

DESLOCAMENTOS: ENSAIOS VIDEOGRÁFICOS DA CIDADE

LUANA MARTINS DINIZ¹

BEATRIZ DA SILVA BASILE RAUSCHER²

RESUMO

Este artigo trata das questões teóricas e práticas relativas ao plano de trabalho vinculado ao projeto de pesquisa: “Situações do olhar: Impressões e projeções de imagens da cidade - Etapa II: poéticas urbanas contemporâneas”. Desenvolvido no Programa de Iniciação Científica PIBIC-FAPEMIG/UFU este plano consistiu em experimentar a ação fotográfica e videográfica, e desenvolver, a partir da prática documental da imagem da cidade, um conjunto de exercícios videográficos tendo como ponto de partida imagens tomadas em diversos espaços urbanos, através de uma câmera fotográfica, em uma situação de trânsito. A leitura desses espaços deu ênfase ao movimento urbano perceptível nos deslocamentos que se configuram nas práticas cotidianas do homem contemporâneo no espaço público. A intenção do trabalho foi elaborar uma paisagem urbana que represente (através do movimento) a transformação da vida urbana a partir de uma narrativa videográfica. Com essa experiência foi possível traçar um viés poético buscando observar o movimento intrinsecamente ligado ao crescimento das cidades.

PALAVRAS CHAVES: Fotografia; vídeoarte; imagem em movimento; poéticas da cidade.

ABSTRACT

This article discusses the theoretical and practical issues relating to the work plan linked to the research project: “Situações do olhar: Impressões e projeções de imagens da cidade - Etapa II: poéticas urbanas contemporâneas”. Developed at the Scientific Initiation Program PIBIC-FAPEMIG/UFU this plan was to experience a photographic and videographic action, and develop, from the documentary practice of the city image, a videographic set of exercises. The images were taken in different urban spaces, through a photographic camera, in a transit* situation. The comprehension of these spaces has emphasized the urban movement perceptible in shifts that take place in the daily practices of the contemporary man. This work intention was to elaborate a landscape that represents (through movement) the transformation of urban life from a videographic narrative. With this experience was possible to draw a poetic bias aiming to observe the movement intrinsically linked to the growth of cities.

KEYWORDS: Photograph; videoart; moving image; poetic of the city.

¹ Acadêmica do Curso de Graduação em Artes Visuais - FAFCS. Avenida Ana Godoy de Souza, 104 F2. Bairro Santa Mônica, Uberlândia MG. CEP 38408-290 luana.diniz@gmail.com

² Orientadora, Professora do Curso de Artes Visuais – IARTES. Rua Monte Castelo, 34. Bairro Fundinho, Uberlândia MG. CEP 38.400-223 biaerauscher@terra.com.br

INTRODUÇÃO

“Olhar para o mundo é uma condição; compreendê-lo por meio desse olhar é uma busca eterna e fascinante.” (Rosane de Andrade)³

Olhar de maneira crítica e sensível o espaço urbano, especificamente da cidade de Uberlândia, é uma importante ação dessa pesquisa. Ao tratar a cidade como objeto de pesquisa, busco compreendê-la indagando a respeito de sua forma, seu mecanismo, seu movimento e sua transformação. Sob a perspectiva da pesquisa em arte, temos o intuito de transmitir informação e conhecimento sobre o objeto pesquisado e constituir a partir dele, uma poética. Assim a pesquisa em arte tem o compromisso de sensibilizar o homem na sua percepção e conhecimento sobre o objeto pesquisado.

Dessa forma, a proposta da pesquisa é gerar reflexão sobre a possibilidade da arte enquanto processo de transformação social. Acreditamos que através da reflexão a respeito das questões sociais e do espaço, é possível intervir no próprio espaço e conseqüentemente, na vida humana.

Pesquisar o espaço de vivência do homem nos possibilita tratar a realidade como um “suporte” que oferece material visual para a observação e criação. Compreendemos o homem em sua relação com o espaço. Nesse processo, se dá primeiramente a apropriação da imagem da realidade, em seguida sua análise para posteriormente ser transformada em material visual, sensível à criação. Os processos técnicos utilizados permitem o armazenamento e recriação das imagens segundo experiências adquiridas no espaço/tempo. Entendemos que as impressões adquiridas ao longo da vida que marcam a experiência criativa do artista que, naturalmente, manifesta essa essência (de descobertas) na obra. A obra é um sentimento materializado, ela é a materialização da reação do artista às ações e as formas do tempo-espaço (PAREYSON, 1989).

Nessa pesquisa, um dos pontos de interesse é a transformação da imagem da cidade (o que costumamos associar ao desenvolvimento humano), assim buscamos enfatizar estas mudanças e seus aspectos visuais nos registros fotográficos e videográficos. Desse modo, as formas visuais da cidade, suas cores e texturas foram consideradas matéria-prima para a elaboração das imagens vídeográficas relacionadas ao tema da pesquisa.

³ ANDRADE, Rosane de. Olhares fora-dentro. In: *Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro*. São Paulo: Estação liberdade; EDUC, 2002. p. 114.

Nesse sentido, procuramos tratar a cidade através de uma perspectiva do tempo. Perceber o tempo no espaço, e perceber este por um olhar mais calmo. Dar mais tempo para o olhar e assim gerar uma percepção mais profunda, e não superficial, acerca do espaço urbano enquanto lugar da vida em sociedade.

METODOLOGIA:

O caminho do artista-pesquisador

A pesquisa em arte é entendida como um processo prático (de descobertas), meio e modo do fazer artístico, em que o artista se encontra imerso no processo de produção da obra, uma vez que a arte é pensada como ato (Cattani, 2002). Além disso, a pesquisa é compreendida como um campo de aprendizagem do artista, ao se lançar ao desconhecido (ou ainda, não percebido) e ao estabelecer uma relação de desenvolvimento do seu conhecimento perante as questões que envolvem a sua realidade.

A teoria pode vir a ser pensada como base de conhecimento e organização do pensamento artístico. Aqui, tomamos o conhecimento consolidado pelos historiadores, teóricos da arte e artistas, como meio de comparação, de análise, de sistematização, que nos serviu de orientação para o pensamento reflexivo e para organizar as descobertas obtidas pela prática.

Ao mesmo tempo em que o artista-pesquisador procura entender o processo do fazer, ele desenvolve sua poética enquanto metalinguagem. Através do olhar o artista colhe informações e lança suas questões, na qual direcionará o seu processo formativo e operativo da obra de arte (PLAZA, 1997). A subjetividade está presente na codificação daquilo que o artista pesquisa, é o seu entendimento da questão ou problema da pesquisa. Julio Plaza relaciona arte e ciência como dois processos de busca do conhecimento, que se assemelham e se diferenciam nos cruzamentos edificados no ato criador, onde *“produzir conhecimentos é transformar informações complexas em resultados de um processo de trabalho. Trata-se de uma intervenção intelectual sobre objetos simbólicos”* (PLAZA, 1997, p. 23). Sob esse viés, o pensamento visual pode ser transmissor da organização de um conhecimento, em nosso caso, uma informação pautada na relação com a imagem e com o espaço. A leitura visual do espaço.

Nesse sentido, a pesquisa é pensada como ateliê expandido, um lugar onde o artista organiza uma forma de trabalho que tem como objetivo a produção de uma obra. As operações são estabelecidas em uma relação de trabalho pautada na observação, no estudo e

na coleta de materiais e uso de técnicas. Esses materiais e técnicas são escolhidos como elementos formadores do sentido, ingredientes que irão alimentar a produção. As imagens são resultados desse trabalho, numa relação teórica e sensível que o artista estabelece com o objeto e o campo de pesquisa.

Para o embasamento teórico foram selecionados textos e imagens que propiciaram reflexões acerca do processo criativo em vídeo, aprofundamentos em questões da relação imagem e realidade no processo de construção de um discurso visual a partir de mecanismos videográficos. O texto se aproxima do fazer como um estímulo para o pensar.

Na tentativa de um aprofundamento poético, buscamos descobrir as riquezas das realidades que, na maioria das vezes, se encontram incrustadas em formas simples, em situações do cotidiano. Nesse sentido, a pesquisa abrange um corpo de exercícios (sensível e plástico) que tem por objetivo sentir a vida através das percepções do dia a dia, sobre aquilo que nos deparamos em diferentes lugares e momentos da vida. A pesquisa, intrinsecamente ligada com o trabalho poético que buscamos desenvolver, é expressão da percepção e do modo como lidamos com a realidade, com a cidade.

O que caracteriza uma pesquisa em arte não é apenas novidade criativa e a inovação dos recursos técnicos, mas também, e principalmente, as suas possibilidades e potencialidades de sensibilizar o corpo e a mente humana, podendo assim refletir e afetar o pensamento e a ação do outro no seu convívio cotidiano individual e coletivo no espaço social. É nessa abertura que acreditamos ser possível estabelecer um contato que sensibiliza o pensamento do outro (espectador) a refletir sobre o tema (proposto pela ação). A ação é uma proposição de algo. Desse modo pudemos perceber que a pesquisa é ação: uma proposta de relação crítica e sensível com o espaço urbano. O artista propõe pra si uma relação de busca e conhecimento desse espaço e ao mesmo tempo compartilha essa experiência na tentativa de estimular o envolvimento da reflexão do espectador com o seu tema / problema de pesquisa.

Concluimos que para o pesquisador-artista o aparelho fotográfico precede o lápis no discurso que constrói sobre sua experiência no mundo; a subjetividade pode ser o motor que anima seu caminho/ método de trabalho e o objeto elaborado, resultante desse processo – fotos, vídeos, instalações – são a síntese de sua busca e o desvelamento do problema que se colocou.

observação

^{observação} Na escrita dessa pesquisa, pode se observar o uso da primeira pessoa do singular e do plural. Como já colocado por Sandra Rey (2002, p.138), o uso do *eu* é referente a tudo o que é pessoal, quando se supõe à produção plástica. O uso do *nós* é referente a teorização, quando se refere a conceito ou idéia de autores, e neste caso, entre os autores dessa pesquisa.

ANTECEDENTE:**“[SOBRE]VIVENTES”:** uma primeira experiência no campo pesquisa em arte

O plano de trabalho “[SOBRE]VIVENTES: árvores ameaçadas em espaço público”(2010), situada no mesmo projeto dessa pesquisa, e desenvolvida entre 2009-2010 no Programa de Iniciação Científica, foi a experiência que possibilitou uma postura mais direta com o espaço urbano. Tratou-se de um processo de relação reflexivo-analítica com o espaço e com o conhecimento em arte. Em [SOBRE]VIVENTES o problema da pesquisa estava centrado na imagem da árvore como corpo sensível, que registra uma marca de como o homem se relaciona com o espaço que habita. O foco da poética estava na forma que o homem modela o corpo da árvore, com cortes, para que ela se adapte no espaço público da cidade.



Fig. 1 - Luana Diniz “Amalgama”, 2009.

Vídeo-arte desenvolvida na pesquisa [SOBRE]VIVENTES

Na pesquisa “Deslocamentos: ensaios videográficos sobre cidade” pudemos aprofundar essas questões que envolviam o olhar sobre a relação que o homem desenvolve em coletivo sobre o espaço. Sob essa perspectiva observamos o efeito dessas relações impressas na imagem da cidade: o traço urbano. Assim, a poética experimentada aqui, enfatizou o traço urbano no espaço. A percepção do tempo sobre a realidade foi considerada um importante

elemento na construção do movimento e da imagem. As formas observadas nas vias urbanas, a rua, o espaço público da cidade, elementos presentes no cotidiano do homem contemporâneo, foram trabalhados na narrativa poética experimentada em imagem-movimento.

Em ambos os trabalhos se experimentou a edição e manipulação de imagens fotográficas na composição de movimentos com o objetivo de revelar uma visão de Uberlândia. Esta cidade foi considerada como um lugar trivial às questões que envolvem os aspectos comuns entre as cidades contemporâneas. Buscou-se diferentes formas de deslocamento urbanos, que proporcionaram um contato do pesquisador com diferentes objetos e lugares. Foi possível, assim, analisar aspectos comuns e as particularidades que cada lugar proporcionava. Ambos resultaram em exercícios da sensibilidade amparados pela sistematização que envolveu todo o trabalho da pesquisa, desde o ato da tomada fotográfica, passando pela edição e recorte, para chegar a uma imagem que problematiza e sensibiliza a cidade.

REALIDADE E IMAGEM

“A realidade é uma coisa híbrida, multifacetada pela incidência de olhares diversos, espelho sem fundo de um homem, uma cultura, um país. Se a pensarmos como esta lâmina reflexiva, que nos reflete e nos faz pensar”
(Cao Guimarães)⁴

André Bazin apresenta as artes plásticas como instrumento de salvação da imagem humana. É possível perceber no homem uma necessidade de impressão de uma vivência, uma marca do ser. Ou seja, entendemos que o homem precisa marcar para se afirmar. Afirmer sua experiência, sua passagem, contra as forças destruidoras do tempo. Uma luta por uma permanência, uma forma de transferência de conhecimento, da cultura.

Segundo Bazin, com a evolução paralela da arte e da civilização, a imagem foi liberta de qualquer utilitarismo antropocêntrico. Isso levou o homem a se desprender das necessidades da sobrevivência humana, conduzindo-o a refletir as artes plásticas como “*criação de um universo ideal à imagem do real, dotado de destino temporal autônomo*” (BAZIN, 1945, p. 122). Dessa forma, esse autor apresenta uma compreensão da história das artes plásticas, como a história da semelhança, do realismo plástico. Sob esse viés é possível pensar a relação

⁴ GUIMARÃES, Cao. Documentário e subjetividade. Publicado no livro *Doc: expressão e transformação*. Itaú Cultural, 2007. p. 3.

de proximidade que o homem estabelece com a imagem do real, ou seja, como a realidade é apresentada tal como ela é sentida pelas necessidades do homem em se identificar com o universo através da arte.

O que conseguimos entender é que o homem, utilizando a arte como instrumento para compreensão, como meio de perceber a vida, pôde estabelecer uma relação de identificação e codificação para com a realidade, levando esta para dentro do campo criativo e reflexivo da arte. Nas artes plásticas, na fotografia e no cinema essa relação pode se tornar documentário visível. A arte pode ser um dos meios intermediadores dessa relação entre homem e realidade.

Bazin apresenta, de forma sucinta, algumas situações em que a arte, em diferentes épocas, se confrontou com as impressões e os aspectos da realidade. A pintura universal alcançou diferentes equilíbrios entre o simbolismo e o realismo das formas. Mas a fotografia *“liberou as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança”* (BAZIN, p. 124).

Para o autor, a polêmica quanto ao realismo na arte provém da confusão entre o estético e psicológico, entre o verdadeiro realismo (significação concreta e essencial do mundo) e o pseudo realismo (ilusão das formas).

Nesse sentido, o autor aponta a fotografia como uma gênese automática (ausência criadora do homem) que subverte a psicologia da imagem. Uma vez que *“a objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica, pois somos obrigados a crer na existência do objeto representado”* (BAZIN, p. 125). Nesta perspectiva, Bazin ressalta que as virtualidades estéticas da fotografia e do cinema residem na revelação do real, sob a afirmação de existência do objeto fotografado.

Pensando a respeito dessa objetividade que Bazin apresenta em seu discurso, o trabalho visual que buscamos desenvolver se sustentou sobre essa possibilidade visível da realidade, tal como ela se apresentou visualmente no instante em que o artista vivenciou esse lugar. Podendo assim, aproximar o sentido da imagem (e a poética) com a realidade; compor com o sentido da forma que o lugar se apresentava sob um intervalo de tempo. Ou seja, é possível que a imagem comprove a existência do lugar, e documente o tempo dessa existência.

Tomando a câmera como um aparelho que permite trabalharmos com a imagem que vemos, a poética desenvolvida nessa pesquisa procurou se configurar sob a existência de um tempo; uma forma e um lugar que um dia fizeram parte da realidade de um espaço. De certa maneira, acreditamos ser possível tratar a fotografia e o vídeo como um documento da realidade, que guarda a existência desse lugar. Esse documento não é totalmente verossímil, mas a sua imagem parte desse real.

Nesse sentido, buscamos experimentar esses dois vieses do realismo com o intuito de operar diferentes abordagens da cidade. Dessa maneira, pudemos experimentar um deslocamento do olhar documental ao olhar abstrato. Mas, nas experiências que desenvolvemos em vídeo, pudemos perceber que o que distancia a imagem final do fato real, é a sua configuração (ou disposição) visual que foi reconfigurada pela edição, no sentido de que a imagem, em parte, se desconfigurou da realidade visualmente. Ou seja, a imagem não se mostra tal qual ela foi capturada da realidade, ela deixa de ser apenas registro devido à alteração de sua forma, introduzindo assim, outro sentido. Desse modo, essa imagem abstrai-se e reinterpreta, em parte, os aspectos do lugar no qual foi executada a tomada da imagem. A edição do registro confere uma abertura à imagem. Esse recurso visual transforma/ressignifica o sentido da imagem do real para além do registro. É neste momento que o artista intervém diretamente na imagem da realidade, podendo assim, recriá-la, configurando-a na poética.

A PAISAGEM URBANA

Uma vez que o corpo identifica uma essência de um lugar, ele naturalmente configura um sentimento que marca uma forma/sensação, uma síntese daquilo que lhe foi possível sentir do espaço. Sob essa circunstância, o artista depara-se com um leque de possibilidades de imprimir essa forma sobre uma matéria, dentro das condições que lhe são possíveis. É observado aqui, o poder do artista em imprimir na matéria seu sentimento como um reflexo de sua percepção do espaço.

Compreendemos a paisagem urbana enquanto configuração de uma cena urbana; um espaço que se abrange num lance de vista; um enquadramento que configura um lugar; pontos de vista em relação com os elementos que existem na cidade, contendo casas, vistas de prédios, veículos, vias de trânsito, postes, seres vivos, etc. Ao tratar uma paisagem buscamos explorar as formas que caracterizam o espaço da cidade, mas não simplesmente descrevê-la. “*Nesse mapeamento a cidade desaparece enquanto paisagem*” (PEIXOTO, 2003, p. 25). Uma simples visão do espaço não comporta a idéia da verdadeira paisagem, é preciso explorá-la. Pois, assim como afirma Nelson Brissac, no mundo tudo se tornou visível demais, por conta da fotografia e do cinema.

Ver então não é ver a partir de um ponto de vista, mas de todos. (...)
Olhar um objeto é mergulhar nele. Os objetos circundantes tornam-se horizonte, a visão é um ato de dois lados. Ou seja: ver um objeto é ir

habitá-lo e dali observar todas as coisas. Mas, como também nelas estou virtualmente situado, tomo de diferentes ângulos o objeto principal de minha observação. O olhar se faz nas duas direções, cada objeto é espelho de todos os demais. A visão é localizada, uma relação entre objetos situados no mundo.⁵

Nessa mesma perspectiva, trago a referência da sensibilidade espacial aplicada pelo pintor Paul Cézanne, ao desenvolver suas pinturas da *Montagne Sainte-Victoire*. “O olho não é suficiente. É preciso refletir” (CÉZANNE, p. 82). Com esta afirmação de Cézanne, compreendo que, a sensibilidade do artista deve perceber o que está para além das aparências do espaço. Não se atendo apenas às formas, mas também como é o movimento, o tempo/essência presente no espaço; percebendo assim, a dinâmica que se configura na realidade do espaço através das necessidades humanas e dos elementos que nele existem.

Ao buscar uma paisagem devemos explorar o espaço na totalidade que nos envolve; olhando e encontrando pontos que nos fazem sentir o lugar, apresentando este à nossa sensibilidade. Tendo a noção de que a paisagem se constrói ao redor do meu corpo, conferindo-me uma relação de contato com o espaço

Percebemos ao observar algumas das reproduções das pinturas da *Montagne Sainte-Victoire*, a tentativa de o pintor moderno exprimir a paisagem onde essa montanha se insere, na tentativa de capturar a essência e a magnitude do lugar. Há em Cézanne uma tentativa de representar a sensação do corpo adquirida no espaço, através da construção de uma imagem que imprima esse sentimento dado pela experiência do contato do corpo com a paisagem em vivenciada.

Cézanne buscou conhecer a montanha melhor, cada vez que a pintou, postando diferentes olhares sobre ela através de diferentes pontos de vista. Dessa forma, imaginamos que esse pintor pôde sentir o espaço, cada vez que exercitava na pintura o seu olhar, expressando as suas impressões para com aquele espaço. E assim, pôde sentir a imponentia dessa montanha no espaço, sua beleza contemplativa, compreendendo o que essa paisagem refletia à ele. A partir da referência do olhar de Cézanne, pudemos refletir que o artista que analisa o espaço e que procura compreender, pode encontrar caminhos que leve a compreensão do objeto (e/ou do espaço). Nelson Brissac apresenta a contemporaneidade como um tempo em que a paisagem da cidade já está digerida. Esse autor se posiciona sob a crítica do excesso contemporâneo, onde tudo já foi fotografado e filmado de todos os ângulos possíveis. Desse

⁵ PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens urbanas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003. p. 177

modo, nos questionamos sobre a importância de explorar outras formas de sentir o objeto e o espaço sob uma abordagem contemporânea.

Nesse sentido, buscamos perceber o movimento do trânsito urbano não só observando os objetos que se deslocavam sobre as vias públicas, mas procurando sentir esses deslocamentos a partir do próprio veículo que promovia o movimento. Além de observar o movimento dos objetos, o próprio deslocamento do ponto de vista foi colocado na imagem, podendo abordá-lo dentro de sua dinâmica. Além disso, foram observados os vários movimentos que configuram a dinâmica da cidade; procurando relacionar o movimento do trânsito com o movimento do dia, a rotina urbana que torna o trânsito variável, com intensidades diferentes entre o dia e a noite, configurando a este lugar, uma rotina.

Analisando e contrapondo as afirmações de Cézanne e Nelson Brissac acerca da percepção do espaço, pudemos avançar a nossa compreensão a respeito da relação que o artista desenvolve com o seu objeto de pesquisa.

Sobre essa perspectiva de envolvimento com o espaço, a prática da pesquisa permitiu um olhar atento, em relação a todos os lugares de deslocamento no período da pesquisa. O propósito foi colocar ênfase nos diferentes intervalos de tempo. Ora passageiro, ora estável como nos ensina Flusser: *“Há regiões temporais para um olhar-relâmpago, outras para um olhar sorrateiro, outras para um olhar contemplativo. Tais regiões formam rede, por cujas malhas a condição cultural vai aparecendo para ser registrada”* (FLUSSER, 2002, p. 30). Pudemos perceber que é o deslocamento, e o tempo deste, que determinam o contato do artista com o espaço, com as realidades desses lugares. Na maioria dos casos foi possível armazenar imagens que revelavam cenas de cotidianos urbanos. Lugares que marcam um traço urbano.

Entender e revelar a essência do lugar, sob um viés que busca observar aquilo que existe no espaço, possibilita pensar a paisagem de um lugar em um intervalo de tempo da história.

Documentar pode ser uma forma sensível de significar a realidade. Ao trabalhar com o real o artista vai atrás das poesias que revestem essas existências, revelando assim, uma busca de sentidos, um entendimento das realidades que são conseqüências de um passado, e do presente. De certo modo, o espaço guarda em si um passado que é presente, algo que está incrustado na arquitetura e na forma de vida contemporânea.

Assim, a paisagem nas experiências desta pesquisa reveste-se da vida contemporânea. Os ensaios videográficos, desenvolvidos nessa prática, são narrativas de um olhar em percurso, compreendidos como fragmentos documentais do espaço; imagens que documentam o deslocamento do artista sobre a cidade, sendo o significado desta, reconfigurada sobre a

leitura sensível do artista. Concluindo, a pesquisa consistiu em apresentar a imagem da cidade como um documento sensível e poético de um tempo, através de um pensamento visual que colocou sua ênfase no trânsito e no deslocamento. Nesse sentido, o significado que buscamos evocar com o vídeo é a complexidade desses movimentos que dinamizam o desenvolvimento humano sobre a cidade.

OLHAR ÓTICO

Ao interessarmos pelos fatos e elementos da vida urbana utilizo a fotografia e o registro em movimento lembrando mesmo que impregnados pelo código dessa linguagem, o olhar do artista através da fotografia é discurso subjetivo. Sobre esta codificação, Flusser coloca que *“Fotografias significam conceitos programados, visando a programar magicamente o comportamento de seus receptores. Mas que, por outro lado (...) As fotografias abrem ao observador, visões de mundo”* (2002, p. 37). O contato do espectador com a imagem fotográfica pode promover uma relação de reconhecimento e reflexão sobre a realidade retratada, pela possibilidade da fotografia e do vídeo abranger em seu corpo um traço do real, mas também pela possibilidade da criação e reinvenção do mundo. E é nesse ponto que talvez seja possível recriar imgeticamente a realidade, transformando seus significados cada vez que a sua imagem é reconfigurada sob aspectos do real e do imaginário. Sobre esse pensar, que toma a realidade como campo sensível vale ressaltar uma observação feita por Cao Guimarães, desenvolvida na sua experiência com o cinema, ao perceber o documentário como um suporte que possibilita recriar a realidade, configurando-a sobre a subjetividade do artista que organiza o mundo a partir de como o olhar é direcionado na obra:

Você volta a brincar de Deus associando imagens e sons uns com os outros e esculpindo o tempo e o ritmo de seu filme na edição.

Olhar as coisas por uma segunda vez, realinhar o caos, reinventar o mundo através da imagem e não apenas do imaginário.⁶

Pensando a respeito dos universos que envolvem a imagem em movimento, consideramos o cinema como uma referência significativa para a percepção das possibilidades de impressão do aspecto sensível do vídeo sob narrativas, que abrangem questões poéticas relacionadas com o real. Philippe Dubois apresenta o cinema como a primeira instância da imagem-movimento, considerando-o como forma do pensamento.

⁶ GUIMARÃES, op. cit., p. 2

O Cinema representou um papel primordial tanto histórica quanto esteticamente. Foi ele que deu movimento às imagens, que nos impregnou dessa “cinematicidade do visível”, de maneira que desde então só podemos pensar o mundo através desse imaginário da imagem movimento.⁷

Mesmo que, desde o início do século XX, o cinema fosse considerado como o lugar da imagem-movimento, esse não se configurava no campo da arte contemporânea. Por mais que já houvesse algumas experiências, como o cinema dito experimental, foi só a partir dos anos 70, que o vídeo veio a se desenvolver como um território intermediário, deslocando a imagem-movimento para os lugares da arte (DUBOIS, 2003). No contexto das primeiras experiências da vídeo-arte, o vídeo surge, não só como uma nova possibilidade de registro da imagem, mas também como um novo dispositivo que abrange o princípio do *tempo real*; fenômeno este, explorando o circuito fechado possibilitou a sincronia da imagem ao vivo com o seu objeto.

Na contemporaneidade o vídeo se deslocou dos monitores de televisão se expandido com a chegada dos vídeos-projetores, nos quais concederam ao vídeo a possibilidade de projetá-lo nas paredes dos museus ou em grandes telas. O vídeo incorporou a projeção assim como no cinema. Nesse sentido, Dubois apresenta esse aspecto como algo que favoreceu o desenvolvimento das trocas entre o cinema e a arte contemporânea. Fato este, que possibilitou o vídeo incorporar o dispositivo do cinema, como integrante do campo da arte. E é nesse, entre outros pontos, que o autor cunhou o termo “efeito cinema” na arte contemporânea.

O cinema, assim como o vídeo, é percebido como uma possibilidade de figuração e de percepção do movimento. Ismail Xavier destaca a preocupação com o cinema “*como dado novo de percepção*”, como uma técnica que se volta para a construção de um *novo olhar* e de uma *nova linguagem*. Dessa maneira, o autor trás a referência de vários cineastas que propunham “*um pensar e fazer cinema que reivindica o direito a experimentar negado pela indústria,*” (XAVIER, 1983, p. 12), tornando-se livre do enrijecimento das regras tradicionais, até então predominantes no campo do cinema. Nesse sentido, podemos perceber que tanto o vídeo quanto o cinema se influenciaram, no sentido que ambos favoreceram a constituição de olhares criativos sobre cada dispositivo. É a partir desse viés, que procuramos estabelecer uma ponte entre essas duas modalidades de figuração do pensamento visual sobre o movimento.

⁷ DUBOIS, Philippe. Movimentos improváveis. O efeito cinema na arte contemporânea. Rio de Janeiro: CCBB-RJ, 2003. p. 6.

Nesse sentido, observamos alguns filmes que, de alguma forma, mostrassem essa abertura a experimentações de configuração e manipulação da imagem-movimento. Essa intenção, de tomar filmes como obras de referência para essa pesquisa, nos conduziu a perceber a edição e a impressão do movimento sobre as narrativas, que configuravam o pensamento visual do filme.

A MONTAGEM

“A obra só se torna uma, quando o seu tema, a sua composição e a idéia se encontram ligados orgânica e indissolavelmente aos pensamentos, à vida, ao ser do autor” (EISENSTEIN)⁸

A experiência visual, obtida pela prática da edição da fotografia em vídeo na qual desencadeou a pesquisa científica/artística inicial, o trabalho *[SOBRE]VIVENTES*, foi desenvolvida através de uma descoberta de movimento observado pelas passagens das fotografias na própria câmera (no visor digital). Obtendo assim, uma velocidade através da minha manipulação no aparelho. Assim foi possível observar a transformação da imagem na tela da câmera, ao passar de uma foto à outra, sendo estas imagens diferentes umas das outras. Foi possível perceber assim, a transformação de um movimento visual dado pela relação de cada forma obtida pela fotografia. Este exemplo revela o exercício de um conhecimento técnico através das descobertas obtidas pela prática, sendo esta sempre organizada pela observação e estudo dos fenômenos descobertos.

A idéia de fotografias animadas em movimento remete aos fotogramas: frames do vídeo. Sabemos que tanto nos ensaios com captação em vídeo desenvolvidos nessa pesquisa *Deslocamentos*, quanto na animação fotográfica em *[SOBRE]VIVENTES*, a imagem em movimento se constitui de um conjunto seqüencial de fotografias. O movimento surge pela passagem, uma mudança do estado da forma no quadro. A tentativa, na concepção desses trabalhos, foi buscar uma relação do corte temporal, tanto da tomada das fotografias quanto da edição do movimento destas, em contraposição com o corte seqüencial do vídeo. As experiências desenvolvidas em fotografias animadas elucidam um tempo prolongado, dado a uma velocidade menor na passagem de uma imagem à outra. Um movimento que não é real. Uma intenção de “esticar” o tempo tornando-o mais lento; podendo assim, revelar a transição,

⁸ EISENSTEIN, Serguei. *Montagem* (1938). In: *Reflexões de um cineasta*. Editions Du Progrès. Moscou, URSS, 1958. Tradução Zahar Editores. Rio de Janeiro, 1969. p. 71

a mescla, o intervalo. O que difere da passagem rápida que esconde essa transformação da imagem, resultando assim, outro tipo de efeito visual.

Dessa forma, é importante analisar as diferentes sensações impressas pelo movimento e pela transformação da imagem. De certa forma, a câmera fotográfica e a filmadora podem ser compreendidas como o laboratório de formação da imagem, onde se executa o corte e o controle do recorte da imagem da realidade no ato da tomada fotográfica/videográfica.

Em nossa pesquisa, a edição das imagens foi considerada o segundo momento, em que se trata do processo de composição da imagem fotográfica sob o aspecto da projeção em movimento. Momento em que o artista intervém no registro, manipulando-o. Nesta etapa são considerados os princípios de uma composição por montagem. No ato fotográfico/videográfico a composição da imagem é feita pelo recorte da câmera e pela seleção das formas visuais do real no momento da tomada.

Na montagem, a composição se estende para a organização e justaposição desse material, que resultará numa seqüência, configurando assim, a narrativa. Na edição, a fotografia sofre a inserção do movimento obtido pelo programa de edição de vídeo, que estabelece formatos que abrangem várias possibilidades de movimentos. Nesse sentido, a fotografia é reconfigurada através da criação do movimento videográfico sobre o corpo imagético da fotografia, conseqüente pela sobreposição de imagens.

Na edição do vídeo, é possível manipular e reestruturar a dinâmica do movimento e excluir fragmentos que não são de interesse da narrativa, podendo assim, manipular a disposição dos recortes das cenas sobre o quadro no qual projeta a imagem.

Sob essa perspectiva, trago a referência do pensamento de Serguei Eisenstein, a partir de Ismail Xavier, que apresenta uma abordagem da montagem baseada no princípio da justaposição e conflito: *“duas imagens ou mais, ao serem aproximadas, são capazes de produzir uma idéia, ou um conceito. Com aparências visuais, podemos constituir uma espécie de escrita que se molda ao pensamento, segue os movimentos do raciocínio, mesmo o mais abstrato”* (XAVIER, p. 175).

Para Eisenstein a montagem deve oferecer uma exposição coerente do tempo, da história, da ação, dos comportamentos, do movimento no seu todo. Compreendemos que a montagem é o trabalho que irá configurar a unidade do sentido. Ela estabelece o significado; costura os elementos selecionados pelo artista que os oferece enquanto informação, gerando assim, uma base documental e/ou poética para a temática a ser desenvolvida no vídeo ou no filme. O sentido se configura pelas combinações de imagens, de sons e imagens-sons, ao justapor um objeto de percepção a outro, formando assim, o corpo da seqüência. Segundo Eisenstein, a

justaposição de duas percepções gera uma nova imagem, um efeito no qual a justaposição de dois fragmentos se assemelha mais ao produto que à soma. Pois, “*o resultado da justaposição difere sempre qualitativamente de cada um dos seus elementos componentes, tomados em separado*” (EISENSTEIN, 1938, p.74).

Mas Eisenstein chama a atenção para que o artista não coloque o acento principal sobre as possibilidades de justaposição, o que acarretaria um enfraquecimento do acento sobre os elementos da justaposição. Pois, de acordo com o autor, somos naturalmente levados a refletir principalmente na possibilidade de justaposição, o que acarreta uma atenção menos analítica à própria natureza dos elementos justapostos. Deve-se determinar igualmente o conteúdo interno de cada imagem e a justaposição desses materiais, ou seja, deve-se atentar ao conteúdo do *todo*.

O método da montagem, que liga uma informação à outra, possibilita provocar no espectador a emoção (sensação) que se deseja inspirar-lhe. “*Trata-se de saber como fazer nascer na sensibilidade do espectador uma imagem emotiva*” (EISENSTEIN, p. 98), em que, creio eu, na possibilidade de sensibilizar o espectador acerca das questões e problemáticas que são tratadas na temática. No que compreende a uma transmissão de conhecimento e de reflexão.

Na tentativa de elaborar narrativas visuais, a montagem torna-se elemento unificador das imagens, tendo assim, a possibilidade de configurar um significado, nesse caso, um olhar para a cidade, uma leitura desta, na sua configuração como uma paisagem no tempo.

Para Eisenstein, a justaposição “*evidencia um mundo de conceitos, associados ao tempo à qual corresponde ao deslocamento da vida humana. Dessa forma, a imaginação é levada a fazer afluir na memória, em resposta a esse sinal, as imagens e lugares semelhantes aos que ocorrem durante a vida cotidiana*” (EISENSTEIN, p. 77). Na montagem é possível agregar sentidos que estão para além do conteúdo das imagens. Desse modo, os ensaios videográficos dessa pesquisa buscaram explorar a sensação de deslocamento obtido pela justaposição de imagens num determinado tempo e pela organização das cenas que configuraram a narrativa.

A PRODUÇÃO VIDEOGRÁFICA

A câmera fotográfica e a câmera de vídeo são dois aparelhos que possuem capacidades diferentes de registrar o espaço. Cada uma possui um limite capaz de registrar o reflexo da luz no espaço, obtendo assim, um grau de proximidade com o real. “*O fotógrafo somente pode*

fotografar o fotografável, isto é, o que está inscrito no aparelho” (FLUSSER, 2002, p. 31). Nesse sentido, percebemos que esses instrumentos possibilitam uma invenção a partir do documento da cidade, a recriação dessa realidade e do tempo em que essa se projeta sobre nós. E foi sob essa perspectiva que desenvolvemos a prática fotográfica e videográfica, e o aprimoramento da poética.

O fotógrafo precisa, antes de mais nada, conceber sua intenção estética, política, etc. (...) A manipulação do aparelho é gesto técnico, isto é, gesto que articula conceitos. O aparelho obriga o fotógrafo a transcodificar sua intenção em conceitos, antes de poder transcodificá-la em imagens. (...) Fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas.⁹

O vídeo é um meio artístico que permite trabalhar o tempo. As imagens videográficas se oferecem em fluxo, e descreve um modo de passagem, uma continuidade. Esta pode ser linear, cíclica, elíptica, múltipla, dentre outras formas de experimentação do movimento no quadro. Propomos um vídeo de tempo minucioso, uma proposta de impressão do movimento lento, que reflete um contato que possibilita a percepção de detalhes sutis à visão, na qual necessitam de uma atenção.

Sobre o processo de criação, podemos dizer que envolveu, inicialmente, a fotografia como processo de captura da imagem. Em um segundo momento, a animação dessas fotografias aproxima seu resultado ao do vídeo enquanto meio, modo de exposição e apresentação da imagem fotográfica. Nesse processo as imagens tratadas em edição possibilitaram a criação de uma narrativa a partir da composição entre várias seqüências fotográficas. Dessa maneira, entendemos que o processo fotográfico se estendeu para o vídeo, podendo experimentar uma ressignificação da imagem fotográfica sobre um corpo ritmado. Assim, foi possível aproximar o conceito da fotografia com o do movimento.

Sob essa estrutura técnica foram desenvolvidos alguns trabalhos, nos quais foram experimentados desde a pesquisa *[SOBRE]VIVENTES*, em 2009. No trabalho da pesquisa *Deslocamentos* busquei experimentar diferentes aspectos da impressão do movimento gerado pela animação das fotos. Nesse sentido, no primeiro período desta pesquisa, a tomada fotográfica resultou algumas seqüências de fotos que registraram vários lugares de Uberlândia, em que pude experimentar diferentes cortes dessa realidade, relacionados ao

⁹ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*; [tradução do autor]. Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2002. p. 31-32.

modo como os objetos e a câmera (o artista) se deslocavam sobre o espaço. Esse exercício resultou a criação do vídeo “*Deslocamento em trânsito*”, de 14 minutos, que é composto apenas por fotografias animadas pela sobreposição de imagens. Dessa maneira, pude explorar a poética e a estética do vídeo envolvendo a composição da luz na forma da cidade, que foi manipulada no aparelho fotográfico, e pela transformação da imagem fotográfica pelo movimento da passagem no quadro videográfico. O que pôde remeter a transformação da imagem da cidade pelas necessidades humanas que movimentam esse espaço. O movimento implica transformação, e dessa forma, seja possível compreender a transformação como um efeito do tempo.

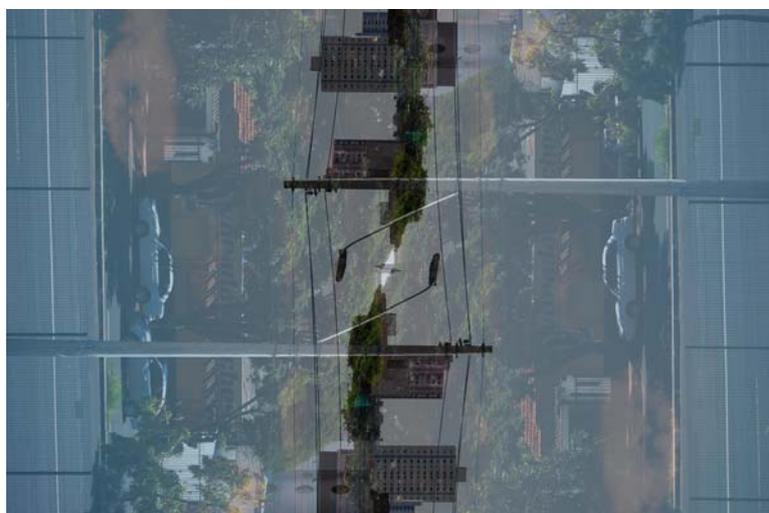


Fig. 2 - Luana Diniz “*Deslocamento em trânsito*”, 2010.

Vídeo-arte.

Como a pesquisa objetivava perceber as transformações do tempo na cidade, a prática consistiu em situar o artista-pesquisador no exercício de perceber a cidade a partir do recorte ótico da câmera. Dessa maneira, pudemos desenvolver uma prática de captação de imagens, que consistia fotografar e filmar situações de trânsito, de movimentos que interessavam à poética da pesquisa. Em uma segunda etapa, utilizando a própria câmera fotográfica em modo vídeo, produziu-se um conjunto de ensaios da cidade. Foram selecionados e trabalhados alguns destes, para compor um único trabalho que resultasse uma paisagem, compreendida enquanto a leitura do espaço urbano na qual formulamos nessa pesquisa.

Chegamos a uma paisagem que se configurou uma composição de movimentos encontrados na cidade, pelo deslocamento e registro dos objetos que se encontravam em trânsito pelo espaço, conferindo a este um fluxo. Desse modo, o trabalho final, prático e

conclusivo dessa pesquisa é um vídeo que resultou uma combinação de quatro quadros videográficos que se apresentam configurados em um único quadro. Eles possuem aspectos visuais diferentes entre si, pelas formas de revelar o movimento em harmonia com o todo. Sob esse aspecto, a narrativa se apresenta na figuração do movimento na e pelas imagens-movimento. Dessa maneira, é possível perceber os limites do movimento nas imagens.

Acreditamos que cada plano videográfico experimentado na pesquisa, tem a potencialidade de revelar um fragmento de paisagem da cidade, mas, considerando esta como uma complexa rede de formas, que caracteriza a vivência humana sobre o espaço urbano, propomos uma poética videográfica que percebe a cidade como um espaço fragmentado que se sustenta por uma unidade de movimento; por uma harmonia que é produto de uma desarmonia. Dessa forma, tratamos a narrativa como um complexo de deslocamentos que se manifestam no espaço urbano, e que combinam e recombinaem entre si no quadro que projeta os planos como um todo. Tal experiência resultou um percurso de tempo de 16 minutos e 58 segundos. O trabalho recebeu o título de *Escoa* (fig. 3).

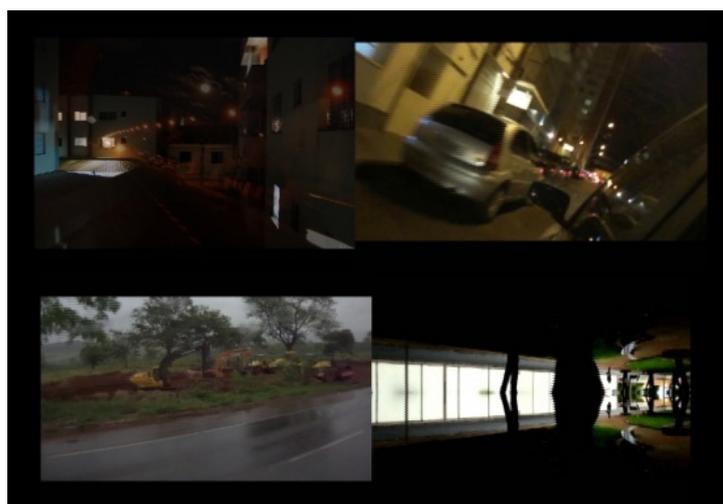


Fig. 3 - Luana Diniz “*Escoa*”, 2011.

Vídeo-arte

Este vídeo é composto pelos vídeos: a) “*Deslocamento em Trânsito*”, que apresenta a estética fotográfica e a transformação da imagem dada pela sobreposição, conferindo ao quadro a impressão do movimento lento por um tempo longo; o vídeo marca um percurso que se desenvolve por vários caminhos de Uberlândia e percebe várias perspectivas do espaço dessa cidade; b) uma seqüência videográfica composta por dois planos (sem cortes) de cidades diferentes; revelam um percurso configurado por dois caminhos sob a perspectiva do ônibus e do carro, dia e noite se apresentam nesses dois fragmentos de tempo das cidades; o

tempo cronológico é manipulado na edição, onde pudemos experimentar uma variação do movimento lento e do real; c) uma seqüência videográfica longa que apresenta um plano com um corte e possui o tempo editado, também experimentado sob uma variação do movimento; d) um plano curto sem cortes, que apresenta o tempo real do registro; edição com alto contraste da luz e espelhamento da imagem. Os elementos visuais de cada quadro dialogam entre si, por serem registro de lugares que compõem o espaço urbano. Três dos vídeos salientam a proximidade com a idéia de documento e registro, e um abstrai a forma da realidade. Por mais que a edição adiciona efeitos sobre a imagem, abstraíndo-a do real, essa não deixa de constituir em si o traço urbano.

As narrativas enfatizam as imagens encontradas no espaço, diante das situações urbanas. Nesse sentido, a narrativa foi trabalhada como ponto unificador dos deslocamentos e das descobertas dos lugares percorridos. Dessa maneira, foi possível trabalhar com os estímulos que induz a captação dos movimentos e as imagens com a intenção de inventariar e documentar a cidade para depois recriar essa realidade.

Desse modo, trouxemos a referência do documentário “*Acidente*” (2006, 55’), de Cao Guimarães e Pablo Lobato, pela estratégia de trabalhar com o acaso. A narrativa do filme se desenvolvia de acordo com o deslocamento passageiro dos artistas pelas cidades, ao se lançarem à descoberta da essência que buscavam sentir de cada cidadezinha.

Um poema composto por 20 nomes de cidades de Minas Gerais, Brasil, é o corpo rítmico deste filme, que se abre ao imprevisto e ao improviso. Instigados pelos nomes destas cidades, a equipe percorre por uma primeira vez cada uma delas. Num movimento de imersão e submersão, o filme se faz através de duas camadas narrativas - uma formada pela história do poema e outra pelos eventos ordinários que surgem acidentalmente diante da câmera em cada uma das cidades. Percepção aberta para deixar-se mesclar ao cotidiano de cada lugar e atenta para eleger um acontecimento qualquer, possível de se relacionar com o poema e capaz de revelar o quanto a vida é imprevisível e acidental.¹⁰

¹⁰ Sinopse do documentário. Disponível: (www.caoguimaraes.com) Acesso em: 16/11/2010.



Fig. 4 - Cao Guimarães e Pablo Lobato “Acidente”, 2006.

Documentário

Além desse documentário, foram considerados como referência outros dois documentários para compor a base de referência de obras artísticas envolvendo a percepção do movimento sob uma narrativa poética. O filme “*Ashes and snow*” (1992, 60’) de Gregory Colbert, trás a referência da impressão do movimento lento das imagens. O caráter documental dessa obra se configura pela intenção do artista que buscava conhecer, através de um olhar sensível, os lugares por onde realizou diversas expedições em diferentes partes do mundo. Esse artista explora a sensibilidade poética dos animais em seu habitat natural, em situações de interação com os seres humanos. *Ashes and Snow* é sobretudo um narrativa poética e não apenas documentário. “*Ao explorar a linguagem e a sensibilidade poética comum a todos os animais, meu trabalho tenta redescobrir um universo outrora compartilhado com harmonia pelos seres humanos e os animais. As imagens refletem um mundo que não tem começo nem fim, que não se situa aqui nem ali, que não está no passado nem no presente*”¹¹.

Relacionamos *Ashes and Snow* com a pesquisa, guardadas as evidêntes diferenças, pelo fato do artista ter desenvolvido uma pesquisa de campo, por onde ele buscou conhecer diversos lugares do planeta, na tentativa de absorver uma essência desses lugares e exprimir poeticamente essas descobertas através da linguagem fotográfica e cinematográfica. Ao observar o movimento lento impresso na narrativa do filme, pude observar o efeito que esse tipo de movimento pode proporcionar à imagem; o que reflete na recepção. Pude perceber que

¹¹ Gregory Colbert. Disponível: (www.ashesandsnow.org) Acesso em: 16/11/2010

o movimento lento cria toda uma relação com a áura dos lugares e com os animais, que constituem o universo do filme.



Fig. 5 - Gregory Colbert “Ashes and snow”, 1992.

Documentário

“*Man with a movie camera*” (1929, 66’40’’), de Dziga Vertov, é um documentário experimental que se tornou referência para o cinema por sua inovação e técnicas utilizadas. Nas cenas que retratam a vida urbana em Odessa (e em outras cidades próximas) na Rússia, é possível perceber uma tentativa de explorar os mecanismos cinematográficos para além das formas tradicionais de trabalhar com a linguagem do cinema, sem fugir dos sentidos que esta busca pode promover. Nas cenas foram utilizadas: sobreposição¹², *slow motion*¹³, *fast motion*¹⁴, tela dividida, *super close up*¹⁵ e animação em *stop motion*¹⁶. Além de o filme excluir alguns dos elementos tradicionais como o cenário, o teatro e o texto, as imagens revelam o artista em cena. Várias cenas do filme mostram o *cameraman* em ação e também o editor trabalhando na montagem, podendo revelar assim, o trabalho de captura de imagens com a câmera de filmar e o trabalho da montagem, ambas os procedimentos do processo de construção do filme. Dessa forma, pode-se pensar o filme que documenta a realidade de Odessa e o próprio fazer cinematográfico, a realidade do fazer artístico explorado pela linguagem do cinema. Além de trazer o artista para frente da câmera, esse filme revela as inúmeras formas de enquadramentos e movimentos de câmera, nos quais foram utilizados por vários cineastas posteriores à Vertov. Percebe-se também a tentativa de explorar a imagem

¹² Sobrepor duas imagens no mesmo quadro.

¹³ Movimento em câmera lenta; movimento retardado.

¹⁴ Movimento em câmera rápida, com a velocidade mais rápida que a original.

¹⁵ Mostra detalhe de parte significativa do objeto, em que praticamente ocupa todo o quadro.

¹⁶ Efeito especial, onde os objetos são fotografados quadro a quadro e animados pela edição.

em movimento, através da modificação da velocidade do movimento, da inserção de uma imagem na outra, aproximando-se de um imaginário, onde o artista se distancia da representação tradicional do real. Pois este é enfatizado sob as questões que envolvem a captura da realidade, como esta se mostra. Revelando assim, a cidade e as pessoas que vivem em Odessa. O filme foi uma das primeiras experiências do formato de documentário, principalmente por expor um modo de vida humano sob um lugar.

Man with a movie camera é considerada um excerto do diário de um *cameraman* que apresenta uma experiência em comunicar acontecimentos reais, e é sob esse viés que relacionamos essa obra com a experiência estética do vídeo desenvolvido nessa pesquisa.



Fig. 6 - Dziga Vertov “*Man with a movie camera*”, 1929. Documentário

Compreendemos o espaço urbano como um espaço que configura uma rede complexa de relações humanas e de formas urbanas, nas quais envolvem os acontecimentos contemporâneos. Para sentir essa complexidade é preciso deslocar-se, encontrando assim o traço urbano que configura o estilo de vida do homem e os lugares que constituem essa complexidade que conecta as cidades contemporâneas. Dessa maneira, ao utilizar quatro planos urbanos sobre um único quadro, remete a intenção de nossa poética em ressignificar esses fragmentos sob a idéia de que um único fragmento urbano não comporta a nossa visão sobre o universo urbano.

A partir dessa intenção em organizar os fragmentos que compõem uma percepção do espaço urbano, na tentativa de estimular a percepção do espectador a um deslocamento do olhar sobre os lugares apresentados em cada plano, buscamos a referência da obra “*Office Baroque*” de Gordon Matta-Clark para pensar a organização de recortes sobre o mesmo

plano, a fim de promover uma percepção do espaço sob várias perspectivas. Neste trabalho, percebemos a tentativa do artista em ressignificar a fotografia enquanto colagem, para além do registro de suas intervenções sobre a arquitetura urbana.



Fig. 7 - Gordon Matta-Clark "*OFFICE BAROQUE*", 1997.

Fotografia.

Ao documentar fotograficamente, sob diferentes perspectivas o resultado de sua intervenção, em que modificava a visão dos cômodos de uma casa, o artista tenta representar o espaço com as fotos proporcionando uma idéia da dimensão do espaço. Dessa forma, Matta-Clark transmite, em parte, a sensação que o espaço modificado proporciona à visão. Nessa obra, o artista fotografa quatro ângulos da intervenção buscando retratar a percepção espacial que os cortes causavam através da modificação da arquitetura. Ao lançar o seu olhar, Matta-Clark conduz o olhar do espectador a perceber, em parte, a dimensão do espaço modificado através de sua intervenção. Nessa tentativa de reconstituir uma percepção do espaço, o artista estimula o espectador a se sensibilizar aos questionamentos promovidos pela sua poética.

Todos os filmes que foram tomados como objetos de estudos para essa pesquisa tratam da realidade. São obras que, de certa forma, documentam e apresentam por diferentes formas uma crítica e uma noção (sensação) da realidade humana. Foram analisados aqui os aspectos documental, sensível e poético desses trabalhos, que são obras cinematográficas, nas quais

cada uma oferece uma visão particular da realidade humana em relação com seus espaços de vivências, sendo a maioria de casos urbanos.

A seleção desses filmes foi feita pela necessidade de buscar uma visualização em compreender as possibilidades de se trabalhar com a imagem da realidade; pelas possibilidades de impressão do tempo através do movimento e das tomadas das cenas; assim como imprimir possíveis leituras acerca da realidade, nesse caso, envolvendo a cidade.

A vídeo-arte “*Escoa*” está disponível na internet. Para a sua visualização, segue os links:

Escoa (parte 1): http://www.youtube.com/watch?v=xir9aY1eJ_w

Escoa (parte 2): <http://www.youtube.com/watch?v=bfOyLvNvi7M>

REFERÊNCIAS:

ANDRADE, Rosane de. Olhares fora-dentro. In: *Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro*. São Paulo: Estação liberdade; EDUC, 2002. (p. 113-121).

Alejandro JODOROWSKY / Catálogo Mostra Jodorowsky [Coordenação e organização Serviço Social do Comércio (SESC) e Centro Cultural do Banco do Brasil; tradução Sofia Trezzi, Renata Franchesci e Sara Rocha]. Fevereiro 2009.

ARAÚJO, Luís Augusto Fonseca de. Recortes sobre o vazio: *Considerações sobre a imagem em movimento nas artes plásticas*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes / Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 2009 (dissertação de mestrado).

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (Org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

BERGER, John. Sobre o olhar. Tradução Lya Luft; Editorial Gustavo Gili, SA, 2003.

CATTANI, Icleia Borsa. Arte Contemporânea: O Lugar da pesquisa. In: BRITES, B e TESSLER, E. (Orgs) *O meio como ponto zero*. Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 2002.

DUBOIS, Philippe. O ato Fotográfico e outros ensaios. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

_____. Movimentos improváveis. O efeito cinema na arte contemporânea. Rio de Janeiro: CCBB-RJ, 2003. p. 4-29.

EISENSTEIN, Serguei. Montagem (1938). In: *Reflexões de um cineasta*. Editions Du Progrès. Moscou, URSS, 1958. Tradução Zahar Editores. Rio de Janeiro, 1969.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia; [tradução do autor]. Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2002.

Gordon Matta-Clark – Desfazer o espaço. MODERNO mam extra, ano 2, nº3. São Paulo: FEV/MAR/ABRIL/2010. (folder da exposição)

GUIMARÃES, Cao. Documentário e subjetividade. Publicado no livro *Doc: expressão e transformação*. Itaú Cultural, 2007.

KUNSKCH, Graziela e CESAR, Vitor (orgs.) Revista Urbânia 3. São Paulo: Editora Pressa, 2008.

OLIVIERI, Alberto Freire de Carvalho. O Lugar Contemporâneo e as Artes Visuais. Texto apresentado no 1º Seminário ARTE, IMAGEM, LUGAR, promovido pelo Grupo de Pesquisa Poéticas da Imagem do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia, em 25 de agosto de 2010.

PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PASTOR, Marina. A Cidade Invasa, uma questão de fronteiras. In: *Cidade Invasa*. Valencia: Editorial UPV / Universidad Politécnica de Valencia, data.

Paul Cézanne / [coordenação e organização Folha de S. Paulo; tradução Martín Ernesto Russo]. Barueri, SP: Editorial Sol 90, 2007. (Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura; 2).

PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens urbanas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

PLAZA, Julio. Arte, Ciência, Pesquisa: Relações. In: *Trilhas*. Campinas. Julho/dezembro, 1997. 6(1): 21-32.

RAUSCHER, Beatriz. Imagens estilhaçadas luz, espaço e corte. In: *Porto Arte v.1, nº 1, junho 1990*. Porto Alegre: Instituto de Arte/UFRGS, 1990.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas / organizado por Blanca Brites e Elida Tessler. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

XAVIER, Ismail (Org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.