



Entrevista com Giuliana Bruno



Esther Império Hamburger¹
Cecília Mello²

¹ Editora da Revista Significação, Professora Titular do Departamento de Cinema, Radio e TV da ECA-USP e Bolsista ID do CNPq. E-mail: chamb@usp.br

² Editora da Revista Significação, Professora Associada do Departamento de Cinema, Radio e TV da ECA-USP. E-mail: cecilia.mello@usp.br

Introdução

Giuliana Bruno é *Emmet Blakeney Gleason Professor* de Estudos Visuais e Ambientais no Departamento de Arte, Filme, e Estudos Visuais, localizado no Carpenter Center for Visual Art da Universidade de Harvard. Nascida em Nápoles, na Itália, ela obteve seu doutorado no pioneiro Programa de Estudos de Cinema da Universidade de Nova York, sob a orientação de Annette Michelson. Por mais de três décadas, seu pensamento tem se destacado, explorando os limites dos estudos em artes visuais, história da arte, arquitetura, cinema e cultura visual, situando-a na liderança acadêmica mundial, pela sofisticação, rigor e originalidade.

A abordagem interdisciplinar de Bruno promove conexões entre esses campos, enriquecendo nossa compreensão da cultura visual. Seu trabalho antecipou o campo da “arqueologia da mídia”, descobrindo e analisando camadas históricas e traços incorporados em artefatos visuais para obter percepções contextuais mais profundas. Ela também contribuiu significativamente para a teoria espacial, especialmente em relação à interseção de arquitetura, arte e cinema, explorando como os espaços e lugares moldam nossas experiências e percepções.

Bruno publicou sete livros premiados e mais de cem ensaios. Entre eles estão: *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari* (Princeton, 1993), vencedor do prêmio literário Katherine Singer Kovács da Sociedade para Cinema e Estudos de Mídia e do prêmio Filmcritica-Umberto Barbaro da Itália; *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film* (Verso, 2002), uma obra seminal que forneceu novas direções para os estudos visuais, compreendendo as dimensões sensoriais e materiais do cinema em sua interseção com a arquitetura, e ganhou o Kraszna-Krausz Moving Image Book Award, um prêmio concedido ao “melhor livro do mundo sobre a imagem em movimento”; *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts* (MIT, 2007); e *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media* (Chicago, 2014), amplamente elogiado por sua nova abordagem materialista da arte contemporânea. Seu livro mais recente, *Atmospheres of Projection: Environmentalism in Art and Screen Media* (Chicago, 2022), considera as inter-relações entre projeção, atmosfera e ambiente, vinculando a arte à ecologia da ambiência.

Em antecipação à sua visita a São Paulo em dezembro de 2023, a *Significação: Revista de Cultura Audiovisual* realizou uma entrevista online de duas horas com Bruno, com foco em *Atmospheres of Projection* e em suas outras contribuições inovadoras. Bruno é palestrante convidada do workshop interdisciplinar organizado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) em dezembro de

2023. Antes disso, ministrará uma Masterclass na Universidade de São Paulo (USP), evento promovido pelo Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual (Laica) e pela *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, com o apoio da Fapesp, do Instituto de Estudos Avançados (IEA-USP), do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes (PPGMPA-ECA) e do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (PPGM-Unicamp).

Agradecemos a Luiza Wollinger Delfino, editora assistente da *Significação*, por sua valiosa ajuda na realização, transcrição, tradução e revisão desta entrevista. Também agradecemos a Justin Green, pesquisador visitante no Laica, hoje de volta a Berkeley, pela revisão final da versão em inglês.

Hamburger

*Gostaríamos de começar perguntando sobre seu novo livro, *Atmospheres of Projection: Environmentality in Art and Screen Media*. Nele, você apresenta uma noção que prevê não apenas a percepção de ambiência, mas também a possibilidade de transformá-la. Pode nos falar um pouco sobre o potencial transformador da projeção?*

Bruno

O livro é uma história cultural sobre os domínios da projeção, da atmosfera e do ambiente, e conecta esses três campos, tanto historicamente quanto na arte contemporânea. Ele começou a partir do meu pensamento sobre a tela como uma membrana projetiva que conecta o interior e o exterior, transformando seus limites. Desenvolvi a ideia de que a tela de projeção é um meio ambiental³, destacando como o fluxo de projeção, por meio de seu ambiente – a luz que passa pelo ar –, cria a possibilidade de envolver os espectadores em um espaço e, simultaneamente, muda o próprio espaço.

A projeção surgiu como um dispositivo tecnológico para transformar matéria em luz, bem como para transformar luz e ar em uma ambiência na qual espectadores são incorporados. A projeção foi inventada como dispositivo na época em que a psicanálise também desenvolveu a noção de projeção, como uma forma de definir os limites do eu. Além disso, na arquitetura, o conceito de projeção se refere a um modo de representação e transformação do espaço. Então, eu me perguntei: existe alguma relação entre esses três significados de projeção, ou é uma coincidência?

³ N.T.: *environmental medium*, no original.

Claro que, há muito, a projeção cinematográfica tem sido associada à psicanálise, mas principalmente em termos lacanianos, na teoria do aparato⁴, tal como formulada nas décadas de 1970 e 1980. Eu queria mudar o significado de projeção mais para o lado arquitetônico e ambiental, porque é nele que ocorre a transformação da ambiência, por meio de luz e sombra. A projeção cinematográfica também suscita essa possibilidade, bem como a de transformar a relação entre o espaço interior e exterior.

Para que a projeção possa ser entendida como um meio técnico transformador e relacional, ela teve de ser reformulada em um sentido filosófico, até mesmo na psicanálise. Quando Freud discutiu a projeção, ela significava um “lançamento”: um mecanismo psíquico que permite que uma pessoa não apenas expire ou expulse, mas também “projete” um sentimento do interior para o exterior. Mas, como Melanie Klein mostrou, a projeção também está relacionada à introjeção. Isso significa que esse mecanismo de transmissão de afetos é relacional: ele afirma a possibilidade de projetar de fora para dentro, de objetos para sujeitos, do ambiente para um espaço mental, e vice-versa.

É importante enfatizar esse lado relacional e ambiental. Não apenas podemos nos projetar em um ambiente físico ou atmosfera de projeção em mídia técnica, mas também podemos absorver sensações do próprio espaço, sentindo a materialidade vibrante de entidades não humanas. A própria mídia técnica iridescente projeta essa atmosfera e pode transmiti-la a nós. Isso também significa que a projeção não deve mais ser entendida apenas como um dispositivo óptico ou perspectivo, como foi concebido em associação com o olhar em termos lacanianos, mas como um meio fundamentalmente háptico, relacional e ambiental.

Mello

A ambientalidade é outro conceito central em Atmospheres of Projection. Gostaria de saber se você poderia nos dar uma visão geral do que significa ambientalidade e como ela se manifesta na arte e nas mídias de telas.

Bruno

Vou começar com a ideia de transformação, já que ela está relacionada à ambientalidade. Para mudar a noção de projeção de um espaço puramente óptico para um espaço háptico, conectado à ambiência e à ambientalidade, também foi importante explorar outro significado de projeção, muito mais relacionado ao espaço material.

⁴ N.T.: *apparatus theory*, no original.

Embora a associação da projeção com a psicanálise e até mesmo com a arquitetura possa ser conhecida, a origem do conceito na alquimia do século XVI não era de todo conhecida. Nesse caso, o termo *projeção* significava a transferência de substâncias para outras formas, a transformação de materiais, minerais e matérias ambientais. Portanto, para mim, redescobrir essa função alquímica foi essencial, porque ela é realmente transformadora. O conceito alquímico de projeção está claramente enraizado na transformação da matéria e do espaço. Isso realmente sugeriu, para mim, a ambientalidade da projeção. Uma alquimia de transformação também pode ocorrer quando alguém se relaciona com o ambiente e se abre para o tipo de ambiência projetiva que ele cria.

Minha noção de ambientalidade também é investida na revisão de uma filosofia pré-socrática que compreendia o poder do ar, da luz, da água, da terra e do fogo. Acho que a filosofia elementar também se relaciona com a ideia de projeção na arquitetura, com a criação de um espaço real. Ambas colocam em primeiro plano os “elementos” do espaço material e a função da luz em sua transformação. Na arquitetura, a projeção não é apenas óptica, ela também é volumétrica. E é ambiental mesmo em um sentido virtual. Isso porque, como uma técnica representacional, a projeção arquitetônica possibilita a transformação de um espaço tridimensional em bidimensional e vice-versa. E é exatamente isso que acontece na projeção de mídia técnica. Por meio da passagem da luz pelo ar, a projeção cinematográfica transforma um ambiente tridimensional em um espaço bidimensional.

E essa ambientalidade é ainda mais evidente hoje, quando o cinema passou da sala de cinema para a galeria de arte, na qual a projeção é e *cria* um ambiente. Quando instalações de imagens em movimento são projetadas em uma galeria, você encontra telas que criam um espaço arquitetônico e volumétrico. Você se encontra fisicamente envolvido em uma situação estética, na qual já não apenas olha para uma tela, mas pode realmente se mover pelo espaço de projeção, não apenas fisicamente, mas também virtual e mentalmente.

Eu chamo isso de *mentalidade ambiental*, ou ambientalidade. Gosto da ideia de que há *mentalidade* em um ambiente. Um ambiente não é simplesmente um espaço físico, mas também um espaço mental, uma arquitetura psíquica, uma psicogeografia. A criação de uma atmosfera de projeção também depende dessa transferência, que acontece não apenas fisicamente, mas também psíquica, emocional e socialmente, entre o espaço material de um ambiente e os sujeitos que estão envolvidos nele. Isso é uma “mentalidade ambiental” porque um processo criativo pode envolver uma mudança de mentalidade – uma transformação no conhecimento e na experiência, igualmente cultural e artística, de atmosferas estéticas.

Hamburger

Quando pensamos em projeção, pensamos na luz que vem de trás para projetar algo em uma tela (ou superfície). Na mídia eletrônica ou digital, a luz vem de dentro da tela. Podemos falar sobre projeção em relação a dispositivos de vídeo e/ou digitais?

Bruno

Essa é uma pergunta importante que também fiz a mim mesma. Historicamente, na projeção, há um fluxo de luz do projetor que não é apenas perceptível, mas também cria uma ambiência física de partículas e ondas luminosas que se tornam presentes no próprio espaço. E, na maioria das vezes, em vídeo ou mídia digital, a projeção acontece dentro da tela. É claro que há uma diferença, mas ainda é uma projeção de luz elétrica, algo que cria um tipo de eletricidade no ar. E essa é a razão pela qual, apesar das diferenças técnicas reais, eu me movi com fluidez entre um e outro.

Para mim, a projeção está relacionada ao momento histórico e cultural em que a luz foi eletrificada e criou um ambiente eletrizante ou, devo dizer, um ambiente *mesmerizante*. Essa foi a época do mesmerismo, um período de insistência na atração de elementos, de pesquisa sobre eletromagnetismo, da descoberta de correntes de energia: ou seja, da revelação da transmissão de energia entre entidades, tanto inanimadas quanto animadas. Isso inclui objetos técnicos que, por si só, são matérias vibrantes. A projeção técnica ativa – na verdade, anima – um espaço por meio da transmissão de correntes elétricas. E essas correntes são transmitidas de diferentes maneiras, às vezes a partir das próprias telas.

Há também outra coisa que me faz transitar com fluidez entre um tipo de projeção e outro. Em *Atmospheres of Projection*, chamei a atenção para artistas contemporâneos que se inspiram em formas anteriores de projeção analógica, mas que também as reinventam na mídia eletrônica ou digital contemporânea. Portanto, não há, na minha opinião, uma grande divisão necessária, porque muitos artistas interessantes hoje em dia estão retornando ao tipo de sentido ambiental, panorâmico da projeção fluida que caracterizava as formas mais antigas de projeções no espaço. Outros estão usando a projeção, muitas vezes a projeção de LED, para, na verdade, expor os cabos de eletricidade ocultos em telas translúcidas, para que você entenda que, apesar da pretensão de invisibilidade, ainda há um tipo de eletrificação envolvida. A própria nuvem precisa de muita eletricidade. Portanto, devemos realmente continuar a pensar em como essas formas de correntes elétricas ainda estão presentes e como elas são enviadas e transmitidas atualmente.

Philippe Parreno é um bom exemplo de um artista contemporâneo que usa a projeção por trás da tela, mas, ao mesmo tempo, faz com que você esteja muito consciente do campo eletromagnético que ela cria, do qual a projeção cinematográfica surgiu. Em termos elementares, o filme é apenas uma projeção de luz elétrica e não poderia sequer ter existido sem eletromagnetismo e eletricidade. Afinal de contas, Edison inventou a eletricidade e o cinema. Portanto, o filme está enraizado nas correntes elétricas do ambiente, que foram descobertas por Alessandro Volta. A força eletromagnética é realmente ambiental porque é uma das forças fundamentais da natureza. E, a partir do eletromagnetismo, podemos voltar às correntes psíquicas de Franz Mesmer, que acreditava que uma projeção mental e física de correntes entre os seres poderia realmente transformar as pessoas e o espaço psíquico. E não devemos nos esquecer de que esse pensamento mesmérico se tornou a força por trás da hipnose, e que a hipnose foi o que levou à psicanálise. Portanto, como mostro no livro, existe essa relação de energias culturais que leva a ambientes projetivos: uma conexão entre alquimia, eletromagnetismo, mesmerismo e transferências psíquicas.



Philippe Parreno, *With a Rhythmic Instinction to be Able to Travel Beyond Existing Forces of Life*, 2014. Vista da instalação, Pilar Corrias Gallery, 2014.

Hamburger

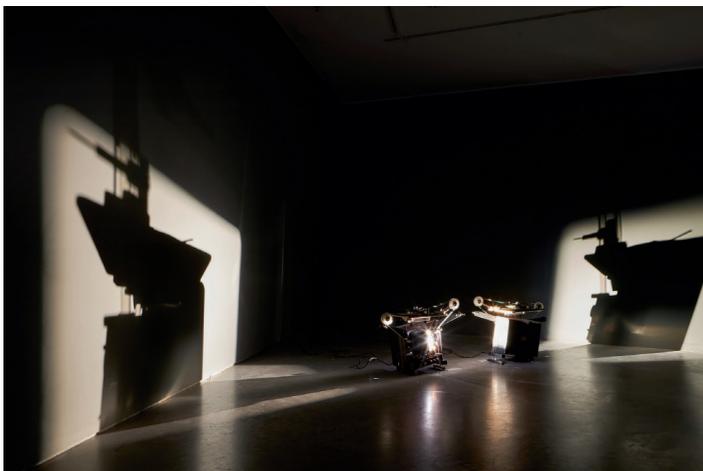
Então, você acredita que tanto a revolução eletrônica quanto a digital têm a eletricidade como base, sem uma grande divisão na forma como a projeção é vivenciada?

Bruno

Acho que, em última análise, depende de como a atmosfera da projeção é desenhada. Estou interessada em artistas contemporâneos que usam a projeção para entender, e até mesmo desconstruir, não apenas como o projetor projeta, mas também o que a luz que vem da própria tela faz em termos de projeção para o exterior. Por exemplo, Anthony McCall e Rosa Barba são artistas contemporâneos que reimaginam formas históricas de projeção, trabalhando com o fluxo de luz proveniente do dispositivo de projeção. E, em vez de projetá-lo em uma tela geométrica plana, eles o tornam volumetricamente parte de um ambiente.

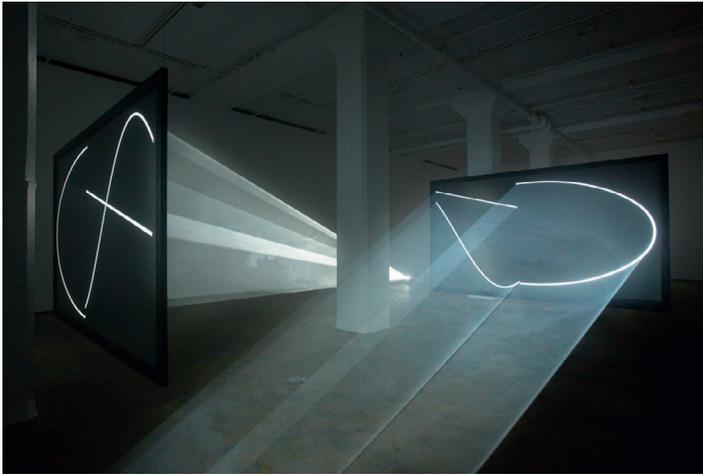
Rosa Barba “exibe” esse fluxo de luz e o incorpora a uma nova tecnologia de mídia que permite que o projetor aja por conta própria e produza luz e som que se difundem em um ambiente. Em suas instalações, os projetores se tornam verdadeiras esculturas sonoras cinéticas. Às vezes, uma frequência sonora, proveniente de instrumentos musicais, atinge o mecanismo de projeção e o ativa eletronicamente. Portanto, essa é uma projeção, ao mesmo tempo, mecânica e digital.

Anthony McCall também emprega a tecnologia digital para remodelar a atmosfera da projeção. Ele cria ambientes fantasmagóricos projetando partículas e ondas de luz que se tornam entidades esculturais. A luz se transforma em volume. O etéreo se torna um ambiente tridimensional a tal ponto que os espectadores, às vezes, nem atravessam o fluxo de luz, como se fosse uma barreira física em vez de apenas ondas ou partículas de luz.



Rosa Barba, *Western Round Table*, 2007. Vista da Instalação, Eye Filmmuseum, Amsterdam, 2016. Dois projetores 16 mm com filmes em looping, som óptico, 2 min.

Foto: Studio Hans Wilschut.



Anthony McCall, *Face to Face*, 2013. Vista da instalação, Sean Kelly Gallery, New York, 2013.
Foto: Jason Wyche.

Hamburger

Também estávamos pensando no papel do som nisso. Como ele é incorporado à projeção?

Bruno

Em *Atmospheres of Projection*, abordei a questão do som teoricamente em relação à atmosfera. O som é incorporado a essa mudança filosófica sobre a ambiência – a sensação de energia pulsando no espaço –, que não é uma experiência visual, mas uma experiência háptica sensível. Acho que o som faz parte dessa experiência sensorial das atmosferas. No livro, além das discussões específicas sobre o som, repenso o conceito da própria atmosfera como um ritmo. De certa forma, falo da atmosfera como uma paisagem sonora. Não se trata apenas de acrescentar o som à compreensão do espaço, mas reconhecer os efeitos retumbantes das transferências de energia na ambiência. Significa ser sensível à sensação de tempo, à cadência do ritmo, às vibrações e à reverberação de uma atmosfera. Por exemplo, você entra em um espaço e, a partir do menor ruído, ou da falta dele, percebe se é um espaço alegre ou um ambiente deprimente.

Então, observando essas sensações, perguntei a mim mesma: como posso descrever essa forma de percepção? Como posso definir o som de uma ambiência? Voltei ao *Stimmung*, uma noção de atmosfera que circulou na

estética alemã de meados do século XVIII até o final do século XIX. Esse termo é frequentemente traduzido simplesmente como “atmosfera”, mas, na verdade, é um termo que originalmente se referia à afinação musical dos instrumentos. A partir de *Stimmung*, desenvolveu-se um conceito que passou a englobar ideias de ressonância e reverberação. Nesse sentido, defendo uma espécie de “sintonia” com os ritmos de uma atmosfera de forma háptica e ambiental, com formas de estar no silêncio ou no ruído.

E essa ideia de sintonia é importante porque está profundamente ligada à ambientalidade: você pode, de fato, sintonizar-se com um espaço e não apenas com uma pessoa. E você estabelece uma relação por ser observador, atento e receptivo a esse ambiente. Essa sintonia com a ambiência envolve uma sensibilidade específica, uma forma transitiva de mediação espacial. Essas projeções nas atmosferas não criam apenas entre-espaços, mas espaços *intermediários*, espaços de intermedialidade, locais de inter-relacionalidade. Esses são espaços nos quais as fronteiras entre o ambiente e o eu, ou o eu e os outros, podem ser ultrapassadas, ou deveriam ser ultrapassadas. A abertura e a sintonia com um ambiente envolvem uma forma de receptividade que considero particularmente importante hoje em dia, pois tendemos a criar fronteiras em vez de ultrapassá-las. As fronteiras são paredes; os limites são membranas. Se reconhecermos a projeção e a atmosfera como tais, como meios ambientais de transmissão entre o interior e o exterior – espaços de transferência entre o ambiente, os objetos técnicos e os espectadores –, poderemos buscar formas de sintonia e relacionalidade que, por sua vez, podem transformar o ambiente em que vivemos.

Portanto, ao falar de atmosferas como formas projetivas de interação relacional, eu também pretendo dissipar a conotação negativa que o pós-modernismo associou à projeção quando tudo estava errado com a projeção, pois ela havia sido mal interpretada como a transferência de qualquer coisa desagradável em nós mesmos para outra pessoa. Para evitar ser submetido a essa projeção, não havia outra opção a não ser erguer um muro de defesa e manter-se distante dos outros e da alteridade. Com este livro, defendo e demonstro o contrário. A projeção, na verdade, não é apenas esse tipo de lançamento negativo, mas afirma a possibilidade de receber, de observar, de ser receptivo e...

Hamburger

E criativo!

Bruno

Sim, extraordinariamente criativo! Pensar na projeção de forma criativa e usar a projeção como um meio artístico criativo também significa abordar territórios de alteridade não para se apropriar deles, mas para, em vez disso, sintonizar-se com uma compreensão da diversidade e envolver a diversidade no diálogo. Para mim, esse é o sentido em que é importante afirmar as noções de projeção, atmosfera e inter-relacionalidade na cultura atual.

Em última análise, então, se insisto no que chamo de “pensamento atmosférico” e “imaginação projetiva”, é porque essas modalidades relacionais podem criar formas de interação que se opõem à natureza fechada da individualidade humana e da autossuficiência. Falar de fluidez ambiental é, em vez disso, atender a um modo de vida materialmente relacional entre grupos de seres, sejam eles orgânicos ou inorgânicos. Se a atmosfera está no centro de minha investigação, então, é porque eu aceito sua qualidade inclusiva e intersticial, sua resistência arejada à divisibilidade e à falta de singularidade.

Assumir essa posição significou fazer uma declaração politicamente importante em *Atmospheres of Projection*. Dizer que pensar de forma atmosférica é pensar de forma relacional é politicamente importante porque pode permitir que o solo se desloque de certas questões terrenas divisionistas. A consciência da mistura atmosférica de seres pode até mesmo dissipar as fronteiras seguras entre os diferentes corpos e espécies não humanas que habitam a atmosfera.

Mello

Falando nisso, você menciona brevemente, em seu livro, o trabalho de Karen Barad e sua noção de “intra-ação”, que, ao contrário da “interação”, reconhece a agência de seres humanos e não humanos. No entanto, você não se envolve com a ideia de difração, que Barad toma emprestado de Haraway como uma metáfora para a intra-atividade agencial. Isso é algo que você espera explorar mais no futuro?

Bruno

Tenho seguido minha própria linha de pensamento sobre inter-relações desde que comecei a pensar sobre isso com *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*, há mais de 20 anos, e, mais recentemente, encontrei o “realismo agencial” de Barad ao longo do caminho. Encontrei afinidades eletivas com suas ideias e também com a ideia de “matéria vibrante” de Jane Bennett. São modos

de pensar diferentes, mas relacionados e, de certa forma, próximos da investigação sobre a agência da relacionalidade com a qual tenho me envolvido há algum tempo.

Em *Atlas of Emotion*, desenvolvi alguns aspectos do que hoje é chamado de “teoria do afeto”, falando sobre a relação da emoção com o movimento e definindo os termos de uma “e-moção”. A emoção é um “movimento para fora”, e esse movimento para fora também tem a ver com migração, que envolve uma interação com a alteridade que é transformadora. Não é sobre corpos preestabelecidos que se reúnem, mas sobre um dinamismo que envolve forças de mudança. Falei sobre esses efeitos transformadores transmitidos pela mídia técnica ou por objetos que têm vida própria. Houve um engajamento com filosofias vitalistas que começou naquele livro, que reconhecia os emaranhados de materialidades. E então me deparei com o trabalho de Karen Barad quando estava entrando em meu longo processo de conceber uma história cultural interessada em reinventar a projeção a partir da alquimia e em teorizar a ambientalização. Esse processo acabou por reconhecer ainda mais a existência de uma materialidade vital, relacional e projetiva, e por conceber atmosferas como constituição mútua de diferentes agências, enfatizando, à sua maneira, uma agência “intra-ativa” em não humanos.

Foi muito importante destacar esse último aspecto em *Atmospheres of Projection*, porque, em termos psíquicos, a projeção geralmente está relacionada apenas aos seres humanos. Mas não são apenas os humanos que projetam significados e sentimentos. Por isso, insisti na ambientalização para enfatizar que a agência não é propriedade de humanos ou indivíduos, mas uma força dinâmica no espaço material e nos objetos técnicos. Nesse sentido, também me afastei das noções de empatia, que muitas vezes são entendidas como meras formas de interação entre humanos ou, melhor dizendo, restritas às noções humanas de simpatia. Na filosofia da simpatia, há um *pathos* “syn”, que significa um sentimento “com”, uma sintonia com o sentimento de junção ao mundo animado, em vez de uma projeção do humano para o objeto. A simpatia também é a força de atração que anima as próprias coisas e as leva a se misturarem. E isso, para mim, é um processo transformador de inter-relacionalidade.

Nunca pensamos de forma isolada: há um *zeitgeist*, algo “no ar”. Há constelações de pensamento ao nosso redor que talvez venham de campos diferentes, ou que sigam um caminho diferente ou tenham um resultado diferente, mas esse é um espaço em que você pode encontrar afinidades e sintonias com outros pensadores. Foi o que aconteceu comigo em relação a Barad e Bennett, por exemplo, e eu gosto desses tipos de encontros simpáticos. Além disso, não acho que o fato de encontrar uma teoria signifique que você precise aplicá-la. Pensar teoricamente não

significa aplicar a teoria. E “pensar com” teorias também me leva a escrever de uma forma diferente da vertente crítica demonstrativa típica da academia anglo-americana. Pratico uma forma de pensamento simpático que também é uma sintonia com uma poética da escrita.

Mello

*Em seu livro anterior, *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, você se envolve com a “virada material” nos estudos visuais e o faz com foco em superfícies, espaços materiais, artefatos, objetos, tecnologias e corpos. Mais recentemente, você defendeu a materialidade de atmosferas e projeções. Isso foi algo que você chegou a questionar, no sentido de que as projeções são, na verdade, ondas de luz, e não materiais? Como você negocia entre essa ênfase que deu ao material, em *Surface*, e seu argumento a favor da materialidade das atmosferas e projeções no novo livro?*

Bruno

Surface é um livro que se envolve profundamente com o argumento de que a materialidade é importante no chamado mundo virtual, no qual ela assume diferentes formas “superficiais”. O livro apresenta um argumento contundente para passar da imagem para as questões de superfície. Ele trata da textura da pele e dos tecidos das roupas, dos tons da tela e do tecido das telas, bem como da fibra dos sites. Ao conectar essas superfícies, comecei a pensar na materialidade como algo presente não apenas no objeto, mas também como algo que evolui no espaço material. Envolvi o espaço da tela, pois o tecido da tela é, em si, um material que reflete e projeta a luz. Assim, em *Surface*, compreendi a tela textualmente, desafiando a ideia de que ela é simplesmente um lugar plano, invisível e imperceptível, no qual as imagens são projetadas. Em vez disso, concentrei-me na própria tela como uma presença, tratando-a como uma superfície material que não apenas absorve a luz e projeta para fora, mas que é uma espécie de pele, ou melhor, uma membrana. Essa membrana luminosa permite o acesso ao espaço do imaginário.

Assim, ao pensar na luz, pensei numa mudança da virada material para a virada ambiental, que é mais percebida em *Atmospheres of Projection*. Aqui eu articulo ainda mais a ideia, iniciada em *Surface*, de que esse objeto material, a tela, originou-se na arquitetura e no ambiente construído, em que tinha uma função

atmosférica. Sua origem não está necessariamente simplesmente encerrada na caverna de Platão. Na verdade, a tela se desenvolveu como um meio ambiental, até mesmo etimologicamente. Como surgiu no início da Renascença, o termo *tela* designava uma folha de material translúcido, que podia ser papel ou tecido, e que era esticada em uma moldura de madeira. Esse objeto emoldurado era posicionado em janelas ou em espaços internos para filtrar a luz, ou dividia zonas de habitação, como se vê hoje na arquitetura japonesa. Foi essa qualidade luminosa e atmosférica da tela que mais tarde foi transferida para uma superfície projetiva. No século XIX, a tela passou a definir um novo tipo de membrana translúcida: um tecido refletor de luz para a transmissão de imagens luminosas.

Portanto, há uma ambientalização real na origem da tela como objeto arquitetônico que cria um espaço ambiental por meio de ondas de luz, por meio de projeções de luminosidade. Então, finalmente, sim, o processo que transforma os locais por meio dessa filtragem de luz é o crepúsculo da materialidade e da imaterialidade. E, em relação à sua outra pergunta sobre a luz que vem da parte de trás ou da frente da tela, sobre a qual acabamos de falar, eu me perguntei se esse tipo de ambiguidade sempre existiu na projeção. O ato de projetar na tela é também um ato de filtrar, certo⁵?

Hamburger

Você pode falar sobre a metáfora do portal em relação a isso?

Bruno

Sinto-me mais atraída pelo conceito de limiar, porque o portal às vezes significa entrar em outro espaço. Estou mais interessada em transições, em possibilidades, no início, na iminência da passagem. É por isso que também gosto da ideia de filtragem. E é por isso que enfatizo que o ato de projetar na tela é uma forma de filtragem⁶ que permite que o exterior entre e o interior saia, que é exatamente o que uma tela fazia originalmente em uma janela. Esse tipo de limiar – um ambiente transitivo – é a origem genealógica do termo tela. Como eu disse, a tela não nasceu como um meio técnico, mas nasceu ambientalmente como um objeto arquitetônico atmosférico que filtrava a luz e o ar.

⁵ N.T.: no original “*the act of screening is also an act of filtering, right?*”

⁶ N.T.: “*the act of screening is a form of filtering*”, no original.

Hamburger

No mundo muçulmano, a tela na janela era usada para filtrar a luz...

Bruno

...a luz que permitia que as mulheres, que não podiam sair, pudessem olhar para fora. De fato, em *Atmospheres of Projection*, falo sobre esse tipo de filtragem da luz em relação à artista Cristina Iglesias, que toma a tela da janela mourisca, que combina estruturas em grade árabes e espanholas, e a reimagina como um tipo de agente de filtragem que é, ao mesmo tempo, escultural e projetivo. Ela traduz a estrutura de treliça árabe *mashrabi'ya* para o espanhol *celosia*, que também significa ciúme. Portanto, sua tela, cuja filtragem atmosférica funcionava para criar um “espaço cortinado”, uma sensação de intimidade, especialmente para as mulheres, envolve até mesmo um significado afetivo.

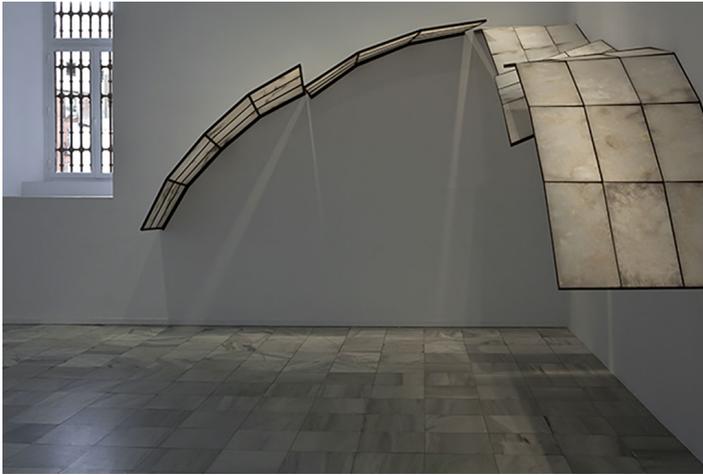
Falando sobre a tela em diferentes culturas, também é interessante notar que o termo inglês *screen*, que tem uma raiz germânica, corresponde, hoje, à expressão francesa *écran* ou à italiana *schermo*. Como se diz em português?

Hamburger

Tela.

Bruno

Oh, tela, é um tecido. Melhor ainda! O termo em português contém a noção de tecido, de tela, que é uma cortina também. Quer dizer, a cortina é uma tela. Então, o termo tela é perfeito, pois fala da função da cortina, que também é um objeto que filtra a luz. Em *Surface*, também teorizei a tela [do cinema] como um tipo de tela, como um tecido que tem uma fabricação háptica e material. Para mim, a tela “projeta” essa hapticidade – uma sensação de toque e contato. Ela tem muito menos a ver com uma geometria óptica ou com códigos de visualidade dominantes e perspectivos, e tem muito mais a ver com tecidos e fabricações, texturas e têxteis, cortinas e pregas, e até mesmo com uma codificação cultural de feminilidade, se você preferir. Afinal, como objeto doméstico, a tela participava da negociação entre público e privado e, portanto, da estruturação do espaço de gênero.



Cristina Iglesias, *Alabaster Room*, 1993. Vista da instalação, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Spain, 2013.

Foto: Attilio Marazano.

Portanto, para responder melhor à sua solicitação, em que me pede para articular a materialidade das atmosferas e projeções, posso enfatizar a relação entre a ambientalização e uma materialidade específica: a fabricação do espaço material. Em *Surface*, observei que essa virada material sinalizou uma mudança da representação e figuração para a materialidade da superfície. E é importante falar sobre superfícies, pois elas não são nada superficiais! Pense na superfície do rosto, uma membrana que projeta nossos afetos para fora, ou as roupas, que projetam nosso gênero ou identidade social, ou a tela, isto é, tanto a textura quanto o tecido dela. Portanto, em *Surface*, a materialidade é essa forma de transmissão ambiental: a possibilidade de diferentes tipos de superfícies interagirem ambientalmente e criarem um ambiente projetivo.

E foi isso que me levou à ambientalidade atmosférica e ambiental, a esse campo mais vago de interações e ao conceito mais aéreo, etéreo e, até mesmo, imaterial de atmosfera, que era difícil de definir. Mas não me importei com isso: gosto de atmosfera porque ela é vaga. A raiz de atmosfera é, de fato, composta de dois elementos: **ατμός** [atmós], que significa “vapor”, e **σφαίρα** [sphaíra], ou “esfera”. Essa é uma esfera de vapor. Portanto, é algo intangível, mas muito tangível. A maioria das pessoas tem a experiência de sentir a ambiência, mas defini-la em um livro não foi fácil, porque ela é, ao mesmo tempo, incorpórea e muito real, como muitas coisas na vida.

Quando articulei esse reino de ambiência – esse espaço nublado –, obviamente estava pensando na atmosfera da projeção, que é, ao mesmo tempo, luminosa e sombria, bem como virtual e material. Então, finalmente, acho que o virtual tem uma

materialidade e que o material contém uma forma de virtualidade. Virtual também significa potencial. Refere-se à imaginação e ao imaginário, certo? E, como estávamos discutindo, a “imaginação projetiva”, que é um espaço mental e virtual, é forjada materialmente. Eu diria que ela é até mesmo arquitetada no design da tela.

Mello

Pensando na tela como uma peça de design de interiores, ocorreu-me que, na China, o biombo era frequentemente usado para criar dissimetria em vez de conexão. Ele era usado, por exemplo, para separar homens e mulheres, o imperador dos servos, e assim por diante. Ele era visto como algo que divide, protege e esconde, algo que bloqueia, em vez de uma superfície porosa, elástica ou permeável, um potencial que você menciona em seu livro e que é muito importante.

Bruno

Você está totalmente certa. Essa ideia da tela como algo que “bloqueia” – que divide, esconde, obscurece e obstrui – é difundida em muitas culturas. Mas foi exatamente por isso que tentei resgatar a tela de projeção de uma negatividade tão divisiva. Eu queria afastar a genealogia da mídia da tela desse bloqueio, de ver esse objeto cultural apenas como um escudo. Sim, você certamente pode falar sobre a tela como tendo nascido com o escudo de Atena, que não simplesmente bloqueia ou protege, mas é até mesmo uma técnica militar. Mas você também pode procurar um tipo diferente de genealogia, pois havia outras. Você pode desenterrar uma diferente e enraizar o ato de triagem em uma ecologia mais háptica, ambiental e relacional, enfatizando o ato de filtrar, a agência de transição, as funções de limiares e membranas. Nesse sentido, você pode até pensar no tecido da tela como uma pele, o que, em francês, é chamado de *pellicule*, uma palavra que também significa tira de filme.

Mello

*Seu trabalho se preocupa principalmente com a materialidade e a história da cultura ocidental, mas você escreveu sobre Tsai Ming-liang em *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*, e dedica uma seção inteira de *Surface* a Wong Kar-wai, que também está presente em *Atmospheres of Projection*. Poderia nos contar um pouco por que esses dois cineastas asiáticos foram importantes para você?*

Bruno

Fui atraída por Tsai Ming-liang por causa de seu senso de ambientalidade. Ele posiciona a câmera de uma forma observacional que permite que o ambiente fale por si mesmo. Quando você assiste aos filmes dele, não é um voyeur: é um participante distante. Ele cria a possibilidade de não espionar a vida de alguém, como alguns cineastas ocidentais convencionais costumam fazer. O voyeurismo foi um dos pilares do pensamento sobre projeção na teoria cinematográfica, mas o trabalho de Tsai Ming-liang me permitiu sair dessa armadilha e falar sobre como é possível observar um espaço e as pessoas sem se sentir um intruso. Mas, no espaço de seus filmes, você também não se sente totalmente participante, como se estivesse totalmente imerso nele; em vez disso, você está absorvendo o espaço a partir de uma distância criada por um limite que pode ser sentido visivelmente.

Além disso, Tsai Ming-liang pratica um “cinema lento”, e a duração permite a possibilidade de perceber lentamente o que está se desenrolando em um ambiente. Em *Public Intimacy*, fui atraída por tradições não ocidentais que entendem a importância da lentidão. Isso foi antes de o termo *slow cinema* ser cunhado. Mas a duração poderia ser concebida como *longue durée*, adaptando a noção de formações de longo prazo do historiador francês Fernand Braudel, que escreveu sobre o ambiente mediterrâneo, incorporando climatologia, geologia e oceanologia. A lentidão realmente contribui para a criação de *ambientalidade*. De fato, não se trata apenas de espaço, mas também de tempo. E é isso que Tsai mostra, produzindo formas de contemplação que projetam uma interioridade, formas contemplativas que estão conectadas à cultura budista e às formas de meditação. Quando me envolvi com essa perspectiva oriental, tive acesso a formas de pensar sobre o espaço interior. De uma maneira diferente, as criações de Chantal Akerman de ambiência e atmosfera também permitem a possibilidade de deixar que você esteja naquele espaço, estar lá em uma intimidade distante.

Também me identifico com Tsai Ming-liang por causa de seu interesse na arquitetura e no design de salas de cinema, que considero uma influência importante na maneira como assistimos e reagimos a filmes. Escrever sobre arquiteturas de salas de cinema, sobre como são planejados os espaços de projeção, é um projeto que levei do *Atlas of Emotion* para o *Public Intimacy* até o *Atmospheres of Projection*. Falamos sobre o filme, mas o filme é apenas o texto. A maneira como o assistimos e onde o assistimos realmente mudam toda a experiência do que o cinema é ou pode se tornar. Tsai Ming-liang aborda isso em um filme notável, *Goodbye, Dragon Inn* (2003), sobre o declínio do cinema ou, melhor dizendo, sobre o fechamento de um antigo

palácio de cinema em Taipei. É interessante notar que ele não se concentra no filme que está sendo visto, mas sim na arquitetura da sala, no que acontece na intimidade pública da sala de cinema. O filme é uma meditação sobre o espaço público da espectadorialidade, sobre a transmissão do desejo, sobre os diferentes tipos de atração entre as pessoas, como sedução gay, em uma sala de cinema.



Goodbye, Dragon Inn (Bu San, Tsai Ming-liang, 2003).

Quanto a Wong Kar-wai, eu simplesmente me apaixonei por *In the Mood for Love*. O que posso dizer? É um filme fabuloso! Dediquei um espaço significativo a esse filme em *Surface* porque ele ressoou com a forma como eu estava teorizando a materialidade da superfície da tela como uma *tela*, tecido ou cortina, em termos de algo que se dobra, como as pregas. E, com as pregas, não há divisão entre interior e exterior, porque o interior e o exterior são reversíveis. Eu estava interessada nesse movimento do tempo e das superfícies e o articulei por meio da filosofia da dobra apresentada por Gilles Deleuze em *The Fold* [A dobra], “um livro que aborda até mesmo formas de cortinas na casa barroca”.

In the Mood of Love passou a desempenhar um papel nessa teorização, porque é um filme em que a moda e os tecidos são cruciais. A única maneira de apreender a passagem do tempo no filme é pelas mudanças de roupa de Su Li-zhen, interpretada por Maggie Cheung, e prestando atenção nos diferentes *qipao* que ela usa. Mas nunca se sabe se foram dois minutos ou um ano, pois a troca de roupas cria uma espécie de dobra do tempo que não é linear, mas que se move como dobras de tecido. Aqui, a moda também tem a ver com a modelagem do espaço e do tempo. Há um ambiente envolvente sendo criado, pois os padrões florais das roupas dela estão conectados ao padrão das cortinas e até mesmo à decoração do abajur. Quando ela olha pela janela,

as plantas externas se encontram com a decoração natural do papel de parede interno, envolvendo ainda mais suas roupas nesse ambiente plissado.



In the Mood for Love (Hua Yang De Nian Hua, Wong Kar-wai, 2000).

Portanto, tudo é dobrado e envolvido em conjunto: arquitetura, moda e cinema. Até mesmo o pensamento vegetal! Esses são alguns dos principais tópicos de minha investigação interdisciplinar, que se expandiram em minha abordagem atual da ecologia das artes visuais. Com esse filme, em particular, pude teorizar uma atmosfera de envolvimento estético, que é muito diferente de imersão. O envolvimento é uma modalidade mais ativa, que permite a agência e a possibilidade de interação crítica.

E foi a partir daí que passei a teorizar a noção de ambientalidade em *Atmospheres of Projection* como um tipo de envolvimento atmosférico e espaço de devir. Ambientância não é um estado estático, mas sim um espaço que se desloca e se move. Na verdade, ambientância vem do verbo latino *ambire*, que significa “dar a volta”. E esse termo, de fato, circula, mesmo que em diferentes significados, porque a ideia de atmosfera surgiu e foi forjada em diferentes disciplinas. Essa propensão à transdisciplinaridade também moldou a cartografia cultural do *Atlas of Emotion*, seu mapeamento da relação entre movimento e emoção, sua maneira de colocar os filmes na mobilidade da modernidade. Portanto, finalmente, penso na ambientalidade como uma zona interdisciplinar “móvel” de interações.

Hamburger

E falando dessa interdisciplinaridade, bem como da maneira como você usa a cartografia como método para atravessar a literatura, a fotografia, a história da

arte, os estudos urbanos e a história do cinema, como o feminismo entra nisso? O método cartográfico é uma forma de expandir as abordagens feministas?

Bruno

O feminismo está em meus ossos. Cheguei à idade adulta com o movimento feminista, que foi crucial para meu desenvolvimento pessoal, cultural e político. Ele faz parte da minha maneira de pensar e ver o mundo de tal forma que está literalmente enraizado em meu corpo.

Fui coeditora de meus dois primeiros livros sobre questões feministas quando ainda era estudante de pós-graduação. Eu tinha acabado de receber uma bolsa Fulbright para ir a Nova York estudar cinema porque, na época, na Itália, não havia doutorado em estudos de cinema. Eu também estava interessada em história da arte contemporânea, e, na Itália, só se falava do mundo antigo. Ao me mudar para Nova York, percebi que havia duas vertentes diferentes de feminismo. Por um lado, havia o feminismo anglo-americano, que teorizava o olhar era masculino e a mulher era relegada a um “ser olhada”, e essa posição era liderada por “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, de Laura Mulvey. Por outro lado, havia as feministas italianas que estavam fazendo uma pergunta diferente: “onde estamos, enquanto mulheres, se não há desejo feminino?” Não era sobre voyeurismo ou fetichismo, mas sim “onde está nosso prazer e nosso lugar no mundo?” e “por que nos interessamos por filmes se tudo o que o cinema clássico nos oferece é objetificação?”

Sempre tive interesse em limiares e migrações, em conectar e relacionar, em vez de dividir. Por isso, achei que esses dois mundos precisavam conversar entre si. Então, coorganizei uma conferência em Nova York com Maria Nadotti, e quase todo mundo que era teórico do cinema feminista na época compareceu. Nem sei como isso aconteceu, com tão pouco dinheiro. Nós provocamos esse diálogo e, a partir daí, editamos dois livros. Em 1991, com *Immagini allo schermo: La spettatrice e il cinema* [*Imagens na tela: cinema e espectadoras femininas*], introduzimos a teoria cinematográfica feminista anglo-americana na Itália. Em 1988, com *Off Screen: Women and Film in Italy* [*Fora da tela: mulheres e cinema na Itália*], apresentamos o pensamento feminista italiano aos acadêmicos anglo-americanos. O objetivo do intercâmbio era romper uma divisão e mudar as perspectivas. A própria Laura Mulvey fez uma mudança, não apenas com “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’”, mas também apoiando a publicação e escrevendo o prefácio de *Off Screen*.

Também estava envolvida com revistas feministas italianas, na Itália, e comecei a escrever para a *Camera Obscura* nos Estados Unidos. E, então, o primeiro livro de minha autoria, *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, mapeou claramente uma história e uma teoria cultural feminista. Portanto, como sugere em sua pergunta, sim, meu envolvimento com o mapeamento interdisciplinar foi, de fato, acompanhado por uma reformulação da teoria e da historiografia feministas, começando em 1993 com esse livro, antes de *Atlas of Emotion*. O livro fala sobre o cinema mudo e as mulheres cineastas que foram silenciadas. É dedicado a Elvira Notari, uma cineasta da Itália, na verdade de Nápoles (que é a cidade de onde venho). Entre 1906 e 1930, Notari fez sessenta longas-metragens, mais de cem documentários e centenas de curtas-metragens encomendados por imigrantes italo-americanos nas Américas do Norte e do Sul, inclusive no Brasil. Ela foi silenciada pelo regime fascista e pela chegada do som, e teve de interromper sua produção. Mas sua produção era enorme! E ela não era apenas a diretora, mas também a roteirista de todos os filmes, além de dirigir sua própria empresa de produção e distribuição, a Dora Film, que leva o nome de sua filha.

Infelizmente, desses sessenta longas-metragens, restaram apenas três. Eu queria contar a história dela e poderia ter feito o que era comum na época, que seria escrever uma análise textual dos três filmes restantes ou uma monografia sobre Elvira Notari. Mas decidi mudar o curso autoral e textual do pensamento feminista e, em vez disso, escrever sobre e em torno da perda, das margens e das lacunas. Optei por não ressuscitar essa cineasta em uma biografia, mas fazer o que os arqueólogos e preservacionistas fazem, ou seja, deixar claro os vazios e o tecido desses vazios.

Assim, ao escavar a história “marginal”, fiz o que hoje é chamado de estudos de mídia, ou até mesmo arqueologia da mídia. Coloquei em ação um método de investigação feminista interdisciplinar em diferentes formatos de mídia, promovendo uma história intertextual e material do meio cinematográfico. Procurei os programas detalhados dos filmes, que eram livretos impressos que resumiam e ilustravam suas narrativas, e procurei, também, outros materiais que contavam suas histórias, como a literatura que a inspirou, que era principalmente literatura popular feminina. Também criei uma relação entre seu estilo visual e a história da fotografia realista e a representação de ambientes urbanos, bem como a iconografia da história da arte italiana. Muitas das histórias de Notari foram filmadas em locações em bairros populares e giravam em torno de mulheres pobres que se assemelhavam aos mártires e santos que eram tão populares não apenas na cultura popular, mas também na arte italiana.

Também me perguntei: onde esses filmes eram exibidos? O ambiente e a arquitetura sempre foram importantes para mim, e descobri que, em Nápoles, os locais

de trânsito urbano, como a galeria e a estação de trem, eram dois locais importantes de exibição de filmes. Isso começou a me fazer pensar que os filmes estavam profundamente relacionados ao movimento da modernidade, e escrevi não apenas sobre a modernidade desse meio, mas também sobre como naquela época, com o cinema, era possível que as mulheres participassem dessa modernidade. Ao pesquisar sobre Elvira Notari, na verdade, também redescobri várias outras cineastas italianas que trabalharam no cinema mudo. Então, finalmente, esse tipo de historiografia feminista se tornou uma forma de superar a divisão, muito forte na época, entre a história e a teoria do cinema. Embora se envolva com a história cultural e da mídia, esse livro é extremamente teórico na forma como forja uma trajetória de interdisciplinaridade fluida entre cinema, literatura, fotografia, arquitetura, estudos urbanos e até mesmo a história do corpo na ciência médica.

Hamburger

A cisão com a história também tem a ver com o estruturalismo, certo?

Bruno

Sim, o estruturalismo teve esse efeito. Mas essa era a época do pós-estruturalismo, e eu me inspirei na “arqueologia do conhecimento” de Michel Foucault, em seus *savoirs mineurs*, que significam conhecimentos suprimidos ou culturas marginalizadas. E essa é uma abordagem importante a ser seguida, e agora o marginal está passando por uma reinterpretação contemporânea. Recentemente, jovens acadêmicas feministas me abordaram dizendo que queriam publicar um livro sobre a historiografia feminista de hoje e reconheceram que *Streetwalking on a Ruined Map* abriu caminho para essa ideia de que a pesquisa feminista deve lidar com o incompleto, o vazio e o inacabado. Eles me perguntaram se eu poderia escrever um posfácio para o livro, e isso me permitiu refletir sobre sua trajetória e o que ela pode gerar hoje. Alix Beeston e Stefan Solomon editaram e publicaram *Incomplete: The Feminist Possibilities of the Unfinished Film* [*Incomplete: as possibilidades feministas do filme inacabado*], um livro interessante composto principalmente de textos da nova geração de acadêmicas feministas. Não sei em que geração de feministas estamos agora, e não gosto de ser avó [risos]. Mas voltar ao meu primeiro livro me deu a oportunidade de vinculá-lo ao que agora se tomou arqueologia cultural e de mídia, e, ao mesmo tempo, repensar o feminismo em relação à cultura material e urbana.

Devo acrescentar que *Streetwalking on a Ruined Map* também foi muito pessoal porque eu estava escrevendo sobre Nápoles, minha cidade natal, que deixei para me mudar para Nova York, e foi o primeiro livro que escrevi em inglês.

Mello

Na verdade, estávamos discutindo isso, esse tipo de perspectiva duas vezes distante: escrever sobre Nápoles e Elvira Notari, em inglês e nos Estados Unidos.

Bruno

Eu precisava da distância. É um pouco como Chantal Akerman ou Tsai Ming-liang – eu precisava da distância para poder estar perto, para escrever com uma intimidade distante. Eu estava muito próxima quando estava em Nápoles. Eu estava em uma cidade barroca, e a última coisa que eu queria era escrever sobre ela, cercada por sua excessiva corporeidade urbana. Naquela época, eu sonhava em viajar pelo mundo e estava apaixonada pelo espaço estético do minimalismo e pelas linhas da abstração artística. Sair de Nápoles, na verdade, me deu a chance de escrever como eu fiz. O livro, como foi concebido, só poderia surgir de uma mudança que também foi uma separação. É uma reflexão sobre um espaço cortado; é sobre a lacuna e o vazio, que também é a dor do deslocamento, uma ferida. E foi essa ferida – de estar separada de um idioma, de uma cultura, de uma família – que me levou a teorizar o que não foi realizado enquanto eu migrava sozinha para um mundo sobre o qual eu sabia pouco. Eu nunca tinha ido aos Estados Unidos e falava inglês menos do que falava francês.

Agora, há uma certa distância, consigo ver como minha cidade de origem também moldou parte do meu método. Minha maneira de visualizar um panorama transdisciplinar e, simultaneamente, mergulhar na visceralidade e na materialidade dos ambientes vem da minha cidade. Ela se origina das vistas arrebatadoras dos panoramas de Nápoles, da *vedute* da Baía de Nápoles, bem como do ventre de Nápoles, do interior visceral. Nápoles e Nova York também estão no mesmo paralelo geográfico, e, então, penso no que isso significa. Essas são duas cidades portuárias, ativadas pelo movimento do mar e pelas energias da migração. Nápoles é vulcânica; Nova York é, a seu modo, telúrica. Talvez seja por isso que eu me sinto em casa nessa metrópole oceânica, um lugar que não é meu “país natal”.

Esses pensamentos voltaram à tona quando, em 2017, quase trinta anos depois de escrever *Streetwalking on a Ruined Map*, tive a chance de repensar meu método de forma curatorial. O museu de arte mais importante de Nápoles, o Museu di Capodimonte, que tem uma coleção de 48.000 obras de arte, me perguntou se eu faria a curadoria de uma exposição usando qualquer objeto ou obra de arte de sua coleção. Uma ideia desafiadora, mas também uma oportunidade incrível! Em *Atlas of Emotion* e em *Surface*, refleti sobre gabinetes de curiosidades e cultura de museus. Também sinto que o que faço com meus livros é “curar” um entrelaçamento cuidadoso e relacional de imagens e textos. De certa

forma, meus livros são exposições. Então, eu disse que sim, mas somente se pudesse acessar as vastas salas de reserva técnica do museu. Eu queria explorar uma história da arte diferente, desenterrar uma genealogia oculta, uma museologia invisível, assim como havia escavado a arqueologia da mídia em *Atlas of Emotion* ou em *Streetwalking on a Ruined Map*. Dessa forma, talvez eu também pudesse fazer uma exposição conectando os métodos desenvolvidos em todos os meus livros.

A exposição foi chamada *Carta Bianca: Capodimonte Imaginaire*, e ficou em cartaz por um ano. Acabei escolhendo as “naturezas-mortas” barrocas, que também são chamadas de *nature morte*. Mas elas são muito vivas: não há nada parado nelas! Elas falam sobre o “sabor” da cidade, mostrando a vitalidade orgânica do ambiente dessa cidade barroca de pedra e água. E, ao vasculhar a reserva técnica, encontrei pinturas de cenas naturais e paisagens tão arruinadas que o museu não sabia o que fazer com elas. Mas elas eram fascinantes! Elas foram pintadas no século XVII, mas pareciam ter sido feitas por um artista contemporâneo, trabalhando na tela, na materialidade da superfície da tela. Assim, eu as exibi, reconstruindo a maneira como essas telas em ruínas ficam armazenadas no arquivo do museu: montadas em uma grade que se move sobre trilhos. Também criei um design de exposição que aprimorou a superfície e o movimento da tela. Usei cortinas brancas que funcionavam como telas, revelando diferentes visões das obras de arte à medida que os espectadores caminhavam ao redor delas, movendo-se pelo espaço da exposição. Foi muito cinematográfico, essa montagem de superfícies em movimento. Então, foi como se *Streetwalking on a Ruined Map* encontrasse a cartografia de *Atlas of Emotion* e o ambiente de *Surface*, antecipando a ambiência de *Atmospheres of Projection*...

Hamburger

E a arqueologia da mídia, um campo em expansão que, de certa forma, você prefigurou. E, então, em que sentido sua ênfase em arqueologia, atmosferas, ambientes e meio ambiente se relaciona com abordagens ecológicas contemporâneas do Antropoceno?

Bruno

Ah, isso é crucial. Meu interesse em ecossistemas começou há trinta anos com a cartografia, a geologia e a arqueologia, disciplinas que, de muitas maneiras, estão preocupadas com o mapeamento de um ambiente. *Atmospheres of Projection* está totalmente impregnado de pensamento ecológico. Minha teorização atual da atmosfera e a articulação da ambiência como uma forma de *ambire*, ou um “dar a volta por cima”, envolve navegar pelos campos emergentes da filosofia ambiental

e das humanidades ambientais, atravessando diferentes abordagens ecológicas para definir minha própria visão de ambientabilidade.

E essa abordagem ambiental atual está relacionada ao meu método cartográfico anterior, que não era uma ordenação do espaço, mas uma passagem fluida pelos locais. Agora, voltando-me para os ambientes naturais, quero afastar a compreensão do mundo natural das cartografias centradas no ser humano em direção a um tipo diferente de ambientalismo, que inclui até mesmo uma forma diferente de “pensamento vegetal”.

Comecei a fazer isso, em *Atlas of Emotion*, com jardins pitorescos. É aí que começa meu interesse em como um ambiente natural é cultivado, porque é caminhando nesse jardim que começa o movimento mobilizado da modernidade pelo espaço. O jardim pitoresco é feito para o movimento. Suas imagens não são estáticas; as vistas se desdobram em movimento. Só é possível vivenciar essa paisagem, senti-la atmosféricamente, por meio de um movimento sequencial. Portanto, essa perambulação ambiental – a ideia atmosférica de *ambire* – começa com *Atlas of Emotion*, com essa mudança do olhar para um espaço mobilizado, que é experimentado na observação receptiva.

Essa sequência de vistas criadas por meio da movimentação em um ambiente natural também me faz pensar na mídia do filme e me fez querer localizar sua origem, sua arqueologia da mídia, nessa ecologia. Foi então que comecei a pensar no filme como uma mídia ambiental. Nessa linha, também escrevi sobre como o filme é semelhante a um papel de parede panorâmico. Esses papéis de parede retratavam cenas naturais e eram ambientes externos trazidos para dentro de casa. Portanto, o papel de parede panorâmico também abriu caminho para o que o cinema faz, trazendo o exterior para dentro. Além disso, com essa abertura para a cultura panorâmica, a domesticidade não podia mais ser vista estritamente como um recinto fechado. O jardim e o papel de parede panorâmico poderiam oferecer a possibilidade de mudar de marcha no que diz respeito ao cultivo de uma relação com o mundo natural. Afinal, devemos lembrar, também, que os dioramas foram uma criação dos museus de história natural. Portanto, é a partir dessa “ecologia” moderna muito complexa que o cinema evoluiu como um ambiente projetivo.

Com base nessa história ambiental, em *Atmospheres of Projection*, eu me engajei em relações ainda mais complicadas de ecossistemas ao definir atmosfera e pensamento atmosférico, bem como o que significa ambiência em termos da ecologia cultural e estética da ambientalização. De fato, estou engajada em abordagens ecológicas contemporâneas, mas há uma diferença entre o que proponho neste livro ou no meu ensaio “In The Air: Atmospheric Thinking”, e o que está sendo proposto em outras formas atuais de pensamento ecológico. A ecocrítica contemporânea, por exemplo, tende a se concentrar no impacto negativo ou nos desastres que os seres humanos causaram no Antropoceno, pelos quais, é claro, somos responsáveis. É evidente que o mundo está sendo destruído

e que o clima é um problema real. Mas também acho que é importante reconhecer a potencialidade do que podemos fazer se conseguirmos, pelo menos mentalmente, mudar de marcha, deixando de dividir, denegrir e projetar negatividade constantemente, para afirmar a receptividade, a sintonia, a inter-relacionalidade, a observação atenta e a abertura. Esse tipo de troca pode nos dar, senão uma sensação de esperança, pelo menos não uma completa sensação de desgraça.

E é por isso que insisto nessa ideia de ambientalidade como uma mudança não apenas na fisicalidade, mas também na mentalidade. Além disso, ao colocar o hífen em ambiente-mentalidade, quero sugerir que precisamos de um processo imaginativo para produzir uma mentalidade diferente, ou seja, um tipo diferente de conhecimento. A crise climática também é uma crise de imaginação. O pensamento ecológico pode mudar de marcha em termos de criação de um discurso diferente que resista à divisão entre o humano e o não humano, que não elimine simplesmente a subjetividade do humano ao glorificar o não humano. Em vez disso, ao reconhecer as diferenças, também podemos produzir conhecimento que permita limiares, membranas de conexão e a possibilidade de inter-relacionalidade. Acredito que, nesse tipo de processo interativo, pode ocorrer uma transformação.

Em minha opinião, esse é um ponto político positivo a ser defendido. É uma linha pessoal que escolhi desde o início, desde que falei sobre afetos e não apenas sobre emoções negativas ou traumas. Acho que falar de ambiências inter-relacionais como locais de transformação permite, pelo menos em teoria, a possibilidade de entender os limites sem criar fronteiras a partir deles.

Mello

Em uma entrevista publicada na revista BOMB em 2014, você afirmou que estava interessada na morte do cinema porque, quando as coisas estão morrendo, elas se tornam fascinantes. Então, eu me pergunto, como você vê o cinema, ou a morte do cinema, hoje?

Bruno

Sempre me interessei por arte e história da arte, e observo com grande interesse o renascimento da história do cinema no museu e das formas cinematográficas que povoam a galeria de arte contemporânea. Há um senso de mistura estética e transformação vibrante nesse fenômeno. Sempre vi o filme como um lugar incrivelmente vivo, no qual tantas ideias e mídias estavam convergindo: um novo meio em que havia narrativa, imagens, música, som, teatro e arquitetura. Eu adoro essa mídia! E nunca pensei que o cinema estivesse morrendo, mas, quando ele completou 100 anos, todos o proclamaram morto.

Mas, sabe, o cinema está morto desde o início, se você acreditar em André Bazin e seu “complexo de múmia”. Zumbis e múmias são interessantes. [risos] O cinema está morto enquanto está vivo. Você registra um momento no tempo; ele se vai na vida real, mas se torna permanente no filme. O filme tem esse tipo de qualidade de morte inscrita nele.

Mello

“Morte vinte e quatro vezes por segundo”, como disse Laura Mulvey.

Bruno

Sim, é isso mesmo. Mas estou mais interessada na obsolescência do que na morte, quero dizer, em formas obsoletas e históricas do pré-cinema que voltam à vida em novas atmosferas de projeção. Hoje, essa história não desapareceu; ela não está morta. Os artistas contemporâneos estão reinventando formas de projeções pré-cinematográficas, incluindo panoramas ou dioramas, ou estão remodelando antigos formatos de tela e aparelhos de projeção ultrapassados para criar diferentes formas e até mesmo arquiteturas de espectadores na galeria de arte. Com *Atmospheres of Projection*, portanto, passei a pensar muito mais em instalações com várias telas na galeria ou no museu. Mas também estou interessada no fluxo de relações entre filme e arte. Meu interesse em Chantal Akerman, que obviamente é uma cineasta maravilhosa, também se deve ao fato de que, em meados da década de 1990, ela foi uma das primeiras a se envolver no campo expandido da arte de instalação baseada em filmes.

E, agora, estou trabalhando em um projeto de livro com Isaac Julien sobre o trabalho da arquiteta italo-brasileira Lina Bo Bardi. Isaac começou como um jovem cineasta britânico, mas passou a fazer instalações de imagens em movimento. Estamos fazendo um livro de arte juntos, sobre uma importante instalação artística que ele fez no Brasil em 2019, *Lina Bo Bardi – A Marvellous Entanglement*. O livro será sobre sua impressionante instalação de nove telas, que é uma exploração “maravilhosa” do trabalho da grande arquiteta modernista. Adoro a arquitetura, o design de exposições inventivo e os escritos de Bo Bardi, e vejo muitas conexões com o trabalho de Isaac, por isso estou escrevendo sobre o “emaranhamento” entre eles, bem como sobre meu próprio pensamento sobre a relacionalidade. Como há muito tempo me interesso por Lina Bo Bardi e venho escrevendo sobre Isaac Julien desde o final dos anos 90, sinto que eu mesma estou emaranhada com o extraordinário trabalho deles. Portanto, isso pode estar se transformando em uma meditação sobre a natureza dessas interações estéticas e intelectuais.

Falando sobre essas interações, e especialmente sobre o fluxo das relações entre arte e cinema, quero deixar claro que não são apenas uma realocação do cinema no museu. Há algo mais acontecendo aqui. A mídia cinema, à medida que se move, transforma-se. Mas a

história do cinema não deve ser considerada morta; ao contrário, ela se torna um tesouro em potencial de possibilidades de novas criações, que foram deixadas em aberto porque nem todas as potencialidades da história são realizadas. E nem todas as potencialidades de projeção foram atualizadas no cinema. Quando a projeção de filmes ficou restrita a um formato rígido, no qual os espectadores sentavam-se teatralmente em uma cadeira e olhavam para uma tela geométrica emoldurada à distância, esse foi apenas um momento na história. Houve outros, e há outras maneiras de visualizar a arquitetura, o ambiente de projeção. E hoje, com as instalações baseadas em telas, a projeção realmente se tornou um ambiente. E é por isso que continuo a teorizar fenômenos de ambientalização nas artes.



Isaac Julien, *Lina Bo Bardi – A Marvellous Entanglement*, 2019.
Vista da instalação de nove telas, Victoria Miro Gallery, London, 2019.

Hamburger

Como você relaciona seu trabalho como escritora, crítica e curadora com seu trabalho como professora de um programa de pós-graduação chamado Estudos Visuais e Ambientais⁷?

Bruno

É tudo uma coisa só! Fiquei feliz em conseguir esse cargo em Harvard há mais de três décadas, quando eu estava saindo da pós-graduação, porque o departamento tinha esse título fabuloso: Estudos Visuais e Ambientais. Achei que era perfeito! Os acadêmicos mais tradicionais, no entanto, alertaram-me contra isso. Eles comentaram com ceticismo: “você

⁷ N.T.: *Visual and Environment Studies*, no original.

é a única teórica do cinema lá, o que vai fazer?” Mas eu vi isso como uma oportunidade. Essa foi uma das criações da Bauhaus. O arquiteto Walter Gropius tinha ido para Harvard quando fugiu dos nazistas e tornou-se reitor da Graduate School of Design. E então, em 1963, eles construíram o Carpenter Center for the Visual Arts, o único edifício de Le Corbusier na América do Norte, para dar continuidade à missão artística da Bauhaus. Havia fotografia, design, arquitetura, pintura, escultura e cinema, tudo junto em um único prédio. Então, pensei, esse local é perfeito para mim. Essa é uma arquitetura física para a arquitetura mental e intelectual que quero criar, reinventando a conexão entre todas as artes.

Isso não significa um retorno nostálgico à história, mas sim a utilização das ideias da Bauhaus de interartes, interdisciplinaridade e intermaterialidade para um novo escopo. Meu objetivo era mudar a direção dos estudos cinematográficos para longe de sua insularidade e posicioná-los no contexto mais amplo das histórias culturais visuais e dos estudos ambientais. Portanto, inicie essa alquimia e veja o que ela produzirá! Escrevi a primeira proposta para esse programa há trinta anos, mas institucionalmente ela não foi aceita de imediato nem implementada com facilidade, o que significa que essa ideia estava à frente de seu tempo. Isso também ocorreu antes de as “artes intermediárias” se tornarem mais viáveis com a tecnologia atual. Até mesmo o título Estudos Visuais e Ambientais pareceu bastante confuso para as pessoas durante algum tempo.

Mas, por fim, conseguimos criar um programa de doutorado único e transdisciplinar que não existia e conseguimos fazer dele um movimento. Estou extremamente orgulhosa disso, porque acredito que esse posicionamento do cinema no espaço material do meio ambiente e da arquitetura, bem como no diálogo com todas as artes, é voltado para o futuro. Acho que o cinema se beneficia extraordinariamente dessa interação com todas essas outras mídias e formas de pensar sobre o espaço visual. Afinal, hoje em dia, as telas são onipresentes no ambiente, e a prática das artes midiáticas é tão central para a arte contemporânea. Essas várias formas de ambientalização nos pedem para continuar a reimaginar a própria ecologia dos ambientes projetivos. Considero muito criativo esse pensamento interativo sobre ecologias de mídia, incluindo o envolvimento específico com artes ambientais. Além disso, agora, a portabilidade da tecnologia e a experiência de ser criado com diferentes mídias podem produzir outro tipo de interação criativa, entre teoria e prática, o que também é interessante de explorar. Sempre achei que elas não deveriam ser separadas. A teoria é extremamente criativa. Escrever é uma forma de curadoria, e fazer coisas no mundo envolve pensamento conceitual, ou é interessante quando isso acontece. Acredito que esse é o caminho do futuro.

Hamburger e Mello

Maravilhoso, obrigada!

Referências

Obras de Giuliana Bruno:

Bruno, G. and Maria Nadotti (eds). 1988. *Off screen: Women and Film in Italy*; foreword by Laura Mulvey. London and New York: Routledge, 1988.

Bruno, G. and Maria Nadotti (eds). 1991. *Immagini allo schermo: La spettatrice e il cinema*. Torino: Rosenberg & Sellier.

Bruno, G. 1993. *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton: Princeton University Press.

Bruno, G. 2002, 2017. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, London and New York: Verso.

Bruno, G. 2007. *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*, Cambridge, MA: MIT Press, 2007. Foreword by Anthony Vidler.

Bruno, G. 2014. *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, Chicago: The University of Chicago Press.

Bruno, G. 2022. *Atmospheres of Projection: Environmentality in Art and Screen Media*, Chicago, The University of Chicago Press.

Bruno, G. 2022. "In the Air: Atmospheric Thinking," *Venti Journal*, vol. 2, no. 2. <https://www.venti-journal.com/giuliana-bruno>

Obras citadas:

Barad, K. 2007. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, NC: Duke University Press.

Beeston, A. and Stefan Solomon (eds). 2023. *Incomplete: The Feminist Possibilities of the Unfinished Film*, University of California Press.

Bennett, J. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, NC: Duke University Press.

Deleuze, G. 1993. *The Fold: Leibniz and the Baroque*, trans. T. Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

Foucault, M. 1972/1969. *The Archaeology of Knowledge*, trans. A. M. Sheridan Smith. New York: Pantheon Books.

Mulvey, L. 1989. *Visual and Other Pleasures*. New York: Pallgrave.

Mulvey, L. 2006. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books.