

De Filho para Pai: memória e reinvenção em *TIME*

Gabriela Lirio Monteiro

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro/ RJ, Brasil

E-mail: gabilirio@yahoo.fr

Resumo

O artigo analisa o espetáculo (auto)biográfico *TIME*, de Lars Jan, diretor da *Early Morning Opera* (EMO), que desenvolve uma pesquisa artística multidisciplinar. Entre documentos, fotografias e imagens digitais, o diretor constrói uma dramaturgia que busca resgatar a vida do próprio pai, um agente da Guerra Fria, cuja história havia permanecido na obscuridade e no sigilo. Ao questionar o modo como a memória pode ser acessada e investigada por uma geração de artistas que cresceu teclando em uma máquina de escrever e sobreviveu a todas as mudanças da passagem do mundo analógico ao digital, Jan reúne passado, presente e futuro, partindo do arquivo paterno, propiciando ao espectador um novo modo de percepção aliando memória à tecnologia.

Palavras-chave

Arquivo. Memória. Tecnologia.

Abstract

The article analyzes the (auto)biographical play *TIME*, by Lars Jan, director of the *Early Morning Opera* (EMO), which develops a multidisciplinary artistic research. Among documents, photographs and digital images, the director constructs a dramaturgy that seeks to rescue the life of his own father, a Cold War agent, whose history had remained in obscurity and secrecy. By questioning how memory can be accessed and investigated by a generation of artists who grew up typing on a typewriter and survived all the changes from the analogue to the digital world, Jan brings together past, present and future, starting from the archive paternal, giving the viewer a new way of perception combining memory with technology.

Keywords

Archive. Memory. Technology.

Diretor, fotógrafo, escritor e artista visual, Lars Jan apresenta uma trajetória multidisciplinar, reflexo do apagamento das fronteiras e da explosão de um campo expandido nas artes, no qual as relações contemporâneas entre espaço e tempo, tecnologia e natureza são problematizadas. À frente da *Early Morning Opera* (EMO), laboratório de pesquisa e performance, Jan investiga o uso de tecnologias em projetos bastante diversos exibidos na Inglaterra, Polônia, Canadá, Estados Unidos, entre outros países, incluindo o Brasil. Seus colaboradores são artistas envolvidos em pesquisas sobre neurociência cognitiva, arquitetura, designer/engenharia de som e luz, vídeo, performance, dança, música e dramaturgia, em uma estrutura complexa que possibilita a colaboração e as trocas interdisciplinares. Não à toa seu trabalho chamou a atenção e contou com o suporte financeiro de instituições importantes, tais como *Whitney Museum* e *Experimental Media and Performing Arts Center* (EMPAC), *CalArts Center of New Performance*, *New England Foundation for the Arts National Theatre Project*, *National Performance Network's Creation Found*, além de prêmios obtidos da fundação *Rauschenberg*, *MAPP International Productions Fund*, *New York State Council on the Arts*, entre outros, que garantem o desenvolvimento e a divulgação de sua obra nos principais festivais, museus e mostras de teatro do mundo.

Em *Takes* (2010), primeiro trabalho de Jan à frente da EMO, em parceria com a coreógrafa Nichole Caruso, o artista investiga a relação entre a dança e o digital, ao criar um cubo formado de tecidos transparentes e projetar, em seus diferentes lados, imagens dos gestos dos bailarinos, obtendo um efeito de multiplicação holográfico, ampliando a percepção do espectador para uma cena expandida entre a

instalação, a dança e o cinema. Seu segundo trabalho, *Suicide Bombimb by invitation only* (2010-2011), é “uma descoberta satírica sincera do medo icônico de nosso momento, refratado através das lentes de celebridades, protestos, publicidade, mercado de arte e memorialização”. (EMO, 2018) A obra expõe a paranóia coletiva em meio a ataques e guerras iminentes, tema bastante presente na trajetória artística do diretor, que estabelece estreita ligação com a história de seu pai retratada em *TIME*. Em *Abacus* (2010-2012), performance multimídia, inicialmente concebida com seis telas gigantes, inspirada nas apresentações dos TEDs e no design das mega-igrejas, questiona as relações entre público e privado, as fronteiras entre passado, presente e futuro. Para Jan, interessava refletir sobre “o ressurgimento do evento ao vivo em nossa cultura como um lugar de comunhão e crítica de pensamento que é cada vez mais difícil de encontrar em outros lugares” (JAN, 2012).

Figura 1: Ações cotidianas no aquário gigante em Holoscenes.



Fonte: Acervo do website Early Morning

Em *Holoscenes* (2014/2018), apresentada em festivais e nas ruas de Nova York, o artista cria uma estrutura em forma de um aquário gigante, visível em 360º, alimentada por um sistema hidráulico que bombeia 15 toneladas de água em menos de um minuto. Dentro dela, um performer desenvolve ações cotidianas, tal como a leitura de um jornal diário. A ideia surgiu a partir do encontro com uma imagem produzida pelo fotojornalista Daniel Berehulak, em 2010, durante as inundações do Paquistão. A partir da questão: “como essa beleza se relaciona com o horror da situação retratado e a minha resposta empática?” (JAN, 2015a), Jan investiga onde colocamos nossa atenção e se somos capazes de expandi-la no espaço e no tempo, compreendendo os pequenos gestos como partes integrantes da biosfera; de um sistema complexo e conectado.

————— *TIME*: o arquivo como fonte de (re)criação

The Institute of Memory (2015/2018), *TIME*, título do espetáculo, é uma referência ao Instituto da Memória Nacional, localizado em Varsóvia, Polônia, cujos arquivos foram guardados pelos nazistas e, depois, pela polícia secreta comunista ao longo de cinquenta anos, entre 1939 e 1989. “Os arquivos refletem o vasto aparelho de vigilância da Polônia, em que agentes espionaram cidadãos e cidadãos foram informantes de seus colegas de trabalho, amigos e familiares” (JAN, 2015).

Anne-Marie Duguet, ao analisar o uso de material proveniente de arquivos na arte contemporânea, conclui que, atualmente, o arquivo não é mais uma acumulação de documentos, mas “um conjunto de relações dinâmicas

sem hierarquia nem totalidade”. (DUGUET, 2013, p.133) O artista acessa o arquivo, por vezes, de forma caótica, não linear, com o objetivo de organizar um determinado discurso artístico. “Arquivar é dialogar com o futuro” (SOULAGES, 2014, p.6). Quem arquivar guarda informações para um outro. Guardar implica selecionar, editar, organizar. Nesse sentido, arquivar é um ato político porque produz memória e esquecimento. Para se arquivar é necessário deixar de lado rastros que talvez nunca sejam descobertos. Nesse sentido, arquivar pressupõe um atravessamento de temporalidades distintas. O arquivo não se refere apenas à vida que se constitui no presente, mas dialoga com o passado e direciona-se para o futuro. E é também aquilo que falta, como uma fratura, uma fenda. “Sabemos muito bem que a condição da memória é alguma coisa que falta” (DERRIDA, 2014, p.70)

Figura 2: Cena do espetáculo *TIME*.



Fonte: Acervo do website Early Morning.

No arquivo polonês, Jan encontrou transcrições em verbatim de algumas conversas telefônicas realizadas entre seu pai, amigos e familiares na Páscoa de 1958. *TIME* é um espetáculo (auto)biográfico, que pretende resgatar a história de vida obscura de Henryk Stanislaw Ryniewicz-Wieniewski, polonês, nascido em

Bydgoszcz, em 18/02/1922, naturalizado norte-americano, economista e agente da Guerra Fria. Criado na lacuna da falta de informações sobre a vida do pai, *TIME* é reflexo do próprio movimento paterno de autoficcionalização, ao longo de um percurso de vida clandestino, sugerido pela paranóia e pela falta de fé na humanidade. O questionamento que atravessa o espetáculo pode ser traduzido em um diálogo que se repete entre pai e filho: qual a quantidade de esperança que se pode ter na humanidade? É possível confiar em alguém? Como sobreviver à guerra e às guerras cotidianas? De que modo a memória pode ser acessada e investigada por uma geração de artistas que cresceu teclando em uma máquina de escrever e sobreviveu a todas as mudanças da passagem do mundo analógico ao digital?

————— **Em nome do pai: entre imagens documentais, máquina de escrever, arquivos e arquitetura cinética**

Seu nome está quase dentro do meu: Henryk. Mas há uma diferença fundamental. Meu nome é escrito com um I. O nome dele com um Y. Henrick com I, é escandinavo. Henryk com Y, polônes. O Y se curva logo abaixo da horizontal, como uma pá cavando o próprio túmulo. O I, de outro modo, se alonga verticalmente; o ponto é como um pequeno sol irradiando sobre o afortunado nome, logo abaixo. (JAN, 2015, p.16)

Filho de polonês e afegã, após seu pai migrar ao fim da segunda Guerra Mundial para os Estados Unidos para ocupar um cargo na *Harvard's Kennedy School of Government*, Lars Henrick Jan nasceu, em 1978, e cresceu em Cambridge. Na narrativa autobiográfica de *TIME*, que se pretende cronológica e confes-

sional, vemos a incomunicabilidade entre pai e filho e a impossibilidade de reconstituição das lacunas do que a memória não conseguiu reter. Nesse sentido, o passado do pai se presentifica na angústia filial, traduzida pelas ações de dois atores em cena – Andrew Schneider e Sonny Valicenti - que se revezam no jogo de incorporação de vários personagens, presentes em momentos distintos da vida de Henryk: mãe, tia, mulher, amigo, agente, pai e filho.

A cenografia cinética de *TIME* pode ser vista como a representação da memória, sempre aberta, passível de ser transformada, que fornece uma verdadeira arqueologia digital da obra em suas dimensões. O intercâmbio de vozes narrativas traduz-se pela iluminação aparentemente simples que, no início do espetáculo, pode ser observada nas conversas telefônicas, traduzidas dos arquivos aos quais Jan teve acesso. Entre o vermelho, o branco (presente igualmente nos figurinos) e o blackout, surgem apartes cuja iluminação compreende, por vezes, o espaço do espectador, testemunha da narrativa, evidenciando o discurso do diretor que, em diversos momentos, promove uma ruptura com o jogo (auto) ficcional, escancarando seu lugar de fala para o espectador. Jan reafirma não apenas o lugar do duplo pai –filho, mas o do diretor-personagem. Trata-se não apenas de ficcionalizar a vida paterna, com as informações às quais teve acesso, mas de resgatar, no processo de autoficcionalização do pai, seu próprio movimento de (re)criação. *TIME* é, também, o tempo de gestação da obra, além de ser reflexo das lembranças do diretor sobre seu pai até o momento de sua morte.

Ao distinguir seu nome do nome de seu pai, o ator que interpreta Jan aparece iluminado, o que é acentuado pelo reflexo da luz no figurino

branco, em uma cena às escuras. Ao fundo, uma imagem em 3D, que se movimenta em 360º, revela aos poucos o local de moradia da família, um *bunker*, nas palavras de Jan, estimulando o espectador a aproximar a imagem da lembrança da imagem onírica – por vezes, fragmentada, granulada. Imagem percebida na vigília, que chega em partes, deslocando perspectivas, e que insiste em reaparecer, como defende Bergson (2011, p. 53), ao afirmar que “no limite, entrevemos uma existência feita de um presente que recomeçaria sem cessar – não haveria mais duração real, apenas o instantâneo que morre e nasce indefinidamente”. O *bunker* é esconderijo e lugar de desaparecimento, reflexos da misantropia do pai. Jan promove rupturas ao utilizar efeitos luminosos e sonoros que modificam o espaço cênico, reportando-o a uma cronologia que vai de 1958 a 2007, ligada à trajetória paterna e suas impressões sobre o que ele teria vivenciado ao longo desse período.

Utilizando uma escultura cinética que se assemelha à planta de um apartamento, com linhas divisórias espaciais formadas por tubos de LED, inicialmente suspensa no teto da cena, Jan cria um paralelismo entre o som da máquina de escrever e as luzes da escultura que acendem e apagam no mesmo ritmo. Ao associar o século XX ao XXI, por meio de um encontro híbrido entre tecnologias diversas, *TIME* aponta para o debate do pós-humanismo, no que Peter Sloterdijk nomeia como “cibernético-biotécnico”, “a convergência do organismo – ‘o que nasce’- e da máquina – ‘o que é fabricado’ ” (BESNIER, 2017, p.21).

Os últimos arquivos do Instituto Nacional da Memória relatam detalhes da biografia paterna e suas relações parentais ignoradas até então. Jan descobre que seu avô paterno foi execu-

tado pelos nazistas no quinto dia da Guerra, e que seu pai teria tido uma primeira mulher, da qual ele nunca ouvira falar, além de duas ou três irmãs, primos, amigos e uma adoração pela mãe. O nome no papel amarelado do século XX, esquecido há décadas, um dia irá desaparecer, afirma o ator que interpreta Jan. *TIME* visa a debater a relação entre a tecnologia e a memória, entre o privado e o público, entre o corpo físico e sua imagem digital. O que é fadado ao desaparecimento e o que pode ser retido? Ao escanear a imagem de um rinoceronte, referência da lembrança infantil de um dos encontros com o pai, Jan entrevê aquilo que escapa à própria imagem – sua invisibilidade. Em um novo movimento de rotação, na transparência holográfica, o rinoceronte representa uma metáfora da memória, desta vez digitalizada e guardada provavelmente em um HD ou nuvem, ao invés de rascunhada em um papel amarelado, esquecido em um arquivo físico qualquer. O que chamamos de nuvem, por não ter um espaço físico identificado (formações com pequenas partículas no estado líquido que se deslocam no tempo), é uma forma poética de nomear nosso arquivo de dados pós-humano lançado ao “céu” digital.

Em *TIME*, há algo que remete ao corpo sem identidade, não apenas pela troca já mencionada de papéis entre os atores, intervalando discursos e temporalidades. Ambos utilizam o mesmo figurino branco, asséptico, e deslocam-se em um cenário composto por tubos de LED que vão do teto ao chão e vice-versa, com suas linhas que se modificam de acordo com o que é dito, provocando uma sensação de estranhamento e, paradoxalmente, operando uma identificação com o espectador. Somos todos os que estão lá e, igualmente, nenhum deles, posto que parecem imagens. Esta talvez

seja a questão primordial em *TIME*: o que somos nós, no século XXI, senão imagem?

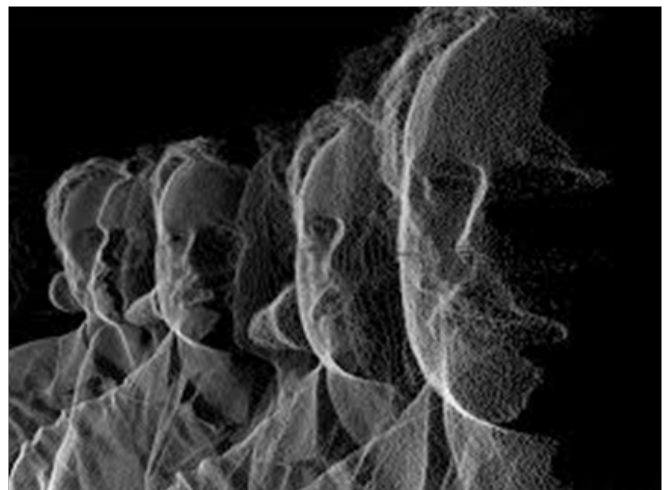
Imagens da vida e da morte: o corpo escaneado do pai resiste ao entendimento

Escanear o corpo. Vê-lo sob vários ângulos e perspectivas. Perscrutar a vida onde não se sabe encontrá-la. Jan projeta raios X, ecocardiogramas, ressonâncias magnéticas de partes do corpo de seu pai: cérebro, coração, pulmões, ossos. Imagens de um corpo que ao final da vida sucumbiu à demência e à paranoia. “E, de qualquer forma, será a paranóia uma boa perspectiva a ser cultivada diante do horror do século XX, ou mesmo, do século XXI?” (JAN, 2015, p.50), pergunta o filho, desta vez, não para o pai, mas para si mesmo. No século XXI, como a (auto)vigilância, obtida por meio de exames cada vez mais sofisticados e precisos, exacerbada pelo uso das tecnologias, corrobora para a ausência dos limites entre público e privado e para a sensação crescente de desconfiança na humanidade? E, ainda, como o ato de investigar o próprio corpo pode ser revelador da tentativa cada vez maior de controlar a vida e evitar a morte? “A transparência é uma sepultura” (JAN, 2015, p. 47), afirma Jan. Ao final de *TIME*, as projeções, em movimento, das imagens do interior do corpo do pai indicam o envelhecimento, a finitude do corpo, e apontam para o que não sendo visível a olho nu, mas comum a todos, é capaz, na sua imaterialidade poética, de transmutação. São imagens abstratas reveladoras de um encontro possível entre a memória e o esquecimento, entre o que se enxerga na superfície e aquilo que internamente resiste em

ser perscrutado. Como seu pai em um *bunker*, enterrado como indigente, com nome falso na certidão de óbito, as imagens, também elas, oferecem resistência quando articuladas à narrativa do filho. Não são óbvias, não são banais, nem tampouco literais. Dançam ao fundo da cena ao som da melancólica trilha sonora que anuncia o fim do tempo – o do pai e o do espetáculo.

Transversalidades temporais: passado, presente e futuro

Figura 3: As dimensões do tempo na imagem projetada em *TIME*.



Fonte: Acervo do website Early Morning.

The Intitut of Memory tem na abreviação a palavra tempo, em inglês *time*. Um tempo transversal que, apesar de guardar certa cronologia (o espetáculo apresenta a projeção de datas que variam de 1958 a 2017) mistura as lembranças que Jan construiu de seu pai, em um caleidoscópio de associações, composto por fragmentos narrativos e imagens digitais.

Edmond Couchot, ao discorrer sobre a imagem na era virtual, relata o aparecimento de um tempo ucrônico, ligado ao tempo simulado tecnológico, bastante diferente do tempo

analógico do relógio, o que promove uma relação dialógica entre espectador e obra. “Ele (o tempo) se desenvolve em um tipo de arborescência, de fluxos cruzados, onde passado, presente e futuro se entrecruzam” (COUCHOT, 2013, p.96).

A transversalidade que reúne em um só tempo passado, presente e futuro, em *TIME* denota um novo modo de pensamento nas artes contemporâneas. Contrariamente à visão analógica que, segundo Couchot, atribuía, em muitos casos, um sentido literal ou mítico às obras artísticas, o modo dialógico de pensamento opera um processo de hibridização – entre o real e o virtual – propiciando ao espectador um novo modo de percepção. Em *TIME*, o tempo fracionado é um caleidoscópio de impressões que vêm das informações dadas pelos atores sobre Henryk, em sua relação com a arquitetura cinética, bem como com as imagens projetadas. A trilha sonora também auxilia no que chamo de rupturas temporais: as passagens de tempo vêm como flashes fotográficos e o *blackout*, ou o que chamamos em linguagem cinematográfica de fade-out e, também, o fade-in, são obtidos por intermédio de recursos que vão desde as apropriações do uso das luzes de led da arquitetura cinética, passando pelas ações dos atores à iluminação propriamente dita. O tempo é percebido em quadros e suas elipses reunidas pelo espectador no intuito de recuperação da identidade de Henryk que, ausente fisicamente no espetáculo, tem na presença virtual, por intermédio do relato das personagens, sua vida reconstituída, ao menos em parte, pelo olhar do filho-diretor.

Ao recuperar as lembranças da vida paterna, Jan, ao final, diz “você não será domesticado”(JAN, 2015, p.53) e repete: “o pior, o pior, o pior...”(Id., Ibid). Em flashes, os corpos dos

dois atores aparecem e desaparecem em um gesto que confirma a resistência pela liberdade, presente na escolha paterna em não sucumbir a nenhum tipo de aprisionamento. Ao final, *TIME* demonstra ser bem mais do que um retrato afetivo que um filho pode realizar de seu pai; é o reconhecimento de que a arte, aliando memória à tecnologia, é capaz de se reinventar.

Referências

- BERGSON, Henri. *Memória e Vida*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BESNIER, Jean-Michel. *L’homme simplifié. La syndrome de la touche étoile*. Paris: Éditions Fayard, 2017.
- COUCHOT, Edmond. Arts et temps virtuels. In: *L’art à l’époque du virtuel*. Paris: L’Harmattan, 2013, pp. 95-101.
- DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida. Trace et archive, image et art*. Bry-sur-Marne, 2014.
- DUGUET-Anne-Marie. Raisonner le désordre. In: *L’art à l’époque du virtuel*. Paris: L’Harmattan, 2013, pp. 133-138.
- Early Morning. *Acervo de fotos*. Disponível em: earlymorning.com. Acesso em : Janeiro de 2018.
- Early Morning Compagny. *A Suicide Bombing by Invitation Only (2010 – 2011)*. Disponível em: <http://earlymorningopera.com/projects/suicide-bombing/>. Acesso em : 2 de Janeiro de 2018.

JAN, Lars. *ABACUS@Sundance Film Fest 2012*. Disponível em: <https://www.kickstarter.com/projects/larsjan/abacus-sundance-film-fest-2012?lang=fr>. 2012/ Acesso em: 5 de janeiro de 2018.

_____. *Holoscenes*. Newsprint handout. Texto assinado por Jan Lars em 29/02/2015 (a).Lars Jan

_____. *The Institut of Memory (TIme)*. Dramaturgia do espetáculo, 2015, 53p.

SOULAGES, François. Avant-Propos. In : *Jacques Derrida. Trace et archive, image et art*. Bry-sur-Marne, 2014, pp.5-14.

Recebido: 31/03/2018
Aprovado: 02/05/2018