

Shot by Bang

Fotografia: imagem em movimento¹

Shot by Bang

Photography: movement image

Greice Cohn²

¹ Esse texto foi apresentado no XVII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine), Florianópolis, 2013.

² *Doutoranda do PPGE da Faculdade de Educação da UFRJ (videoarte e ensino da arte), Bolsista da CAPES na Université Paris I, Processo nº 99999.004559, em 2014-02. Mestra em Tecnologia Educacional (NUTES/UFRJ, 2004: “O construtivismo da montagem godardiana e da videoinstalação – uma investigação teórico-prática para o ensino da arte”). Prof^a de Artes Visuais do Colégio Pedro II desde 1994.*

Resumo

Este artigo tece uma análise sobre a instalação *Bang*, da artista Ana Vitória Mussi, sob o ponto de vista dos diálogos ali estabelecidos entre o cinema, a fotografia e a arte contemporânea. *Bang* faz parte de um conjunto de obras que compõem outra história do cinema, paralela à da forma cinematográfica caracterizada pelo modelo representativo/narrativo/industrial tradicional, complexificando as relações entre cinema, fotografia, história e artes plásticas, e com isso, propondo novas posturas ao seu espectador. Recorremos nessa análise a teóricos das diferentes áreas citadas, com vistas a uma reflexão sobre os modos de apresentação das videoinstalações contemporâneas.

Palavras-chave: videoinstalação; cinema; arte contemporânea.

Abstract

This article analyses Ana Vitória Mussi's video installation, *Bang*, focusing on the dialogue between film, photography and contemporary art. *Bang* belongs to a group of pieces that form a distinct history in film, which runs parallel to the traditional cinematographic form --- characterized by the representative/narrative/industrial traditional model. This video installation brings complexity to the relations between cinema, photography, history and art, and proposes new attitudes to the spectators. In this analysis we examine the works of different authors in the mentioned areas, in order to reflect about the contemporary video installations display modes.

Key-words: video installation; cinema; contemporary art.

A instalação

Bang, de Ana Vitória Mussi,³ é uma instalação cujo suporte é o vídeo, com três minutos e quarenta e cinco segundos de duração, composta por quatro projeções em três paredes. Na parede em frente à entrada da sala há duas projeções, lado a lado, e as demais se situam face a face nas duas paredes adjacentes à primeira, opostas entre si. A quarta parede abriga a abertura da sala, lugar ocupado pelo espectador. As projeções apresentam fotografias de filmes⁴ ficcionais e documentários relacionados à ascensão do nazismo e à Segunda Guerra Mundial, e de imagens televisivas de guerrilha⁵ urbana em favelas cariocas. Todas as imagens ali expostas foram fotografadas da televisão.

Enquanto as imagens se desenrolam, alternada e simultaneamente nas quatro projeções, ouvimos a música *Bang Bang - My baby shot me down*,⁶ na voz suave de Nancy Sinatra. Nessa articulação, Mussi faz uma delicada reflexão sobre a espetacularização da violência, recorrendo ao exercício de re-representação já presente nas suas apropriações de fotojornalismo, quando, duplicando uma imagem, constitui um modelo de representação (FERREIRA, 1997). Ao trabalhar “um aparelho eletrônico (as imagens fotografadas da televisão)⁷ no seu vir-a-ser fotográfico, linguagem do tempo da luz” (HERKENHOFF, 1982), Ana Vitória deixa claro que sua investigação é sobre os modos de

³ Ana Vitória Mussi é artista plástica e reside no Rio de Janeiro. Iniciou suas pesquisas com as imagens no final da década de 1960, trabalhando com a diversidade e a superposição de técnicas, ao lado de artistas como Anna Bella Geiger, Leticia Parente, Sonia Andrade, Ivens Machado, Paulo Herkenhoff, Fernando Cocchiarale, Miriam Danowsky. A artista é uma das pioneiras no país a explorar a fotografia em seu campo ampliado, pensando sempre a condição da imagem no mundo contemporâneo e nossa submissão a seus poderes, e refletindo sobre suas potências e fantasmagorias (baseado no texto de Marisa Flórido para o folder da programação do Oi Futuro Flamengo, Junho/2012).

⁴ *Olympia* (Leni Riefenstahl, 1936); *O triunfo da vontade* (Leni Riefenstahl, 1935); *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001); *Tora! Tora! Tora!* (Richard Fleischer, 1970); *O mais longo dos dias* (Darryl F. Zanuck, Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki, 1962); *O choque final*, Documentário coleção Guerras: Segunda Guerra Mundial - CC&C Louis Vaudeville apresenta; *Raposa do deserto* (Henry Hathaway, 1951).

⁵ Frames UPP Complexo do Alemão – imagens cedidas pela Globo Comunicações e Participações S.A.

⁶ Do CD *Tarantino Experience*, Music from and inspired by his films.

⁷ Parêntese da autora.



exposição e visibilidade da guerra, e não sobre a guerra em si. Vejamos mais detalhadamente como se apresenta essa obra.

No início, a sala está em completo silêncio e as imagens se apresentam, principalmente, nas duas projeções à nossa frente, mostrando pessoas em primeiro plano, individualmente ou em grupo, olhando atentamente em direção a alguma coisa, a olho nu ou com a ajuda de binóculos, anunciando que o olhar é o tema desse trabalho. Esses olhares, maquinados ou não, se direcionam para o céu. Num ritmo lento e gradual, as fotografias, sempre em preto e branco, são animadas pela projeção, como num *slideshow* na sala escura do cinema (FLÓRIDO, 2012). Ao final desta primeira parte, resta apenas uma imagem à nossa frente, à direita, na qual um homem olha por um binóculo em direção ao lado esquerdo da sala, anunciando o que vem a seguir. Abaixo da imagem, há a inscrição “Nem uma gaivota...”,⁸ sentença que permanece no ar. As palavras se dissolvem enquanto os primeiros acordes de guitarra inundam o espaço sonoro⁹ da instalação. A sala agora está escura e uma possível gaivota paira em suspensão em nosso imaginário.

Sincronizadas com a entrada precisa e límpida da voz de Nancy Sinatra, acendem-se as duas projeções das paredes opostas que nos ladeiam, deslumbrando-nos com a simultaneidade, aproximação e, ao mesmo tempo, oposição do que trazem: à esquerda, o salto ornamental do atleta olímpico do documentário de Leni Riefenstahl, e à direita, o voo do avião de combate – ambos, corpos no ar, paralisados no instante do iminente mergulho (FLÓRIDO, 2009). Aves? Deuses? Delicadeza, beleza e violência sublinhando a dialética poética de Mussi. Na tentativa de acompanhar ambos os saltos, tentando não perder nem um instante desse duplo e espetacular voo no qual somos inseridos, mergulhamos, também nós, no “vórtice da imagem ao qual somos convidados e condenados” (*ibid.*).

⁸ “Nem uma gaivota” é uma expressão extraída do filme *O mais longo dos dias*. Neste filme, um general alemão, vigiando o mar pela fresta da casamata, balbucia esta frase para comunicar, com certo deboche aos seus pares, que não vê nenhuma ameaça. No instante seguinte, o general olhará novamente e, assustado, avistará a enorme frota marítima dos aliados se aproximando da costa francesa, no famoso dia D.

⁹ Reconhecemos que nessa parte inicial de *Bang*, o silêncio atua como uma força sonora, como nos adverte Ivan Capeller ao dizer que “o silêncio é um modo de escuta, portanto, um som” (Blá-blá, conversa com o artista na Galeria A Gentil Carioca, em 3 de julho de 2012).



Fotografias de Ana Vitória Mussi, dos filmes *Olympia* e *O triunfo da vontade* (Leni Riefenstahl, 1936 e 1935).

Mais adiante, o som da guitarra ralenta e estamos diante da imagem de uma bela mulher¹⁰ que segura um rifle na tela à nossa frente, à esquerda. Ela olha para cima (para o céu?), nos remetendo às cenas dos voos, vistas anteriormente. Em seguida, soma-se a essa imagem, a de um paraquedista. A mulher com seu rifle *se movimenta*, atenta e assustada, nas múltiplas imagens em *stop motion*, fazendo com que nós, espectadores, sejamos também postos em alerta, enquanto revezamos nosso olhar entre sua imagem e a do paraquedista, na ânsia de não perder nada do que se passa. Perigo iminente no ar.



Fotografia de Ana Vitória Mussi, de cena do filme *O mais longo dos dias* (França, 1936).

¹⁰ Fotografia da personagem Janine Boitard, membro da resistência francesa em Caen, no filme *O mais longo dos dias*, interpretada pela atriz Irina Demick. Estaremos sempre nos referindo a ela ao longo deste texto, quando mencionarmos “a mulher”, em respeito à opinião de Mussi, para quem esta representa todas as mulheres que nos habitam.

Na sequência seguinte, as quatro projeções são ativadas num ritmo mais acelerado, nos colocando sob fogo cruzado entre o bombardeio nas e entre as múltiplas imagens. Explodem aviões, helicópteros, granadas; armas disparam, tanques avançam, estilhaços voam para todos os lados, numa arritmia frenética, simultânea e calculada. Guerra. Tanto nas imagens, como entre elas. Estamos no meio. Atingidos pelo descontrole e pela impossibilidade de captar cada unidade, ficamos com o conjunto, imersos “entre a solidão da visão e a dispersão do espetáculo” (FLÓRIDO, 2011), entre a delicadeza da apreensão particular e subjetivada e a brutalidade da multi-estimulação frenética. Finalmente, uma única imagem sobrevive, possibilitando em sua solidão, uma trégua ao frenesi anterior. Na tela, vemos um enorme paraquedas branco pousando, como uma água viva gigante e flutuante, como se as imagens estivessem em câmera lenta (o que é apenas uma sensação, uma vez que se trata de um slide show de fotografias) enquanto as cordas da guitarra ralentam. Respiramos, deixando o ar que infla o paraquedas dilatar também nossos pulmões. Um instante de suspensão, até que as paredes opostas iniciem nova batalha.

Amor e redenção se materializam no confronto que se segue. À direita, tentamos decifrar o gesto da mão feminina puxando para si o corpo do seu amante, pelo colar que pende de seu peito. Desse homem só vemos parte do rosto, em primeiríssimo plano, se debruçando sobre o rosto de sua amada, movimento que anuncia um beijo que não chegaremos a contemplar.¹¹ Delicadeza, lentidão, calor, afeto. Na parede oposta, à nossa esquerda, sucessivas imagens animam outro corpo que declina, o do soldado ferido. Dois corpos em declínios paralelos, por motivos opostos, em planos opostos. Eros e Thanatos. Nós no meio. Duplamente atingidos.

No momento seguinte apenas uma imagem se mostra, a mais violenta de todas. O paraquedista aterrissa à nossa frente à direita, sozinho. Quadro a quadro, vemos seu corpo sendo atingido ainda no ar, explodindo, enquanto Nancy Sinatra canta “*now he is gone... I don't know why, bang bang*” e as duas

¹¹ Fotografias de cena do filme *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001), na qual os personagens Evelyn e Danny se amam envolvidos no tecido de um paraquedas esticado no hangar. Imagens originalmente coloridas transpostas, em *Bang*, para o preto e branco, como as restantes.

projeções à nossa frente são ativadas novamente, evocando a alma deste trabalho: armas e câmeras se alternam em imagens simultâneas, apontando e atirando para todos os lados, *bang bang*, nos lembrando que, se “para o homem da guerra, a função da arma é a função do olho” (Paul Virilio *apud* FLÓRIDO, 2012), a função do olho mecânico, da máquina fotográfica, também é função da arma. Melhor dizendo, “a câmera é um nocaute no tempo” (HERKENHOFF, 1982). Assim, o ato fotográfico é um golpe desferido na ilusória continuidade espaço-temporal, que a isola do contexto e faz da fotografia um fragmento errático e afásico (FLÓRIDO, 2012), como comprova Mussi em sua instalação.

A orquestração criada por Mussi nos faz perceber que somos parte de uma complexa triangulação de olhares, entre as máquinas de guerra e as máquinas de imagem (da fotográfica ao celular). Aproximando em sua montagem os dois gestos de *atirar*,¹² Mussi traz imagens permeadas pela suavidade e redenção do amor em tempos de insanas brutalidades (FLÓRIDO, 2012). Não interessa à artista fotografar a guerra, não é o registro, o documento da situação que a atrai, mas a reflexão sobre seus modos de exposição, visibilidade e espetacularização na história recente: o que relaciona a imagem à violência e a violência à imagem, o que aproxima o *homo videns* do *homo belicus* (*ibid*).

Rouillé (2009) também faz uma aproximação entre esses dois universos quando afirma que, na ação conjunta de conquista visual e militar do mundo, a fotografia, o Exército e os transportes tendem a associar e a ajustar suas tecnologias. Lembra que o colódio, principal substância fotográfica antes de 1870, serve igualmente aos militares para fabricar explosivos, e aos cirurgiões, para tratar os ferimentos.

As últimas imagens de *Bang* se apresentam nas duas projeções frontais. À esquerda, vemos em primeiro plano um soldado que jaz morto no chão, de olhos abertos,¹³ e à direita, a *mulher* olhando assustada em sua direção. Os úl-

¹² Essa associação entre atirar e atingir, no sentido de mudar o curso da história, é denunciada também pela nomenclatura presente nos meios cinematográfico e televisivo, onde o verbo *to shoot* (atirar, em inglês) é usado para filmar ou gravar uma imagem. Cineastas e diretores dizem *atire para cá ou pra lá*, quando querem orientar seus fotógrafos a enquadrar uma determinada cena ou direção, determinando o que será *atingido* pelas câmeras.

¹³ Fotografia de cena do filme *O mais longo dos dias*.

timos dedilhados da guitarra ralentam enquanto Nancy Sinatra confessa, rendida: “*My baby shot me down*”. Sala escura. Permanecemos imóveis, também nocauteados e rendidos, *shot down* pela simultânea pungência e delicadeza de *Bang*, onde nada sobra e nada falta. Nem uma gaivota...

Fotografia, artes plásticas, cinema: apropriações e mutações

“O cinema - está dito - é o que está entre as coisas,
não são as coisas, é o que está entre uma e outra pessoa, entre você e eu,
e depois, na tela, está entre as coisas”.

(GODARD, 1989, p.135)

Podemos dizer que *Bang* faz parte de um conjunto de obras que compõem outra história do cinema, paralela à da forma cinematográfica clássica ou tradicional, caracterizada pelo modelo representativo/narrativo/industrial. Para o desenvolvimento dessa outra história, a contribuição dos artistas plásticos é fundamental. Segundo Parente (2012, p.14), a relação entre cinema e artes plásticas teve três momentos privilegiados no século XX: o período das vanguardas históricas, o dos movimentos pós-modernistas (grupo Fluxus, *body art*, *land art* etc.) e o período recente (da década de 1990 aos nossos dias, quando as instalações audiovisuais se disseminaram nos espaços museais), no qual cujo *Bang* se insere. A participação de Ana Vitória Mussi na construção dessa outra história do cinema começa na década de 1970, quando integra o grupo de artistas pioneiros da videoarte no Brasil (*ibid*, p. 25).

As relações entre cinema, fotografia e artes plásticas são complexas, e várias denominações (cinema de museu, cinema de artista, pós-cinemas, transcinemas)¹⁴ são dadas para as obras que misturam esses três campos,

¹⁴ Ver mais em *Entre-imagens* (BELLOUR, 1997), *Transcinemas* (MACIEL, 2009) e *Cinema em Trânsito* (PARENTE, 2012).

passando a habitar uma dimensão intermediária que produz uma “complexificação do espaço-tempo da imagem numa série de hibridizações inauditas, que mesclam a mobilidade com a imobilidade” (*ibid*, p.122). As novas abordagens das imagens em movimento em articulação com as artes plásticas e outras mídias ressignificam, segundo Parente, o termo *cinema expandido*, que pode ser caracterizado “por duas vertentes: as instalações que reinventam a sala de cinema em outros espaços e as instalações que radicalizam processos de hibridização entre diferentes mídias” (*ibid*, p. 54). *Bang* integra as duas vertentes identificadas por Parente, articulando e reinventando o cinema na galeria e, ao mesmo tempo, hibridizando cinema, televisão e fotografia no espaço instalativo.

Dubois denuncia a presença de um *efeito cinema* (2009) na arte contemporânea a partir da década de 1990, nas obras que são produzidas

em correspondência com o dispositivo do cinema, especialmente com as instalações que privilegiam as questões de projeção e imagem-movimento. Vídeo, DVD, computador: são justamente essas máquinas que introduziram a imagem-movimento no mundo da arte (*ibid*, p.85).

Ele se refere também ao termo “cinema de exposição” (*ibid*, p.86) para denominar essas obras que estabelecem relações de imbricação entre as especificidades da fotografia, da pintura, do cinema, do vídeo e do computador, responsabilizando o vídeo como o laço, o “passador” (*ibid*, p.87) entre os dois mundos, o do cinema e o da arte contemporânea. O teórico e pesquisador afirma, inclusive, que “isso vale para grande número de instalações fotográficas, em que se passa alegremente da imagem fixa e objetual à imagem fluida, fugidia e fugaz” (*ibid.*), como podemos observar no trabalho de Mussi.

Percebemos em *Bang* que “o movimento, assim como a imobilidade, nem sempre está onde se crê” (*ibid*, p.88). Ao fotografar filmes, capturando imagens “de outra imagem-tempo, o cinema” (FLÓRIDO, 2011), Mussi paralisa o que fora fluxo e o reanima na sua própria estagnação. A artista fotografa os filmes da televisão, por vezes amplia e destaca detalhes das imagens fotografadas, podendo reverter imagens coloridas em preto e branco, manipulando-as livremente de acordo com sua intenção. Ao realçar o instante recortado, tornando-o fragmento ampliado e estático, a artista concede-lhe nova anima, tanto no compasso do



stop motion, como no diálogo de cada imagem com as outras que ali estão. Nesta operação, Mussi realça o instante apreendido (a imagem-movimento fílmica fotografada) e nos remete à reflexão de Bellour a respeito do congelamento da imagem no cinema. Segundo o crítico, “na medida em que o cinema se desenvolveu, o congelamento se tornou uma de suas figuras possíveis” (BELLOUR, 1997, p.130), onde um instante ou frame, “por mais banal que seja, é assim revestido de uma extrema singularidade” (*ibid.*, p.133), podendo atingir, inclusive, uma certa transcendência, “em virtude da parada do movimento, da interrupção do tempo” (*ibid.*). Recortando o fragmento, Mussi faz o filme retornar à sua condição fotográfica, remetendo-nos novamente à potência de cada unidade, que, como instante destacado, se revela como “um salto possível para fora do tempo” (FERREIRA, 1997), atingindo com essa operação a transcendência mencionada por Bellour. Mas, em *Bang*, o que é estático movimenta nossa percepção tanto no gesto de paragem identificado e ressaltado por Bellour, como na articulação entre as imagens e ritmos da múltipla exposição, que nos coloca num contínuo fluxo associativo e evocativo, fazendo-nos com isso, reencontrar “a cinematocidade do cinema” (PARENTE, 2012, p.122). Como nos lembra Deleuze (1992), uma imagem nunca está só, o que importa é a relação entre as imagens. É nas relações espaço-temporais entre as imagens que Mussi as reanima, recolocando-as em movimento no tempo, no espaço e na significação.

Agamben reflete sobre as “duas condições transcendentais da montagem: a repetição e a paragem” (AGAMBEN, 2007), se referindo ao filme de Debord.¹⁵ Discorrendo sobre a paragem, o filósofo mostra-nos que o cinema está muito mais próximo da poesia que da prosa. Se na poesia, “parar a palavra é subtraí-la do fluxo do sentido para exibi-la enquanto tal” (*ibid.*), no cinema (num certo cinema, adverte) “não se trata de uma paragem no sentido de uma pausa, cronológica, mas antes de uma potência de paragem que trabalha a própria imagem, que a subtrai do poder narrativo para expô-la enquanto tal” (*ibid.*). Em *Bang*, a paragem não só subtrai das imagens apropriadas o seu poder narrativo original, mas, ao expô-las em novas relações espaço-temporais, as ressignifica poeticamente.

¹⁵ *A sociedade do espetáculo*, 1973.

Na montagem de Mussi, o filme se torna imagem estática e a fotografia é posta em movimento. Ambiguidade, instabilidade e reversibilidade remetem ao que Dubois identifica como o *fotográfico*, “algo intensivo, que excede o domínio das fotos-objeto e das obras-imagens para se engajar no caminho dos processos e das modalidades” (2009, p.89), se apresentando mais como um *estado de imagem*.

O *efeito cinema*, ressaltado por Dubois, na videoinstalação *Bang* pode também ser pensado como o *outro cinema*, cunhado por Bellour (2009). Para analisar o que faz uma instalação se definir como um *outro cinema*, o autor destaca e analisa, além da montagem, alguns aspectos constantes neste tipo de obra, como a presença da *parede, do cômodo, da continuidade, da tela em toda parte e da projeção*. O crítico recorre também aos primórdios do cinema, quando Abel Gance experimentava o uso da multiplicidade de telas e, em 1953, cunhava o termo “polivisão” (*ibid*, p.106) para designar um super-dispositivo-cinema que caminha ao encontro de um *cinema expandido*.¹⁶

Nosso objetivo aqui é perceber as potencializações causadas pela imbricação entre os diferentes dispositivos e campos.

Espetáculo das imagens/documentos: novas histórias a partir de novos olhares

A utilização de imagens já fotografadas ou filmadas e o interesse por imagens de arquivos fotojornalísticos ou cinematográficos já havia se revelado em outros trabalhos de Mussi e, em *Bang*, essa operação tem o objetivo de evidenciar as relações entre imagens técnicas e belicismo, trazendo para o campo da arte uma reflexão sobre a sociedade moderna e contemporânea. Para provocar novos olhares sobre o já visto, a artista recorre a documentos de memória coletiva, provenientes de imagens jornalísticas televisivas, de filmes documentários e também de filmes ficcionais clássicos de guerra que

¹⁶ Dubois se refere ao termo criado por Gene Youngblood (1970), que profetiza “uma mutação global da subjetividade humana na era paleocibernética” (*ibid*, p. 107).

povoam nosso imaginário desde a década de 1950 e são atualizados incessantemente em reimagens – como é o caso de *Pearl Harbor*, de Michael Bay. Sendo *Bang* constituída por “imagens de imagens” (ROUILLÉ, 2009, p.144), consideraremos as imagens originais ali exploradas como arquivos/documentos ressignificados na poética de Mussi. Arquivos e documentos do próprio cinema e de sua história que, como tais, se revelam também arquivos e documentos da história da humanidade. Recorremos, então, às reflexões de Le Goff (1990) e Rouillé (2009) para nos referirmos às imagens como documentos/monumentos dos quais se valeu Mussi para sua reflexão ético-estética.

Para Le Goff, o documento não é inócuo. É, antes de tudo, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época e da sociedade que o produziram, e também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver. É um produto da sociedade que o fabricou (*ibid*, p. 547). O autor ressalta que o documento é monumento, recorrendo ao pensamento de Foucault (1969, pp. 13-14) para afirmar que a história é o que transforma os documentos em monumentos. E monumento (*monumentum*, em latim) “é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação” (*ibid*, p. 535), remetendo às palavras *mens* (espírito) e *memini* (memória). Sendo monumento, o documento “resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias” (*ibid*, p. 548). Para Le Goff, no limite, não existe um documento-verdade, todo documento é mentira (*ibid.*), pois “qualquer documento é, ao mesmo tempo, verdadeiro e falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem” (*ibid*, p. 548).

Nessa perspectiva, consideramos que o cinema criado por uma determinada sociedade, ao se propor a relatar e rever a história ali vivida, como podemos verificar nos filmes citados, sejam eles ficcionais ou documentais, pode ser considerado documento/monumento dessa sociedade. O cinema traduz uma visão da história, criando no imaginário das pessoas que ali viveram e também no das pessoas que vão herdar essas imagens, determinada visão dessa sociedade. Assim, monumentaliza certos acontecimentos (e a visão que cria sobre esses acontecimentos), entronizando-se como um documento de memória coletiva. Para as gerações criadas das décadas de 1960 em diante, as imagens filmicas

ficcionais que abordam a Segunda Guerra Mundial se tornaram constituidoras do saber sobre esse acontecimento de forma igual ou mais forte, ousamos afirmar, que o conhecimento adquirido por meio de textos históricos ou imagens documentais. Não à toa, esses filmes são mostrados por professores de História nas escolas, como instrumentos auxiliares ao processo de ensino-aprendizagem, o que confirma a atribuição de legitimidade e verdade a eles conferida. Por tudo isso, consideramos aqui essas imagens cinematográficas como monumentos de memória, tal qual defende Le Goff, além de, obviamente, reconhecermos sua condição de documentos do próprio cinema e de sua história.

Comolli, em seu *Mauvaises fréquentations: document et spectacle* (2008), reflete sobre as relações entre documento e espetáculo, entre história e cinema, entre espectador e documento, numa análise que inclui a percepção da ficção como documento. Isso se dá, segundo o crítico, a partir dos próprios modos de produção das imagens ficcionais, cujos efeitos podem ser mais espetaculares e mais realistas do que nas imagens documentais, sujeitas às dificuldades das situações filmadas, e também a partir da crença do espectador no que vê. Desta forma, denuncia que o cinema fabrica o mundo, primeiramente, e em seguida ele o substitui, se afirmando como verdade, como mundo real; afirma ainda que imprimir uma verdade mais verdadeira que a verdade é a ambição do espetáculo. Assim como Le Goff, Comolli contribui para nossa defesa da análise do material imagético apropriado por Mussi como material documental, não só do cinema, mas da própria história da sociedade moderna.

Mussi manipula imagens que, como vimos, já imprimiram verdades aos espectadores, que já se constituíram como documentos da história vivida. Sua montagem desconstrói e reconstrói essa história ao propor uma releitura visual e de sentidos a partir das associações ali provocadas. O que a artista provoca, ao recorrer a essas imagens monumentais e ao manipulá-las poeticamente, é justamente a criação de novos olhares para essa história, o que se dá, ironicamente, a partir do destaque das próprias técnicas responsáveis pelo registro e espetacularização da história: a fotografia e o cinema. Ao enfatizar as imagens mediatizadas pelas técnicas fotográficas e cinematográficas, Mussi estabelece uma tensão entre documentação, espetacularização e

violência, fazendo dessa tensão a base de sua obra. Como defende Foucault (*Apud* LE GOFF, 1990, p. 547), a história é

o que transforma documentos em monumentos e o que, onde dantes se decifravam traços deixados pelos homens, onde dantes se tentava reconhecer em negativo o que eles tinham sido, apresenta agora uma massa de elementos que é preciso depois isolar, reagrupar, tornar pertinentes, colocar em relação, constituir em conjunto.

Ao isolar fragmentos desses documentos fílmicos, reagrupando-os, colocando-os em relação, constituindo assim novo conjunto, como propõe o filósofo, Mussi nos convida à criação de novos olhares sobre a história ali evocada. E essa operação se dá, em *Bang*, a partir da transmutação das imagens-documentos em imagens-expressão, tal qual analisa Rouillé (2009). Vejamos como isso se dá nas imagens.

Vendo o filme *O mais longo dos dias*, reconhecemos a *mulher* de *Bang* na pele da atriz Irina Demick. Ao deslocar as imagens dos filmes, Mussi ressignifica cada fragmento do qual se apropria. A cada quadro, a artista constrói sua obra cinematográfica/instalativa, trazendo protagonismo ao que era participação ou detalhe. Janine Boitard, uma mulher membro da resistência francesa, sutil participação de Irina Demick na complexa e clássica narrativa de Zanuck, em *Bang* se torna a *mulher* que habita em todas nós,¹⁷ protagonista, tanto na tela como em nosso imaginário. O que era detalhe, elemento coadjuvante da narrativa épica do emblemático *Dia D*, capturou o olhar de Mussi, que se apropria dessa imagem e a paralisa, ampliando infinitamente seu potencial e tornando-a imprescindível nesse deslocamento. Em todas as imagens que Mussi aplica essa operação de paralisação e deslocamento, onde havia figuração, surge protagonismo; o que era detalhe em seu *locus* original, aqui se torna razão de ser de novas significações; o que era instante qualquer, se torna instante privilegiado, como já nos mostrou Agamben e Bellour. Na suspensão do tempo do movimento, se abre outro tempo, imprimindo a este uma qualidade de abstração e de irrealdade que

¹⁷ Comentário feito pela própria artista em conversa com a autora ao mencionar a participação da imagem da atriz em sua instalação.

parece introduzir no filme uma emoção comparável à que perpassa a pintura (BELLOUR, 1997, p.138.). Mussi cria, assim, como já constatamos, um instante pregnante com essas imagens, o que, nos termos de Deleuze (1985), corresponderia a uma imagem-tempo.

Nessa ressignificação, a História cede lugar a outras histórias e sentidos, e o individual se torna coletivo. O particular, a identificação com uma situação específica perde para a noção de humanidade. *A mulher* deixa de ser Janine Boitard, perde a referência a partir da qual se apresentava no filme original para se instalar num outro tempo/espaco no nosso imaginário, um tempo/espaco arquetípico e afetivo.

Quando Agamben afirma que “a experiência histórica faz-se pela imagem, e as imagens estão elas próprias carregadas de história” (2007), ele evoca o pensamento de Aby Warburg, admitindo que as pinturas não sejam imagens imóveis, mas fotogramas carregados de movimento que provêm de um filme que nos falta, sendo preciso restituí-las a este filme. Em *Bang*, percebemos que um soldado pode se tornar *o soldado*, uma mulher específica pode evocar *o feminino*, um determinado casal sugere o próprio *amor*, um tanque alemão ou americano se apresenta como *máquina de guerra*, uma câmera, *um tiro*.

Ao descontextualizar os personagens e as imagens, fazendo-as serem percebidas como um gesto ou modelo que perpassa diversos tempos históricos, a artista, assim como Agamben, também nos remete ao pensamento de Warburg, para quem a imagem funciona como um lugar de cristalização, onde prevalece o caráter trans-histórico, no caminho entre a expressão mítico/poética e o pensamento racional.¹⁸ Quando fotografa o soldado atingido ou a mulher atenta, Mussi pretende nos colocar em contato com uma verdade identitária coletiva, remetendo-nos a nós mesmos nesse exercício de alteridade a partir do contato com a subjetividade do outro.

Analisando a repetição e a paragem como as duas condições transcendentais da montagem, Agamben credencia à repetição a possibilidade do

¹⁸ Extraído da palestra “Aby Warburg: teoria da imagem e crítica da cultura moderna”, proferida por Antônio Guerreiro, crítico literário do jornal *Expresso* em Portugal, no Ciclo de palestras realizadas pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFF e o Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ, nos dias 2 e 3/10/2012.

retorno daquilo que foi, tornando-o de novo possível. Identifica aí a proximidade entre a repetição e a memória, órgão de modalização do real, aquilo que pode transformar o real em possível e o possível em real. Mussi torna de novo possível aquilo que nos mostra, entrelaça história e memória por meio de uma brecha composicional poética que faz uso da apropriação, repetição e paragem de imagens. Nessa evocação do passado, da memória e da história, fotografando imagens da TV e dos filmes ficcionais e documentais, Mussi passa ao “regime da expressão, onde o já-visto não supõe o visto, é o visto que se extrai do já-visto” (ROUILLE, p.159). Do documento à expressão, Mussi “não remete, então, às coisas, mas à espiral infinita, a outras imagens” (*ibid*, p. 145), onde a função referencial é eliminada, e as coisas, privadas de consistência, equivalem ao infinito – a guerra tornando-se objeto estético, e as imagens uma arma (*ibid.*).

Considerações finais

Se o mundo já foi filmado e espetacularizado, sendo necessário, portanto, transformá-lo, como defende Debord,¹⁹ *Bang* se apresenta como possibilidade de reinvenção, uma vez que essa videoinstalação não põe apenas a fotografia em movimento, mas também os espectadores e sua percepção. Daney, analisando a pedagogia godardiana, ressalta que a foto é o que retém de uma vez por todas – o cadáver que trabalha – e o cinema é o que retém por apenas um momento – a morte em trabalho (DANEY, 2007, p. 113). Em *Bang*, a morte está em trabalho tanto nas operações realizadas pela manipulação dos dispositivos como no tema abordado; nessa videoinstalação, a morte, integrando forma e conteúdo, está a serviço de um espectador vivo. A seleção e estagnação das imagens fílmicas e, em seguida, a movimentação, sonorização e espacialização das imagens fotográficas se revelam como um conjunto de operações que provoca a percepção espectral, fazendo des-

¹⁹ “O mundo já foi filmado. Trata-se, agora, de transformá-lo” (frase do filme *A sociedade do espetáculo*, 1973).

sa videoinstalação uma forma que pensa (LEANDRO, 2003). De maneira particular e trazendo novas contribuições, Mussi atualiza o que Eisenstein, mestre e pioneiro do cinema de montagem, já defendia na escola russa: que é tarefa do cinema proporcionar munição ao espectador (EISENSTEIN, 1990). *Bang, bang, bang*. Tiro certo.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O cinema de Guy Debord por Giorgio Agamben*. Disponível em: Blog Intermédias: espaço para circular ideias, criações, insights, novidades e debates sobre mídia, arte e cultura. <http://intermedias.blogspot.com.br/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>. Acessado em: 10 de dezembro de 2007.

BELLOUR, Raymond. “De um outro cinema”. In: MACIEL, Katia. (org.). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009. p 93-112.

_____. *Entre-imagens: foto cinema vídeo*. São Paulo: Papirus, 1997.

COHN, Greice. *O construtivismo da montagem godardiana e da videoinstalação: uma investigação teórico-prática para o ensino da arte*. 2004. 195 f. Dissertação de Mestrado, Grau A - NUTES/UFRJ, Rio de Janeiro.

COMOLLI, Jean-Louis. Mauvaises Fréquentations: document et spectacle. In: *Images Documentaires*. 63 (2008).

COSACNAIFY. Texto de apresentação do E-Book Cinema, vídeo, Godard (2013). Disponível em: <http://editora.cosacnaify.com.br/Autor/153/Philippe-Dubois.aspx>. Acesso em 22 de junho de 2012.

DANEY, Serge. *A Rampa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

DUBOIS, Philippe. “Sobre o ‘efeito cinema’ nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo”. In: MACIEL, Katia (org.). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009. p 85-91.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FERREIRA, Glória. *Entrelaçando reprodução e representação*. Texto de apresentação de exposição. Junho, 1997.

FLÓRIDO, Marisa. Texto de apresentação da exposição. *Nem uma gaivota...* Espaço cultural Oi Futuro Flamengo, curadoria de Marisa Flórido. Rio de Janeiro, Junho, 2012.

_____. *Andamento – Ana Vitória Mussi*. Texto de apresentação da exposição, Galeria Mercedes Viegas Arte Contemporânea, curadoria de Marisa Flórido. Rio de Janeiro, junho de 2011.

_____. *Mergulho na imagem*. Texto de apresentação da exposição, curadoria de Marisa Flórido. Galeria Tempo, RJ, março de 2009.

GODARD, Jean Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. HERKENHOFF, Paulo. *Ana Vitória Mussi e a linguagem da fotografia*. Texto do crítico, 1982.

LEANDRO, Anita. Lições de roteiro, por JLG. *Revista Educação e sociedade*, Campinas: CEDES/UNICAMP, vol. 24, número 83, ago. 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302003000200019. Acesso em: 19 de outubro de 2014.

LE GOFF, Jaques. *História e Memória*. Campinas: SP Editora da Unicamp, 1990.

MACIEL, Katia (Org.). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

PARENTE, André. *Cinema em trânsito: cinema, arte contemporânea e novas mídias*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2012.

_____. *O virtual e o hipertextual*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

ROUILLÉ, André. *A fotografia, entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.