

Simone Michelin, ode e réquiem ao Rio

O espírito do Rio (2007)¹ de Simone Michelin é uma ode ao Rio de Janeiro: “A verdade do Rio talvez seja sua espetacularidade, a própria questão da imagem em suas múltiplas dimensões. Tem também uma imprecisão geral - é mais sensação do que certeza”², esclarece. Contra o império do vídeo de registro, Michelin exige produtividade semiótica. Tudo vira matéria poética: tempo do sujeito, velocidade comunicacional, luz-cor, maleabilidade plástica do vídeo, foco e ponto de vista.

O lugar do olho videográfico se instala dentro da caixa preta do vídeo, onde começa o processo de invenção da imagem. Já a pós-produção desdobra o ser no tempo. Por vezes, Michelin se aproxima do que seria uma teoria da desmontagem como desconstrução produtiva movida por uma vontade videológica desestabilizadora das representações do real. A fenomenologia do vídeo se propõe como encontro intertextual de meios e linguagens, como performance, teatro, televisão, música, carnaval e o próprio vídeo.

Essas estruturas problematizam a mecânica do olhar. Esta vídeoarte implica, ademais, numa práxis no contexto político brasileiro da televisão comercial, do oligopólio internacional das corporações da comunicação e da sociedade de celebridades. Isto não é um *clip* nem um DVD do *show business*.

A construção da plasticidade da imagem recorre ao elenco de ferramentas técnicas. No entanto, a plasticidade do vídeo reside na capacidade de Michelin operar a técnica e adaptar as características do meio a uma correspondência fenomenológica com a agenda conceitual. Sua imagética é estranha a estética da televisão comercial.

À primeira vista, os quatro episódios de *O Espírito do Rio* poderiam parecer filmagens precárias, *shots* de *homevideos*, registros de amador, a câmera da impossível nitidez. Ao contrário, as sutilezas de Michelin se apóiam em erudição sobre a história do vídeo, em sua dessacralização metalinguística. A linguagem se comporta como semiótica cognitiva em errância pela trama cultural, simultaneamente atávica e experimental, da metrópole. O quarteto exigiu pós-produção complementar às estratégias de filmagem e necessária ao programa teórico. As panes sonoras e os lapsos visuais nos atos ou entre eles estabelecem sínopes e contrapontos no ritmo pauleira de *O espírito do Rio*. O espectador toma consciência da vídeoarte.

O contradocumentário *O espírito do Rio* se estrutura na pós-produção. Seu eixo conceitual está: 1) nas relações entre arte e verdade e 2) no espetáculo como acontecimento entre o artista e o Outro³. O olhar é a problemática matriz da verdade: “uma possível falta de limite entre ficção e realidade, quando afirmo que é um documentário”, diz Michelin. Seus pólos programáticos tratam de uma ética da vídeoarte. Ademais, “há um caráter/característica de espetáculo que é contrariado e afirmado ao mesmo tempo. Isto é um espetáculo, mas é um acontecimento verdadeiro”. A aporia envolve noções de verdade. Michelin converge para o postulado de Leonilson: “são tantas as verdades”.

A verdade é irreduzível à realidade do documentário. A tarefa de *O espírito do Rio* é desenvolver a consciência sobre o vídeo como produtor de “verdades ficcionais”. A poética possível aqui é tratar o vídeo como pseudodocumentário. Tunga, entre a Psicanálise e as Ciências

¹ Vídeo digital, NTSC, cor, som, 10”43’.

² Em e-mail ao autor em 12 de junho de 2007. Todas as citações da artista sem fonte foram extraídas de outro e-mail, datado de 19 de dezembro de 2007.

³ Em e-mail ao autor em 12 de junho de 2007.

Naturais, atua na zona da pseudociência. O método epistemológico de Tunga ou Michelin inclui a intuição de Bergson (como nos neoconcretos e na revisão de Deleuze⁴) e o não-saber de Bataille⁵.

A imagem videográfica se constitui por “pontos de luz” (des)organizados que, para Michelin, revelam e encobrem os signos, que apresentam “as situações que foram testemunhadas. Existe uma cumplicidade com a câmera, da parte de quem é capturado por ela, e o olhar da câmara mostra um ponto de vista subjetivo. Os acontecimentos se precipitam e acabam subitamente, como quem morre e acaba”. No carnaval, o ponto extático de encontro dos olhares entre o fotógrafo Arthur Omar e os foliões se dá através da lente. *A Antropologia da Face Gloriosa* de Omar propõe um gozo extático. *O espírito do Rio* trama a consciência da lógica do vídeo no jogo dialógico entre o olho cúmplice da artista, a pessoa filmada e o público.

O Espírito do Rio toca histórias transversais da arte brasileira como o barroco, a fenomenologia dos sentidos (de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar e da obra neoconcreta de Lygia Clark e Hélio Oiticica); a “vontade construtiva” apontada por Oiticica⁶ e o Brasil profundo de Guimarães Rosa, Clementina de Jesus, Oiticica, Caetano Veloso ou Emmanuel Nassar. O neobarroco, afirma Omar Calabrese em *A idade neobarroca*⁷, opera a diferenciação organizada, policentrismo e ritmo, elementos básicos do gosto barroco que atravessam *O espírito do Rio*. A metalingüística digital de Michelin reconfigura o caldeirão cultural carioca: barroco e performatividade, tradição e experimentação, sincretismo e carnaval, articulação das artes, relações entre arte e vida, integração sobre a divisão de classes e tensões entre razão e afetividade.

O Baile

O baile, surgido da performance de Laura Lima (2004), abre *O espírito do Rio*.⁸ O cenário é a Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage. No lugar de um *home-theater - palazzo* neo-renascentista de Gabriela Besazonne Lage, sede da EAV - existe um teatro de ópera. Michelin justapõe o *tableau-vivant*⁹ de Lima, encenado por artistas como Alex Hamburger, a um trecho da ópera *A flauta mágica* de Mozart. “É como se a situação, a realidade ou irreabilidade do mundo da arte carioca, o bom e o ruim da corte (o Rio será sempre uma eterna Corte, é um fato histórico singular e irrefutável), o certo e o errado etc, de certa maneira, estivesse também retratada ali”, diz Michelin¹⁰. As alusões metalingüísticas se prendem à ontologia da simulação. O ficcional no real

⁴ *Bergsonism* (1966). Trad. Hugh Tomlinson e Bárbara Habberjam. Nova York. Zone Books, 1991. p. 35.

⁵ Cf. George Bataille. *Un-knowing*. In: October, The MIT Press, Primavera de 1986, p. 87.

⁶ *Esquema Geral da Nova Objetividade*. In: Nova Objetividade Brasileira, MAM, Rio de Janeiro, 1967.

⁷ *A idade neobarroca*. Trad. Carmem de Carvalho. São Paulo, Livraria Martins Fontes, 1988, p. 57.

⁸ Performance comemorativa do primeiro aniversário da galeria A Gentil Carioca.

⁹ A pintura *Baile* (1581), apropriada por Laura Lima, é de autoria anônima, na coleção do Louvre.

¹⁰ Em e-mail da artista ao autor em 19 de dezembro de 2007. Todas as citações de Michelin sem fonte saíram deste e-mail.

levou Orson Welles a enfatizar que "it is all true" (é tudo verdade). Hamburger raciocina em automatismo verbal em *O baile*: "Tudo...é verdade! Isso é a pura verdade, entendeu? Tudo assim no ...em tempo real é sem graça... e lá dentro da máquina mágica... aí tudo vira uma outra... é um universo ficcional". O vídeo barroco se funda no olhar e fala ambíguos e hiperbólicos. No Prólogo da *História universal de la infamia* (1954), Jorge Luis Borges afirma que "el barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda com sua propia caricatura"¹¹. *O espírito do Rio* consigna o ajuste de Michelin à tradição brasileira moderna do barroco na pintura de Tarsila e Adriana Varejão, escultura de Maria Martins e Clark, cinema de Glauber Rocha, carnaval de Hélio Oiticica e Rosa Magalhães e a instalação *Missão/Missões* de Cildo Meireles¹². A circularidade do vídeo em *loop* e o movimento de *O baile* conotam um tempo barroco. Um lapso de Hamburger constrói uma quase imperceptível verdade hiperbólica barroca ao mencionar: um filme de '36" mm. Michelin trabalha o claro-escuro, contrastes exuberantes e tonalidades, manchas. Ela pensa em pinturas de Rembrandt e de Lautrec¹³, administra excessos barrocos do vídeo com o filtro, regulação do contraste e brilho, saturação das cores e gradações de cor em manchas parelhas. O uso irônico de técnicas de manipulação em *O espírito do Rio* conforma uma "desmesura qualitativa", termo do neobarroco de Calabrese¹⁴.

Hapax

A *instantaneidade do instante*¹⁵ é o *Inferno* de Dante anunciado neste ato. "Fui pedir as almas santas", canta Clementina de Jesus, "para vir me socorrer" [sic]. A alma musical da urbe funde a ação experimental do Hapax à música sacra consagrada na voz de Clementina. O sujeito musical é inventado em momentos primais de textura afro-brasileira e de som de instrumentos sem gramática. O Rio é urdido como "tecido musical", conceito do Hapax, em ações performáticas pela cidade.

A câmara é precária; a resolução, insuficiente. "É necessário *demorar* mais tempo na cena, dar um *ganho* (gain) para se obter melhor visibilidade – este ajuste faz o ritmo da imagem ficar mais lento", diz Michelin. O *pathos* de *O espírito do Rio* é para ela um retrato "em torno da igreja da N. Sra. da Penha, no Complexo do Alemão, e mesmo em Sta Teresa, onde estou morando agora, e ouço tiros diversas vezes por semana". Na etimologia, hapax é o intraduzível e aquilo que é de ocorrência rara. Para Michelin, é dimensão da vida: "única coisa que existe realmente – aquilo que não é presente é imaginação". Vulcano interpreta a música na oficina de serralharia. Esquenta o

¹¹ Obras completas. Barcelona, Emecé, 1989, p. 291.

¹² "Brasil: the paradox of na alternate baroque". In: Ultrabroque, Aspects of Post Latin-American Art. Elizabeth Armstrong e Victor Zamudio-Taylor (orgs.). San Diego, Museum of Contemporary Art, 2001.

¹³ A artista informa que. "Para conseguir isso trabalhei a imagem no programa de vídeo da mesma forma que se faz com um *photoshop* - software de tratamento de imagens digitais (que são traduzidas em pontos regulares q combinam 3 luzes azul, verde e vermelho, as quais por sua vez podem ser alteradas e manipuladas ponto a ponto)".

¹⁴ *A idade neobarroca*. Trad. Carmem de Carvalho. São Paulo, Livraria Martins Fontes, 1988, p. 79.

¹⁵ Modo como o Hapax se identifica a partir da etimologia grega da palavra que deu origem ao nome do grupo. Michelin filmou a apresentação do Hapax na exposição "Corpos Virtuais", que inaugurou o Centro Cultural Telemar (hoje Oi Futuro), em 2005. Na edição do vídeo há um efeito de *delay* e eco muito leves que acentuam o drama.

olhar e forja o som como consciência material da voz e de instrumentos musicais - o esmeril em chapa de aço. Ruídos-fagulhas acedem o campo visual.

Lacan afirma que “o essencial da relação de aparência do ser, de que o filósofo, conquistando o campo da visão, se torna tão facilmente senhor, está em outro lugar. Não está na linha reta, está no ponto luminoso – ponto de irradiação, jorro, fogo, fonte borboteante de reflexos” [sic]¹⁶. A música do Hapax faísca pontas de luz videológica para Michelin. O desejo de luz é desejo de tempo. A tela do vídeo acende pontos em brasa. O q ela faz também é música – é a possível paráfrase de Oiticica.

Fumacê do Descarrego

O noturno carioca envolve sombras, desfoco, um caminhão fumacê com músicos pelas ruas do bairro de Santa Tereza no evento Fumacê do Descarrego num Sábado de Aleluia (2006). Associam-se performance, improviso experimental e o som dos atabaques do terreiro de Mãe Beata. Ouve-se a voz de Aberbal, o filho de Mãe Beata, que saúda Luis Andrade (com os braços abertos como a estátua do Cristo Redentor) componente do grupo RRadial¹⁷. Para o grupo, o lugar da ação irradiar na cidade são vias radiais que produzem ações irradias (“radial é o caminho que vai do centro para a periferia”). “Esse ato, observa a artista, “é como um fim de mundo e a ressurreição simultaneamente ali uma condição delirante”, em alusão à *Divina Comédia* de Dante. Para ela, Santa Tereza oferece arquitetura singular, modos de viver, ateliês, favelas, violência do tráfego de droga. O espaço democrático do Rio, a cultura de festa e a espontaneidade indicam a integração na “cidade partida”¹⁸ de Michelin.

O sincretismo imbrica opacidade e sombras, o plano do vídeo e o improviso das falas, a fusão dos ritmos e até das religiões. O que se sincretiza não são as religiões, mas as relações entre planos simbólicos, como religião e música. A rapsódia de *O espírito do Rio* é a cosmologia carioca. Com a *low resolution* e o tratamento da luz tudo oscila entre cor e não cor. Se a imagem fica lenta, o som acompanha o andamento¹⁹.

O projeto político de tecnologia regressiva de Michelin conversa com a câmara estropeada e a técnica da *pinhole* de Paula Trope²⁰. Em ambas, o paradoxo das sombras é acentuar o valor daquilo que não é nítido. Com Michelin, a câmara se comporta como uma caixa preta em estado de crise. Se para Vilém Flusser “o fotógrafo somente pode fotografar o infotografável”²¹, para ela, o artista somente pode filmar o infilmável. O vídeo é descarrego. No *corpus* carioca de Michelin, não há redenção da imagem através da eficiência técnica do aparato ótico, mas no precário existencial.

¹⁶ O Seminário, Livro 11. *Os quarto conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). M. D. Magno. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988, 3ª. edição, p. 93.

¹⁷ Formado por Tatiana Roque, Ericson Pires, Ronald Duarte e Alexandre Vogler.

¹⁸ Referência ao livro *Cidade Partida* (1994) de Zuenir Ventura.

¹⁹ A artista usou o software Final Cut para o sistema Macintosh.

²⁰ Paulo Herkenhoff, “Paula Trope e a Casa Fraca”. In: Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça Artes Plásticas. Brasília, CNI SESI, 2006, pp. 29-32.

²¹ *Filosofia da Caixa Preta*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002, p. 31.

Pimpolhos

“O Carnaval do Rio é o acontecimento religioso da raça” – proclama o Manifesto Pau-brasil (1924) de Oswald de Andrade. Em 2007, o enredo da Escola de Samba Pimpolhos da Grande Rio foi “O futuro”. No vídeo, a rainha da bateria esquentava a Escola. O ato enfoca a saturnália carioca. Michelin opera aquilo que Mikhail Bakhtin denomina o “idioma contemporâneo do carnaval” de uma época: a multidão “se torna consciente de sua unidade e comunidade de caráter corporal, sensual e material”²². Sambar diante da câmara revela autoconsciência dos sambistas, alusão aos 15 segundos de fama previstos para o futuro por Andy Warhol. No entanto, é o momento de subjetivação na instância coletiva do carnaval. É o viés extraverbal e extra-imagético de *O espírito do Rio*. A integração entre o eu e o mundo através da linguagem do vídeo – do olho que me vê ao olho que me integra e dissolve na luz, cada um é parte do turbilhão. Michelin acentua tudo que a vídeoarte classifica de mau-gosto e tabu para desierarquizar a imagem. A entropia do vídeo é sua condição lingüística. “O vídeo é uma metanarrativa que comenta sua própria constituição enquanto imagem-movimento fazendo referências à história da arte e ao papel da imagem na constituição do que é realidade para nós”, diz ela²³.

Pimpolhos alude à cor-luz, como o cinetismo de Abraham Palatnik e a estrutura de cor-luz de Waldemar Cordeiro. John Baldessari sobrepôs círculos opacos a pontos-chave de fotos para fixar o olho na cor. Michelin lança aguadas de círculos transparentes sobre a imagem. A cor sinalética de *Pimpolhos* difere da cor obliterante de Baldessari, mas o ceticismo de Michelin se aproxima do dele (“procurar a verdade implica em que haja a verdade”)²⁴. O vídeopictorialismo de Michelin compõe o panorama brasileiro de vídeo-pintura com Katie van Scherpenberg, Niura Bellavinha, Emmanuel Nassar, Paulo Meira ou Armando Queiroz²⁵. O vídeo se deseja pintura. O que se pode dizer de Michelin, em nova paráfrase de Oiticica, é que o que ela faz também é pintura. Michelin, faz é, em suas palavras, “uma ode e um réquiem...”. É como o Oiticica da Homenagem a Cara-de-cavalo,

Na lógica da fragmentação, o som metálico dos chocalhos da bateria afeta a superfície do vídeo com rupturas até a pulverização. Na correspondência entre som e imagem, as ondas sonoras rompem a imagem virtual e força foco e nitidez ao limite do informe e do não-objetivo, perdido todo traço da imagem enunciada. A música (o ritmo) e a frequência das oscilações das partículas determinam a ordem plástica. O espetáculo é uma operação semiótica canibal, ato iconofágico. A fractalidade (do latim *frangere*, isto é, quebrar) dispersa a forma na contramão do esforço da televisão de controlar a visibilidade dos fatos. Michelin busca o limite de divisibilidade da imagem através de uma dança quântica. Algumas passagens têm partes coloridas ou em preto-e-branco, resultantes da sobreposição de duas camadas do mesmo vídeo. No carnaval de Michelin, o confete é pixel e chuveiro da tecnologia ótica. Goethe observa que as batalhas de confete do carnaval

²² *Rabelais and his world*. Tradução de Irene Iswolsky. Bloomington, Indiana University Press, 1988, p. 255. Nessa tradução, “at the same time the people become aware of their sensual, material, bodily unity and community”.

²³ Em e-mail ao autor em 6 de maio de 2007.

²⁴ Cf. Richard Koshalek. *John Baldessari* (The art of misleading interpretation). Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1990, p. 142. No original em inglês: “looking for the truth implies that there is a truth”.

²⁵ Respectivamente, com os vídeos *Landscape Painting – (Pintura de paisagem)*, *A medida do impossível, Pintura, O Marco Amador: Sessão Cursos* (alusões ao suprematismo de Malevitch) e *Bebendo Mondrian*.

italiano tinham conotação quase-realista²⁶. O confete eletrônico de Michelin dissolve o estatuto de realismo do vídeo-documentário. Um homem evolui, fantasiado com uma saia de espadas-de-são-jorge. Michelin veste-o com *blur* e cor. O foco está no “corpo belo, escultural, dançando e rindo, gozando um MUNDO-JOY, como diria Helio Oiticica”, diz ela.

No burburinho estocástico, o acaso supera o fragmento, noção de “porção presente que reenvia para um sistema suposto como ausente” (Calabrese²⁷). Michelin fractalizou a superfície virtual. A poética neobarroca de *Pimpolhos* se posta entre os limites da ótica quântica e as imagens do real da verdade televisiva das redes de comunicação. *Pimpolhos* parodia a transmissão de TV dos desfiles das Escolas de Samba²⁸ que substitui o folião pelo telespectador passivo com suor, cerveja e o traseiro no sofá...

Paulo Herkenhoff, RJ, 2007

²⁶ Segundo Bakhtin. In: *Rabelais and his world*. Tradução de Irene Iswolsky. Bloomington, Indiana University Press, 1988, p. 247.

²⁷ “Pormenor e fragmento”. In: *A idade neobarroca*. Trad. Carmem de Carvalho. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 90.

²⁸ O efeito de propagação do carnaval carioca levou à criação de Escolas de Samba em todo o país.