

VIDEOARTE E REPETIÇÃO: ANÁLISE DA OBRA PASSAGENS I ORIENTADA PELO CONCEITO DO INFAMILIAR

VIDEO ART AND REPETITION: ANALYSIS OF THE WORK PASSAGENS I GUIDED BY THE CONCEPT OF THE UNCANNY

Antenor Ferreira Corrêa
UNB
Maiara Martins Gomes
PPGAV-UNB

Resumo

No presente artigo, tomamos a obra *Passagens I* (1974), de Anna Bella Geiger, com o objetivo de realizar uma análise psicanaliticamente orientada. Para tanto, nos valem do conceito de infamiliar proposto por Freud em 1919 em seu artigo *Das Unheimlich*. Iniciamos com uma apresentação sintética desse conceito para servir de base para a interpretação da obra realizada na terceira parte do artigo. A guisa de conclusão, observamos a possibilidade de orientar psicanaliticamente a análise artística que, no lugar de psicologizar o artista enfatiza atributos psicológicos possíveis da obra em si.

Palavras-chave:

Infamiliar; videoarte; Passagens I; repetição; arte análise.

INTRODUÇÃO: APROXIMAÇÕES ENTRE ARTE E PSICANÁLISE

O diálogo entre as artes e a psicanálise não é inédito, Sigmund Freud, fundador da psicanálise, havia se dedicado a refletir as possíveis articulações entre esses domínios em textos nos quais levava em consideração não somente a obra de arte, mas também o estatuto psicológico do artista. Nessa abordagem, seus escritos partiam do efeito da obra de arte no espectador, da intenção do artista e do conceito de sublimação – um mecanismo de defesa que desloca os impulsos básicos dos sujeitos, desejos inconscientes e/ou

Abstract

In this article, we take the work Passagens I (1974), by Anna Bella Geiger, with the aim of carrying out a psychoanalytically oriented analysis. To this end, we use Freud's concept of the uncanny proposed in 1919 in his article Das Unheimlich. We begin with a synthetic presentation of this concept to serve as a basis for the artwork interpretation carried out in the third part of the article. By way of conclusion, we observe the possibility of psychoanalytically guiding artistic analysis which, instead of psychologizing the artist, put emphasis on the possible psychological attributes of the work itself.

Keywords:

Uncanny; vídeo art; Passagens I; repetition; art analysis.

indesejáveis, transformando-os em expressões aceitáveis na sociedade (Freud, 2014).¹ Os ensaios de obras plásticas realizados por Freud, *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância* (1910) e *O Moisés de Michelangelo* (1914), põem em questão o vínculo entre o criador e sua obra, na tentativa de desvelar questões inconscientes dos artistas.

Não obstante, para além dos conceitos de sublimação e dos vínculos egóicos inconscientes existentes entre artista e sua obra, há outras maneiras por meio das quais trabalhos artísticos podem ser considerados apoiados em conceitos psicanalíticos. Uma dessas possibilidades é

direcionar a análise para os conteúdos presentes na obra em si. Isso, todavia, não implica em descartar aspectos relevantes do subconsciente do artista caso esses aspectos sejam pertinentes para o entendimento de sua produção. Há, entretanto, menos a intenção de psicologizar o artista e colocá-lo em um divã juntamente com sua criação, mas um maior interesse em ressaltar as potencialidades contidas nas próprias obras. Tratar-se-ia, portanto, de uma análise que se desenvolve com auxílio da psicanálise de forma “implicada” e não aplicada nas artes, como sugere o psicanalista brasileiro João Frayze-Pereira (2011).

O exercício da análise de obras é, por natureza, incompleto. Nenhuma ferramenta analítica poderia dar conta da totalidade de um trabalho e das impressões dos fruidores a respeito deste, isso porque uma obra não é redutível a uma única explicação e nem permite uma compreensão exclusiva e extensiva a todos aqueles que a experimentam esteticamente. Do mesmo modo, uma análise como decomposição das partes de uma obra de arte, embora possa oferecer excelentes *insights* sobre suas possíveis interpretações, demanda uma fase posterior de síntese desses elementos, pois o impacto estético de um trabalho artístico ocorre na percepção primeira dessa obra em sua totalidade. Assim, impressões como estranhamento e novidade, são fenômenos intrínsecos à primeiridade que é, per se, indecomponível.

Todavia, no intuito de possibilitar diálogos entre os domínios da arte e da psicanálise, a psicanalista Tânia Rivera observou que, desde inícios do século XX, ambos os campos não pararam de distanciar-se, esbarrar-se e atrair-se (Rivera, 2002). A aproximação da psicanálise com a arte seria um desafio de interpenetração, na tentativa de abordar as provocações que a arte externaliza.

Em obras visuais, o modernismo marca uma perceptível mudança de panorama tanto para o público que se vê diante da obra, quanto para o fazer artístico como ferramenta de criação (Arnason *et al.*, 1998). Junto com o nascimento da psicanálise, da virada do século XX até os dias atuais, os trabalhos artísticos passam a não buscar uma arte considerada bela e sublime, mas também trouxeram como intenção interrogar as

noções estabelecidas pela tradição ocidental, colocando em xeque o próprio conceito de arte e, conseqüentemente, questionando suas formas de produção (matérias, conteúdos e métodos) e as sensações esperadas durante sua fruição (Arnason *et al.*, 1998; Everdell, 1997; Read, 1957). Obviamente, novos modelos de interpretação dessas novas formas artísticas tiveram que ser criados, e a psicanálise surgiu então, neste contexto, como uma maneira nova e potente na busca de significados.

Os avanços tecnológicos, sobretudo a partir do início do século XX, impulsionaram transformações nos paradigmas artísticos arraigados. A pintura e escultura, por exemplo, foram fortemente impactadas com a invenção da câmera fotográfica (Font-Réaulx, 2012; Pinson, 2012). Logo após, a popularização do cinema modificou comportamentos sociais (Rivera, 2002). A forte urbanização e industrialização viria inclusive a servir de base para o manifesto futurista em 1913 (Arnason *et al.*, 1998). As novas tecnologias continuam a surgir ao longo do século, performance, *body art*, arte conceitual no geral trazem imagens fugidias e que têm o caráter de impermanência. Na década de 1940, o gravador de fio magnético impactaria as artes musicais, dando origem à música concreta de Pierre Schaeffer e à música eletrônica de Karlheinz Stockhausen (Corrêa, 2022). A seguir, a câmera de vídeo popularizada na década de 1960 propiciou o surgimento da videoarte. Neste cenário de inovações e transformações, de experimentações e fluidez, cunhou-se a denominação arte contemporânea na tentativa de distinguir estéticas e processos, termo usado até hoje.

Para a pesquisadora em arte e psicanálise, Daniela Canguçu, a arte contemporânea incita o pensamento sobre ela mesma e expõe seu processo, apresentando-se, muitas vezes, como efêmera e derivando de incertezas e do hiato dos discursos - o que aproxima a experiência estética da psicanalítica (Canguçu, 2012). Ainda, como havia observado Tania Rivera, o inconsciente na psicanálise e a arte contemporânea deslocam o humano do centro de si mesmo (Rivera, 2013, p. 13). Ambos os discursos se amalgamam e interferem um no outro, como o tema dos sonhos e do inconsciente com os surrealistas e a análise de artistas e obras por vias das pulsões e seus destinos com Freud.

Considerando o repertório da videoarte, Rosalind Kraus (2008) havia sugerido analisar diversos trabalhos à luz do conceito psicanalítico do narcisismo, estabelecendo, assim, uma das primeiras articulações entre videoarte e psicanálise. Krauss, considerando alguns trabalhos de videoarte do final da década de 1960 e da década de 1970, observara um comportamento generalizado dos artistas ao lidarem com a linguagem do vídeo em seus trabalhos originais. A similaridade entre várias obras se dava pela característica técnica intrínseca do vídeo por viabilizar a captura, projeção e recepção da própria imagem do artista nos monitores gerando, assim, uma espécie de circuito fechado do artista em si mesmo. Para a autora, a imagem do artista refletida no monitor torna os videoartistas atuantes do auto-encapsulamento. Por conseguinte, o espelhamento de si seria o motor principal da videoarte, cuja característica intrínseca é não passar por qualquer alteridade, ou objeto externo (Krauss, 2008).

Interessantemente, ao expressar sua opinião sobre os trabalhos em videoarte dos artistas brasileiros, incluindo *Passagens I* (obra analisada neste texto), o jornalista Roberto Pontual (em matéria publicada no Jornal do Brasil de 07/01/1975) criticava essa produção baseado no mesmo critério que usaria Rosalind Krauss. Segundo Pontual, os videoartistas nacionais faziam dos equipamentos “meros espelhos para o exercício de um registro impressionista da realidade ou para um ato narcisista gratificante a quem o pratica, porém vazio da substância cultural” (Pontual, apud De Laurentiis, 2022, p. 247).

As propostas desses autores mencionados já apontam que as articulações entre arte e psicanálise constituem um campo fértil nos âmbitos poético e estético. Partindo dessa premissa, propomos aqui uma abordagem possível para a interpenetração entre essas áreas motivada pelo conceito de infamiliaridade que traz implícitos percepções e sensações de estranhamento e inquietação suscitadas pela obra artística. O texto freudiano *Das Unheimlich* (1919) é uma fonte ampla e com várias possibilidades de aproximações para quem toma a arte como objeto de investigação. No que segue, consideramos, de modo sintético, esse conceito para embasar a análise apresentada na terceira parte deste texto.

O INFAMILIAR

Freud, no ano de 1919, em seu artigo intitulado *Das Unheimliche*, nomeou de infamiliar a sensação de angústia, terror e dúvida experienciadas perante um acontecimento. À época em que o psicanalista austríaco levantou esta possibilidade estética, pouco havia sido pesquisado no campo da estética que não estivesse ligado ao estudo do belo e do sublime. Paralelamente, as pesquisas em psicologia e psiquiatria eram incipientes, sendo, portanto, um desafio para a área da psicanálise desenvolver um pensamento fundamentado sobre este tema, originalmente do campo da filosofia (Freud, 2019, p. 19) e utilizado para dar conta do entendimento das percepções nas artes.

Das Unheimliche é um termo complexo, antinômico e antitético. Alguns apontamentos sobre a sua tradução para outros idiomas apresentam-no como “intraduzível”, mas que não cessa de se desdobrar em outras traduções. Intrinsecamente, é a união de dois polos opostos, sobrepondo-se para gerar um significado único. Os termos que se unem para formar este conceito são o prefixo de negação “Un” e a palavra alemã “heimlich” que denota algo conhecido, íntimo e familiar. Na primeira parte de seu texto, Freud faz um apanhado em dicionários e em outras pesquisas da área da psiquiatria onde estudiosos utilizaram este termo, expondo contextos de uso, contradições e desdobrando suas várias alternâncias.

No Brasil, o texto freudiano recebeu algumas traduções na tentativa de abarcar toda sua complexidade e melhor descrevê-la. “Estranho”, “inquietante”, “estranho-familiar”, “inquietante-estranheza” e em 2019, comemorando os 100 anos da publicação original de Freud, foi lançado como “infamiliar”. Acompanhamos aqui os tradutores Romero Freitas, Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares ao justificarem que “apesar de seu aparente neologismo, ‘infamiliar’ é a palavra em português que melhor expressa, tanto do ponto de vista semântico quanto morfológico, o que está em jogo na palavra-conceito *Unheimlich* em seus usos por Freud” (Iannini & Tavares, 2019, p. 9). Essa escolha de tradução parte da união, assim como no idioma original do texto, entre o prefixo de negação “in” e do vocábulo “familiar”. Vale enfatizar que, como apontam os tradutores, a própria noção de familiar traz em si seu inverso,

ou seja, o desconhecido. Neste sentido, são comuns no dia-a-dia frases como “sua aparência me é familiar”, não havendo, entretanto, a certeza da proveniência dessa suposta familiaridade. É familiar porque foi visto em uma fotografia, em uma manchete de jornal, ou por que lembra alguém do passado daquele que identifica a semelhança? Assim, o *infamiliar* traz para o discurso o caráter do duplo no encontro entre ideias opostas. Esse tipo de antinomia acontece em outras palavras. Por exemplo, inato é definido como aquilo que nasce com uma pessoa (ou seja, congênito) e também com o não nascido (já que o prefixo “in” é prefixo de negação, como em inativo ou infiel, por exemplo). Em teologia é comum a compreensão de que Deus é inato, significando que Ele não teve princípio.

Para Freud, o infamiliar “nos adverte de que nunca somos tão iguais a nós mesmos quanto pretendemos nem tão diversos daqueles que tomamos por distantes/estrangeiros” (Freud, 2019, p. 17). Um dos caminhos para se capturar um entendimento sobre a sensação do infamiliar é descrever e apontar situações em que esta pode ocorrer. Para tal, Freud busca em obras de ficção, situações cotidianas e exemplos experimentados por ele do que é e de que forma ocorre a imersão nesta percepção, que é, inevitavelmente, da ordem do “sentir”. Em consonância com essa visão, a filósofa e psicanalista Julia Kristeva traz em seu livro *O Estrangeiro* (1994) que somos estrangeiros a nós mesmos, pois a relação estreita entre a angústia e o sobrenatural, um choque próprio do *infamiliar*, leva o sujeito a um certo nível de despersonalização (Kristeva, 1994). Essa estranheza de si mesmo poderia ser desdobrada para o momento da experiência estética. Uma vez que o passado se projeta ao presente, a sensibilidade de e para a fruição estética ocorreria, conseqüentemente, em diferentes graus nas pessoas, dependendo do que elas já tenham vivido e de reações particulares diante daquilo que aconteceu.

O infamiliar aparece como uma abertura para entender manifestações artísticas pós século XX, que, por desafiarem a estética do belo, encontram-se naquilo que Freud procurou esmiuçar. Segundo o esteta Georges Didi-Huberman (2010), uma característica trazida pelo *infamiliar* em uma obra de arte refere-se à desorientação, na qual não

sabemos mais o que está ou não diante de nós: esta sensação seria sempre algo que nos desloca de nós mesmos, produzindo uma impressão de inquietante estranheza. Esse entendimento parece mesmo estar presente na acepção buscada por Freud, fazendo com que os tradutores de *Das Unheimlich* justificassem a escolha do neologismo de modo a explicitar a dicotomia do conceito:

O *unheimlich* é uma negação que se sobrepõe ao *heimlich* apreendido tanto positiva quanto negativamente: é, portanto, uma reduplicação dessa negação, que acentua seu caráter angustiante e assustador. A palavra em português que melhor desempenha esse aspecto parece ser “infamiliar”: do mesmo modo, ela acrescenta uma negação a uma palavra que abriga tanto o sentido positivo de algo que conhecemos e reconhecemos quanto o sentido negativo de algo que desconhecemos. É claro que o original alemão guarda um núcleo angustiante e aterrorizante que “familiar” não abriga, pelo menos em seu uso cotidiano (Iannini & Tavares, 2019, p. 10).

Os exemplos trazidos por Freud, passam pelo duplo, repetição e suas angústias: aquilo que se repete, mas não é exatamente o que já ocorreu. Assim, o *doppelgänger*³, o autômato (que se assemelha a um humano), números repetidos, superstições e uma série de experiências nas quais há repetição involuntária, aparentemente inofensiva e “por acaso”, podem impor a ideia de fatídico e de inescapável com o retorno do que deveria permanecer oculto (Freud, 2019). Diversas destas experiências abordadas pelo autor passaram, na contemporaneidade, a ser utilizadas com frequência na área das Artes, especialmente o procedimento da repetição.

Os primeiros esboços do *infamiliar* aparecem quando Freud escreve sobre pulsão de morte e compulsão à repetição. Sobre pulsão,⁴ desde o início de seus escritos, Freud desenvolve teorias pulsionais, passando pela pulsão sexual e de autopreservação, até chegar à pulsão de vida e pulsão de morte. Esta foi concebida de forma gradual, como tendência a livrar-se de um movimento, que é a pulsão de vida (Freud, 2014). Neste sentido, podemos compreender que enquanto a pulsão de vida tende à preservação e ao estabelecimento de articulações entre o indivíduo e o meio, a pulsão de morte tende ao seu oposto, isto é, ao rompimento dos elos sociais e à destruição do organismo. A associação entre o fenômeno da repetição, pulsão de

morte e estranhamento foi tecida ao longo da obra freudiana, algo que ele nomeou, em seu texto *Recordar, Repetir e Elaborar* de 1914, de compulsão à repetição. Posteriormente, em 1919, Freud retoma:

(...) é possível reconhecer, na mente inconsciente, a predominância de uma 'compulsão à repetição', procedente dos impulsos instintuais (pulsionais) e provavelmente inerente à própria natureza dos instintos (das pulsões) – uma compulsão poderosa o bastante para prevalecer sobre o princípio de prazer, emprestando a determinados aspectos da mente o seu caráter demoníaco, e ainda muito claramente expressa nos impulsos das crianças pequenas; uma compulsão que é responsável, também, por uma parte do rumo tomado pelas análises de pacientes neuróticos. Todas essas considerações preparamos para a descoberta de que o que quer que nos lembre esta íntima 'compulsão à repetição' é percebido como estranho (Freud, 2019, p. 256).

Percebe-se, portanto, as articulações estabelecidas por Freud entre os conceitos de pulsão, repetição e estranhamento, conexões estas que permanecem presenças constantes em sua produção. A esse respeito, o psicanalista Luiz Alfredo Garcia-Roza (em *Acaso e repetição em psicanálise*, 1999), afirma que o *Unheimlich* só ocorre caso haja repetição, pois o *infamiliar* é algo que retorna, portanto, se repete, mas ao mesmo tempo insurge como algo diferente do que já foi nunca conseguindo retornar de fato. Portanto, apesar da repetição não ser sempre infamiliar, o infamiliar é indissociável da repetição.

Já nas artes visuais, a repetição ocorre de outras maneiras: retomando um mesmo tema ou elemento de forma cíclica ao longo do eixo temporal, por meio de estratificação ou justaposição, entre outras. Essas repetições podem ocorrer em padrões visuais, sonoros, rítmicos, variação de uma mesma unidade e de outras maneiras. Este tipo de repetição nas artes não necessariamente leva à infamiliaridade, pois para que esta ocorra certas condições são necessárias. No infamiliar, a repetição difere-se da reprodução, pois aquilo que retorna já não é como surgiu na primeira vez. A repetição já vem carregada de outros sentidos e, ainda, pode também tratar-se de uma repetição com certas características que permitem o reconhecimento de um elemento à qual foi impingido alguma variação. Tendo como espécie de pano de fundo o contexto psicanalítico descrito, propomos, a seguir, uma análise da

obra de videoarte *Passagens I* orientada pelos conceitos de infamiliar e repetição.

VIDEOARTE E CONSIDERAÇÕES PSICANALITICAMENTE ORIENTADAS

Apesar da distância temporal entre cinema e vídeo, de épocas “aparentemente contraditórias”, Arlindo Machado (2011) percebeu um movimento simultâneo em direção ao passado e ao futuro. Para Machado, tanto as antigas formas mágicas quanto as formas contemporâneas do vídeo seriam “muito mais cinematográficas, no sentido etimológico do termo (do grego *kínema-éματος* + *gráphein*, “escrita do movimento”) do que a performance cinematográfica (Machado, 2011, p.7). Machado baseava-se na observação de os trabalhos de videoarte distinguem-se dos filmes por centrarem foco na eloquência do movimento e no trabalho modelador do tempo. Embora haja uma diferença considerável no tratamento do tempo nos filmes norte-americanos quando comparados às obras de videoarte, é curioso notar que o cineasta russo Andrei Tarkovski (1998) já havia afirmado que o cinema era a arte de “esculpir o tempo”, mostrando que possuía intenções diferentes daquelas em voga no cinema de Hollywood. Tarkovski, escrevendo sobre o cinema, pode também dar uma pista para corroborar a observação de Arlindo Machado. Tarkovski compreendia que o público geral ficava frustrado ao assistir seus filmes pois estava “habitado ao fato de que cinema é sempre história, ação, personagens, e o costureiro *happy end*” (1998, p. 4), e o desapontamento decorre do fato de estes aspectos não estarem presentes nos filmes do cineasta russo. O mesmo também pode ser verificado em diversas obras de videoarte, nas quais as intenções e manifestos estéticos são distintos das formas convencionais do cinema comercial.

É interessante enfatizar, como também o fez Arlindo Machado, que o cinema nasceu praticamente ao mesmo tempo em que a psicanálise: no mesmo ano em que o pioneiro do cinema, Georges Méliés lança o filme “*Cendrillon*”, o fundador da psicanálise, Sigmund Freud publica a *Interpretação dos sonhos* – onde investiga a pertinência dos sonhos para a sua teoria do Inconsciente, ambos em 1900 (Machado, 2011). E em relação aos possíveis elos entre as imagens

em movimento e a psicanálise, Arlindo Machado também já havia observado que a videoarte traz em si características que suscitam o duplo e o fantasmagórico (Machado, 2011). Similarmente, comentando sobre esta qualidade do vídeo, Phillipe Dubois compreende que, por se tratar de uma imagem virtual e imaterial, o fantasmagórico é considerado quanto ao seu fenômeno estético de “forma opaca, dupla, natureza mista, um fenômeno transitório” (Dubois, 2004, p.78), o que permite refletir sobre as aproximações ou entrecruzamentos da estética da videoarte e do conceito *infamiliar* freudiano:

A identidade e a especificidade do vídeo costumavam aparecer mais como um fantasma ou um desejo do que como uma realidade (mesmo construída). No momento em que se tentava apreendê-lo ou construí-lo, o vídeo escapava por entre os dedos, como a areia, o vento ou a água (Dubois, 2004, p. 98).

Em posse desses conceitos, seguimos considerando a obra de videoarte intentando uma análise orientada por essas noções psicanalíticas.

PASSAGENS I

Anna Bella Geiger participou da exposição *Video Art* ocorrida no Instituto de Arte Contemporânea da Pensilvânia e organizada por Suzanna Delehanty em 1975 (De Laurentiis, 2022, p. 239). Anna Bella Geiger, juntamente com Jom Tob Azulay, realiza o trabalho *Passagens I* (1974), criação que compõe o grupo de trabalhos seminais dos experimentos de videoarte no Brasil. Este trabalho integra, juntamente com *Passagens II* a série chamada “Passagens”. *Passagens I* tem duração de cerca de nove minutos e *Passagens II* possui duração de 5 minutos e 50 segundos. Em 2016 foi criada *Passagens III* (duração de 3 minutos) que é uma releitura em cores dos dois trabalhos anteriores.

Passagens I possui três partes, cada uma destas filmada em locais distintos, respectivamente: (1) um prédio no Jardim Botânico, (2) na escadaria situada à Rua Santo Amaro no.29 (bairro da Glória) e (3) na escadaria do Instituto Benjamim Constant, na Avenida Pasteur, 350 (bairro da Urca), todos esses locais estão situados na cidade do Rio de Janeiro (De Laurentiis, 2022, p. 237).

Passagens I inicia-se em plano baixo com a câmera enquadrando o degrau de uma escada. Neste lê-se “Bella Geiger e Azulay”, ou seja,

os parceiros na produção do vídeo. O início da subida da escada se dá, então, no interior desse prédio. Há uma insinuação de que se sai de um apartamento ou escritório e se inicia a subida aos andares superiores deste mesmo edifício. Essa insinuação se dá pois há um tapete no limiar desses dois espaços, neste capacho está escrito o título da obra. Marcando também os dois ambientes há a diferença evidente entre os pisos desses dois espaços, sendo um destes branco e outro ornamentado. O retorno desses pisos com figuras (Figura 1) traz a sensação de que se está no mesmo lugar, porém, a diferença de iluminação e outros elementos que compõe os distintos momentos dessa escalada (como janelas e o topo de árvores possíveis de serem visualizadas através destas) indica que não se está no mesmo lugar. Dessa maneira, instaura-se a primeira fricção entre o conhecido, repetido, mas ao mesmo tempo novo, estranho. A subida vai no sentido leste-oeste, isto é, da direita para esquerda. As sonoridades provêm de ruídos do trânsito (motores dos carros que passam e buzinas) e dos passos da mulher que sobe. Como não há tratamento de edição dos cortes da imagem, tampouco uma tentativa de disfarçar as mudanças com uso da técnica de plano sequência, notam-se bruscos cortes no vídeo. Assim, a narrativa é truncada, pois a imagem salta de um momento para outro como se a subida tivesse sido interrompida e recomeçado. Esse recomeço, todavia, poderia ser no mesmo lugar ou num ponto mais adiante. Desse modo, a percepção de quem assiste refaz a continuidade sem, no entanto, ter a certeza se de fato a mulher sobe as escadas ou se só estamos revendo a mesma sequência do vídeo (como um tipo de *looping*). Assim, o corte seco também é causa do estranhamento instaurado. Entretanto, durante os cortes, o ambiente sonoro, muitas vezes, permanece o mesmo, causando, assim, outra estranheza, isto é, da continuidade sonora contrastada com o corte súbito no vídeo.

Nessa primeira parte do vídeo, o ato contínuo, repetitivo, do subir também engendra o estranhamento pelo fato de não se chegar a lugar algum. A repetição da subida é confrontada com o fato de não se estar mais subindo no mesmo local, já que as escadas vão mudando, mas o final não

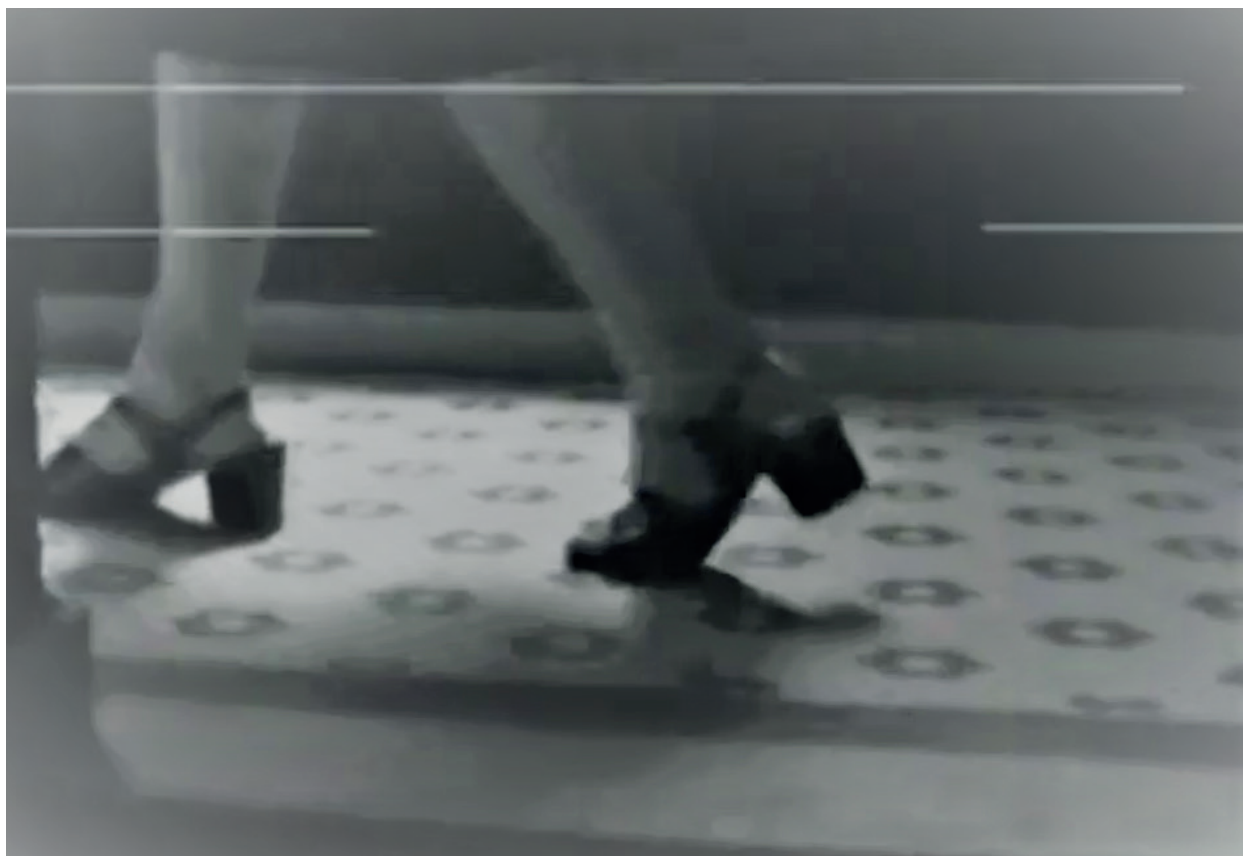


Figura 1 – Captura de tela de *Passagens 1* de Anna Bella Geiger. Ambiente interno.
Fonte: Plataforma Vimeo.⁵

chega. É como se a artista estivesse interrogando (ou brincando com) o senso comum de que em uma escada se vai a algum lugar, mas nessa obra, se vai a lugar algum. Em alguns momentos, os contrastes de luz nas escadas interiores ajudam a disfarçar os cortes. Desse modo, a percepção é “iludida” pela dicotomia instaurada pela continuidade da subida, da mudança truncada dos locais e pela sensação de moto contínuo ascendente causado pelo fato de a escada não ter fim.

Aproximadamente em 2'55" há um corte para uma outra escadaria, esta situada externamente, marcando assim a segunda parte da obra (Figura 2). O ângulo de filmagem continua sendo de baixo para cima, porém o plano é mais aberto e pode-se visualizar todo o corpo da mulher que sobe as escadas. A passagem do interno para o externo poderia ser pensada como a saída do privado para o público. Enquanto a subida interna possui cortes bruscos e óbvios, a subida externa ocorre sem cortes, em plano sequência. A imagem instável da câmera acompanha os passos instáveis da mulher nessa nova escadaria.

A escada externa, no espaço público, é mais vertical, e a diagonal leste-oeste é modificada para o sentido setentrional (sul-norte). Do lado de fora é possível ouvir um outro ambiente sonoro. Além dos ruídos do trânsito, ouve-se também latidos de cachorros, crianças gritando, assovios e pessoas falando. Entretanto, o som dos passos é subsumido pelos ruídos ambientes. O que não ocorrera internamente, pois a escada dentro do edifício se dá de modo solitário e os ruídos externos não impediam a percepção dos sons dos sapatos batendo nos degraus. Contrapondo-se ao fato de a escada interna no prédio não chegar a lugar algum, a subida externa atinge um patamar final no topo da escadaria. E, exatamente quando a mulher chega ao fim da escada externa, há um corte súbito para a terceira escadaria mostrada no vídeo.

Em 6'28", a subida feita pela mulher na terceira escadaria é filmada à distância, em um plano aberto e a câmera permanece estática, isto é, não mais na mão da pessoa que filma. Há uma mudança explícita do movimento de subida,



Figura 2 – Captura de tela de *Passagens 1* de Anna Bella Geiger. Ambiente externo.
Fonte: Plataforma Vimeo.⁶

que neste ponto vai da esquerda para a direita, ou seja, sentido oeste-leste. Após 33 segundos de subida a mulher chega ao último degrau. Há um corte súbito e a mulher aparece novamente no primeiro degrau, mas do lado direito da escada. A subida recomeça então no sentido leste-oeste. Estas alternâncias de sentidos leste oeste serão repetidas como a demarcar um X no chão. Por fim, na última subida leste oeste, a mulher avança até o último degrau e continua a caminhar, desaparecendo da cena. Esse efeito de desaparecimento, embora simples, acontece pelo fato de a câmera possuir um enquadramento fixo. Assim, ao sair do enquadramento a mulher evanesce da cena quebrando a “quarta parede” cênica. O vídeo termina com a imagem solitária da escadaria.

As três partes de *Passagens I* demarcam, assim, o contraste entre um ambiente confinado e claustrofóbico interno que, interrompido, segue para um espaço externo mais largo e iluminado, porém ainda limitado pelos muros que servem de fronteiras nessa escadaria. A chegada ao topo dessa segunda escada é seguida de um outro corte



Figura 3 – Captura de tela de *Passagens 1* de Anna Bella Geiger. Terceira parte.
Fonte: Plataforma Vimeo.⁷

abrupto para a terceira escadaria, esta situada em um ambiente muito mais amplo e iluminado. Nessa última escada a subida ultrapassa os limites do enquadramento do vídeo, constituindo assim uma narrativa que vai do ambiente cerceado no interior do prédio, passando por um espaço um pouco menos restrito, para a posterior quebra de limiões. Neste percurso triádico, a mulher no

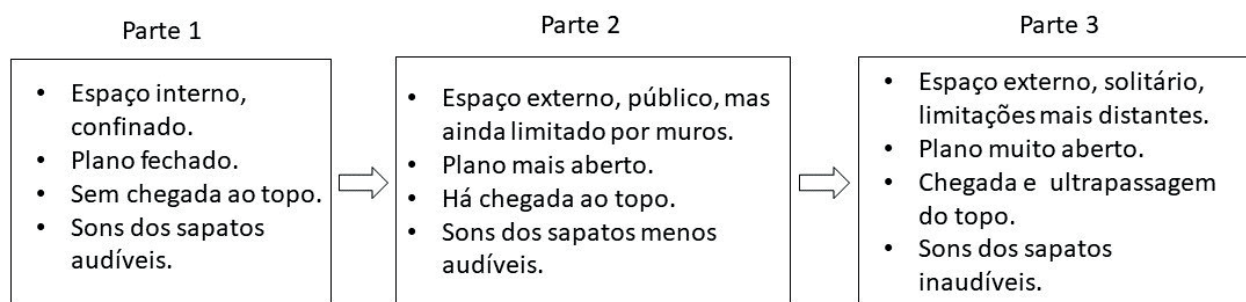


Figura 4 – Possível narrativa das três partes de *Passagens I*, indo do mais ao menos subjetivo.

vídeo só é vista por traz e não muda de roupas e, desse modo, é sempre percebida como a mesma pessoa, estabelecendo a relação de familiaridade. Todavia, como a mesma pessoa pratica o ato contínuo do subir em ambientes distintos, engendra a estranheza e instaura o infamiliar.

Não se pode esquecer do simbolismo intrínseco e histórico que escadarias possuem. Simbolicamente, escadas podem significar passagem, jornada, mudança hierárquica, ligação entre dois planos (geográficos ou mesmo espirituais). Similarmente, representam ascensão ou declínio, dependendo se a escalada se dá para cima ou para baixo. Em vista disto, já que a artista define escadas como “passagens”, fica a pergunta: passagem para onde? Se na primeira escadaria não há fim, estaria a mulher tentando atingir o inatingível? A segunda escadaria poderia representar a tentativa de ascender em posição social? A terceira escada é o fim da vida?

Escalada pode, metaforicamente, também significar o crescimento individual. Os filósofos gregos já há tempos cunharam a expressão ascense ao saber. O conhecimento é, assim, algo que demanda esforço para ser conquistado. Atingir o cume de uma escadaria é adquirir novas perspectivas cognitivas, uma vez que o topo possibilita uma visão mais ampla da paisagem. Nesse sentido, a escada que une dois planos (inferior e superior) pode ser compreendida como a passagem para a união de ideias. Do mesmo modo, *Passagens I* pode ser interpretada como a metáfora do trabalho do indivíduo no mundo capitalista. Por mais que se caminhe, e mesmo que alguns até atinjam um patamar pouco mais elevado, ao final, o que resta é a escadaria, ou seja, a estrutura estabelecida previamente,

antes da chegada do indivíduo neste mundo. O ambiente sonoro de *Passagens I* também está em sintonia com essa interpretação. No ambiente restritivo interno do edifício os sons dos passos podem ser ouvidos. Ao se variar para o segundo espaço, externo, os sons dos passos são menos frequentes, mas ainda passíveis de serem ouvidos. Já na terceira escadaria, os sons dos passos estão completamente silenciados. À medida que o indivíduo pode ganhar destaque ao atingir o topo de uma escada social, pode também perder contato com sua própria essência; assim, adquirir uma perspectiva mais ampla levaria à perda de conexão com si mesmo. Esse percurso do subjetivo (*close up*) à despersonalização (plano aberto distante) é exemplificado na Figura 4.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Freud escreveu que o infamiliar seria algo que deveria permanecer escondido, mas que acaba surgindo. É interessante notar que vários comentadores de Freud, por exemplo, Canguçu (2012) e Martins (2011) restringem-se a citar essa frase sem, no entanto, interrogarem os motivos inerentes à mesma: por que o infamiliar deve permanecer oculto? Para responder, é preciso compreender que o familiar é, sobretudo, aquilo intrínseco ao “lar”, ou seja, da ordem do caseiro, doméstico, informal e íntimo. Em diversos idiomas é comum a expressão “sentir-se em casa” para indicar situações nas quais a pessoa se sente confortável e confiante em fazer algo, como por exemplo, “ele está em casa falando sobre física quântica”. Nesse sentido, o doméstico é condição para o familiar, para aquilo que se tem intimidade. E é principalmente nessa acepção da intimidade que o familiar deveria permanecer oculto, pois é no lar onde a privacidade é estabelecida, em

oposição ao público, que por sua vez, é da ordem do geral. A esse respeito, a legislação dos Estados Unidos estabelece inclusive a garantia de confidencialidade entre as conversas entre marido e mulher que ocorrem no âmbito do lar, chamada informalmente de “conversa de (ou no) travesseiro” [pillow talk]. Portanto, a razão de certa coisa não dever ser revelada se justifica pela necessidade da privacidade do lar. Contudo, quando o privado é revelado, o infamiliar se apresenta.

Intencionalmente ou não, em Passagens I, entre controles e acasos, somos deslocados, sem cessar, para um local de incerteza e angústias. A percepção busca a continuidade, a previsão para aquilo que irá suceder-se, mas é confrontada com algo que foge a ideais e direcionamentos pré-concebidos, frustrando, assim, as expectativas pelo aspecto paradoxal que se apresenta. Compreendemos, assim, que o estranhamento é causado por um distúrbio no familiar. Em Passagens 1 esses “distúrbios” são provados por aspectos técnicos da videoarte, como os cortes abruptos, por quebra de expectativas (o moto contínuo do subir) e pela ruptura com as fronteiras do enquadramento. Cada um desses “distúrbios” pode ser interpretado simbolicamente e, também, orientado psicanaliticamente, como objetivamos neste texto ao propor o conceito freudiano do infamiliar.

A proposta de orientar a análise da obra no conceito do infamiliar obviamente deixa de lado outras abordagens. Aproximações igualmente interessantes seriam possíveis, como por exemplo, observar a obra pelo viés intertextual. Intertextualmente, Passagens I dialoga com outras escadarias famosas, como por exemplo, a cena de Odessa, no filme O Encouraçado Potemkin (1925) de Sergei Eisenstein, mostrando o massacre das pessoas pelos cossacos russos após a revolta dos marinheiros. O romance Mrs. Dalloway (1925) de Virginia Woolf, no qual a escada simboliza a jornada de vida da personagem principal. Além do uso nos suspenses psicológicos de Alfred Hitchcock, como Vertigo (1958) e Psycho (1960). Entretanto, apesar de reconhecermos a relevância da abordagem intertextual para análise de obras de videoarte, esse procedimento escapa o escopo deste artigo, ficando aberto a futuras pesquisas na busca dessas interrelações.

NOTAS

01. Ao longo do texto, as citações dos textos de Freud serão referenciadas pelo ano da publicação das respectivas obras no Brasil. Por exemplo, *Triebe und Triebchicksale* original de 1915, será datada como 2014, ano da publicação bilingue alemão/português traduzida como *As Pulsões e seus Destinos*.

02. Adotamos aqui a tradução de *Unheimlich* como “infamiliar” proposta por Romero Freitas, Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares.

03. O fenômeno do duplo (*Doppelgänger*) havia sido investigado em sua relação com a imagem especular e também com as sombras, inspirando a discussão apresentada no artigo freudiano de 1919. No entanto Freud considera que nada do que foi tratado sobre o duplo poderia aproximar-se da magnitude da estranheza (*Unheimlichkeit*) que lhe é intrínseca (Vorsatz & Martins, 2019, s.p.).

04. Freud aqui define essa “força” como algo que *leva, transforma, conduz*, o próprio termo combustível automotivo em alemão deriva de *Trieb*, conceito original alemão (Freud, 2014).

05. Disponível em: <<https://vimeo.com/114812789>>.

06. Disponível em: <<https://vimeo.com/114812789>>.

07. Disponível em: <<https://vimeo.com/114812789>>.

08. No inglês é bem comum o uso da expressão “at home” com a mesma acepção de familiaridade e confiança, por exemplo, “I do not feel at home in this country” ou “the professor is equally at home in politics and history”.

09. Interessante notar os tipos de situações nas quais as comunicações são protegidas por lei, e não podem ser reveladas sem a prévia autorização das partes envolvidas. Estas incluem conversas entre: advogado e cliente, doutor e paciente, clérigo e penitente e cônjuges e parceiros domésticos [*domestic partners*], independentemente dessa união estar ou não legalizada em cartório. Informação disponível em: <<https://www.carmichaelclark.com/news/litigation/protected-conversations/>>.

REFERÊNCIAS

ARNASON, H. Harvard; PRATHER, Marla, F.; WHEELER, Daniel. **History of Modern Art: painting, sculpture, architecture, photography**. 4a. ed. New York: Harry N. Abrams, inc., 1998.

CANGUÇU, Daniela Figueiredo. **Arte e vida: ambientações clínicas e estéticas da existência**. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CORRÊA, A. F. Abstracionismo na produção áudio-visual. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 56-91, 2022. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8668646>>. Acesso em: 12 out. 2023.

DE LAURENTIIS, Gabriela Barzaghi. **Espacializações de Anna Bella Geiger: a imaginação não é um ato de liberdade**. Tese (Doutorado e Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

DUBOIS, Phillipe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

EVERDELL, William R. **The first moderns: profiles in the origins of twentieth-century thought**. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar [Das Unheimliche] - Edição comemorativa bilíngue (1919-2019)**. Tradução de Romero Freitas, Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte / São Paulo: Autêntica Editora, 2019.

FREUD, Sigmund. As pulsões e seus destinos. Trad. Pedro Heliodoro Tavares. In: **Obras Incompletas de Sigmund Freud**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

FONT-RÉAULX, D. de. **Painting and Photography: 1839-1914**. California: Random House Inc., 2012.

FRAYZE-PEREIRA, João. **Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

IANNINI, Gilson; TAVARES, Pedro Heliodoro. "Freud e o Infamiliar". In: FREUD, Sigmund. **O infamiliar [Das Unheimliche] - Edição comemorativa**

bilíngue (1919-2019). Tradução de Romero Freitas, Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte / São Paulo: Autêntica Editora, 2019.

KRAUSS, Rosalind. Vídeo: a estética do narcisismo. Tradução: Rodrigo Krul e Thais Medeiros. **Arte e Ensaios**, vol. 16, n.16, p.144-157, 2008. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/51653>>. Acesso em: 12 out. 2023.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas: Ed. Papirus, 2011.

MARTINS, Júlia. Estudos do Estranho: o fator da repetição. **Anuário de Literatura**, vol. 16, n. 1, 2011, p. 207-218.

PINSON, S. C. **Speculating Daguerre: Art and Enterprise in the Work of L. J. M. Daguerre**. Chicago: University of Chicago Press, 2012.

READ, Herbert. **The philosophy of modern art**. New York: Meridian books, 1957.

RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RIVERA, Tania. **Arte e psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar. 2002.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2-ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VORSATZ, Ingrid; MARTINS, Renata Dahwache. O poeta e o psicanalista: a inquietante estranheza do duplo. **Psicologia em Revista**. Belo Horizonte, v. 25, n. 3, pp. 979-999, 2019. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-11682019000300004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 12 out. 2023.

SOBRE OS AUTORES

Antenor Ferreira Corrêa possui bolsa produtividade (PQ2) do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq. É compositor, percussionista e professor associado da Universidade de Brasília. Possui pós-doutorado pela Universidade da Califórnia,

Riverside (UCR) e pela Universidade de Granada (UGR). É coordenador do MediaLab, Laboratório de Pesquisas em Arte Computacional da UnB. E-mail: antenorferreira@yahoo.com.br

Maiara Martins Gomes é artista visual, possui graduação em Publicidade e Propaganda - Comunicação Social (2017) e em Artes Visuais - bacharelado (2023) pela Universidade de Brasília. Possui especialização em Teoria Psicanalítica (CEUB, 2022). Desenvolve pesquisa de mestrado em Artes Visuais investigando a videoarte atravessada pelos conceitos de infamiliar e do encarnado, buscando compreender poéticas da videoarte em diálogo com a Psicanálise. E-mail: maiaramartins@live.com