



A escultura, o vídeo e a dança: pensamentos sobre a consistência do gesto

Felipe Ribeiro

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
felipekribeiro@gmail.com

1

Desenhar uma linha é ter uma ideia. Uma linha desenhada é a base da construção. Desenhar é inovar na multiplicidade. A linha dá à obra uma definição inexplicável. Ela define e redefine a escultura. Cortar é desenhar uma linha, é separar, fazer uma distinção.

Richard Serra

Para Richard Serra, esculpir é agir sobre um espaço, resignificá-lo e, devemos dizer, revelá-lo. É por ver o desenho como uma revelação que podemos ligar seus traçados ao corte. Quando ele define a linha como um corte, o faz precisamente por ver nela uma adição ao espaço. Cortar é adicionar o espaço de si mesmo – e não subtraí-lo, como normalmente pensaríamos. Quando um corte é tido como linha, ele torna-se revelador não por mostrar o dentro do espaço, os seus subterrâneos, mas sobretudo por percebê-lo espaço, enquanto uma superfície que se constrói na ação de seus reenquadramentos. É essa a grande cognição de Serra: a de permitir o surgimento de percepções que diante de suas esculturas geométricas olhem não apenas para elas, mas através delas. A escultura, sua linha de corte, é um dispositivo de distinção (1997, p. 7).

Por ter um estaleiro como ateliê e o ferro maciço como material de trabalho, Serra diz saber pouco sobre a leveza e preferir o peso. Mas, se pegamos suas palavras escritas e forçamos-lhes nossa própria entonação, podemos ouvi-las como a fala de um grande bailarino. “Desenhar uma linha...”, “uma linha desenhada...”, “desenhar é inovar”, “a linha dá...”, “ela define e redefine...”, “cortar é desenhar... fazer uma distinção”. Os verbos agem, dançam, improvisam imagens, apassivam-se, inexplicam-se, esculpem, fragmentam e multiplicam espaços. Como bailarino, Serra parece nos dizer que conhece o peso como propriedade da matéria, os seus riscos e sua disposição diante da gravidade. Mas, ainda assim, a matéria, no que

Ihe tange a definição mais concreta e substantiva, parece insuficiente frente outra dimensão do peso: a sua consistência. Das toneladas de suas esculturas de ferro, surgem inadequações das escalas do mundo. O grande apequena-se, o fragmento explode aos olhos, o torpor arrebatam-nos: há algo grande acontecendo. Não é só o mensurável do peso o que lhe importa, senão pelo que ele suscita de imensurável. Serra trabalha sua substância conferindo-lhe um peso que a ciência não mede – faltam-lhe e sobram-lhe gramas. O peso de sua obra inadequa a medida, porque da concretude da escultura deriva o peso do gesto.

É a consistência o peso possível do gesto. Afinal, de que é feito um gesto? A matéria do gesto não é o osso, nem o músculo, o nervo, a pele, o ferro fundido, não é o ar, não é o feito, menos ainda o outro. O gesto é *insubstantivo*, mas nem por isso autônomo à matéria. O gesto é, pois, esse acontecimento único que surge da matéria, usa-a, habita-a, aviva-a e corta-a. O gesto pede da matéria a resistência, nela se fricciona, evidenciando-a, faz brisa da massa do ar, força-se sobre as densidades do mundo, delimita e dessubjetiva corpos, confere afeto às coisas, confina e estende espaços. E isso se dá já no tempo presente do gesto, e não somente como uma consequência, a *posteriori*. O gesto é por excelência intangível; ele é o desenho que existe enquanto atualiza-se e que perdura fenomenologicamente de acordo com sua intensidade, distinguindo a matéria de si própria. O espaço, sob essa lógica, altera-se tanto que sua definição possível é senão como o rastro do gesto.

Com isso, no entanto, não estou dizendo que todo gesto tem como função criar espaços. Tal afirmação traria uma funcionalização e consciência ao gesto que poderia inclusive barrá-lo de acontecer. O que coloco é que o espaço é resto inerente ao gesto. Gesticular é habitar, é integrar-nos aos espaços e eles em nós, mesmo que, como um rastro, o espaço esteja fadado ao desaparecimento. O gesto como formador de espaços localiza assim como desloca, fazendo variar cada duração. Ele não é uma função do espaço, mas é de sua consistência que dependem diretamente a temporalidade e a intensidade do rastro. Estamos constantemente espacializando-nos, recriando os espaços, renovando-os. Às vezes com nossa percepção mais aguçada, outras vezes nem tanto. Em muitos casos o automatismo do gesto esvazia-lhe a consistência. Quando isso ocorre, as mudanças tornam-se mínimas. Talvez por isso possamos dizer que a grande maioria dos espaços que habitamos com familiaridade seja efêmera. Porque a mudança não perdura, ela simplesmente

te se esvai. Talvez também, seguindo a mesma lógica, por isso a dança contemporânea seja tão profícua, porque se utiliza desses mesmos gestos inadvertidos, desses mesmos movimentos cotidianos, com tal consistência que seus rastros se prolongam no tempo. Pelo gesto, o espaço se confunde com sua percepção, sendo também tempo, duração.

A consistência do gesto é uma questão de duração. Diz-nos Bergson que duração é justo a capacidade da matéria de, ao afirmar a imutabilidade de sua natureza, diferenciar-se de si mesma (1999, p. 132). Por essa via, podemos pensar a consistência como a capacidade de, diante da imutabilidade da natureza da matéria, o *isto-é-assim* da matéria, forçar-lhe uma readequação que permita à matéria rever sua própria natureza. A duração, portanto, não é somente uma distensão no tempo que congela a matéria, mas, do contrário, o que permite a mudança, pede-lhe um pulso. Num gesto consistente, de maior duração, a mudança perdura. Em gestos inconsistentes a mudança se esvai. Daí voltamos ao uso dos gestos cotidianos pela dança contemporânea. Se ouço Serra como ouço a um bailarino, é porque percebo a dança como escultura em curso. O gesticular consistente é o espaço presente.

2

É interessante ver como um artista ocupado com o peso, com o gesto e com o espaço utiliza o cinema como matéria-prima para algumas de suas obras. É que, novamente, além de sua materialidade, a película, o magnético, Serra está interessado no corte como dispositivo narrativo fílmico. Em um de seus filmes sem título exposto no Video Acts do PS1 (2002), é notório como o artista lida com a densidade do plano através do corte. Um vídeo gravado em tape magnético é tratado como película numa mesa de montagem e incessantemente exibido em VHS. O resultado é um vídeo em desajuste de horizontais e verticais que se utiliza do ruído de imagem como textura, evidenciando a própria matéria de que é feito. Esse ruído é a ferrugem da tela, a oxidação magnética que acontece quando se corta uma fita, a adesiva, reordena e desgasta pela repetição. A exibição desse vídeo nos faz perceber a deterioração de outros de seus filmes, como *TV Delivers People*, não como uma perda de qualidade, mas como um ganho de textura que só o uso e o envelhecimento são capazes de criar.

O cinema também se coaduna ao interesse de Serra da obra de arte a partir do ato de olhar. O espaço é um duplo. Ele é a locação, mas é também o campo de

visão, o espaço emoldurado, nem por isso confinado em si próprio. Do contrário, é justa essa moldura, essa limitação do suporte, que torna o espaço absolutamente variável em escalas. A percepção da escultura por sua capacidade de duração dá o tom de seus filmes, já que o cinema esculpe o tempo e se constitui pela percepção do movimento. O gesto, então, ganha ainda mais força como escultura, que contemporaneamente tem se afastado da necessidade de ter um significado interiorizado, procurando, do contrário, sua externalidade. Novamente os cortes evidenciam o espaço como uma superfície, e não por seus subterrâneos.

É a externalidade da imagem, o plano, que interessa em *Hand Catching Lead – Mão Agarrando Chumbo* –, primeiro filme de Serra. Aqui, uma mão com a palma aberta paralela à câmera tenta pegar pequenos fragmentos de chumbos que são jogados de cima a baixo. O movimento se repete ao longo de todo o vídeo, às vezes agarrando-se momentaneamente os pequenos chumbos, às vezes perdendo-os, mas mantendo-se a repetição de tal forma que o movimento estabelece-nos sua retromotivação. Pegar o chumbo parece-nos importar mais como um contínuo devir do que pelo ato terminado.

A ação importa pouco por sua completude – ela nunca se fecha. Se generalizamos a narrativa desse filme, ela aponta para a mecanicidade desse ato de repetição indefinida; porém, a mecânica é demasiadamente humana com especificidades inerentes a cada pegada, o que faz de cada tentativa uma nova tentativa, motivo ou não de celebração. Mesmo impreciso, e justo por isso, assistimos com notoriedade à consistência do gesto. A imprecisão, de fato, está tanto na mão que tenta agarrar o chumbo quanto na que o solta de cima a baixo – ainda fora de quadro e em intervalos de tempo variáveis. Por vezes o que Serra agarra é a própria mão, apertando-a e soltando-a rapidamente. E de forma geral talvez seja este o propósito do vídeo, o da mão de pegar a si mesma, o da mão de se modular em cada gesto de agarrar. Ora, não é esse gesto que nos faz perceber o corpo? Não é através de cada gesto que subjetivamos seu desânimo, que identificamos o cansaço, que nos projetamos em torcida e nos surpreendemos com a quebra do ritmo do chumbo em queda após uma pegada bem-sucedida? Chama-nos atenção aquele corpo fragmentado na tela que age com vigor e concentração. Mas os gestos a que assistimos parecem nos introduzir primordialmente uma fenomenologia do espaço, mais do que necessariamente um conhecimento sobre o corpo. As pegadas

contraem e expandem o plano. A mão se torna um grande núcleo a partir do qual linhas de força eclodem em campos que se dissipam. Sob esse aspecto, um pedaço de chumbo pego parece-me uma extensão paroxista que impregna ainda mais as forças para explodirem em campos.

Outro diálogo, este mais formal, é com a geometria mesma do plano. As imagens ganham peso gráfico graças ao alto contraste; os pedaços de chumbo que caem verticalizam as linhas de força, cortadas horizontalmente pelo antebraço estendido na tela. O campo de visão é por onde o campo de forças se dissipa. E, mais até que o corpo do artista extracampo, é esse o foco no filme. O gesto aqui não é mais um elemento subjetivador do que um construtor de espaços. O próprio corpo é percebido em caráter de externalidade. Por sua vez, é a imprecisão que evidencia a carne como mais um material e aponta para a mutabilidade ao justamente ter a sujeira rítmica como elemento narrativo.

É por essa relação com o corpo como uma matéria plástica que encontro em Serra as conexões com a dança contemporânea. Percebo em alguns vídeos que a repetição de movimentos entre diversos dançarinos acentua as diferenças dos corpos sem nem por isso pedir-nos uma interpretação subjetiva deles. Ao mesmo tempo, não nos impede de fazê-la – apenas não se coloca como o foco do trabalho.

É assim com Anne Teresa de Keersmaeker e Thierry de Mey em *Rosas Danst Rosas* (1997) e em *Come Out*, um dos quatro vídeos que compõem *Fase* (2002). Neste último, os gestos das duas intérpretes partem da métrica rítmica, proposta por Steven Reich, a partir da repetição de frases no vídeo. A fala é o dispositivo inicial de *Come Out*: ela importa para a coreografia pelo ritmo, mas também pelo que suscita de textura e de duração. São essas duas propriedades que garantem a conexão entre os gestos performados pela própria Keersmaeker e por Michèle-Anne De Mey. Apesar da estrutura coreográfica, e daí a sua riqueza, a relação entre elas não é mais formal do que material. A abertura do vídeo estabelece bem essa relação na qual o gesto de um corpo adiciona rastros ao gesto do outro. Essa concepção de rastros me parece atuar diretamente na constituição coreográfica de *Come Out*. Keersmaeker cria desvios para De Mey no meio de versos que as duas performam juntas, e então os segue. Diante da sincronia dos movimentos, assistimos também aos atrasos no movimento, compensados por construções elípticas. É o entrelaçamento dessas três relações temporais, o desvio, o atraso e a elipse,

que constituem no vídeo nossa noção de repetição.

A repetição já é estrutural na trilha sonora de *Come Out*. A voz não apenas se desencorpa e se amplifica mecanicamente como nesse ato repetitivo desgasta a semântica. A insistência de “*Come out to show them*”¹ esvazia gradativamente a inteligibilidade em prol da acentuação da textura da voz. Percebida pela sua materialidade sonora, a voz é agora um gesto transcendente ao corpo e à situação que o produziu. Se a voz gravada é por excelência desencorpada, restam, no entanto, dois corpos no vídeo. Dois corpos que “respondem” à externalidade dessa frase que se assemantiza e prevalece pela sonoridade, extraíndo daí novos sentidos. Esses dois corpos que assistimos transformam cada variação em novo padrão, levando-nos a percepção da estrutura como um processo de criação que surge pelo desdobramento, pelo que se difere na repetição; ou, em outras palavras, pela própria duração. A consistência do gesto se mostra como a acentuação de sua repetição. A repetição é percebida como diferença em si, e não como um automatismo. A mudança perdura na repetição.

Assim como em *Hand Catching Lead*, o gesto modula o corpo das intérpretes. O estímulo do gesto lhes é externo e é à externalidade que assistimos. A repetição torna a dança um teste de resistência do corpo e, ao invés de se reverter num elemento primordialmente subjetivador, se reverte em construções de campo de forças. Este campo chama atenção para a nossa capacidade de nos relacionar, de percebermos, de olhá-las, impregnando-nos de seus gestos de tal forma que uma modificação rítmica é capaz de nos colocar em breves suspenses, ou talvez simplesmente em suspensão. Mas, diferentemente de *Hand Catching Lead*, tanto *Come Out* quanto *Rosas Danst Rosas* propõem também uma coreografia para a câmera.

A voz e a externalidade do corpo das quais falamos é também material narrativo para Serra em *Boomerang*, vídeo em cocriação com Nancy Holt. Holt, sentada numa cadeira sobre fundo azul, nos diz: “*You are seeing a world of double reflection and refraction*”.² Ora, não seria essa citação a epifania da obra de Serra? A dupla utiliza a voz reverberada, desencorpada, para justamente problematizar os limites da constituição do corpo. O corpo joga as coisas no mundo, e o mundo, como num bumerangue, volta-as a ele. E no momento dessa citação Nancy Holt

¹“Saia para mostrar-lhes.” (tradução minha).

² “Você está vendo um mundo de duplos reflexo e refração.” (Tradução minha).

continua repetindo às vezes todas as frases, às vezes só uma palavra, às vezes somente o sufixo do gerúndio. "*The world keeps boomeranging-ing-ing things back.*"³ É a voz espelhada, a voz espalhada, interceptada, e que retorna atrasada, que se sobrepõe à nova palavra, que impede que novas palavras surjam, que o pensamento continue seu fluxo. A repetição aqui tem a ironia de, ao tentar esperar pela reincorporação da própria voz, para juntas retomarem o fluxo de pensamento, continuar indo ao encontro de fragmentos, perdas e intermitências. Diante da tentativa de sincronia do gesto de falar e de se ouvir, assistimos ao movimento que se estende e se cria entre o instantâneo e o atraso. Desse vácuo surge a degustação erótica das palavras. Nancy Holt as come mais que as fala – ela engole os significantes.

Tanto em *Boomerang* quanto em *Hand Catching Lead*, Serra parece fazer uso de atos que por sua consistência evidenciam seu erotismo. O erotismo é possível pela matéria e é a partir dela que ajuda-nos a constituir espaços imensuráveis. Dessa maneira, o limite do quadro é evidenciado num plano fixo, mas expandido, fissurado a cada queda de chumbo, e comprimido a cada tensão muscular da mão. Os dois, o ferro e a mão, parecem criar linhas de forças que ora verticalizam o espaço, ora gestam-no centripedamente, ora geram-no centrifugamente. Da mesma forma, a reverberação do áudio em *Boomerang* pressupõe uma medida de área pela distância percorrida pelo som até encontrar um limite no ambiente e voltar-se ao próprio emissor. No entanto, a reverberação é eletronicamente criada, ou seja, não há espaço possível ou necessário. O espaço que se cria é o resto, é o atravessamento libidinal promovido pelo ato da fala. É o antiespaço. É, de outra forma, a repetição do gesto – dessubjetivado (a mão) ou desencorpado (a voz) – que promove essa suspensão do espaço.

O espaço também me parece um resto em *Come Out*. É essa criação do residual do espaço que permite à dança quando aplicada ao cinema – ou ao cinema quando visto como dança – liberar-lhe de uma armadilha a que a tecnologia maquínica constantemente lhe captura: a da assertiva de verossimilhança com o real. O cinema tem sido convencionalmente recebido por sua capacidade de representação. Sob essa forma diminui-lhe a percepção pela externalidade da imagem, e aumenta a percepção por sua internalidade, ou seja, pelo sentido de se referir a um espaço

³ "O mundo continua boomerangando-gando-rangando-ando as coisas de volta." (Tradução minha).

modelo, como se esse espaço fosse a essência, o centro que gera a imagem. No entanto, por mais que esse fetichismo da imagem do real seja recorrente, conforme mostra-nos Deleuze (2000, p. 24), o cinema ultrapassa a representação para promover a modulação do Real. O cinema fala de dentro do Real, transformando-o tanto quanto espelhando-o. Frente à expectativa da verossimilhança, o uso consistente dos gestos quebra-lhe o espelho, potencializando na imagem a sua capacidade de descoberta. O gesticular consistente da vídeo-dança restitui ao cinema a presentidade de sua imagem. A narrativa gerada por esses gestos revela, pois, a imagem em sua propriedade material mais do que em sua forma – comumente naturalista, ou mimética.

Arrisco dizer que a exposição da materialidade permite uma espacialização da narrativa apesar da progressão temporal dos vídeos. Em *Caminhos da Escultura Moderna*, Rosalind Krauss insere o trabalho de vídeo de Richard Serra na tradição de escultura que se desenvolvera sete ou oito anos antes de propor repetições e continuidades, o que Donald Judd (2001, p. 292) descreve como “uma coisa depois a outra”. Pensamento muito claro na escultura, me pergunto, pois, se podemos aplicar essa denominação a *Come Out* ou mesmo a *Rosas Danst Rosas*, e, principalmente, como pensar isso pelo cinema e ainda mais pelo corte cinematográfico. Por um lado, a ideia de sucessão de uma coisa depois outra parece explicar bem a sucessão dos gestos, até pela própria indefinição de uma coisa depois outra. Há um fluxo genérico que deixa o movimento no âmbito do desdobramento e da cotidianidade, não funcionalizando uma coisa noutra. É uma definição que atua na fissura da estrutura coreográfica lidando primordialmente com sua atualização.

Mas “uma coisa depois outra” parece compor uma sucessão temporal para atuar num movimento de espacialização. O tempo torna-se construtor de espaços. No momento em que a imagem percebida por sua externalidade torna-se a grande geradora de sentido, a linearidade temporal parece frágil, mesmo a de uma coisa após a outra, com sua característica mais rotineira do que histórica. A linha mais interessante a que podemos nos referir aqui é novamente a do corte. Não a do corte entre uma coisa e outra, mas justo a do corte que coloca uma coisa entre a outra. Há uma simultaneidade que se constrói e espacializa a narrativa. Isso porque talvez a questão aqui seja sobre o entre que se constrói e que o faz por algum tipo de relação. Essa linha é a que atravessa as imagens e relaciona os gestos dos

dançarinos entre si e com os gestos da câmera mesma que filma também sob uma coreografia própria. A narrativa não é só o encadeamento das ações, mas a percepção fenomenológica do espaço. Não é mais sobre a consecução do tempo, mas sobre a sua simultaneidade, uma grande presentidade de rastros. Ao contrário do que o cinema clássico propõe, essa simultaneidade não se dá por vias paralelas, ela é da ordem do atravessamento de uma imagem na outra que o corte de imagens produz. No próprio movimento coreográfico das bailarinas identificamos a recorrência de movimentos que atuam como sua fissura. Uma dançarina que no meio de um verso sincrônico se levanta para reofileirar as três cadeiras em que estava sentada; a corrida de outra dançarina que no meio do gesto sai da sala; a outra que no meio da corrida se escora no vidro da porta para descansar. O paradoxo disso reside na realização da fissura como um elemento crucial para a estrutura. A coreografia engloba a ruptura sem nem por isso capturá-la. São nessas rupturas, assim como pela repetição dos gestos, que a narrativa se espacializa e dura. O espaço que se forma o faz pela materialidade, posto que se por um lado a matéria é ressignificada pelos gestos, por outro ela também os suscita.

3

Mas se o espaço é um circuito complexo de gestos e matérias, isso significa que num vídeo-dança a coreografia deriva também da materialidade e dos gestos do cinema, cabendo-nos incluí-lo no pensamento de estrutura e fissuras. Volto-me ao corte, gesto primordial da montagem cinematográfica.

Como pensar a consistência do corte fílmico no trabalho de Thierry De Mey e Keersmaeker? É pelo corte que eles fazem o cinema coreografar uma percepção única da dança. No início de *Come Out*, a justaposição de plano e contraplano é a pontuação imagética de uma repetição sonora. O corte do áudio inclui um vácuo que deixa clara a repetição mecânica da frase. No entanto, por mais mecânica que seja a voz repetida, ela é apreendida pela sua proposição de consecutividade. Mesmo repetida, ela é "um gesto depois do outro". O vácuo sonoro deixado pelo corte da gravação coincide com o rastro da ação anterior que permanece por breves momentos de pausa no movimento. As pausas sujam e evidenciam o corte para o contraplano. Essa pausa e esse vácuo permitem-nos ver a concretude do corte.

O uso do corte como uma ação concreta é menos óbvio do que parece. A própria montagem por plano/contraplano convencionalmente, no cinema, está a serviço

do paralelismo de ações e de uma simultaneidade representada. Segundo André Bazin, “as cenas eram cortadas apenas por um propósito, dito, o de analisar um episódio de acordo com a lógica ou material dramático da cena”. Neste caso, o corte não pode cortar, sob pena de ser visto como subtração, e põe-se, portanto, a serviço da “montagem invisível [que] falha em fazer pleno uso do potencial da montagem” (1984, p. 24). A invisibilidade torna o espaço unitário e subjugado às ações dramáticas. Ao espaço cabe ser o início da ação, o lugar que guarda a lógica de todo desencadeamento narrativo. Daí a ideia de continuidade: as imagens se estendem umas nas outras, escondendo o corte. Nesse sentido, a evidência concreta do corte é também o rompimento da hierarquia do espaço à ação. Em *Come Out* o espaço torna-se o resto da ação.

Ante esse uso da montagem por um viés de continuidade, a justaposição de planos não é determinada somente pela completude da ação, mas pelo seu rastro, o que acentua justamente o corte. Essa pausa visual e esse vácuo sonoro são suspensões que fornecem densidade aos planos. Da mesma forma, o *travelling* que a câmera performa está bastante ligado à ordem da trilha sonora baseada no comando de voz repetitivo que abstrai o infinitivo *to Come Out to show them* pelo imperativo *Come Out to show them*. A câmera se distancia; ela sai para “mostrar” a nós.

Desde *Rosas Danst Rosas*, dos elementos do cinema, é a montagem primordialmente que constrói os filmes de De Mey e Keersmaeker. A própria precisão da câmera é reveladora de uma supraestrutura coreográfica que pressupõe uma montagem específica. Mas a supraestrutura deixa também claro que esse filme não é um filme de registro, mas de produção de dança. O cinema dança e, por dançar, externaliza-se um corpo: ele é seus gestos e sua materialidade. Isso se torna mais evidente na cena conduzida pela circularidade da câmera. A ação em questão é um grande complexo pertinente à relação que as dançarinas tensionam entre si num grande campo de força e à percepção dessas forças pela câmera que, orbitando elipticamente, tensiona esse campo tanto quanto. O cinema assume a consistência de seu gesto tornando-se um observador compartilhador do processo. E falo do todo do cinema, não da presença da câmera simplesmente, dado que a coreografia é a de um conjunto de planos fixos unidos pelo corte seco. Este corte é a grande linha de *Rosas Danst Rosas*, porque de fato ele é o dispositivo que difere o espaço de si mesmo. Essa cena, pelo próprio movimento elíptico que estrutura a variação

de escalas das dançarinas, se constrói de forma que cada corte permita ao espaço a revisão de sua própria natureza. O costume da forma perde constantemente força frente ao estranhamento que surge a cada sucessão de plano. Uma coisa nunca se completa para que venha a outra – ela atravessa a outra e na outra perdura. Talvez mais do que a consecução da narrativa elíptica, o que essa coreografia da câmera chama atenção é para o fato de que cada plano que gera essa elipse é também a sua tangente.

Há em *Rosas Danst Rosas* esses dois gestos do cinema, o ato de olhar e o de cortar. Mas, interessante, o de olhar já está sempre pressupondo o de cortar. Essa indissociação de um pelo outro ressignifica uma importante assertiva de André Bazin quando cunha o termo “Montagem Proibida”. Para Bazin (1984, p. 50), “quando a essência demanda a presença simultânea de um ou mais fatores da ação, a montagem é descartada”. Se uma situação surge da relação entre os elementos presentes, esse momento da relação não tem vez para o corte, sob o risco de “uma falência de consistência”. Afinal, o corte separaria os elementos e impossibilitaria a relação entre eles de se dar. Mas como proibir a montagem quando ela é um dos fatores pressupostos na contiguidade física do acontecimento? Este me parece o interessante paradoxo em que De Mey insere o corte em *Rosas Danst Rosas*. O corte de que estamos falando aqui é um elemento físico exponente, que está a serviço de externalizar espacialidades, e não de condensá-las em uma unidade. O corte já é ele mesmo o que nos revela o espaço, e é, portanto, ele mesmo o ato de olhar.

Referências

- BAZIN, A. *What is Cinema?* V. 1. Berkeley: University of California Press, 1984.
- BIESENBACH, K.; LONDON, B.; EAMON, C. *Video Acts*. Nova York: PS1 Contemporary Art Center, 1997. Catálogo.
- DELEUZE, G. *Cinema 1: The Movement-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- _____. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- KLABIN, V. M. (Org.). *Richard Serra*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.

KRAUSS, R. E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PARENTE, A. *Narrativa e modernidade*. Campinas: Papirus Editora, 2000.