

## Notas sobre ‘Enigmas de Uma Noite com Midnight Daydreams (da série Dream Stations)’ de Ana Maria Tavares

André Arçari

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes/Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil  
andrearcari@outlook.com  
<https://orcid.org/0000-0002-1601-2984>

**RESUMO** Este ensaio traz anotações sobre o trabalho ‘Enigmas de Uma Noite com Midnight Daydreams (da série Dream Stations)’ de Ana Maria Tavares. O texto expõe a relevância da relação prático-teórica a qual a artista usualmente lança mão, entrelaçando a criação de conceitos e a reflexão crítica com o seu trabalho visual.

**PALAVRAS-CHAVE** Artes visuais; arte contemporânea; cinema do dispositivo; Ana Maria Tavares.

Numa parede central, uma projeção em *split-screen* nos mostra uma viagem gerida por um capitão da marinha mercante que translada bens de Hamburgo para Buenos-Aires, *i.e.*, da Europa para a América do Sul e vice-versa. Imagens de arquivo diversas mostram também cenas cotidianas em que figuras disputam uma determinada situação. Crianças brincam em um carrossel. Em preto e branco, cenas de textura histórica nos revelam algo de um passado cujo local é pouco identificável. Estas cenas formam parte das imagens em movimento incluídas por Ana Maria Tavares em sua instalação intitulada ‘Enigmas de Uma Noite com Midnight Daydreams (da série Dream Stations)’ (2004), exposta no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, 2004, sob curadoria de Agnaldo Farias. Nesse trabalho, somos apresentados a um arquivo imagético tanto de memória quanto de espaço-tempo flutuantes, ou, como conceitua a artista, de um “*site-specific deslocado*” (Tavares 2000).

No contraplano da sala vemos um conjunto de espelhos a preencher toda a parede, refletindo não só as imagens como também a arquitetura e o mobiliário, expandindo e devorando o espaço de forma especular — numa estratégia comumente usada em casas burguesas que nos evocam

uma ampliação ilusória da arquitetura para um *lugar-sem-lugar*, ou melhor, para uma *mise en abyme* que nos transporta à mesmidade do espaço em que o corpo se localiza.

Nessa espacialidade paradoxal gerada pelos espelhos a instalação ganha uma dobra: tudo que ilusoriamente se encontra *do lado de lá* da parede, de fato está *do lado de cá*. Nesse momento estaríamos diante de um desdobramento de, como nos fala a artista, uma de suas *Paredes Niemeyer*; rotações daquelas experiências que emergem a partir das mostras individuais ‘Porto Pampulha’ (Museu de Arte da Pampulha, 1997) e ‘Relax’o’Visions’ (MuBE – Museu Brasileiro de Escultura, 1998). É em sua tese de doutorado que a artista apresenta seu conceito de *site-specific deslocado*.

Em suas palavras:

Ao reproduzir as colunas e a parede de espelho próprias da arquitetura do Casino da Pampulha e denominá-las “Parede Niemeyer” e “Colunas Niemeyer”, a exposição passa a revelar a contaminação de uma arquitetura na outra. Teremos assim em “Relax’o’visions” um *site-specific* sendo deslocado para outro: Niemeyer passa a abrigar Paulo Mendes da Rocha e vice-versa. Nesse encontro ambas as arquiteturas se deslocam e ganham novos significados. Assim tem origem o *site-specific deslocado*. (Tavares 2000, 85)

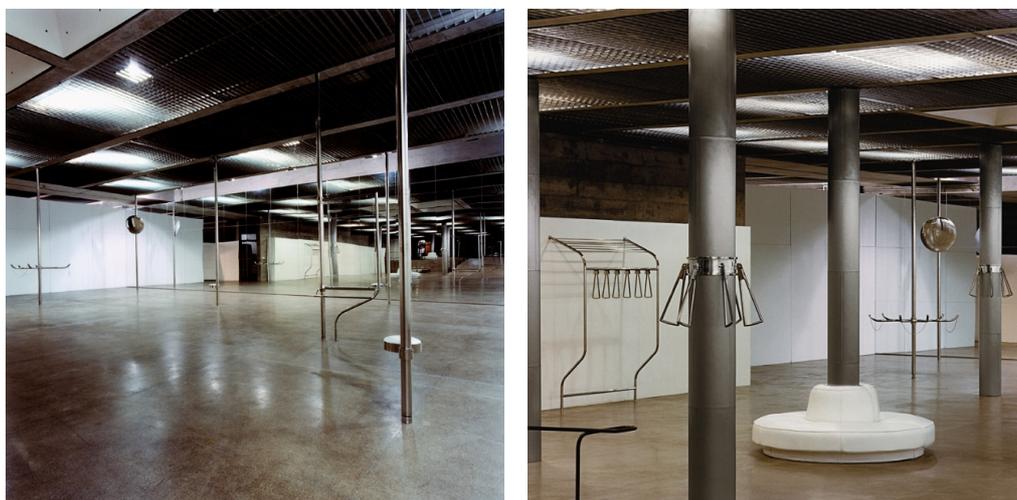


Imagens 1 e 2: Ana Maria Tavares – ‘Porto Pampulha’ (1997). Vista parcial da instalação. 320 m2. | Fonte e ©: [www.anamariatavares.com.br](http://www.anamariatavares.com.br)

Recentemente, ao apresentar sua exposição antológica na Pinacoteca do Estado de São Paulo, o jogo especular reaparece e tanto este como outros

conceitos são novamente sublinhados como parte constituinte de seus trabalhos. Num texto próprio escrito para o catálogo de sua mostra, Tavares retoma o “*site-specific deslocado*”, pontuando como tal conceituação está na base de seu doutorado:

Como hipótese central da tese de doutorado a articulação do conceito “*site-specific deslocado*” pressupõe a apropriação de elementos de uma arquitetura autoral e resulta em um objeto arquitetônico móvel, um fac-símile. Como “prótese de arquitetura”, este objeto é transplantado para outra arquitetura autoral e contamina ambas. Assim tiveram origem as séries Parede Niemeyer (1997), Coluna Niemeyer (1997), nomeadas em exposições realizadas em seu site de origem – o Museu de Arte da Pampulha, antigo Cassino da Pampulha, em 1997 – e posteriormente instaladas em diversos outros contextos. (Tavares 2016, 29)



Imagens 3 e 4: Ana Maria Tavares – ‘Relax’ o’ Visions’ (1998). Vista parcial da instalação. | Fotos: © Rubens Mano. Fonte: [www.anamariatavares.com.br](http://www.anamariatavares.com.br)

Retornando agora para ‘Enigmas de Uma Noite’, o piso, tal como um tabuleiro de damas, de uma harmonia geométrica, transporta-nos para os anos de 1990, quando se tornou moda, ou até a um tempo anterior, cuja referência são os *diners* e *drive-in restaurants* americanos construídos na década de 1950, esses que por sua vez rotacionaram elementos do *art déco*. Uma série de poltronas-leito, feitas de um couro liso e lácteo e contornadas com estruturas de algum polímero em cor preta, são dispostas no espaço em todas as direções, rotacionando (mais uma vez) o olhar e o corpo dos partícipes convidados a nelas relaxar. Esse estranho mobiliário expropriado de um ônibus ou de um Boeing 707 e essa

estranha atmosfera metade *lobby*, metade *lounge*, metade saguão, partes de não-lugares onde o corpo fica à espera. Já a assepsia e sobriedade industrial de tipo futurista nos transporta para aquele clima da estação espacial que orbita a Terra no filme *2001 – Uma Odisséia no Espaço* de Stanley Kubrick (1968).

Em uma das paredes, três cabines com *design* equivalente às poltronas tocam três peças sonoras cuja longa duração (60 minutos cada) se tornam uma resistência para o corpo que permanece de pé. Em ‘Dos Oceanos’ (2004), ouvimos, em voz mais alta, uma narração jornalística descrevendo a porcentagem da Terra que é composta por água e dados técnico-científicos sobre a importância e origem da vida a partir da água; ao passo que, em uma segunda camada, em baixo tom, numa velocidade tão incessante quanto infernal, recebemos um conglomerado, sem pausas, começo nem fim, de uma série de trechos informativos do tráfego da hora do *rush* na capital paulista dos anos 1990, narrados pela voz de Jair Rafael, o primeiro repórter aéreo da rádio Eldorado (um profissional que também trabalhou, durante 25 anos, na polícia militar rodoviária). Aqui poderíamos pensar no jogo entre *natural* e *natureza*, entre aquilo que construímos no mundo e aquilo que a natureza constrói sem nós, noções também tomadas pela artista em diversos de seus trabalhos. Já em ‘Midnight Suite’ (2004), outra cabine sonora, uma trilha ambiental de sintetizadores é mesclada com vozes indecifráveis de pessoas que parecem disputar uma ação na bolsa de valores, ou elas estariam em algum tipo de discussão infundável de que nada entendemos ou sabemos. Novamente, porém de forma fragmentada, reaparecem trechos presentes em ‘Dos Oceanos’, adicionando uma camada extra ao hibridismo sonoro-ambiental. O resultado é uma *muzak* às avessas presa numa intersecção abismal de passado-futuro e espaço-tempo funâmbulos.

Poderíamos então dizer, por tudo isto, que as peças materiais e instalações específicas produzidas por Ana Maria Tavares são usualmente compostas por uma intrincada amálgama. Em suas elaborações, somos constantemente convocados a uma experiência bifurcada a duas frações, importantes inclusive para entendermos boa parte da produção contemporânea de arte, tensionadas a partir do gesto *duchampiano*: um fragmento de tipo discursivo e outro de tipo visual.



Imagens 5 e 6: na Maria Tavares – ‘Enigmas de Uma Noite com Midnight Daydreams (da série Dream Stations)’ (2004). Vista parcial da instalação. Revestimento para piso, espelho, poltronas-leito em couro, plástico madeira e carpete, peça sonora e projeção de filme. 350 m2. | Fotos: © João Musa. Fonte: [www.anamariatavares.com.br](http://www.anamariatavares.com.br)

Em ‘Enigmas de Uma Noite’, a crítica ao asséptico mobiliário moderno pode ser vista como um prolongamento da pesquisa da artista iniciada em anos anteriores que reaparece de forma contínua até a atualidade, pela constante instalação de estruturas em aço inox e peças de produção industrial. Para Agnaldo Farias:

Na qualidade de resposta crítica aos objetos e ambientes arquitetônicos cuja artificialidade é um emblema do nosso tempo, a poética de Ana Maria Tavares demonstra o que há de misterioso sob o acabamento sempre tão exato e nítido das coisas produzidas em séries industriais, não obstante elas serem, ao menos na aparência imediata, tão monotonamente iguais umas às outras. (Farias 2004, 119, tradução nossa)

Parece-nos que, diante de uma série de *armadilhas para os sentidos*, os trabalhos problematizam um conjunto de elementos muito distintos que, deslocados para um mesmo espaço-tempo, confluem uma atmosfera e estética constantes que permeiam o vasto corpo de obras que a artista produz em sua extensa trajetória desde os anos 1980.

O dispositivo cinematográfico tomado para construção de ‘Enigmas de Uma Noite’ pode ser interpretado por sua relação experimental a partir do pensamento do crítico e historiador de arte francês Philippe-Alain Michaud, que propõe uma percepção do filme como “potência de transferência [*puissance de transfert*]” (Michaud 2014b, 04’04”). Para ele, devemos pensar a matéria fílmica independentemente da fotografia e daquela ideia de cinema como forma de espetáculo, separando-o de seu fundo fotográfico, para assim afirmar sua presença e materialidade, fazendo com que a projeção se torne um acontecimento fílmico. Essa

*potência de transferência* faz com que as propriedades do filme — projeção, montagem, etc. — não precisem estar, necessariamente, ligadas umas às outras. Elas têm a possibilidade de serem separadas para, então, proporcionarem a criação de novas experiências artísticas, misturando inclusive as disciplinas da arte, como a escultura, o desenho, a pintura, entre outras.

O cinema clássico é visto por este autor como uma desmaterialização da experiência do filme. Para Michaud, é necessário reconsiderar a história do cinema para que então possamos compreender o filme. Ou seja, somos convidados a uma análise do cinema feita

a partir de suas bordas — suas origens, seus empregos vanguardistas e experimentais, a maneira pela qual ele se comunica e permuta suas propriedades com as outras artes, ou pela qual se constitui como forma discursiva —, para dar à experiência cinematográfica sua real extensão. (Michaud 2014a, 11)

A *potência de transferência*, em seu processo de materialização do filme, sugere um olhar para o cinema separado de sua moldura (tela clássica de exibição) e insere a possibilidade de o pensar em relação a ocupação de seu espaço arquitetônico. A partir do momento em que o cinema sai de sua sala de exibição clássica e entra no campo das exibições em museus, galerias e outras instituições de arte, podemos dizer que ele se torna um *transcinema*, pois transforma-se em “uma imagem que gera ou cria uma nova construção do espaço-tempo cinematográfico, em que a presença do participante ativa a trama desenvolvida” (Maciel 2009, 17), proporcionando ao observador uma imersão física dentro das imagens e tornando-o então um sujeito ativo. O *transcinema* também rompe, por assim dizer, com a estrutura da narrativa baseada no preceito da linearidade, convenção arraigada historicamente pelo cinema de espetáculo. Em um *site* deslocado da cadeira-cinema, esse efeito cinema presente nos trabalhos contemporâneos de imagem em movimento levam o participante a possibilidade de circular com seu corpo pelo espaço, e desse modo determinar para onde direcionar sua visão, bem como decidir o tempo de sua experiência, uma vez que será privado de um referencial fixo e estável, questionando o ponto de vista monodirecional. O deslocamento do cinema para dentro do campo da arte contemporânea promove um rompimento espacial entre realidade e representação. Grosso modo, podemos deduzir que quando o filme atinge sua *potência de transferência* ele sofre a perda de sua aura

(Benjamin 1996), ou seja, a imagem sai de um plano considerado sagrado e aproxima-se da vida e da experiência do corpo participante.

Se para Michaud “A tela não é uma janela através da qual o mundo ou o reflexo do mundo se estendem em profundidade: emancipado da fotoimpressão e dissociado de seu aparato técnico, que ele não cansa de deslocar e transformar [...]” (Michaud 2014a, 12), e se precisamos reconsiderar, num horizonte de eventos amplificado, nossas convenções sobre a história da imagem em movimento *a partir de suas bordas* para que sejamos capazes de dar à experiência cinematográfica sua real extensão, entendemos como a presença fílmica no trabalho de Ana Maria Tavares contribui como uma força motriz para esses pensamentos sobre um “cinema de exposição” (Dubois 2004, 113), “cinema do dispositivo” (Parente 2007, 38), “cinema expandido” (Youngblood 1970) ou como quer que os teóricos e pensadores chamem a essa forma outra deslocada do hegemônico dispositivo cinematográfico.<sup>1</sup> Nesse campo ampliado, a imersão dentro de tal modelo de visualidade constitui diálogos profícuos com a espacialização da imagem em relação à arquitetura e interrupção do fluxo temporal — seja ele do filme ou do espaço instalativo —, confluindo apresentações de imagens em movimento, no interior do cubo branco, capazes de reconfigurar a atenção dada ao espaço a partir da montagem, o que por sua vez gera uma rotação dos elementos constitutivos que formam o fixo do cinema convencional.

## Referências

- Benjamin, Walter. 1996. *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*. Tradução: José Lino Grunnewald. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Dubois, Philippe. 2004. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify.
- Farias, Agnaldo. 2004. “Ana Maria Tavares: o enigma de um dia”. Em: *Artecontexto, arte, cultura y nuevos medios 4*: 118-121. Madri: ARTEHOY Publicaciones y Gestión, S.L. Disponível em:

<sup>1</sup> Refiro-me aqui ao dispositivo de projeção pública, esse que se configurou no começo do séc. xx como a forma hegemônica e subsequentemente comercial, com suas reminiscências advindas da teatralidade do plano ilusionista do palco italiano, que perdurará até a atualidade como a grande forma de interpretação do substantivo *cinema* tanto no imaginário coletivo quanto por sua história pela cultura.

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/num-4-otono-2004/>.

Acesso a 10 de dezembro de 2022.

Maciel, Katia. 2009. *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contracapa.

Michaud, Philippe-Alain. 2014a. *Filme: por uma teoria expandida do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto.

\_\_\_\_\_. 2014b. *Programa Mar na Academia. Curso: O espectro cinematográfico*, 23 set. 2014, Rio de Janeiro (Conferência). Rio de Janeiro: Escola do Olhar / Museu de Arte do Rio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UC2vnlAqygY>. Acesso a 10 de dezembro de 2022.

Parente, André. 2007. “Cinema de vanguarda, cinema experimental e cinema do dispositivo”. Em: Cocchiari, Fernando. *Filmes de Artista: Brasil 1965-80* (Catálogo de Exposição), 23-43. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria; Metropolis Produções Culturais.

Tavares, Ana Maria. 2016. “No lugar mesmo: desdomesticando trópicos”. Em: *No Lugar Mesmo: Uma antologia de Ana Maria Tavares*, texto e curadoria de Fernanda Pitta (Catálogo de Exposição), 25-34. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Tavares, Ana Maria da Silva Araujo. 2000. *Armadilhas Para os Sentidos: Uma experiência no espaço-tempo da arte*. Tese de Doutorado em Artes Plásticas. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-27022014-092158/pt-br.php>. Acesso a 10 de dezembro de 2022.

Youngblood, Gene. 1970. *Expanded Cinema*. Nova York: P. Dutton & Co., Inc.

## Notes on ‘Enigmas de Uma Noite com Midnight Daydreams (from the Dream Stations series)’ by Ana Maria Tavares

**ABSTRACT** This essay discusses ‘Enigmas de Uma Noite com Midnight Daydreams (from the Dream Stations series)’ by Ana Maria Tavares. The text also exposes the relevance of the practical-theoretical relationship which the artist usually makes use of, intertwining the creation of concepts and critical reflection with her visual work.

**KEYWORDS** Visual arts; contemporary art; device cinema; Ana Maria Tavares.