

O DIÁLOGO DA PERFORMANCE AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEA COM O CINEMA EXPERIMENTAL E A PINTURA EM *SUSPENSÃO*, DE DUVA

THE DIALOGUE BETWEEN CONTEMPORARY AUDIOVISUAL PERFORMANCE AND EXPERIMENTAL CINEMA AND PAINTING IN DUVA'S "SUSPENSÃO"

**Marcus Vinicius Fainer Bastos
PUC-SP**

Resumo

O presente texto propõe uma análise da performance audiovisual contemporânea do artista paulista duVa. Mais que uma leitura crítica, o texto procura traçar relações com o cinema experimental e a pintura, elegendo procedimentos como o microcorte, o acúmulo e o pulso estroboscópico como aspectos da obra que permitem inserir *Suspensão* num repertório constituído por obras como *Le Ballet Mecanique*, *The Cut Ups*, *Arnulf Rainer* e *The Flickr*, além da pintura de Francis Bacon.

Palavras-chave:

Suspensão; duVa, microcorte; acúmulo; pulso estroboscópico.

O audiovisual contemporâneo inventa novas formas de filmagem e montagem, mas também ressignifica práticas anteriores. Na obra de duVa, as duas coisas se combinam para criar uma tessitura potente. Um aspecto de *Suspensão*, uma de suas performances mais importantes, é o recurso ao microcorte, algo que remete ao cinema experimental do início de meados do século XX. Outro aspecto é a montagem em tempo real, que remete aos programas de televisão transmitidos ao vivo. Também aparece a montagem espacial, que dialoga com o cinema expandido dos anos 1960 e 1970. Mesmo a configuração cênica, que

Abstract

*The present text proposes an analysis of the contemporary audiovisual performance by the artist from São Paulo duVa. More than a critical reading, the text seeks to trace relationships with experimental cinema and painting, choosing procedures such as micro-cutting, accumulation and the stroboscopic pulse as aspects of the work that allow *Suspensão* to be placed in a repertoire made up of works such as *Le Ballet Mecanique*, *The Cut Ups*, *Arnulf Rainer* and *The Flickr*, as well as Francis Bacon's painting.*

Keywords:

Suspensão; duVa; microcut; accumulation; stroboscopic pulse.

é mais particular da performance audiovisual contemporânea, dialoga em certo sentido com os shows de luz de Thomas Wilfred e Alexander Lászó. Até mesmo a sensação estroboscópica, algo sempre associado à pista de dança nos clubes noturnos contemporâneos, aparece em um filme como *The Cut Ups*, de William Burroughs e Antony Balch (ainda que na obra de duVa ela tenha um sentido diferente e mais contemporâneo, que é totalmente particular da performance audiovisual contemporânea). Além do novo sentido do pulso estroboscópico, outro elemento inovador de *Suspensão* é a montagem

em acúmulo, que será explicada em mais detalhe adiante. Neste artigo, vamos explorar o diálogo entre performance audiovisual contemporânea e cinema experimental, assim como os diálogos com a pintura na obra de duVa, mas também abordar estas duas práticas inovadoras.

O maior elo entre a obra de duVa e o cinema experimental é o microcorte. Neste caso, não seria melhor falar em *loop*? O *loop* é um procedimento típico da linguagem contemporânea e, no entender de Lev Manovich (2002, p. 265), aproxima o primeiro cinema das práticas em mídias digitais, como será detalhado abaixo. Mas os cortes rápidos na performance audiovisual contemporânea são de dois tipos: cenas muito curtas que retornam ao seu início e estabelecem um *loop*; cenas muito curtas que não retornam ao seu início. Por este motivo, é melhor generalizar a prática pelo termo microcorte, o que, além disso, tem a vantagem extra de estabelecer uma relação mais direta entre a prática e os formatos audiovisuais, na medida em que o *loop* é um procedimento mais associado ao universo da música (apesar de transitar pelos repertórios do audiovisual desde seus primórdios). Manovich elabora esta relação, em *The Language of New Media*:

Como já mencionado na seção prévia, todos os dispositivos pré-cinematográficos do século 19, até o Kinetoscope de Edison, eram baseados em *loops* curtos. Conforme a "sétima arte" começou a amadurecer, ela banuiu o *loop* para os domínios da arte-baixa do filme instrucional, do peep-show pornográfico e do desenho animado. Em contraste, o cinema narrativo evitava repetições; como as formas ficcionais modernas em geral, ele avançava uma noção de existência humana como progressão linear através de vários eventos únicos¹ (Manovich, 2022, p. 265).

Mesmo conforme o cinema vai desenvolvendo seus repertórios, o *loop* continua em uso. Mas o cinema narrativo não é o ambiente ideal para encontrar exemplos. O microcorte, retorne ele ou não para o início da cena, aparece no cinema experimental, que está mais preocupado com as qualidades plásticas e com as pulsações rítmicas da imagem do que com a narrativa de uma história. O problema é que estes cinemas experimentais ficaram à margem da história do cinema. Por isso, há uma impressão de que o microcorte desaparece da produção audiovisual conforme o cinema vai amadurecendo. Não se questiona o fato de que, para além dos formatos narrativos,

o cinema também amadurece outros tipos de filmagem e montagem, na obra de artistas e cineastas como Ferdinand Legér, Walter Ruttmann ou William Burroughs.

Vale a pena abordar alguns destes exemplos como forma de exemplificar as práticas de microcorte que vão ser um dos procedimentos centrais de *Suspensão*. Dois destes casos aparecem no filme *Le Ballet Mecanique* (1924), de Fernand Léger e Dudley Murphy (com ideias cinematográficas de Man Ray e trilha de George Antheil). O filme é uma experiência de desconstrução da linearidade do cinema, por meio de uma montagem que não estabelece um ponto central de atração, mas transita por vários motivos que aparecem, desaparecem e são retomados ao longo do filme, numa estrutura que dialoga com a música. Mas também poderia se pensar esta estrutura como um procedimento cinematográfico, em uma história alternativa do cinema que levasse em conta estes filmes do cinema experimental, que só são mencionados na literatura especializada no tema, nunca nos escritos mais gerais sobre cinema.

Le Ballet Mecanique antecipa muitas práticas de montagem marcantes no audiovisual contemporâneo, como o próprio microcorte, o uso de máscaras para criar composições complexas por meio da diagramação da tela, o espelhamento e o giro da imagem. Entre cenas que investigam o papel das tecnologias mecânicas na sensibilidade humana, o filme é marcado por um clima de circularidade, não só por causa das cenas que são retomadas, mas porque parte do material filmado são cenas com pêndulos, gravadores, carros de brinquedo de parques de diversão, ventiladores, roletas ou engrenagens de máquinas girando. Também há muitas cenas de objetos indo em direção à câmera e voltando, como pêndulos ou balanços. Em *Performance audiovisual: uma poética entremeios*, Patricia Moran se refere ao filme ao tratar da musicalidade na imagem:

A acepção musical da imagem teve algumas ocorrências nos anos 20 e nos anos 60/70². As vanguardas de 1920 desenvolveram alguns princípios de criação persistentes na era do computador, como o *loop*. Este era recorrente nos filmes, especialmente quando havia animações de objetos, muitas vezes representação do tempo a partir de operações mecânicas e situações de repetição, como o jardim balançando e a subida de escadas eterna, recursos correntes nas vanguardas

históricas dos anos 20 comum em filmes como *Ballet Mecanique* (1924) (Moran, 2020, p. 22).

Os cortes do filme são bastante ágeis, resultando em uma pulsação marcante, e duas cenas em especial resultam em uma situação em que há um retorno ao início, configurando o *loop*. Vale observar que os cortes destas cenas não são tão curtos quanto os de certos *loops* contemporâneos, mas há que se levar em conta a sensibilidade da época, ainda acostumada a montagens com cenas mais longas. A primeira delas é a cena com os já mencionados carros de brinquedo no parque de diversão. Ela mostra estes carros que giram a partir de um eixo e ficam dando a volta em um espaço circular. No filme, a trajetória é interrompida e a cena recomeça, com durações ligeiramente diferentes a cada repetição. Este sentido de retorno para a mesma cena gera tanto uma sensação de circularidade, quanto um prolongamento da ação, que parece insistir diante dos olhos de quem assiste o filme. Esta sequência apresenta uma dupla circularidade, na medida em que os objetos filmados giram diante da câmera e a estrutura de montagem propõe o retorno da cena sobre si mesma.

A segunda das cenas em *loop* é uma sequência em que uma mulher sobe uma escada. Esta cena é repetida várias vezes, com duração igual. Aqui existe uma multiplicidade de direções, com a imagem filmada sugerindo uma diagonal na tela e a montagem sugerindo a circularidade. Nas duas cenas há um sentido de repetição que, como em todo o filme, parece remeter ao universo das tecnologias mecânicas. O gesto repetitivo, que retorna sempre ao seu início, é o gesto do trabalhador da linha de montagem, que fica o dia todo ocupado com a mesma função, de forma seriada. Mas obviamente há um sentido mais direto, que emana da cena propriamente dita, no caráter lúdico da cena com os carros de brinquedo e no caráter rotineiro da cena com a mulher.

Mas o filme que talvez seja o exemplo mais complexo de uso dos microcortes é *The Cut Ups*, de William Burroughs e Antony Balch. O filme é um dos exemplos de cinema experimental mais conhecidos, certamente pelo envolvimento de Burroughs. Ele intercala cenas em Nova Iorque, Londres e Tangier, em cortes aleatórios, extremamente curtos e regulares. Há uma

estrutura quaternária: há sempre uma cena, uma segunda, uma terceira e uma quarta, até que o filme retorna sobre si próprio e exhibe um ponto um pouco adiante da mesma sequência. As cenas vão progredindo em saltos e o *loop* aparece no conjunto das quatro cenas.

O resultado leva a uma certa desorientação dos sentidos, em grande parte reforçada pelo som em que as frases “Yes, hello?”, “Look at this picture” e “Does it seem to be persisting?” são picotadas em fragmentos cada vez mais curtos e repetidas de forma circular. O som traz uma chave de leitura importante para o filme. A rapidez dos cortes faz com que o filme replique o fenômeno da persistência retiniana, ao avesso: é como se a imagem mal se fixasse na retina e já fosse substituída por outra, criando uma sensação de fratura do movimento. Tudo passa por uma desorientação da visão e da audição, como resultado da sensação estroboscópica que a velocidade das cenas provoca. É a alternância de imagens estáticas intercaladas por um momento curto de interrupção da luz que permite a percepção do movimento no cinema. *The Cut Ups*, de forma análoga, provoca o intercalamento de imagens que já estão em movimento e isso provoca uma sensação de trava de sua fluidez (como acontece quando alguém dança sob o efeito de uma luz estroboscópica e seus movimentos ficam “picados”).

Suspensão usa os dois recursos que aparecem nos filmes citados, os microcortes e o efeito estroboscópico. Na obra de duVa, há uma cena em que apenas *frames* brancos e pretos são intercalados rapidamente, produzindo o efeito estroboscópico. Ela aparece na maioria das vezes sobreposta a outras cenas e, portanto, corresponde a um procedimento diferente do adotado por Burroughs. Se em *The Cut Ups* o efeito estroboscópico é resultado dos cortes frenéticos em *Suspensão* ele é resultado da sobreposição entre duas cenas, uma delas com o intercalado rápido de claro e escuro.

Suspensão é uma composição audiovisual que mistura cenas pré-gravadas no mesmo teatro onde a performance foi apresentada e uma sequência de cenas gravadas ao vivo, diante do espectador, no início da performance. Estas cenas ao vivo podem ou não ser usadas. duVa dá

uma série de saltos no palco, que são gravados e armazenados no software de edição de imagens ao vivo Isadora. Esta mistura de temporalidades empresta um caráter de dupla condição ao vivo para a obra, na medida em que, além da edição em tempo real feita diante do público, o corpo do performer está em cena. Isto acentua a sensação de instabilidade, na medida em que todos os elementos da obra estão sujeitos aos riscos do momento, como na maior parte das performances audiovisuais contemporâneas que, mesmo quando não usam o recurso das câmeras abertas no palco ou diante do público, recorrem a material filmado anteriormente ou remontado a partir de bancos-de-dados como um ponto-de-partida para a montagem ao vivo.

Além deste duplo ao vivo, uma característica importante de *Suspensão* está relacionada à montagem espacial. As imagens se deslocam ligeiramente, para o lado, para cima, na transversal, e com isso criam um rastro. Este deslocamento acontece por meio de microcortes, em que a sucessão extremamente rápida de imagens faz com que seu deslocamento gere a sensação de um rastro ou acúmulo. Esta operação acontece como resultado do percurso pela imagem no espaço da tela, resultando em uma sinergia entre espaço e tempo, criando unidades indissociáveis de duração e deslocamento.

Este espaço que se dissipa pela tela dialoga com uma espacialização estruturante, resultante da presença de duas telas em cena. As duas telas provocam a duplicação das cenas e resultam em uma apresentação mais complexa do material apresentado ao público. A opção por duas ou mais telas rompe com o regime mais estabelecido de espetatorialidade, em que a tela única constitui um ponto-de-fuga para onde o olhar converge. Com duas telas, este ponto-de-fuga se dissolve e o olhar fica em trânsito, percorrendo de forma mais livre o ambiente constituído pelas duas telas.

Outro elemento importante, neste jogo de espacialização, é o corpo em cena. Uma decisão importante que percorre a história do audiovisual ao vivo é a opção por mostrar ou esconder os equipamentos e o corpo do artista que os utiliza. Muitas vezes MIDIS e VJs no palco funcionam como um elemento da composição, mas nem sempre se constituem como um elemento cênico

da performance. Muitas vezes os equipamentos e corpos em cena são uma circunstância da configuração da performance, gerando um elemento que obviamente se relaciona com a tela (a ponto de um coletivo como o Embolex explorar o videomapping como forma de projetar na bancada onde ficam os computadores dos artistas), mas não oferece correspondência a um aspecto da dramaturgia da obra.

Em *Suspensão*, o corpo em cena é um elemento da dramaturgia. O corpo nu do artista, como já foi dito, salta diante da câmera para gerar o motivo que será fio condutor da obra. E o corpo nu diante do MIDI e do laptop usados para controlar imagens e sons gera um elemento cênico que dialoga com a tela e remete às imagens que surgem conforme o artista segue a partitura audiovisual que organiza a performance. Este diálogo entre corpo, equipamento e tela acontece em consequência do fato do artista se manter nu, recuperando um elemento que serviu de ponto-de-partida para a performance e estabelece um elo imediato entre o corpo em cena e o corpo na tela.

Os rastros da imagem e a configuração em duas telas dialogam com a obra de Francis Bacon (algo que Christine Mello já havia mencionado em relação a *Retratos in Motion*, cf. Mello, 2015). O pintor representa as sensorialidades do corpo em suas obras que muitas vezes se configuram como dípticos e trípticos. O diálogo entre as obras de Bacon e duVa não acontecem apenas num plano formal, ainda que a semelhança visual seja significativa. Mais importante é a dimensão semântica, na forma de imprimir visualidade a fenômenos interiores do corpo, que Bacon explora com maestria e também acontece em *Suspensão*. Em *Francis Bacon: the logic of sensation*, Deleuze descreve os dípticos e trípticos em termos de ressonância:

É uma característica da sensação passar através de diferentes níveis devendo à ação das forças. Mas duas sensações, cada uma tendo seu próprio nível ou zona, também podem se confrontar e fazer seus respectivos níveis se comunicarem. Aqui nós não estamos mais no domínio da simples vibração, mas no da ressonância. Há, portanto, duas figuras agrupadas. Ou, ao contrário, o que é decisivo é o agrupamento de sensações: há uma e a mesma factualidade para duas Figuras, ou mesmo uma única figura acasalada para dois corpos (Deleuze, 2003, p. 65).

Esta ressonância, que resulta da tensão pictórica na obra de Bacon, ganha movimento em *Suspensão*. A performance de duVa explora esta dimensão da ressonância em um outro patamar, na medida em que vai além do movimento sugerido da pintura. Esta ressonância é resultado das duas espacialidades discutidas anteriormente, o acúmulo de imagens, que gera rastros, e a estrutura em duas telas, que gera um ambiente. Mais que um efeito plástico, esta solução aponta para esta estratégia de pulsar por meio de imagens, que propaga sensações conforme se desdobra no espaço e no tempo.

No livro sobre Bacon, o filósofo francês também discute como o anel é um elemento marcante na obra de Bacon. Este contorno circular representa uma quebra da moldura quadrada que costuma circunscrever as pinturas a um espaço delimitado. Esta suspensão do quadro também acontece na performance de duVa, o que empresta um segundo sentido ao seu título: não apenas a suspensão como salto do corpo no ar, e como uma montagem ao vivo que mantém este corpo em suspensão, há também uma suspensão do quadro, que é suprimido na medida em que a imagem recortada do corpo flutuante se espalha pela tela sem tocar as suas bordas e a performance se propaga sem o uso de imagens que preenchem a tela toda, o que ressalta a presença da moldura.

O prolongamento da suspensão, no sentido de salto do corpo no ar, é um dos principais fios condutores da obra. A duração estendida e a sequência reiterativa provocam esta sensação de duração expandida. É como se o tempo do salto inicial fosse desdobrado em seus micro intervalos de forma recursiva e o público diante das telas estivesse diante desta progressão especular do tempo. Neste sentido, a poética em tempo real a que as performances audiovisuais contemporâneas são associadas ganha outro sentido, pois não se trata mais de uma duração de coincidência entre acontecimento e narrativa, mas de uma temporalidade escandida, que se dobra sobre si mesma. Christine Mello explica esta temporalidade, em *Suspensão e corpo vibrátil: experiências audiovisual em Luiz duVa*:

A escolha de Luiz duVa remete ao fato de grande parte de seu projeto poético dizer respeito à redefinição dos limites de uma imagem por meio da percepção alterada de tempo e de diálogos

por ela promovidos entre corpo, audiovisual e espaço sensorio. Na busca pela redefinição de tais limites da imagem, duVa a afeta estruturalmente. Ele redimensiona a imagem pela lógica do processamento digital em contato com a lógica do acontecimento, do tempo ao vivo e da performance, criando nela uma espécie de fenda, achatamento ou deformação que apresenta a inscrição e o espiral de tempo (Mello, 2015, p. 52-3).

Esta dobra do tempo é resultado do uso de microcortes como elemento principal da montagem da obra. Se é que é possível falar em cenas no caso desta obra, elas se sucedem na forma de um empilhamento. A cena seguinte aparece rapidamente após a cena anterior, mas a duração desta cena anterior se prolonga, provocando o já mencionado acúmulo. Isto se repete ao longo do tempo, fazendo com que a composição de corpos que se apresenta na tela seja uma sobreposição de tempos que se faz visível pelo deslocamento no espaço. É o equivalente visual de um acorde: ao invés de sons que soam ao mesmo tempo, imagens que pulsam ao mesmo tempo.

Neste sentido, não há apenas um corte rápido, mas uma interrupção do que se vê em determinado intervalo de tempo pela sucessão rápida de cenas. A duração se prolonga. A sensação do microcorte se acentua como resultado do acúmulo. Esta operação que descrevemos anteriormente como um elo entre espaço e tempo é um procedimento de linguagem inovador, que não remete a nada existente anteriormente no audiovisual. Esta multiplicação por deslocamento é algo típico do pensamento computacional, expresso pelo conceito de iteração. Pode-se pensar as diferentes aparições do corpo saltando em *Suspensão* como iterações de um elemento que se propaga. Em *Performance Audiovisual: uma poética entremeios*, Patricia Moran aborda esta tensão entre o movimento e o fixo, na obra de duVa:

As combinações deste recurso explorado por Duva, assim como Marker, Sousa Dias e Oiticica, apontam para uma virtual arqueologia de poéticas calcadas na alteração de parâmetros da imagem e na utilização do frame – do instante como qualidade – originalmente imputada ao fotográfico, e comum no audiovisual experimental. Dziga Vertov, Jean Epstein e os surrealistas já haviam incluído frames em seus filmes. A performance audiovisual de Duva fornecerá uma amostra da miríade de variações entre movimento, fixidez e interrupção do fluxo do movimento da imagem pela inserção de *frames* negros e brancos, algumas vezes sobrepostos a curtos *flashes*. Busca-se contribuir, aqui, para um

panorama sobre como o movimento foi utilizado nas performances experimentais multimídia pelo realizador, de modo a retirar de seus atributos qualidades de ordem sensível e narrativa, imputando à materialidade desse elemento um estatuto visível da representação temporal. As performances de Duva se fazem desses atritos e choques, entre velocidades distintas do movimento das imagens e sua fixidez (Moran, 2020, p. 28).

Apesar desta tensão entre movimentos e diálogo entre fixo e estático ser passível de uma arqueologia, como feito por Moran, o efeito de acúmulo é algo inédito e próprio da obra de duVa. Diferente de *The Cut Ups*, em que o corte é preciso e seco, em *Suspensão* o corte é fluído. Isto é resultado do tratamento visual que duVa empresta às imagens. Explorando as possibilidades de alteração da imagem crua permitidas pelo software de edição de imagens ao vivo Isadora, o artista constrói uma visualidade que transforma o corpo filmado num semblante em alto contraste e com o brilho estourado. Isto gera uma cintilância, a imagem ganha uma potência gráfica que está além de seu registro figurativo. Este tratamento visual contribui para a sensação de suspensão, na medida em que sugere um corpo mais leve.

Outro aspecto deste tratamento visual é o rastro produzido quando a imagem se desloca. Esta memória da presença do corpo, que se faz em ato conforme ele desliza de uma direção a outra se contrapõe ao efeito de suspensão, sugerindo uma certa resistência ao movimento. Esta tensão entre impulso e resistência é outro dos fios condutores da obra. Esta tensão entre a imagem em movimento e a imagem fixa é outro dos elementos da performance audiovisual contemporânea que remete ao primeiro cinema, assim como Manovich já havia mencionado a respeito do *loop*. Em *Performance Audiovisual: uma poética entremeios*, Patricia Moran relaciona *Suspensão* à obra de Etienne Jules-Marey:

A composição visível das performances se situa entre a imagem em movimento e a imagem fixa, entre uma série de rastros; e entre o movimento em diversas velocidades e sua descontinuidade, quando se inserem imagens fixas e intervalos: ora negros, ora brancos. As variações e ritmos das imagens manipuladas ao vivo trazem materialmente intensidades e sua rarefação através de velocidades irregulares dos movimentos descontínuos e substituição das sequências, provocando rupturas visuais. Em outras ocasiões acontece o oposto, como coloca Didi-Huberman a propósito das fotografias de fumaça de Marey, que

estariam situadas “entre a imagem de fluxo e o fluxo da imagem”. O atributo de tempo e movimento relacionado à imagem se evidencia – algo próximo a expor a condição do movimento da imagem como qualidade, no sentido de proporcionar a emergência de situações-imagem (Moran, 2020, p. 26).

É este procedimento de tensão entre impulso e resistência que transforma a performance de duVa em uma experiência da sensação de suspensão e não de sua representação. Apesar de toda a obra ser constituída de imagens de saltos que vão se multiplicando, numa variabilidade insistente, que leva à uma sensação de infinito, não é o que se vê, mas o que se percebe que importa. Este modo de trabalhar é recorrente na obra do artista. Christine Mello já o havia identificado em *Retratos in Motion*:

De modo singular, Luiz duVa não nos oferece a interpretação de um beijo, mas a sua sensação. Faz-nos vivenciar certas forças e intensidades existentes num beijo. Para tanto, produz deslocamentos no plano tradicional da imagem, proporcionando-nos a dimensão de estarmos dentro do beijo, nesse provável chegar entre, reconhecível aqui como um movimento entre, como um movimento vibratório ou como uma duração intensiva de movimento (Mello, 2015, p. 54).

Isto que Mello chama de movimento vibratório é o que Deleuze denominou ressonância (optando por este termo ao invés de vibração). Para fins da análise crítica proposta neste artigo, o debate sobre a terminologia não é relevante. Mesmo assim, vale ressaltar que a ideia de ressonância permite uma leitura menos literal dos efeitos de sentido produzidos pela obra de duVa. A ideia de ressonância implica uma direção de ida e volta em direção ao corpo do público, algo que é bastante importante em *Suspensão*.

Este movimento de ida e volta da imagem ao público é acentuado pelos efeitos estroboscópicos de que o artista se vale. O rápido iluminar e escurecer que gera o pulso estroboscópico resulta em uma imagem háptica. Este toque de luz no corpo do público é outro dos diálogos da obra de duVa com o cinema experimental, no caso com os flicker films como *Arnulf Rainer* (1960), de Peter Kubelka, e *The Flicker* (1966), de Tony Conrad, e filmes de cortes frenéticos, como o já citado *The Cut Ups*. A rigor *Suspensão* está mais próximo do último, pois ele não explora o pulso estroboscópico abstrato, como acontece nas obras de Kubelka e Conrad.

Arnulf Rainer é uma das obras mais radicais da história do audiovisual. Composta pela alternância de frames brancos e negros e sequências de silêncio e ruído, nas várias combinações possíveis (branco/silêncio, branco/ruído, negro/silêncio, negro/ruído), assim como dessincronias que tornam a montagem ainda mais complexa, o filme é um bombardeio sensorial e háptico. Trata-se de um filme em que o ritmo é o principal elemento. Isto não é resultado apenas da trilha sonora, mas da pulsação de imagens que vão se alternando na tela. As diferentes durações e frases audiovisuais que vão sendo compostas produzem uma experiência de progressão difusa e milimetricamente calculada. O pulso estroboscópico resultante é irregular, o que torna seu efeito mais complexo.

Da mesma forma *The Flicker* também é feito pela alternância de frames brancos e negros. Apesar do procedimento semelhante, a obra é bastante diferente. Enquanto *Arnulf Rainer* transmite uma tensão que se acumula, *The Flicker* é mais suave, provavelmente pela ausência da banda sonora. O filme de Conrad é composto de apenas 5 frames, o que torna seu desenvolvimento mais circular e hipnótico. O filme é resultado de experiências de Conrad com os efeitos da estroboscopia, a partir de diagramas cuidadosamente planejados pelo artista.

O pulso estroboscópico na performance de duVa é associado à imagem figurativa (em que pese a já citada desmontagem do teor figurativo mais explícito produzido pelo tratamento de imagem proposto por duVa, que desloca a sua obra dos domínios da representação para os domínios da sensação). Este par resulta em uma decomposição do movimento, em efeito análogo ao descrito no filme *The Cut Ups*. Esta tensão entre movimento e fixidez que o efeito estroboscópico produz é outra dimensão da tensão entre deslocamento e resistência apontado anteriormente.

Mas o efeito estroboscópico também tem outro sentido, na obra de duVa. Ele remete à presença do corpo na pista de dança, ambiente em que o artista começou a sua produção, como VJ em casas noturnas. Esta referência à pista de dança gera um novo sentido para o pulso estroboscópico, para além da tradição do cinema experimental, em sintonia com uma sensibilidade mais contemporânea. Neste sentido, assim como no

caso do microcorte, há um elemento de linguagem típico da performance audiovisual contemporânea em *Suspensão*.

Entre diálogos com o cinema experimental e a pintura e procedimentos contemporâneos, *Suspensão* se constitui como uma das performances audiovisuais contemporâneas mais importantes. Sua construção, diferente da maioria das obras do tipo, é resultado de uma composição planejada em detalhes, a ponto de existir uma partitura para a obra. Da mesma forma que na música escrita em partitura, isto coloca a questão da interpretação. O próprio artista, ou outros artistas que performarem a obra tem que interpretar a partitura e optar por decisões de interpretação. No caso de *Suspensão*, estas escolhas são mais abertas, pois as composições audiovisuais não têm um sistema de notação tão fixado quanto o da música. Levando adiante elementos da poética de duVa e estabelecendo novos horizontes de pesquisa para o artista, a obra representa uma experiência complexa, na medida em que dialoga com tendências existentes do audiovisual e propõe novos rumos de linguagem.

NOTAS

01. "As already mentioned in the previous section, all nineteenth century procinematic [sic] devices, up to Edison's Kinetoscope, were based on short loops. As "the seventh art" began to mature, it banished the loop to the low-art realms of the instructional film, the pornographic peep-show and the animated cartoon. In contrast, narrative cinema has avoided repetitions; as modern Western fictional forms in general, it put forward a notion of human existence as a linear progression through numerous unique events". Optei por traduzir a palavra que aparece como "procinematic" no texto por "pre-cinematic" porque acredito que houve um erro de digitação, e Manovich se refere ao pré-cinema em sua comparação.

02. A autora se refere aos anos 1960/70.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: the logic of sensation**. Nova Iorque: Continuum, 2003.

MANOVICH, Lev. **The Language of New Media**. Cambridge (MA): MIT Press, 2002.

MELLO, Christine. "Suspensão e o corpo vibrátil: experiências audiovisuais em Luiz duVa". **ARS**, v.13, n. 25, jan./jun. 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/105522>>.

MORAN, Patricia. **Performances audiovisuais: uma poética entremeios**. São Paulo: USP, 2020.

SOBRE O AUTOR

Marcus Vinicius Fainer Bastos é Livre Docente em Comunicação e Artes pela PUC-SP, onde é professor vinculado ao Departamento de Artes, desde 2003, e ao Programa de Pós-graduação em Tecnologias da Inteligência e Design Digital desde 2012. Tem experiência docente nas graduações em Comunicação e Mídias, Arte: História, Crítica e Curadoria, Jornalismo, Publicidade e Propaganda, Tecnologias e Mídias Digitais. Também é professor da pós-graduação em Música e Imagem das Faculdades Santa Marcelina. E-mail: marcusbastos@pucsp.br