existimos e movemo-nos numa **zona de contacto** onde as nossas super-

fícies (abertas à contaminação, impressionáveis e conectáveis) e musculaturas se confundem (filme e espectador). Esta é uma “zona” de reciprocidade e reversibilidade.

A reunião, ou associação, de “pares” tradicionalmente vistos como opostos (distintos e apartados) como sujeito e objeto, eu e o outro (aqui espectador e filme), parece fundamentar-se em *The Visible and the Invisible*²² de Merleau-Ponty, que não nega a deiscência evidente entre tocar e ser tocado, entre ver e ser visto, na constituição da experiência percetiva do ser “senciente”. Pelo contrário, esta deiscência é necessária e própria de um processo que conduz à subjetividade, possibilitando a superação do simples dualismo. A experiência do toque não pode ser entendida sem a sua reversibilidade em potência. Ora, tocar e ser tocado não são proposições simplesmente separadas da condição de se “estar no mundo”, uma vez que são reversíveis (o corpo tem a capacidade de ser, em simultâneo, sujeito percetivo e objeto percecionado).

A inelutável modalidade do visível aponta a invasão, o “encavalgamento” entre o olhado/tocado e o que olha/toca como se a taticidade fosse prometida, de uma certa forma, à visibilidade.

Assim o encontro do filme com o *seu* espectador (amante) é mediado por todo um *apparatus*, e léxico, corpóreo que atravessa a pele/superfície (o campo háptico) e ressoa no íntimo dos (dois) corpos. O toque está para “lá” (dentro?) da pele e da mão.

Barker, por exemplo, estabelece três vias para o toque (que já aflorámos): a pele, a musculatura e as vísceras. Estas categorias não são estanques, estando as sensações no centro de um processo que permite a conexão entre as

20 Jennifer M. Barker, *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience* (Berkeley: University of California Press, 2009).

21 *Ibid.*, 34.

22 Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible* (Evanston: Northwestern University Press, 1968).

três. Se o filme tem um corpo, tem necessariamente uma “linguagem corporal” (a musculatura, portanto): o movimento, o gesto, a pose são manifestos através das várias premissas que avançamos anteriormente como a montagem, a duração, o *loop* ou o *close-up*. A textura, a temperatura, o ritmo ou a intensidade, manifestam, por sua vez, as vísceras, o mais profundo de cada um dos corpos (do espectador e do filme). Esta **zona de contacto** entre filme e espectador pode ser nomeada, num primeiro momento, de ecrã, espelho, janela, porta ou mesmo pele. Propomos uma extensão desta ideia: ora, esta **zona de contacto** é, antes e para lá de tudo, um corpo. Podemos associar a esta noção de corpo o conceito de “carne” (ou quiasma) sugerido por Merleau-Ponty, como comenta *Amelia Jones* em *Body Art/Performing the Subject*.

A carne não é, definitivamente, uma fronteira determinável, impermeável entre o “eu” e o mundo (ou o eu e o outro), fixando esse “eu” de uma forma fechada. Como uma membrana física que se desfaz e se reconstitui continuamente, a carne não é sempre o mesmo material mas um “contorno” em processo; a carne existe transitoriamente tanto como permeável, deslocando o seu perímetro físico, uma cercadura límbica de contenção virtual, e como o traço visível do corpo humano (cujos contornos nunca são estáveis em si mesmos, ou num campo visual alheio). Metaforicamente, bem como materialmente, a carne é um envelope, um “limite” que inscreve a delimitação entre o interior e o exterior, mas também o preciso local da sua união.²³

A **zona de contacto** é uma espécie de campo energético, lugar de imanência, onde espectador e filme se coconstituem como entidades independentes mas conectadas, num plano de

imersão (absorção) mútua.

Entre interior (invisível) e exterior (visível) não há cisão mas envolvimento e entrelaçamento, quiasma e reversibilidade, inserção recíproca: interior do/no exterior e exterior do/no interior, verso e reverso um do outro. Interior (invisível) e exterior (visível) são inseparáveis mas diferentes, havendo entre si “contacto em espessura”, proximidade na distância.

Este é um espaço “entre”, um “terceiro corpo”, edificado no hiato entre o corpo do filme e o corpo do espectador.

Assim, via Ponty (e Barker) esta é uma **zona hibridizada**: quiasma e carne.

(...) Merleau-Ponty ofereceu os termos “interligar”, “quiasma” e “carne” para se referir à materialidade primordial na qual nós e todos os objetos palpáveis se encontram imersos nessa relação de reversibilidade. A “carne” é uma pré-condição da diferença, valor e subjetividade. Apesar de aqui “carne” não ser literalmente a carne humana, a escolha de Merleau-Ponty deste termo indica o papel crucial da materialidade e do toque no conceito mais abrangente da reversibilidade e intersubjetividade “pré-pessoal”. (...) No termo quiasma, sujeitos e objetos misturam-se mas nunca perdem a sua identidade. (...).²⁴

Ora, segundo Martin Jay, a relação pontyana entre o visível e o invisível constitui aquilo a que denomina de “dobra no ser”²⁵, ou “dobra do sensível sobre si mesma” como propomos anteriormente. Na mesma senda, e em jeito de conclusão, diz-nos Carlos Vidal:

(...) a perda da supremacia hierarquizante da visão em relação aos outros sentidos conduz-nos a uma interação quiasmica onde só há percepção se a visão deixar de ser um mero registo, e se a própria visão for acrescida de

24 Jennifer M. Barker, op. cit., 20.

25 Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (California: University of California Press, 1993), 319.

23 Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 206-07.

outros fatores como a corporalidade, o movimento e as emoções. (...) ver em «profundidade» é ver aquilo que oculta o ocultado, é conseguir ver os sucessivos planos de visibilidade, é aceder ao invisível. Porque visível e invisível são um par de iguais²⁶.

Sopro - A respiração do filme, da escultura e da imagem movente

E acima de tudo afirma, nos interstícios muitas vezes escavadas de forma inesperada entre planos ou organizado também na duração do próprio do plano, um forte sentido do momento, de suspensões de “tempos” que permitem aos afetos de vitalidade de se cristalizarem e de induzirem entre as personagens uma natureza presente de acordes afetivos. Tudo isto para progressivamente armazenar a memória no corpo do filme como no do espectador, que flui e explode numa cena de separação, e que o final do filme repara, se quisermos, para se fechar no seu bloco de memória.²⁷

Em *Le Corps du Cinéma* (2009), Raymond Bellour analisa a composição e a decomposição do filme, argumentando e expondo a sua organicidade.

O filme é entendido como matéria sensível, como um verdadeiro organismo vivente.

O processo de edição e composição da imagem espelha a mecânica da respiração.

A respiração do próprio filme.

Deste modo, o sopro conecta os dois corpos: o corpo do espectador inspira o ar que o corpo do filme expira e vice-versa.

Este sopro²⁸ encerra em si algo de profunda-

26 Carlos Vidal, *Invisibilidade da Pintura – Uma história de Giotto a Bruce Nauman* (Lisboa: Fenda, 2015), 486.

27 Raymond Bellour, *Le Corps du Cinéma: hypnose, émotions, animalités* (Paris: P.O.L., Trafic, 2009), 288.

28 Samuel Beckett dedica uma peça ao sopro intitulada precisamente de *Breath*, de 1969, assim como Valie Export com a performance *Breath Text: Love Poem* (1970-73).

mente hipnótico, o que, para Bellour, concorre para o “arrebato” do espectador, agora envolto numa rede de planos, suspensões e densidades próprias da constituição da imagem movente.

Os filmes de Aleksandr Sokurov são compostos não por cenas mas por uma sequência de sopros ou exalações. Exemplo disso são *Mãe e Filho* (1997), onde os dois personagens respiram em uníssono ou *Arca Russa* (2002), realizado, segundo o próprio cineasta²⁹, num único fôlego (com a duração de noventa minutos).

Os “sussurros” de Sokurov não figuram em *The Place of Breath in Cinema*³⁰, de Davina Quinlivan, mas enquadram-se naquilo que é o seu objeto de estudo e que é influenciado pelo trabalho de Luce Irigaray, particularmente em *The Age of the Breath*³¹. “O suspiro permanece invisível...Contemplar a invisibilidade do outro, dá ou dá-nos de novo vida, incluindo a vida da visão... somos mantidos por uma energia que emana dele ou dela, que nos toca de uma forma luminosa e misteriosa”.³²

Pensar a dialética entre transparência e opacidade, visível e invisível, material e imaterial, presença e ausência, som e silêncio, filme e espectador, parece ser a premissa de Quinlivan, que analisa obras de Atom Egoyan, David Cronenberg ou Lars von Trier.

É seu interesse explorar a noção de um corpo, o do espectador, que respira o filme (a partir das suas imagens e sons), ou que com ele partilha uma mesma respiração (como *Mãe e Filho*). Por

29 In *One Breath: Alexander Sokurov's Russian Ark* (2003), documentário realizado por Knut Elstermann onde mostra o making off do filme *Arca Russa*.

30 Davina Quinlivan, *The place of breath in cinema* (Edinburgh: University Press, 2014).

31 Luce Irigaray, *The Age of the Breath*, Luce Irigaray: Key Writings (New York: Continuum, 2004).

32 Luce Irigaray, *Being Two: How many eyes have we?* (Rüschelsheim: Christel Göttert Verlag, 2000), 21



Figura 3.
Donatello,
*São Jorge e o
Dragão* (por-
menor), 1417,
exemplo de
representação
do movimento
(vento, ar, so-
pro) das vestes
de pedra.

seu lado, diz-nos Didi-Huberman, em *Gestes d’Air et de Pierre – Corps, Parole, Souffle, Image* (2005), e tendo como ponto de partida *Le souffle indistinct de l’image* (1993), de Pierre Fédida, que a imagem respira, sendo o fôlego e o pulso do tempo.

A imagem-sopro aproxima-se daquilo a que denomina de *parole des morts* (*palavra dos mortos*): um espaçamento, um silêncio (entre a transparência: ar, imaterialidade ou ausência e a opacidade: pedra, materialidade ou presença).

A matéria das imagens? É a improvável combinação dos materiais a que tudo deve ter oposição. Assim, pedra e ar sabem perfeitamente encontrar-se na imagem. Basta olhar para os baixos-relevos de Donatello: por exemplo, quando o espaço entre a princesa e St. George é gravado e modulado na rocha em folhas trêmulas, crinas e cabelos ao vento, cortinas ligeiramente levantadas em colunas de ar; até mesmo as veias do mármore, estes vestígios geológicos por excelência, foram utilizados pelo escultor para figurar o ar em movimento, o ar que se desloca.³³

33 Georges Didi-Huberman, *Gestes d’Air et de Pierre – Corps, Parole, Souffle, Image* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2005), 63-64.

A estátua de *Pleura* (Ana Rito, 2015) não ostenta as vestes em movimento, mas a representação do ar e do sopro está lá. A descentralização da escultura deixa em aberto todo o lado direito da imagem de onde escorre a água, dando “espaço” ao vento, ao invisível. A própria escultura, de pedra, parece respirar igualmente, devido aos reflexos hipnóticos que a ondulação da água e a incidência da luz solar provocam. Também ela respira. Também ela sopra. O *zoom*, lento, feito ao busto, acentua visualmente este respirar. E este sopro é audível, de quando em vez, numa espécie de som-fantasma, texturado e tremente. A fixidez, aparente, da pedra e a movência das águas, e da luz, constituem a matéria (sensível) da imagem (aqui videográfica). Esta é ainda, e também, uma imagem paradoxal, precisamente entre a quietude e o desassossego. O enquadramento fixo da imagem (e de todos os vídeos apresentados) acontece de modo a acentuar (por contraste) a ação que acontece “dentro” da imagem e o movimento “fora” da imagem, conduzido pelo próprio espectador.

A imagem não é necessariamente uma ima-

gem estática ou uma imagem animada. Parece ser, paradoxalmente, e cada vez mais, ambas ao mesmo tempo. A natureza arrebatadora da imagem não se caracteriza mais, como era geralmente o caso da imagem fixa e a imagem movente, pelo seu estado de fixidez ou movimento, uma vez que esta, tributária de interações, é a partir deste momento variável.³⁴

Caroline Chik em *L'Image Paradoxale – Fixité et Mouvement* (2011) introduz o conceito de *imagens fixas-animadas* (*Images fixes-animées*) como tentativa de definição deste paradoxo, na medida em que a fixidez está sempre virtualmente presente na imagem movente, assim como o inverso. Chik analisa esta simultaneidade através de diferentes tipologias, como o *slow-motion*, o extremo *slow-motion* ou a introdução de fotografias no encadeamento de um filme, e de casos de estudo como *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov (1929), *La Jetée* de Chris Marker (1962), *Reflecting Pool* de Bill Viola (1977-79), *24 Hours Psycho* de Douglas Gordon (1993).

Pleura e Le Buste (Ana Rito, 2015) não recorrem ao *slow-motion* mas aproximam-se daquilo a que Justin Remes chama de *static-film* (filme estático), em *Motion(less) Pictures: The Cinema of Stasis*³⁵: *Empire* (1964) de Andy Warhol, *So Is This* (1982) de Michael Snow, *Blue* (1993) de Derek Jarman ou o *Fluxus-film*, *Disappearing Music for Face* (1965), são alguns dos filmes analisados a partir dos quais a estaticidade é trabalhada segundo vários vetores e indícios. Remes define quatro categorias que caracterizam este tipo de cinematografia: filmes que convidam a um visionamento parcial ou “distráido”; filmes que utilizam o extremo *slow-motion* para acentuar a

fixidez das imagens; filmes que integram o texto, a palavra escrita ou dita na construção das suas imagens; filmes monocromáticos.

Sobre *Disappearing Music for Face* Remes pergunta: “Pode um sorriso (e o seu subsequente desaparecimento) ser ouvido?”³⁶ Poderíamos aplicá-la a *Le Buste* (Ana Rito, 2015) e perguntar: Pode um olhar ser ouvido? O poema de Jean Cocteau descreve um busto, a sua voz anima este corpo-escultura meio estático, meio movente, metade carne, metade gesso - material transitório (molde), metáfora dos espaços intersticiais, da “zona” que temos vindo a definir. A voz de Cocteau anima o corpo-escultura mas, torna o olhar audível? Este parece permanecer silencioso e secreto, apesar de ser um (o mais evidente) dos poucos elementos moventes (perceptíveis) na imagem. Tudo concorre para este “nada”. A estaticidade aparenta ser a distintiva de *Le Buste* todavia, esta é, também, uma imagem paradoxal.

Com o *close-up*, o espaço expande-se; com o *slow-motion*, o movimento estende-se. E tal como a ampliação não apenas clarifica o que vemos indistintamente “em qualquer caso”, mas clarifica inteiramente novas estruturas de matéria, o *slow-motion* não apenas revela aspetos familiares dos movimentos, mas elucida acerca de aspetos desconhecidos dentro deles.³⁷

Aria (Ana Rito, 2015) traduz o espelho de *Pleura*: a imagem tem cor, é utilizado o *slow-motion*, domina o silêncio e a figura descentrada ocupa o lado direito da composição, de onde é lançado o olhar que fita o espaço vazio à esquerda. Não sabemos para onde olha. Para a escultura

34 Caroline Chik, *L'Image Paradoxale – Fixité et Mouvement* (Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 2011).

35 Justin Remes, *Motion(less) Pictures: The Cinema of Stasis* (New York: Columbia University Press, 2015).

36 *Ibid.*, 71.

37 Walter Benjamin, *The work of art at the age of its technical reproducibility*, in *Walter Benjamin: Selected Writings*, vol.4, 1938-1940 (ed. Howard Eiland and Michael Jennings) (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003), 251.

de *Pleura*? Aproxima-os o *close-up* (ao rosto da atriz, ao busto da estátua). Este é um exercício de observação, de dilatação do espaço, do tempo e do movimento, como um sopro lento e mudo.

O mesmo sopro de *Amatoria* (Ana Rito, 2015), que embora perceptível ao espectador (gesto), manifesta a mesma natureza quieta. Estas são “imagens demoradas”, onde o início e o fim se juntam e se regeneram. Para tal concorre o *loop* (e por vezes o *slow – motion*), cuja estrutura (circular) não é necessariamente repetitiva: implica sempre uma diferença. Falamos essencialmente de performances para a câmara, realizadas por atrizes ou bailarinas e mesmo por esculturas (via Kantor). Ora, o enquadramento fixo da imagem, como já vimos, assim como o *loop*, funcionam como mecanismos de presença, acentuando o “aqui” e o “agora” da ação: o seu “presente contínuo”.

Estando a câmara fixa e havendo uma montagem subtil e sem grandes artificios (transparência), é acentuada a sensação de presença, a sensação de se estar frente a frente (ou corpo a corpo) com o performer e de com ele partilhar o mesmo sopro. Um sopro lento e mudo (repetimos).

Proximidade e distância, um ir e vir ininterrupto, esta é a reversibilidade própria do corpo e das suas imagens, das imagens e dos seus corpos.

Assim, nessa operação, a imagem torna-se corpo, aproximando-se, e produzindo essa aproximação como o instante, experienciado como único, na direção de cada um dos seus espectadores: um a um, instante a instante.

Como quem segreda ao ouvido, também a imagem se aproxima, subtil, de quem a olha (toca), e a quem se revela como acontecimento íntimo e particular.

Ter a experiência da aura de um fenómeno significa dotá-lo da capacidade de retribuir o olhar. (...) Esta “dotação” é um manancial da poesia.³⁸

Ora, com *Pleura*, *Amatoria*, *Aria*, *Le Buste* e *Le Mot et le Fântome* (série videográfica intitulada de *Petits poèmes visibles*, 2012-2015), acercamos desta “dotação”, a partir das imagens que se agrupam em constelações, que vão surgindo, aproximando-se e afastando-se, para poetizar, construir e abrir os corpos.

A imagem apresenta-se-nos como um fenómeno singular. E deste fenómeno participa, como vimos, a **impressão**. No movimento entre a imagem que deseja vir ao encontro do espectador, e do espectador que deseja imergir, afundar-se na imagem (no seu interior, nas suas vísceras, de que fala Jennifer Barker), o ecrã - membrana que viabiliza este encontro, que preenche o interstício, que edifica a nossa zona de contacto - é também ele movente, orgânico e hibridizado.

Passando da contemplação à imersão, chegados à **impressão**, definimos dois esquemas que funcionam em progressão:

A imagem-corpo que temos vindo a propor, Galateia, funda-se num lugar intersticial e hibridizado entre a pedra e a carne, o sono e a vigília, o animado e o inanimado.

Ora, este estado de *quasi-sonambulismo* aplica-se por sua vez, por transferência, ao espectador que, como eco da metamorfose operada pela movência, abandona o seu ponto fixo (plinto) e contemplativo e inicia a sua demanda ao encontro das imagens (também elas em movimento). Neste processo de enamoramento, também o espectador é animado, também ele desperta, no instante potenciado pela sensa-

38 Walter Benjamim, Sur quelques thèmes baudelairiens, in Charles Baudelaire: un poète lyrique à l’apogée du capitalisme (Paris: Payot, 1982), 142.

Figura 4. Ana Rito, *still de Pleura*, video 4K transcrito para Full-HD, *Loop*, P/B, som, 14', 1/1, 2015.



Figura 5. Ana Rito, *still de Aria*, video 4K transcrito para Full-HD, *Loop*, Cor, s/som, 14', 1/1, 2015.



ção, pela empatia, pela emoção, pelo desejo, pela “aura”, através de um qualquer *punctum* que se lhe dirige e contamina a visão (e a mão).

E as imagens moventes potenciam este instante, esta animação³⁹, como refere G.:

39 Esta “animação” é iniciada com a experiência da estereoscopia. A partir de 1833, um par de imagens gêmeas passou a poder reproduzir o fenómeno da visão binocular e, como tal, gerar ‘vistas com relevo’ resultantes de uma ilusão perceptiva de tridimensionalidade. A possibilidade de reprodução desta experiência ótica, fortemente realista e imersiva, permitiu à fotografia estereoscópica responder

O filme encarna esta habilidade para animar; é uma máquina que ativa uma emoção [(e) motion] (...) vidas simuladas que se movem no espaço. A imagem movente é, em última análise, animada pela emoção da ação. É uma anatomia do movimento, repetindo o espaço somático dos autómatos e pesquisando obsessivamente o espaço íntimo, concretizando a sua própria geografia da carne.⁴⁰

ao desejo de que a fotografia se pudesse confundir com a realidade, adquirindo ‘vida’.

40 Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Archi-*



Figura 6. Ana Rito, *still* de *Le Buste*, video Full-HD, Loop, P/B, som, 1' 12'', 1/1, 2015.



Figura 7. Ana Rito, *still* de *Le Mot et le Fôntome*, video Full-HD, Loop, P/B, s/som, 4', 1/1, 2015.

Figura 8. Ana Rito,
still de *Amatoria*,
video Full-HD,
Loop, P/B, s/som,
4', 1/1, 2015



Veja-se *O estranho caso de Angélica* (2011), de Manoel de Oliveira, no qual, o desejo associado a uma tecnologia⁴¹ (re)anima o(a) inanimado(a), torna-o (a) presente, como um acontecimento particular e privado, experienciado a dois.

Esta é Galateia: manifestação híbrida, entre a vida e a morte, o fixo e o movente, o corpo e a imagem.

E se *Pleura* (2015) nos remete para a respiração do filme, o abandono ao tempo, *Le Buste* (2015) remete-nos efetivamente para esta Galateia, entre a carne e o gesso, animada pela voz (simultaneamente exterior e interior).

Aliás, o ferro do molde de gesso denuncia este estado intersticial (indício da passagem, da metamorfose), funcionando efetivamente como *punctum* (ponto de entrada para a obra), estigma e sintoma na/da imagem.

O *loop*, a câmara fixa, a montagem subtil (quase inexistente), o *slow-motion* (por vezes) funcionam como mecanismos de “presença”, potenciando a performance para a câmara (vinda

do “outro palco”, onde teatro, dança, cinema, artes plásticas e literatura se confundem, como vimos), que está na origem de cada um dos trabalhos produzidos.

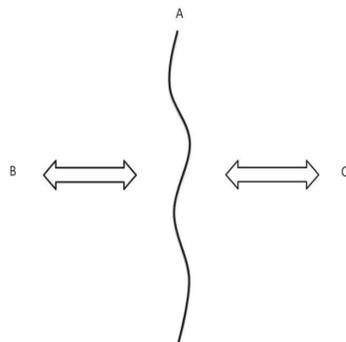
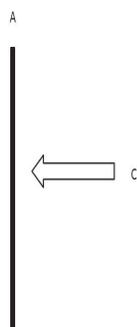
O presente ensaio concretiza uma zona híbrida que resulta das relações entre o filme e a escultura, na constituição de um palco comum, extensivo e movente.

Assim, aliando a esta dinâmica do corpo e do espaço envolvente o(s) tempo(s) e a intermitência das imagens, é esboçada uma cartografia (móvel) de sensações alicerçada no instante, no momento de encontro de todos os agentes (protagonistas) em cena.

A prática do espaço, o enquadramento e o mapeamento (tangível) deste, segundo vetores e trajetórias múltiplas, mobiliza um território vivido centrando o enredo no espetador em trânsito e à deriva, que partilha o fôlego e a respiração do próprio filme.

A vídeo-instalação, e o filme-instalação, na elaboração de estratégias que observam e produzem diferentes temporalidades, potencia uma espécie de relação “corpo a corpo”

41 Nesse caso em particular, a fotografia.



Esquemas 1 e 2. A = ecrã/membrana/pleura, zona tensional, zona de contacto (embate) entre forças internas (B) e externas (C): a imagem que quer sair (B) e o espectador que quer imergir (C). Esta é não é uma zona fixa, mas movente. O esquema 6 é uma derivação do esquema 5. No esquema 6 o ecrã torna-se vivente, orgânico a partir

da imagem com o espetador que, alternando entre estados de atenção e distração, constrói o seu “aqui” e “agora”. A tensão ativada pelo cruzamento destes estados temporais aciona a potência do instante. E é precisamente nesse instante que o nosso híbrido se concretiza: no **passo** de Galateia, na saída do plinto (aqui ecrã).

É na passagem da morte à vida (via sensação), de fixo a movente, que se dá o processo de animação: de um corpo performativo transmutado em imagem, transmutada depois em corpo, projetado no seio de um dispositivo instalativo que convoca o espectador que, no encontro, efetiva a zona de contacto, palco de todas as metamorfoses.

Resta-nos suster a respiração e lembrar o que nos diz Galateia ao tocar a superfície fria (e inerte) da pedra:

Eu já não sou.

Nota conclusiva

A “imagem que presentifica” celebra um corpo capaz de “reanimar” aquele que o observa, deixando uma marca, uma impressão, evidenciando um estigma, o mesmo que “abre” a imagem a cada um dos seus espectadores, tornando-a acontecimento, discreto (ou não), íntimo,

personalizado e intransmissível.

As imagens abrem e fecham como os nossos corpos, como as nossas pálpebras, abrem e fecham em busca de um olhar, de forma a suscitar algo que poderíamos nomear de *expérience intérieure*, o “nosso pequeno acontecimento”? “Pequena percepção”, “pequeno mo(nu)mento da visão”, concluímos.

Aquele que olha e aquilo que é olhado confundem-se, partilhando sonhos, fantasmas e sintomas. Falamos de imagens que tocam algo e depois alguém, imagens-contacto, imagens-sensação, imagens-afeção, as mesmas que trazem consigo noções de presença, de vida, de *quasi-carícia*.

Estas são imagens que respiram, que possuem corpo, que são efetivamente corpo.

A experiência da imagem movente pode ser profundamente tátil, aquela que promove uma transferência sensual entre filme e espectador que se expande para lá do visual (ou visível). Sabemos não estar “dentro” do filme mas também sabemos que não estamos totalmente “fora”: sentimos, existimos e movemo-nos numa **zona de contacto**: e esta é uma zona de reciprocidade e reversibilidade.

Apontamos uma espécie de “campo háptico”, na proposta de interação entre o toque, o espa-

dos movimentos invertíveis: para “cá” e para “lá”. A imagem quer sair ao encontro do espectador ao mesmo tempo que o puxa para si; o espectador quer ir ao encontro da imagem ao mesmo tempo que a puxa para si, como em qualquer jogo amoroso. A imagem imprime-se no corpo do espectador e vice-versa.

ço e o movimento: o toque amplia a visão para lá dela própria, despertando a curiosidade e o desejo, na descoberta de novos lugares através do movimento. E é precisamente através do toque que Pigmalião percebe que a escultura vive, que o seu corpo outrora gélido e inerte é agora macio e dinâmico, de temperatura próxima à sua. O “acontecimento” é assim revelado não pela visão, não pelo olhar, mas pelo toque (efetivado pelo passo) que aproxima os corpos.

Em suma, a imagem que respira, o corpo do filme, o toque prometido à visão, o poema-ato, as sensações, os afetos e as quasi-carícias entre imagem e espectador traduzem o desejo pigmaliónico e assinalam a passagem, da morte à vida, a última das metamorfoses.

Ana Rito

Artista visual, Curadora, Investigadora e Docente. Doutorada em Belas Artes - especialidade de Instalação, é actualmente Investigadora Integrada no CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes, onde desenvolve investigação em Curadoria Educativa, em parceria com várias Instituições museológicas (Fundação Calouste Gulbenkian, MAAT – Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia, Museu Colecção Berardo e MNAC – Museu do Chiado). Dos seus projectos curatoriais destacam-se a exposição *She Is A Femme Fatale*, Fundação de Arte Moderna e Contemporânea Museu Colecção Berardo, em 2009 (Co-Curador Hugo Barata); *One Woman Show*, Organização do Ciclo de Filmes em colaboração com o Festival Temps d'Images, Fundação de Arte Moderna e Contemporânea Museu Colecção Berardo, em 2009; *Observadores – Revelações, Trânsitos e Distâncias*, Fundação de Arte Moderna e Contemporânea Museu Colecção Berardo, (Co-Curadores Dr. Jean-François Chougnnet e Hugo Barata); *Curating The Domestic – Im-*

ges@home, Trienal de Arquitectura de Lisboa, em 2013 (Co-Curador Hugo Barata); *A Imagem Incorporada/The Embodied Vision – Performance para a câmara*, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado (Co-Curador Jacinto Lageira), em 2014; *Arquivo e Democracia*, de José Maçãs de Carvalho, MAAT, 2017.