



analu cunha

Textos | *Texts*

Ensaio | *Essay*

Tania Rivera [p.11 | p.216 ]

Ensaio | *Essay*

Wilton Montenegro [p.79 | p.237 ]

Entrevista | *Interview*

Gloria Ferreira [p.135 | p.250 ]

Ensaio cronológico | *Chronologic essay*

Elisa de Magalhães [p.190 | p.283]

<http://vimeo.com/analucunha>

A Theo, sempre

A artista agradece

*The artist acknowledges*

Catarina Cunha

Elisa de Magalhães

Estácio Gama de Lima

Gloria Ferreira

Guilherme Maia

Ian Cunha Angeli

Ivanio Cunha

João Modé

Keyna Eleison

Letra e Imagem e equipe

Lucas Sargentelli

Patricia Norman

Tania Rivera

tia Inês

tia Lucia

e, em especial, a | *especially*

Wilton Montenegro

Projeto e edição

*Projected and edited by*

Letra e Imagem

Projeto gráfico | *Graphic design*

João Modé e Lucas Sargentelli

Revisão | *Proofreading*

Maria Helena Torres

Versão para o inglês

*Translation into English*

Ricardo Silveira

Fotos | *Photos*

Analu Cunha, Vicente de Mello

e Wilton Montenegro

Tratamento de imagem

*Image treatment*

Trio Studio

Impresso por | *Printed by*

Edelbra Gráfica

Dados internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

---

Cun972

Cunha, Analu.

    Analu Cunha.

    — 1. Ed. — Rio de Janeiro : Letra e Imagem, 2014  
304p. : il. ; 14×18,5cm.

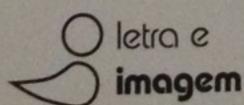
Livro patrocinado pela Prefeitura do Rio de Janeiro, no  
Programa Fomento à Cultura Carioca.

ISBN 978-85- 61012-35-9 (broch.)

1.Cunha, Analu. 2. Arte — Séc. XXI Brasil. 3. Artes visuais.

CDD 709.81

---



Rua Almirante Alexandrino, 1494/s201  
Santa Teresa 20241 263 – Rio de Janeiro  
RJ Brasil [www.letraimagem.com.br](http://www.letraimagem.com.br)

patrocínio:





Theo e as coisas, 2004  
miniDV, som, 4'30"

Os filmes de Analu Cunha são pequenas janelas para um mundo imenso. Eles apresentam cenas criadas pela artista, mas que, de alguma maneira, já estavam lá, na vida, silenciosas porém pulsantes, à espera de um olhar.

11

No belo *Theo e as coisas*, seu primeiro vídeo, de 2004, a câmera enquadra a janela de um carro ao longo da travessia da ponte Rio-Niterói. Em uma das bordas escurecidas que emolduram a janela luminosa, distingue-se o perfil de um menino, o filho da artista. Seu braço acompanha a linha inferior da janela e move-se em gestos largos e lúdicos durante todo o plano-sequência, brincando com a paisagem e os postes da ponte. Theo emite algumas poucas palavras e muitos sons, onomatopeias a evocar movimento, quedas e lutas imaginárias que uma delicada trilha sonora (de Marcio Shimabukuro) vem sublinhar.

A janela através da qual a artista nos convida a olhar não é nada indiscreta. Em contraste com o famoso título que uma das obras-primas de Hitchcock recebeu no Brasil, trata-se de uma janela *discreta*. Não se trata de perscrutar a realidade em busca de algo recôndito que deve ser mostrado, mas de (re)construir cenas-vida quase banais, de modo a operar discretas aparições que nos chamam por um instante, como se nos dessem de repente uma travessa

piscadela, a significar, de maneira despretensiosa e marota: *dê uma olhada nisso*.

(*Nefelibata* (2008) explicita, diga-se de passagem, essa estrutura: imagens de nuvens se sucedem em corte seco, acompanhadas por uma batucada cantarolada pelo mesmo Theo. No instante final o menino vira-se para a câmera – para nós – e pergunta: “viu”?)

A janela de que tento aqui falar, *no* e *com* o trabalho de Analu Cunha, é aquela mesma janela do carro de *Theo e as coisas*. Todo filme, todo vídeo é um recorte da realidade, é claro, mas em geral nos esquecemos disso e o tomamos como a própria realidade. Em vez de partilhar essa negação implícita, Analu assume a tela como janela e como tal a apresenta. É através dessa janela, desse enquadramento fixo que se encontra em quase todo o trabalho da artista, que vemos então o mundo que nos é comum, aquele evidente, quase banal e ao mesmo tempo extraordinariamente belo, como a baía de Guanabara em dia de sol. Entre ela e nós, gestos poéticos são delicadamente agenciados, de modo a furar a tela do cartão-postal ou da vida cotidiana e fazer emergir outra beleza.

12

Pode parecer simples, mas essa é tarefa tão sofisticada quanto delicada. Sua estrutura não é a da micronarrativa retirada diretamente do visível, à maneira da câmera documental escancarando as portas de um pedaço do mundo. Analu sabe que toda janela é como uma moldura mágica: cada janela faz, de um pedaço da vida, uma *cena*. (“*Theo e as coisas* sempre existiu, desde minha própria infância”, diz a artista). E o agenciamento cênico de seus vídeos não é o da prosa, da narração, mas sim o da poesia: ele rearranja os elementos comuns para fazê-los dizerem *outra coisa*. Para chegar a isso é necessário extrair algo, assim como para a poesia é necessário o silêncio, o espaço em branco do papel. Em *Theo e as coisas*, não vemos e não ouvimos muitas coisas. A fabulação de Theo quase não se escuta, seu rosto praticamente não se deixa ver, mas alguns elementos

discretos – sobretudo os ruídos e gestos feitos por ele em jogo com a paisagem, com o mundo – transformam o visível como talvez só as crianças saibam fazer, tornando o comum algo extraordinariamente *seu*. Os movimentos de Theo ensinam como viver – como se fazer presente no mundo: ficcionalmente, sensivelmente.

Nessa pequena cena algo *acontece*, tornando presente nada menos do que a potência poética do homem – esse invisível capaz de fazer, de alguns elementos do mundo, algo digno de se olhar.

---

Talvez exista, independente de nós, um universo das imagens no qual os filmes de Analu Cunha se recostam e, às vezes, põem-se silenciosamente a conversar uns com os outros. De sua janela talvez Theo veja ali, em súbito *zoom* aproximando-o da cidade, uma moça na calçada, encostada em algo como um tapume de obra (*Bubbles*, 2005). Atrás dela vemos o balcão de uma confeitaria e alguns apressados passantes. A sua frente encontra-se uma rua atravessada por carros e ônibus ao longo de todo o plano-sequência (que tem pouco mais de três minutos), a às vezes esses veículos chegam a encobrir a imagem da moça durante alguns segundos. No início da cena ela coloca fones de ouvido, mas a trilha sonora continua sendo a dos barulhos da cidade grande. Ao longo de quase um minuto, ela permanece mais ou menos apática em meio ao burburinho e ao movimento que às vezes a encobre – o foco automático faz um bonito jogo entre a imagem dos veículos em primeiro plano e sua imagem, que após a passagem de cada ônibus fica borrada por alguns instantes. De repente, após um momento em que ela fica longamente fora de foco e as imagens do tráfego tornam-se quase abstratas, a trilha dá lugar a uma canção bem conhecida, “Let’s spend the night together” (dos Rolling Stones), em uma curiosa versão de sotaque latino-americano (de Charo and Salsoul Orchestra). Nesse instante, a jovem reaparece transformada: ela sorri, e seu corpo se

move discreta e prazerosamente ao ritmo da música. Após alguns minutos em que compartilhamos sua presença singular e de alguma maneira contagiante, ela sai de cena e nos deixa a calçada novamente anônima.

Como em *Theo e as coisas*, em *Bubbles* algo acontece capaz de fazer do comum algo único, em um acontecimento público/privado do qual somos convidados a participar. Assim como não temos acesso direto à fabulação lúdica de Theo, tampouco chegamos a conhecer bem o tédio e a alegria da moça – apenas notamos sua transformação. Algo comum, entre ela e nós, assegura aqui um compartilhamento sensível: a canção bem conhecida e a vibração (ou deveria dizer o desejo?) a que ela incita.

14

A bolha sonora e prazerosa de *Bubbles* é um oásis no caos comum, mas não recusa a confusão urbana – pelo contrário, nela encontra sua condição de possibilidade. Se atentarmos para cada um de seus personagens, o vídeo parece afirmar que o espaço urbano é feito de bolhas de desejo, apatia ou prazer. Analu Cunha revela que em muitos de seus vídeos procura “eleger situações em que personagens, ou a própria câmera, se mostram alheios aos acontecimentos a seu redor, como se estivessem entre parênteses”. Trata-se de momentos de ruptura da cena cotidiana que nos acontecem com alguma frequência, instantes de suspensão nos quais “sujeito e arte acionam os sonhos, a memória, o jogo, a loucura, a embriaguez e as epifanias”. Em uma quebra espaço-temporal, o sujeito aí se colocaria em um lugar mais “familiar” e “íntimo”.

---

No ínfimo intervalo entre as notas da música, em um mínimo instante de silêncio no burburinho da cidade, talvez a mulher de *Bubbles* lembre-se de um momento de epifania no largo da Carioca, aquele que aparece em *Uma ilha* (2006). Em contraponto ao enquadramento

fixo dos vídeos anteriores, aqui a câmera gira em sentido horário sobre seu próprio eixo, mostrando os passantes desse ponto nodal do Centro da cidade, enquanto se ouve, sobre o leve burburinho da urbe, a canção gospel “Deep River”, de Harry Thacker Burleigh, cantada à capela.

A câmera indica, com vigor e certa vertigem, o ponto central que é, digamos, seu olho: o ponto no qual se encontra alguém que não aparece na imagem, mas é sua condição de possibilidade. Esse ponto de vista, como sabemos pelo menos desde o Renascimento, em geral está denegado, fora de cena, e sua subtração permite que nos seja apresentado o mundo “como ele é”. Tentar trazê-lo para dentro da imagem é operação quase impossível, pois, se ele entra na cena, deixa de ser seu ponto de origem para tornar-se personagem ou parte da paisagem ambiente. Ele é o interior invisível da cena. Seu lugar talvez seja aquele do som, da música – que paradoxalmente está fora, em *off*.

15

Tornar sensível essa invisível presença é um grande desafio. *Uma ilha* ensina que ele não se resolve pela afirmação do lugar do artista, mas sim pelo comparecimento de seus *outros* – esses populares inúmeros e anônimos, essa massa de gente singular e parecida da qual nunca estamos totalmente apartados. A apresentação do ponto de origem da imagem se faz aqui, portanto, como uma operação topológica: empurrando o dentro para fora e trazendo o fora para dentro. Na intersecção dessas duas operações opostas, um espaço tenso e móvel se delimita. Nele, estamos nós.

Apresenta-se assim, em *Uma ilha*, um lugar problemático, um quiasma (para usar o termo de Merleau-Ponty<sup>1</sup>) na cena do mundo. Uma torção o constitui silenciosa, invisivelmente. É com muita sutileza – e algum desencontro – que nessa dobra se delineia um sujeito, na mostraçã

---

1 Ver Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.

de um mundo tão banal quanto o largo da Carioca e tão divino quanto a terra prometida de que fala "Deep River". Ao entoar de memória essa canção, Keyna Eleison, amiga da artista que também é a moça de *Bubbles*, transforma parte da letra, afirmando "*my home is over Crossland*" e, assim, criando inadvertidamente, segundo Cunha, um lugar imaginário que reforçaria uma "sensação de inadequação ao mundo". Nossa casa não é aqui, ela é uma terra sempre prometida, mas que deve ser inventada. O sujeito que aí surge não é aquele conforme ao mundo, mas aquele que aparece na brecha entre o homem e a cidade, em um mal-estar (o *mal-estar na cultura* de que trata Freud) que às vezes sentimos como náusea ou tontura. É sua a posição insustentável na qual esse vídeo nos coloca, e que a artista pôde também tomar por algum tempo (enquanto empunhava a câmera, digamos). Mas esse é um lugar fora do espaço, um lugar que talvez nem exista: o lugar da poesia. Uma voz o indica a nossos ouvidos. Lugar sem coordenadas, ele está sempre vazio – e graças a isso somos convidados a ocupá-lo, em um instante de vertigem.

*Uma ilha* é sobre a intimidade. E sobre como a intimidade não é afirmação do próprio ao ser, mas sim da presença do outro em seu seio. "Não existe vida 'interior'", já apontava Maurice Merleau-Ponty, "que não seja como uma primeira experiência de nossas relações com o outro".<sup>2</sup> O mais íntimo, afirma muitos anos depois Jacques Lacan, é *êxtimo*.<sup>3</sup>

A poética de Analu delinea o lugar de uma presença anônima que nos chama a acontecer, singulares.

Em *Ponto de vista*, de 2008, esse mesmo lugar é apontado, mas de outra maneira. O enquadramento fixo da câmera mostra a sombra

---

2 Merleau-Ponty, Maurice. *Conversas 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 50.

3 Cf. Lacan, Jacques. *O Seminário Livro 7. A Ética da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

do perfil de uma pessoa projetada em uma parede. Ela gesticula, utilizando pincéis com os quais parece estar pintando uma superfície – talvez um quadro – que se encontra fora de campo. A trilha é o som ambiente, com o ruído dos instrumentos de pintura e algumas palavras, incompreensíveis, proferidas pela mulher (trata-se de Ana Muglia, amiga de Analu). Na parede encontra-se pendurada uma pequena tela vazia, de cor pouco mais escura do que a da própria parede, e a sombra móvel da mulher a recobre em diversos momentos, formando manchas móveis. Pintura viva.

Apresenta-se aí explicitamente o ponto de vista da câmera, enquanto o que tradicionalmente seria o objeto visual da arte – o quadro – está fora de cena. Analu Cunha brinca, assim, de trazer para dentro da cena o artista (a pintora), mas faz dela, com sua sombra, o próprio quadro (a pintura). Entre o olhar da câmera e o olhar da pintora (sobre uma superfície que não se vê), faz-se um entrelaçamento, um quiasma, que chama e põe em instabilidade nosso olhar.

17

Trata-se assim, com o homem, de um ponto de vista ou “uma ilha” – ainda que ela esteja sempre em cruzamento com outras ilhas, imersa em um arquipélago.

De fato, *Uma ilha* não está sozinho – o filme *Duas ilhas*, também de 2006, está a seu lado, e talvez nunca o deixe completamente só. A paisagem é idílica: no meio da lagoa Rodrigo de Freitas estamos em um daqueles grandes cisnes de fibra de vidro costumeiramente chamados de pedalinhos. A câmera gira, mostrando tudo ao redor. Há também uma música em *off*, à capela, mas dessa vez ela se faz em duas vozes, uma delas masculina, a outra feminina (a mesma Keyna Eleison, sempre ótima). Trata-se da melodia da canção “Que maravilha”, de Jorge Ben Jor e Toquinho. A interpretação é solta e despretensiosa como aquela do gospel do primeiro vídeo, e no final incorpora risos do casal. A letra está ausente do vídeo, mas ecoa em nossa lembrança:

Lá fora está chovendo / Mas assim mesmo eu vou correndo  
/ Só pra ver o meu amor / Ela vem toda de branco / Toda  
molhada e despenteada, que maravilha / Que coisa linda que  
é o meu amor / Por entre bancários, automóveis, ruas e  
avenidas / Milhões de buzinas tocando sem cessar / Ela vem  
chegando de branco, meiga e muito tímida / Com a chuva  
molhando o seu corpo / Que eu vou abraçar / E a gente  
no meio da rua do mundo / No meio da chuva, a girar, que  
maravilha / A girar, que maravilha / A girar.

18

No meio de “bancários, automóveis, ruas e avenidas”, da confusão do mundo, desponta alguém, em uma maravilhosa aparição que é saudada e reativada pelo giro. Nesse vídeo, é o amor que nomeia o instante de surgimento do sujeito, com o outro. Como em *Uma ilha*, agencia-se uma presença tão forte quanto delicada, mas aqui ela é, de saída, dupla: duas vozes, duas pessoas. Ou melhor: essa presença corresponde a algo que se passa *entre elas*. Duplicando e ecoando o movimento mencionado na canção, entre elas surge algo, a girar (ocorre-me agora que a gíria portuguesa “que giro!” corresponde à nossa expressão “que legal!”). Repete-se aqui a vertigem já presente em *Uma ilha*, com sua câmera rotativa, mas agora ela gira na direção oposta, em sentido anti-horário. Entre uma e duas ilhas, a lógica é a do contraponto, do diálogo. Da alternância de vozes, mais do que do uníssono.

O giro, que será retomado em outros trabalhos de Analu Cunha com o *looping*, como veremos mais tarde, aparece aqui como estrutura poética central. Quase barroco, ele entreabre um excesso no registro que se quer simples e despojado ao máximo. Ele produz textura no tecido plano do mundo – e pode chegar a fazer aí ondulações nas quais, ainda que suavemente, podemos deslizar.

---

O giro é movimento transformador: nele, o comum vira algo singular, o cotidiano transmuta-se em algo único – e prossegue, tornando-se novamente comum, para repetidamente ser singular, sem deixar de ser comum. Infinitamente, repetidamente. Essa estrutura é aquela de uma figura topológica cara à arte brasileira: a fita de Moebius. Desde Max Bill com sua *Unidade Tripartida* (1948-49) ganhadora da Bienal de 1951, passando por Lygia Clark com seu *Caminhando* (1964) e Hélio Oiticica com muitos de seus *Parangolés* (além do *Diálogo de Mãos* (1966), feito por Hélio e Lygia), essa fita unilátera conjuga o fora e o dentro, o um e o outro, em um projeto poético e ético que se dissemina e ressoa hoje em boa parte da produção brasileira.

Com *Lua Moebius*, de 2010, Analu Cunha retoma e se apropria belamente dessa tradição. A imagem da lua branca movimentando-se em um céu claro foi tomada com câmera solta e *zoom*, o que dá ao movimento do satélite certa instabilidade. Rebatendo e duplicando essa imagem, a artista faz o trajeto lunar em semiarco cumprir, no céu, o desenho de uma fita de Moebius. Esse curto vídeo é silencioso, e o gesto da torção moebiana vai-se acelerando, de modo a transformar o caráter lírico de seus primeiros momentos em algo quase cômico.

Fiel à reflexão sobre o fora e o dentro como convocação fundamental do outro, a trajetória de Analu é marcada por projetos coletivos desde o final dos anos 80, com o grupo de estudos que reunia artistas como Ricardo Basbaum, Alexandre Dacosta, Marcos Chaves, Eduardo Coimbra, Rosângela Rennó, Valeska Soares e outros, e viria a dar origem ao Visorama. Desde então, ela mantém parcerias afetivas com artistas como João Modé, Ana Miguel, Cristina Salgado e Patricia Norman. Durante vários anos cultivou o hábito de realizar um curto vídeo para enviá-lo como cartão/presente de ano novo para os amigos, por internet. É marcante em seu trabalho, de fato, o endereçamento afetivo, a ideia de abrir uma pequena janela como alguém desembrulha um presente.

Em 2007, Cunha pediu a cada artista participante da mostra que mostrasse com seu corpo como voava, em seus sonhos. Com enquadramento fixo mostrando em geral apenas o tronco e parte das pernas de cada sonhador, o vídeo apresenta em sequência diferentes movimentos corporais, em bela e etérea dança. Não há trilha sonora, e o silêncio reforça a poesia da façanha aí realizada: nada menos do que mostrar sonhos.

O sonho é nossa produção mais íntima. Ele é impossível de se viver junto com outrem, e seu compartilhamento é sempre problemático. Ao contar um sonho a alguém, transformando-o em uma narrativa, perdemos sempre o essencial: sua natureza perceptiva, a radicalidade com a qual ele se dá na experiência vivida. Tentar mostrá-lo em imagens não é menos redutor e parcial. Isso se deve, em parte, ao fato de que o próprio sonho não se limita, em geral, a uma narrativa ou imagem bem construída, mas consiste em um amálgama bruto de sensações, imagens e palavras. Como abrir uma janela nesse "mundo arcaico de vastas emoções e pensamentos imperfeitos" (na grandiosa expressão de Havelock Ellis<sup>4</sup>)? "Com o corpo". Analu

---

<sup>4</sup> Retomada por Freud, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Porto Alegre: L&PM.

Cunha parece responder em seu *Sonhos com voo*. Mas não com o corpo todo: com um recorte do corpo que faz dele um gesto, um certo movimento, mais do que a expressão culturalmente codificada de alguma sensação que a fisionomia do rosto é especialmente propensa a veicular. “Sem precisar sorrir para as câmeras”, as pessoas “podiam ficar anônimas, não precisavam atuar, podiam ser elas mesmas”, sugere curiosamente Analu. “Ser elas mesmas” corresponderia talvez, desse modo, a ser “anônimas”.

Aparece assim, na janela aberta pela artista sobre o mundo dos sonhos, algo de singular a cada sonhador, algo único e indefinível e, no entanto, plástico, capaz de ser recebido por qualquer um – algo *anônimo* e comum a todos. E cada um desses gestos, já próprio e anônimo ao mesmo tempo, conjuga-se a outros gestos, em uma dança coletiva compondo uma espécie de sonho de muitos, de sonho de todos nós. A edição do vídeo suaviza a passagem de um a outro sonhador utilizando o *fading*, e assim, como afirma a artista, “minimiza as diferenças, como se um sonhador se transformasse no seguinte e assim por diante”. Esse trabalho parece realizar aquilo que Louis Aragon almejava em seus versos:

Sonho com um longo sonho no qual cada um sonharia. (...)  
Sonho na borda do mundo e da noite.<sup>5</sup>

A transmissão desse longo sonho de todos e de cada um talvez só seja possível na arte.

Só nela pode-se dar algo tão radical como compartilhamento quanto tornar o sonho algo comum. “Sonhar (...), como sentir dor e morrer, é um verbo que todos conjugamos (mesmo os que afirmam não sonhar)”, nota Cunha. As perguntas “como você voa em seus

---

2013, p. 78n.

5 Aragon, Louis. *Une vague de rêves*. Paris: Seghers, 1990, p. 28.

sonhos?” e “como você sonha quando voa?”, presentes no cartão de ano novo, vão direto ao ponto inefável no qual cada sujeito se define, na conjugação com os outros. Será possível responder a elas? Como uma espécie de armadilha, tais perguntas talvez induzam sempre a uma resposta poética. Seja como for, sem esperar resposta, Analu Cunha faz dessas perguntas um voto, um desejo endereçado ao outro: feliz ano novo.

22

A passagem ao outro, a transformação de algo próprio em algo comum, se dá, como ensina ainda *Sonhos com voo*, através daquilo que, na experiência, foge de nós mesmos. Como voo, em sonhos? Não há aeronáutica, não há técnica que responda à vaga, vasta e intensa sensação corpórea que pode nos tomar, em sonho. Aquilo que é impossível comunicar ao outro de maneira informativa é matéria de construção para um *entremundo sensível* – lugar disseminado, aquele da arte, no qual o singular surge no comum, e do comum faz-se o singular.

Mas não se trata apenas de trazer para a arte o que já é comum – e sim de ter na arte, como arte, um compartilhamento que é impossível na vida cotidiana. Talvez nesse sentido se possa entender, com Jean-Luc Nancy, que “a arte detém algo do em-comum que ela talvez seja a única a deter”.<sup>6</sup> O que se quer compartilhar deve ser inventado – e a arte é a prática de tal invenção. Mais do que deter de saída tal “em-comum”, a arte deve repetidamente criá-lo, fazê-lo surgir *no outro e para o outro*.

---

O que estou chamando de *entremundo sensível* (pensando em Merleau-Ponty) é o que se trataria, na arte, de ativar. Esse parece

---

6 Nancy, Jean-Luc. *La Comparution*. In Nancy, Jean-Luc; Bailly, Jean-Christophe. *La Comparution*. Paris: Christian Bourgois, 2007, p. 91.

ser justamente o objetivo da dissertação de mestrado apresentada por Analu Cunha na Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas-Artes da UFRJ, em 2007. O texto, que tem por título *A arte, o canto e a esquina: sobre intimidade, exposição e suas ocasiões de permeabilidade, mesmo*, foi concebido como um trabalho de arte. Ele se estrutura como uma casa cujos cômodos correspondem cada um a um capítulo, e o leitor faz nela um trajeto no qual aqui e ali abrem-se janelas e claraboias. No percurso, encontramos artistas, como Andy Warhol, Marcel Duchamp, Ilya Kabakov e Bruce Nauman, além de autores variados, como Jacques Rancière, Jean-Luc Nancy, Sigmund Freud e Walter Benjamin. A intimidade é tratada em dialética com o espaço público, e o próprio é trazido em jogo com o comum, acentuando a reversibilidade de que falávamos com a figura do giro e da fita de Moebius.

Durante a escrita dessa dissertação, Analu realizou o vídeo *Walter e Bruna* (2006) como um exercício acerca da intimidade. Ela estava lendo, ao mesmo tempo, os depoimentos da prostituta Bruna Surfistinha (em seu *blog*) e do filósofo Walter Benjamin (em *Rua de mão única*), e decidiu colocá-los em diálogo. Nesse filme, citações de um e de outro a respeito da intimidade se sucedem por escrito – a primeira falando sobre sexo e exposição de sua vida íntima, o segundo falando, principalmente, sobre sua íntima relação com os livros. A câmera assume claramente seu ponto de vista como aquele de uma janela, no limiar da qual se pode perscrutar apenas um trecho limitado da rua, graças a mudanças de ângulo ou ao uso de *zoom*. Do íntimo, da casa, busca-se o espaço público. Trata-se de uma rua de aparência humilde que está quase deserta, à noite. Fios elétricos se emaranham em primeiro plano. Um homem negro vestido com roupas simples está sentado na calçada. A câmera aproxima-se dele em súbito *zoom*, mas parece permanecer estranhamente ignorada por ele (toda câmera nos transforma um pouco em *voyeurs*, sem dúvida).

Procuro algo nesse pequeno pedaço do mundo ao meu redor, através de minha janela, e ao fazer dele uma imagem posso quase tocar um outro que não conheço. Mas a intimidade encontra também aí, na tela, seu limite e sua impossibilidade. A intimidade anda sempre de mãos dadas com o desencontro. Para Benjamin, livros e prostitutas seriam capazes de nos lembrar disso:

Livros e putas podem-se levar para a cama. (...)

Livros e putas têm entre si, desde sempre, um amor infeliz. (...)

Livros e putas gostam de voltar as costas quando se expõem.<sup>7</sup>

O que há entre Walter e Bruna, entre eu e o outro, não é uma feliz conjunção, mas sim um giro, um voo, um *looping* que, mais do que perigoso, é inesperado, e pode até ser divertido.

24

O curto vídeo *From me to you* (2011) é a edição de uma cena apropriada da internet: o *looping* de um bimotor filmado da cabine do avião. “O *looping*, movimento que volta a si mesmo, é o oposto conceitual da ponte, que une diferentes pontos”, diz a artista. A edição corta o movimento no instante em que o giro se completa e o faz voltar de trás para frente, repetidamente. Em uma operação topológica, o giro é assim revirado sobre si mesmo, realizando o que Analu nomeia “a ponte de um *looping*”: “um movimento em potência que não se realiza e, portanto, contém sua própria contradição”. O giro é retomado de modo a unir seus dois diferentes pontos, o início e o fim, em um movimento infinito como o do oito revirado. Revirar o reviramento é a vertigem, o louco desejo deste vídeo – *de mim, para você*. A artista diz ainda que ele se refere às “pontes idealizadas que criamos para chegar ao outro e retornar a nós mesmos”.

Como fazer do giro sobre si mesmo uma ponte para o outro? É necessário, sem dúvida, que o giro não se complete inteiramente, ou

---

<sup>7</sup> Benjamin, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004, p. 33-34.

melhor, que nele se perceba a impossibilidade de se alcançar, no fim, o ponto exato de partida (o tempo, acrescido talvez a outros fatores, já o terá alterado). O giro sobre si mesmo mostra-se, nessa medida, transformação de si e abertura para o outro.

O fato de se tratar da apropriação de uma filmagem já denunciava, na verdade, a falácia de qualquer ipseidade. Eu mesma não posso ser o ponto de chegada, pois de saída, em “mim”, já se tratava de algo que vem do outro. (“Gosto de fazer as imagens”, diz Analu sobre sua apropriações, “mas às vezes elas já estão prontas, não é?...”).

---

Naquele mundo das imagens em que os vídeos de Analu se encontram, *From me to you* vai, com frequência, visitar *Loop* (2010). Dos oito vídeos da série feita em parceria com o músico Bruno Di Lullo, este último é o preferido da artista e tem como base a apropriação de imagens de um *looping*. Analu buscava um giro “que virasse outra coisa”. Ela o encontrou no filme de Roberto Farias *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, de 1968, que mostra quatro aviões em coreografia acrobática com o uso de fumaça. A artista corta o plano-sequência justo no momento em que as aeronaves começam a se pôr de cabeça para baixo, deixando o *looping* como uma promessa a se realizar na imaginação do espectador – já transformada em outra coisa, talvez.

A série com Di Lullo decorreu do convite da artista ao músico, com a proposta de que metade das vezes partiriam das imagens (de Analu) para compor o som, e a outra metade começariam com o som (de Bruno) para chegar às imagens. Em *Loop*, veio primeiro a música, que é feita de *loops* eletrônicos. A artista considera esse vídeo “uma síntese da relação da imagem com o som e, por extensão, da experiência com o Bruno”.

A questão da trilha sonora – que já era fundamental na produção videográfica de Analu Cunha, como vimos com *Bubbles, Uma ilha e Duas ilhas* – passa a partir daí a ser tratada de maneira mais central, assimilando em seu bojo as reflexões sobre a relação entre eu e outro, e intimidade e espaço público, e retomando-as em novos giros. Em *Não posso mais viver assim ao seu lado* (2011), o título indica a equivalência metafórica entre a relação som/imagem e as relações interpessoais. A imagem é pacífica: enquadramento fixo de um píer ao qual está amarrada uma pequena plataforma flutuante. No balanço das águas azuis da baía de Guanabara, a plataforma parece bater suavemente no molhe. Porém, misturado ao som ambiente da paisagem urbana, o forte ruído do atrito entre as duas superfícies destoa e denuncia a violência desse encontro. Assim o vídeo apresenta, de forma desconfiada e irônica, “relações aparentemente tranquilas, sobretudo entre som e imagem”, nas palavras da artista.

26

O que move Analu é mostrar que tais relações entre imagem e som não são nada tranquilas, e que não há equivalência ou acompanhamento entre eles, como faz crer a expressão “trilha sonora de um filme”. Ela começa então a pensar o som como imagem sonora, e para ela reivindica um estatuto autônomo e tão nobre quanto o da imagem visual. Em sua tese de doutorado, defendida em 2014, a artista afirma que som e imagem “são capazes de produzir sentido e de criar redes de significados intercambiáveis: trata-se de uma relação entre pares”. O encontro de imagens visuais e sonoras seria capaz de gerar “terceiras e inúmeras outras imagens”. Contudo, o mais importante parece ser seu desencontro – quando, por exemplo, a experiência auditiva toma a dianteira, prescindindo da visualização de sua fonte, e “o espectador passa a criar imagens mentais na forma de lembranças, situações, sonhos”. Entre som e imagem, apresentam-se rupturas que abrem a janela de um mundo poético localizado fora do visível e do audível – mas que ao mesmo tempo não deixa de estar dentro deles.

Em *Loop*, o som é literalmente feito de *loops*, mas em nada corresponde à imagem visual de um *looping* de avião. O modo como a imagem (do início da acrobacia aérea) se relaciona com a música é aquele de certa equivalência (*loops* sonoros encontrando-se com o *looping* de aviões), mas esse é um pareamento desviante, pois *loops* sonoros não soam como aviões em voo. Analu percebe que “a despeito do que as representações bidimensionais das bandas visuais e sonoras supõem, elas não se situam lado a lado, não ocupam o mesmo plano”. Dar à imagem sonora estatuto semelhante àquele tradicionalmente ocupado pela imagem visual não significa dizer que elas sejam semelhantes e intercambiáveis, mas sim que uma opera sobre a outra de forma a torcê-la e transformá-la. Nas palavras da artista, “há uma espécie de *avessamento* recíproco, onde cada uma produz espacialidades distintas, em um dentro e um fora simbólicos e necessariamente contaminados”. Imagem e som reviram-se como uma fita de Moebius, mostrando seus avessos constitutivos (o silêncio e a invisibilidade) e rompendo por instantes um o outro, para trazer seus “fantasmas associados.”

27

A banda sonora de *Loop* transforma a imagem, de fato. Aliado ao efeito de lentificação feito pela artista sobre a cena original, o som de Di Lullo dá a impressão de que as aeronaves aceleram e diminuem a velocidade ao sabor das ondas sonoras, e chegam quase a ficar suspensas, paradas em um instante que nunca existiu. Tal suspensão se explicita no final do vídeo, que interrompe o movimento no exato instante em que os aviões vão atingir o ponto mais alto do *looping*.

---

A referência pop a canções aparece em diversos vídeos, como vimos em *Bubbles* com “Let’s spend the night together” e em *Duas ilhas* com “Que maravilha”. A presença de um elemento pop na produção de Analu Cunha não é secundário ou incidental. A artista afirma, direta: “minha formação é basicamente pop”. Os *cartoons* belgas

e americanos colecionados pelo pai foram seus primeiros museus, e muito jovem ela começou a ganhar alguns trocados para colorir as animações que o próprio pai começou a realizar profissionalmente. Seus desenhos dos anos 80 apresentam personagens que poderiam até estar em certos desenhos animados infantis, com cores fortes e traço bem marcado, como uma mulher-canguru rosada e um super-herói em uniforme roxo (o *Kib-esteira*, inspirado em um ex-namorado, segundo Analu seria lascivo como Macunaíma, apesar de seu uniforme à *la* americana). Os títulos de seus vídeos têm sempre algo de pop – por isso, frequentemente estão em inglês. Mas em vez de acentuar na imagem seu caráter de cultura de massa (como faz Lichtenstein com sua referência aos quadrinhos, por exemplo), Analu Cunha assimila o pop ao corriqueiro, à vida. Sem idolatrias nem concessões ao espetáculo (nem mesmo em nome de uma atitude crítica), a artista faz então algo como um *antipop*.

28

Warhol não deixa de ser para ela uma referência importante: interessam-lhe sobretudo os filmes de longa duração que mostram um homem dormindo (*Sleep*, 1963) ou uma felação de 35 minutos (*Blow Job*, 1963), por exemplo. Porém, em vez de utilizar a duração real como modo de aproximar a imagem da vida, Cunha busca sugerir e suscitar pequenos instantes de ruptura do cotidiano, para tornar presente aquilo que irremediavelmente escapa ao domínio da imagem.

Em seus desenhos dos anos 80, há em geral uma estética pop à qual se conjuga alguma quebra ou ironia, às vezes em curtas inscrições que acompanham a imagem. Alguns trabalhos lembram charges de jornal. A série Vamos brincar de monstrinho explicita bem tal tratamento lúdico e bem-humorado – que, contudo, não exclui algo de realmente terrível.

A piada e o humor são, para Freud, modos privilegiados de relação com o outro. A boa piada captura o outro e o faz rir, mesmo que ele não queira. Sua estrutura é aquela da quebra do sentido, da sur-

presa, da interrupção do corriqueiro. O humor presente na ironia, por sua vez, não provoca a reação corporal direta que é o riso, mas se apresenta como uma refinada criação do espírito. Em uma anedota contada pelo psicanalista, um condenado está sendo levado à forca em uma segunda-feira, e exclama: “a semana está começando bem!”.<sup>8</sup> O eu reconhece assim, no humor, sua insignificância diante do mundo – e ao mesmo tempo dá uma volta sobre ela (um *looping*?) de modo a triunfar, na linguagem, sobre a própria morte.

Todo o trabalho de Analu Cunha tem algo de humorístico. Na quebra explicitamente buscada pela artista, há algo da estrutura da piada, apesar de esses desenhos ou vídeos jamais nos fazerem rir. Em geral, está em obra uma ironia mais fina, que passa quase despercebida e vai de mãos dadas com uma suspensão poética, um deslocamento lírico, mais do que com provocações explícitas como aquelas que herdamos do dadaísmo. Trata-se de sutis transformações realizadas de modo maroto, como se a cada cena a artista nos endereçasse uma cúmplice piscadela.

Seu vídeo mais “humorístico”, nesse sentido, parece-me ser *Pickpocket* (2010/2012). Em primeiro plano vê-se uma mancha vermelha sobre um tecido branco. Ela vai lentamente mudando e forma uma região mais densa e escura que se põe a pulsar, suavemente, e vai-se tornando mais escura, tomando uma forma mais nítida, ao mesmo tempo em que a mancha vai diminuindo. De repente, identificamos um coração de formato semelhante àquele real do órgão humano. No instante seguinte, uma mão o subtrai rapidamente da imagem, e surge o título *Pickpocket*.

Depois de *Pickpocket*, o que dizer? Senão que por um breve instante, por uma fração de segundo antes de a mão anônima sacá-lo

---

8 Cf. Freud, Sigmund. “O Humor”. *Edição Standard das Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, vol. XXI, p. 189-194.

de cena, aquele coração foi meu – e que, uma vez fora de cena, ele começou a fazer parte do mundo.

A primeira vez que vi esse vídeo, fiquei surpresa e tive a sensação de que ele nada tinha a ver com o resto da produção de Analu. Alguns dias mais tarde, minha impressão revirou-se em seu contrário, e comecei a ver nele a explicitação da própria estrutura da proposta poética da artista. Ele consistiria em um desses momentos privilegiados em que se daria algo como um metatrabalho, um trabalho que discorre e reflete sobre o próprio trabalho. *Looping* da poética sobre ela mesma.

Trata-se, como quase sempre no trabalho de Analu Cunha, de um aparecimento. De uma mancha disforme, de algo quase dissolvido no mundo, de repente surge uma nítida figura: um coração. Aqui, a coisa poética, habitualmente tão efêmera, ganha materialidade simbólica, digamos, aparecendo como nada menos do que o órgão da vida e dos sentimentos. Mas ela só é poética porque em seguida desaparece, retirada – ou melhor, roubada – por uma mão vinda de fora da cena. Exposto na Casa França-Brasil em 2012, *Pickpocket* era acompanhado da seguinte inscrição da artista, plotada em uma parede:

“Não lembro bem, acho que foi assim: passava de mão em mão, entre os dedos. E, novamente, desapareceu.”

Isso que aparece vai *novamente* desaparecer – supõe-se, portanto, um desaparecimento prévio. Algo já aconteceu antes – na arte, talvez sempre se trate de lembrança, de memória (“não me lembro bem...”). Essa alternância entre surgimento e desaparecimento corresponde à passagem disso de mão em mão, de uma pessoa a outra.

Isso de que se trata está em trânsito, entre as pessoas. Isso deve ser extraído, subtraído do íntimo de alguém, de modo a circular e

tornar-se de cada um. Isso deve apenas aparecer, efemeramente, para que continue a transitar, entre nós, como algo que pulsa, mesmo que não saibamos bem o que é. Isso é o espaço que o *looping* desenha: ele está sempre vazio, ele deve ser lugar de perda, de passagem de algo de mim ao outro. Em *Economia*, de 2010, está enquadrada, em acentuado *plongée*, uma mesa sobre a qual se joga escravos de Jó. As mãos dos jogadores se movimentam no ritmo da bem conhecida canção folclórica que eles entoam. Na arte, como na economia, é necessário que algo circule – ou seja, que algo se perca, ao passar de mão em mão.

Apesar de lidar com imagens, a arte talvez opere certo desaparecimento, mais do que acréscimo de elementos na cena do mundo. Ou, melhor, há nela uma extração fundamental, pela qual o mundo das imagens se abre e aponta para o que está fora dele. Tal extração, operada pela mão que, de seu fora invisível, invade a cena, denuncia a borda da cena, a janela de que falávamos no início deste ensaio. Na exibição de *Pickpocket* na Casa França-Brasil em 2012, essa margem e o jogo entre fora e dentro aí realizado eram potencializados pela disposição espacial do monitor dentro da pequena câmara que, no passado, servia de cofre para a alfândega que ali funcionava. O espectador via o trabalho de um limiar, através do belo portal arqueado que duplicava e intensificava a janela do próprio vídeo, e assim era incluído em seu jogo fora/dentro.

Ao subtrair, roubar algo (de alguém), a arte pode fazer existir algo fora da imagem, fora de campo, fora de si, em exílio. No outro, no mundo, em mim: na vida.

---

A extração apresentada em *Pickpocket* torna vigorosamente sensível, assim, o *fora de cena* como constitutivo de toda cena. A janela, a passagem entre a cena e o mundo apresenta-se, nesse vídeo,

ativada de modo exemplar, explicitando a operação que está em jogo em toda a obra de Analu Cunha: giro da imagem para fora dela mesma, *looping* da arte sobre o mundo. Reviravolta poética. Talvez assim a arte suscite em nós aquilo que preconizava Mário Pedrosa, em 1966: a “cambalhota no cosmo” a que estaríamos, em suma, destinados.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Pedrosa, Mário. “Especulações Estéticas: Lance Final III”. In *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 139.