



Interações espaciais na representação audiovisual de afetos e traumas

Lívia Perez ed Paula, ECA USP, Brasil
liviaperez@usp.br

Palavras-chave:

Disputa; audiovisual; espaços urbanos.

Resumo

A reflexão aborda práticas de mise-en-scène para compreender as possíveis articulações entre audiovisual e arquitetura na elaboração da ausência, dos traumas, dos afetos e das expectativas na constituição das imagens e na disputa pelo imaginário a partir das representações nas telas.

Espaços em disputa

Em sua invenção o cinema surge como uma arte que depende materialmente da arquitetura. Para a completude da experiência cinematográfica visionada pelos irmãos Lumière, era preciso garantir a escuridão de um ambiente no qual se dava a projeção das películas. Sobre uma superfície, em geral uma parede clara, as imagens ganhavam a materialidade necessária para serem vislumbradas naquilo que se configurou como uma experiência coletiva de assistir a um filme. Conforme o cinema prosperou, os espaço de visionamento se fixaram. As pomposas salas de exibição – designadas ‘movie palaces’ - proliferaram nas grandes cidades:

O ‘movie palace’ compartilha com o lobby do hotel a capacidade de se tornar um moderno local de culto: um local de encontro onde uma comunidade de desconhecidos se reúne para praticar uma intimidade pública. Ostentando o esplendor superficial de sua arquitetura, o cinema se torna uma igreja secular dedicada ao culto de imagens - projeções fugazes de luz em uma superfície indescritível. (BRUNO: 2010, p. 21)

As caravanas que outrora percorriam as cidades, os vilarejos e povoados mostrando o invento do cinematógrafo ao mundo foram substituídas na atualidade por projetos culturais que levam sessões de cinema a localidades distantes dos grandes centros onde estão as salas de cinemas. Dos ‘movie palaces’ que ainda não foram demolidos restam as fachadas e dos pequenos ‘cinemas de rua’ que surgiram nos anos 1960 e 1970 resta a resistência por uma permanência integrada no espaço das cidades. Alguns dos ‘cinemas de rua’ ainda resistem graças à sua localização privilegiada e através de acordos com grandes redes como é o caso das pequenas salas do Quartier Latin em Paris ou pela influência e prestígio que seus donos gozam como o Belas Artes de São Paulo. Outros que por diversas razões não tiveram opção de negociar como o Cinema Paradiso de Campinas simplesmente sucumbiram e só continuam a existir na boa memória daqueles que frequentaram seu espaço.

O filme Talking about Trees de Suhaib Gasmelbari que estreou no último Festival de Berlim traça uma crônica sobre a luta de Ibrahim, Soliman, Altayeb e Manar, um grupo de cineastas que sonha recuperar a história do cinema sudanês através da reinauguração de um antiga sala de exibição da cidade de Omdourman no Sudão. Durante esse processo, eles encontram significativa resistência e a situação os faz refletir sobre os limites ainda persistentes da cultura e da arte no país africano.



Figura 1: Talking about Trees dir. Suhaib Gasmelbar (2019)



Figura 2: Talking about Trees dir. Suhaib Gasmelbar (2019)

No caso do filme de Gasmelbar a cinematografia inteira do um país é colocada em questão através de um esforço para recuperar uma forma arquitetônica simbólica, a sala de cinema. Acompanhar a mobilização dos quatro amigos para resgatar o cinema no Sudão assim como seguir as campanhas que antecedem o fechamento dos ‘cinemas de rua’ enquanto assistimos o confinamento das salas aos espaços dos centros comerciais nos faz refletir sobre a intolerância à um espaço lúdico e crítico, mas sobretudo de vivência coletiva como pode ser o do cinema em meio a paisagem urbana. Sejam econômicos, políticos ou religiosos os motivos, temos um

reflexo urbanístico que é sintomático: o cinema e ao ato de assistir a um filme deve ser reduzido a uma prática de consumo e o espaço do imaginário estimulado através do cinema está inter-dito à paisagem urbana contemporânea.

Ao mesmo tempo o cinema se expandiu enquanto audiovisual em meios diversos e novas possibilidades de telas surgiram desde a televisão nos anos 1950. A diversificação de telas se tornou ainda mais intensa após a revolução tecnológica a partir dos anos 2000. O computador, o celular, o tablet passam a ser superfícies para conteúdos audiovisuais diversos e conforme a definição de Giuliana Bruno (2014) que nos diz que a superfície das telas pode ser compreendida como um lugar de conectividade e não pode ser entendido apenas visualmente - entramos em contato e comunicamos através das telas, um dado que é realidade não apenas nos conteúdos transmídia mas também na possibilidade de geração de conteúdo em ambientes colaborativos e nas redes.

Assim como muitos o cinema de Omdourman se converteu num não-lugar. Não há mais nenhuma conectividade possível em sua tela que ainda guarda as marcas de metralhadora dos tempos de guerra, as cadeiras nas quais as pessoas se sentariam para partilhar uma intimidade pública estão quebradas e a poeira cobre o hall de entrada e a fachada do espaço de convivência e afetos. A disputa, perdida por hora, no entanto, permanece.

Deslocamento de afetos e traumas

Em seu segundo livro, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film* (2002) Giuliana Bruno aprofunda a relação interseccional entre a paisagem interior e exterior e, mais importante, a mobilização do espaço como conceito expresso pelo cinema na modernidade através de certas perguntas: foram as formas urbanas das expressões artísticas que criaram a mobilização do espaço que levou à invenção do cinema?

Através da famosa ‘carte du pays du tendre’ – mapa do país da ternura – criada por Madeleine de Scudéry em seu romance *Clélie, histoire romaine* ela teoria a relação entre mobilização do espaço e a criação de diferentes afetos. O mapa de Scudéry representa o irrepresentável, o invisível, o que seria mutável em nosso interior conforme nossa movimentação nos espaços exteriores a partir da transformação em diferentes formas de conexões ou isolamentos. A autora utiliza-o como uma metáfora visual importante para investigar desde os primórdios da modernidade até à época contemporânea as diferentes formas de mobilização do espaço e como o atravessar diferentes territórios tornou possível ao espaço moderno ser hoje um espaço das imagens em movimento nos dois sentidos: no movimento e na emoção (“in motion and emotion”). (BRUNO, 2002)

O audiovisual combinado à espacialidade tem a possibilidade de mobilizar os afetos de diferentes maneiras. A primeira instância seria a mobilização através de narrativas cujas temáticas abordem as relações entre lugares, não lugares e os afetos implicados.

Um filme como *Walking around*, direção de Rita Moreira e Norma Bahia Pontes (1977), se converte numa uma declaração de amor a Nova York, com ressalvas críticas enquanto as diretoras passeiam pela cidade. O som de Dinah Washington cantando frases românticas sobre a cidade se conjuga ironicamente com a imagem em vídeo que mostra mendigos entrando no abrigo para pessoas em situação de rua na Bowery, depois de chegarem pela barca de Staten Island ao sul de Manhattan. A dupla entra numa loja de animais, onde garotos compram ratos de estimação e Rita entrevista o proprietário da loja sobre a moda da época, de se criar cobras e jacarés na cidade. Uma moradora negra da Lower East Side fala sobre a vida enclausurada nos apartamentos dos bairros pobres. *Once you get a friend you keep a friend - in New York!* - conclui outro personagem do vídeo, falando sobre a criminalidade - na época muito alta na cidade. O vídeo termina com as tradicionais melodias de natal e as pessoas que passeiam na quinta avenida. Com uma grande consciência dos problemas de Nova York da época, as obras de Moreira e Norma Bahia, tecem uma crítica através da ironia que flerta com o humor o que faz com que o filme possa ver visto também como um tributo à Nova York dos anos 1970 e um importante documento de uma variedade de discursos surgidos na época - mas válidos até hoje.

Entre o concreto das ruas e o abstrato das imagens, o filme *E*, direção Alexandre Wahrhaftig, Helena Ungaretti e Miguel Antunes Ramos (2014) se coloca justamente no espaço que há entre os dois, para verificar se há alguma linha possível para os afetos. Na brutalidade do concreto que exclui os humanos, o carro emerge como um elemento dominante e por consequência o estacionamento como o não-lugar cujo filme busca investigar para descobrir os vestígios de afetos significantes. As ruínas, o antigo cinema, um terreno baldio. Os traços de subjetividade que marcam aqueles espaços são ativados justamente pela fala, o único elemento humano que compõe a materialidade do filme.

Pensar nos afetos deslocados a partir das narrativas audiovisuais em conexão com os espaços e a arquitetura também instiga a pensar como essas relações operam nos casos de traumas.

De acordo com o filósofo François Niney (2002), certa vez um jornalista americano afirmou que Auschwitz não teria ocorrido se a televisão já tivesse sido inventada durante a segunda guerra. A afirmação vastamente reproduzida é segundo o autor cega à abstração do mundo pela suposta isenção e ideal de transparência do jornalismo. O filme *Inscrições de Guerra e Imagens do Mundo* (1987) do cineasta e artista visual Harun Farocki tem como elemento principal de sua narrativa a análise de fotografias aéreas dos campos de Auschwitz e Birkenau tomadas a 7 mil metros de altura pela força aérea norte-americana em 1944. A partir destas imagens que à época foram arquivadas sem maior importância o cineasta inicia uma análise que culmina nas hipóteses de que os Aliados ‘nada viram, nada souberam ou nada quiseram saber’ (NINEY:2002, p. 95). Como os soldados não tinham ordem expressa para buscar os campos de concentração, terminaram registrando fotos em que identificaram uma central elétrica, uma fábrica de carburadores e uma usina de hidrogenação de carburadores onde na verdade se via a casa do comandante, a oficina de registro, o muro de execução, o Bloco nº 11 e a ‘câmara de gás’.

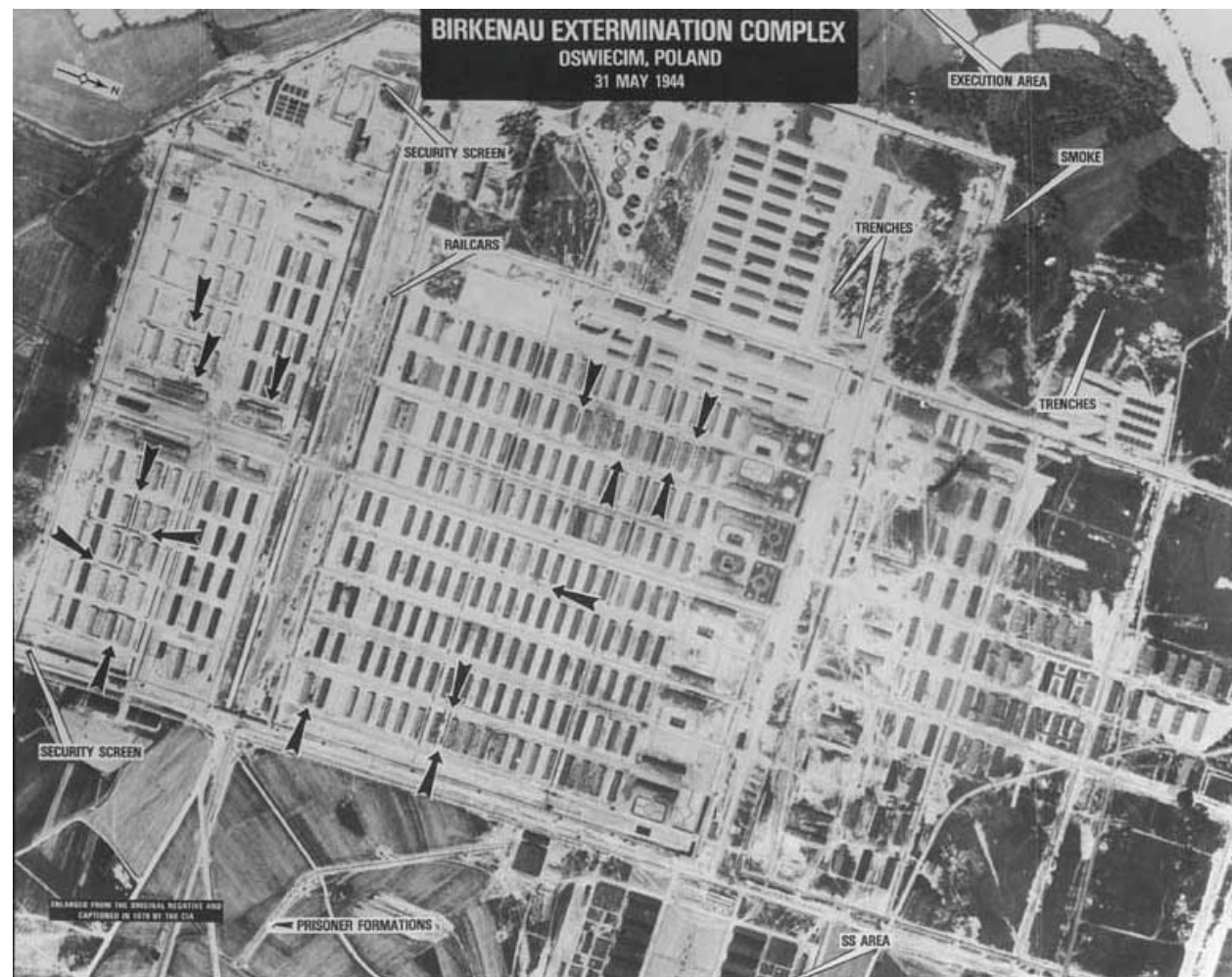


Figura 3: Tomada aérea de Birkenau (1944)

Com o advento da televisão inventado e experimentado o mundo continuou assistindo passivamente à genocídios promovidos por regimes autoritários. No caso do genocídio cambojano perpetrado entre 1975 e 1979, um cineasta, único sobrevivente de sua família dedicou sua vida contar esta parte recente da história de seu país. Face ao trauma da experiência vivida e ao desafio de representar esta história com os poucos vestígios existentes, o cineasta Rithy Pahn propõe dinâmicas criativas e terapêuticas nos locais onde aconteceram os eventos traumáticos.

A representação do locais tem especial importância para o cineasta e levam em conta a arquitetura e constante significação dos lugares com colaboração de vítimas e carrascos. Numa espécie de triangulação, ele pede que as vítimas interajam com os espaços, ora reencenando, ora com ajuda de alguma linguagem outra diante da câmera. A pintura ou o desenho dos locais é recorrente para ativação das memórias. Nas encenações os carrascos são submetem à memória das vítimas.

Desta forma a reconstrução do imaginário sobre um período específico e traumático é ativado através da memória das vítimas a partir da interação com os espaços nos quais se passaram os acontecimentos. O engajamento do cineasta perpassa a esfera das narrativas dos filmes. Rithy Pahn criou um arquivo para preservar filmes, fotografias e documentos que restaram dos anos de repressão.



Figura 4: S-21, direção Rithy Pahn (2003)

A partir dos filmes apresentados anteriormente esta reflexão propõe que a possamos indagar de maneira bastante fluída como a mise-en-scène é capaz de mobilizar os espaços na criação de formas fílmicas que representem os afetos e os processos traumáticos nas narrativas audiovisuais.

Referências

BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. New York: Verso, 2002

_____. *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

_____. *Motion and Emotion: Film and Haptic Space* Revista Eco-Pós, v. 13, n. 2, pp 16-36, Rio de Janeiro, 2010

KRACAUER, Siegfried. *The Mass Ornament*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995

NINEY, François *L'épreuve du réel sur l'écran: essai sur le principe de la réalité documentaire*. Bruxelas: Éditions De Boeck Université, 2002

SCUDÉRY, Madeleine. *Clélie, histoire romaine*. Paris: Folio Classique (2006)

E, direção Alexandre Wahrhaftig, Helena Ungaretti e Miguel Antunes Ramos (2014)

Talking about Trees, direção Suhaib Gasmelbar (2019)

S-21 direção Rithy Pahn (2003)