

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

**A ESPIRAL DO TEMPO**  
**Pequeno ensaio sobre imagem, tempo e percepção**

Lizandra Guerra

Orientador: Prof. Dr. Hélio Custódio Ferverza  
Banca Examinadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Ivone dos Santos  
Prof. Dr. Alexandre Ricardo dos Santos

Porto Alegre, dezembro de 2009

## **Sumário**

Introdução.....	3
O Tempo em espiral.....	7
A construção.....	12
Montagem.....	27
Proposta de exibição.....	37
Considerações finais.....	41
Referências.....	43
Apêndice.....	46

## Introdução

O trabalho que apresento como projeto de graduação, *A Espiral do Tempo*, é um vídeo de aproximadamente 10 minutos, animado com a técnica de stop motion, no qual procuro abordar a temática do tempo.

A ideia deste trabalho surgiu a partir de dois pontos específicos: de um lado é um desdobramento de um vídeo anterior que comecei a desenvolver no primeiro semestre de 2009 e que pretendia apresentar como trabalho de conclusão de curso, e de outro foi inspirado pelos filmes de Chris Marker, *Sans Soleil* e *La Jetée*, que direcionaram minha pesquisa ao objeto do tempo como tema do trabalho, além de elemento formal de construção.

No vídeo que estava produzindo (e que ainda não foi concluído), eu tinha como argumento a memória. Não pretendia fazer um vídeo sobre lembranças ou recordações específicas, mas sim tentar mostrar como tenho a impressão de que a minha memória funciona: não como um filme que produz uma sensação de continuidade, mas imagens que se sobrepõem umas às outras, fragmentadas, que remetem, por sua vez, a outras imagens. Misturei a essas imagens músicas e sons gravados com um gravador portátil. A intenção era fazer com que imagens e sons formassem esse jogo de associações, nem sempre perceptíveis, que a memória faz. A cadeia de relações ia, dessa forma, de uma imagem a um som e a outra imagem, com intervalos sem som ou sem imagem. Os filmes de Chris Marker já

eram referência nesse momento da minha produção.

*Sans Soleil* (1983) é um filme-ensaio que mescla imagens documentais com uma narrativa semi-ficcional em voice-over<sup>1</sup> onde temas como tempo, memória, cultura e história são abordados de forma não tradicional, dando destaque à televisão e à propaganda, a símbolos e simulacros, crenças e tradições. Imagens de Cabo Verde, Guiné-Bissau, Japão e São Francisco (filmadas por Chris Marker) são intercaladas enquanto uma voz feminina lê e comenta as cartas que recebeu do suposto cameraman, Sandor Krasna.

*La Jetée* (1962) é um filme totalmente feito com fotografias (à exceção de um pequeno trecho em que existe filmagem), com uma narração em off. A história se passa após a Terceira Guerra Mundial, numa época em que a Terra está devastada e os únicos sobreviventes habitam no subsolo. A possibilidade de superar o perigo de extinção reside no resultado das pesquisas que são feitas com prisioneiros. Essas pesquisas buscam nas memórias das cobaias suas lembranças de um tempo anterior, no qual ainda existia vida na superfície. Com equipamentos ligados à cabeça, a vítima escolhida para os experimentos viaja no tempo, através de sua memória. Revive momentos de seu passado e acaba sendo presa dos próprios cientistas no momento em que vislumbra a possibilidade de escapar do tempo em que vive. Esse filme me sensibilizou fortemente para as questões do tempo.

Além disso, meu trabalho também é o resultado de questionamentos pessoais em relação a como percebo o tempo passando, como percebo os eventos que se desdobram no tempo. Quanto tempo dura tal evento que se desdobra no tempo? Como medir o tempo que dura?

Para fugir da marcação normativa do relógio, decido contar o tempo de espera (por alguém,

---

<sup>1</sup> No cinema, técnica na qual a emissão da voz é externa à diegese.

pelo ônibus ou para uma aula) pela quantidade de desenhos que faço. Ao invés de 15 minutos ou meia hora, a duração dessa espera é de 2, 3 ou 4 desenhos. Uma medição do tempo totalmente arbitrária, já que cada desenho é diferente do outro e cada um leva um intervalo diferente de tempo para ficar pronto.

O trabalho *Estudo para Tempo* (Fig. 1), de Cildo Meireles, é um exemplo dessa tentativa de marcar o tempo de uma forma distinta. Por meio de uma instrução, Cildo nos convida a pensar sobre outras formas de medir ou de se relacionar com o tempo.

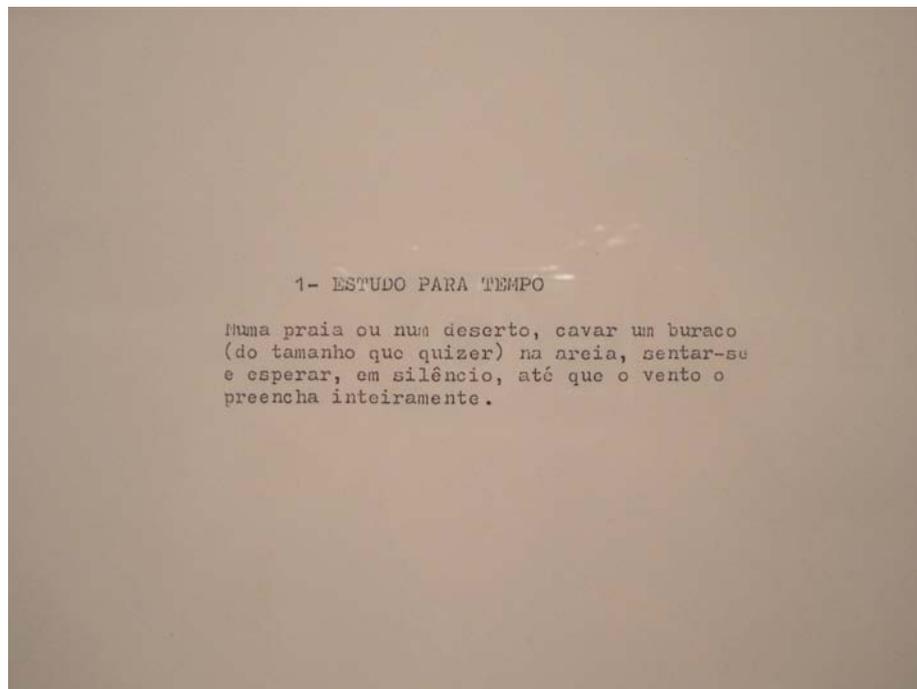


Fig. 1 – Cildo Meireles. *Estudo para Tempo*. Texto datilografado sobre papel (detalhe), 1969/2009.

O trabalho que apresento é o resultado desses questionamentos e de tentativas de abordar essas questões por meio de imagens e sons. Como organizar imagem e som em uma montagem seguindo um argumento específico?

Discutirei alguns pontos que julguei relevantes em *A Espiral do Tempo*, bem como trabalhos de outros artistas que se relacionam de alguma forma com o meu.

## O Tempo em espiral

No imóvel ponto do mundo que gira. Nem só carne nem sem  
carne.  
Nem de nem para; imóvel ponto, onde se move a dança,  
Mas nem pausa nem movimento. E não se chame a isto  
fixidez,  
Pois que passado e futuro aí se enlaçam. Nem ida nem vinda,  
Nem ascensão nem queda. Exceto por esse ponto, o imóvel  
ponto,  
Não haveria dança, e tudo é apenas dança.  
Eu só posso dizer que estivemos ali, mas não sei onde,  
Nem quanto durou esse momento, pois seria situá-lo no  
tempo.<sup>2</sup>

O tempo é percebido através da mudança. O que determina a passagem do tempo é a transposição de um estado para outro e, por meio da constatação dessa transposição é que temos

---

<sup>2</sup> ELIOT, T. S. **Quatro Quartetos**. São Paulo: Editora Civilização Brasileira S. A., 1967, p. 21.

Tradução de Ivan Junqueira para: “At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless;  
Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,  
But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,  
Where past and future are gathered. Neither movement from nor towards,  
Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,  
There would be no dance, and there is only the dance.  
I can only say, *there* we have been: but I cannot say where.  
And I cannot say, how long, for that is to place it in time.”

certeza de que transcorreu um intervalo de tempo entre esses dois estados. O movimento em si é fugaz. A transformação não nos é visível senão pela comparação entre estado/posição inicial e estado/posição final.

Segundo Henri Bergson, é a tendência da nossa inteligência separar o movimento e perceber momentos estáticos, buscar a fixidez. O entendimento “faz com que a mobilidade, apertada em intervalos cada vez menores à medida que aumenta o número de posições consideradas, recue, fuja, desapareça no infinitamente pequeno”<sup>3</sup>. Bergson lembra de Zenão de Eléia<sup>4</sup>, que propunha um argumento para a concepção de movimento descontínuo (seguindo os preceitos da escola eleática) sugerindo que uma flecha atirada do ponto A ao ponto B ocupa uma posição fixa e diferente no espaço a cada instante:

[...] em cada fragmento do tempo, por mais infinitesimal e até teórico que seja, a flecha *está* fixa. Jamais se pode dizer estritamente *aqui-agora* que *está* se mexendo. Imóvel no presente e sempre pega entre duas imobilidades, uma que a precedeu e a outra que se seguirá a ela. O movimento portanto é ilusão, não existe *nesse* tempo.<sup>5</sup>

O movimento seria constituído, dessa forma, através de uma recomposição que, unindo os instantes de imobilidade, acabaria por produzir o efeito ilusório de continuidade. No entanto, Bergson afirma que essa representação do movimento deve ser abandonada a favor de uma

<sup>3</sup> BERGSON, Henri. **Cartas, conferências e outros escritos**. In: **Os Pensadores XXXVIII**. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p.109.

<sup>4</sup> Citado por DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1993, p. 165.

<sup>5</sup> DUBOIS, 1993, p. 165-166.

continuidade indivisível: o movimento uno. O real deve ser entendido como mudança contínua, transição ininterrupta, fluxo.

Pensar na natureza do movimento como um contínuo transformador e indecomponível nos aproxima da noção de devir, de um fluxo permanente que transforma todas as possíveis concretizações da realidade, incessantemente. Toma-se consciência da impermanência, da impossibilidade da fixação e a inexistência da fixidez.

Representação do devir, a forma da espiral surge como a imagem *concreta*<sup>6</sup> do que é ininterrupto, contínuo, constante: o tempo. A ideia de espiral remete à noção de repetição, de algo que reincide, mas que avança. A espiral repete o movimento anterior, não a posição. Repete sua estrutura, mas sempre se afastando.

Conceber o tempo com a forma de uma espiral permite, além de visualizar a noção de tempo como ciclos que se repetem, imaginar um lugar fora desta espiral. Utilizando esse artifício, imagino um lugar afora do tempo, um além-tempo em que se possa observar essa mesma espiral fluir. Nesse lugar localizado depois dos confins do tempo é possível apenas observar os eventos que se desenrolam no tempo, sem que se esteja sob o efeito dele. Nesse lugar é possível conhecer. O além-tempo é um lugar de suspensão, onde a consciência é privilegiada.

A partir da leitura da narrativa de *Sans Soleil*<sup>7</sup>, escrevi um pequeno texto sobre essa ideia de um além-tempo. Trata-se de um curto ensaio (Apêndice) onde alguém – eu – tem a impressão de ser

---

<sup>6</sup> Concreta no sentido de algo que toma uma forma, individualizada, no entanto não imputa uma corporatura sólida ou maciça.

<sup>7</sup> Disponível em <http://www.ac-nancy-metz.fr/cinemav/marker/commentaire.pdf>, em francês, e em [http://www.markertext.com/sans\\_soleil.htm](http://www.markertext.com/sans_soleil.htm), em inglês.

transportado até este lugar, fora da espiral, para logo em seguida retornar.

Encontro algo do além-tempo em *Four Quartets*, de T.S. Eliot. Cito um trecho do poema *Burnt Norton*:

O tempo passado e o tempo futuro  
 Não admitem senão uma escassa consciência.  
 Ser consciente é estar fora do tempo  
 Mas somente no tempo é que o momento no roseiral,  
 O momento sob o caramanchão batido pela chuva,  
 O momento na esvoaçante igreja filtrada pela bruma,  
 Podem ser lembrados, envoltos em passado e futuro.  
 Somente através do tempo é o tempo conquistado.<sup>8</sup>

Eliot caracteriza o presente como o único momento possível de consciência. No entanto, sendo o presente transitório e efêmero, não é possível que a consciência seja plena, já que para tanto seria necessário um tempo fixo, permanente. Contudo, o poeta não desmerece a existência temporal e a memória: só através do tempo – passado/memória e futuro/projeção – pode-se, com efeito, experienciar e sentir a realidade. Enquanto para Eliot o fora do tempo é o presente, em *A Espiral do Tempo* o fora do tempo é o lugar além da espiral.

---

<sup>8</sup> ELIOT, 1967, p. 22.

Tradução de Ivan Junqueira para: “Time past and time future

Allow but a little consciousness.  
 To be conscious is not to be in time  
 But only in time can the moment in the rose-garden,  
 The moment in the arbour where the rain beat,  
 The moment in the draughty church at smokefall  
 Be remembered; involved with past and future.  
 Only through time time is conquered.”

Também em *Sans Soleil* a ideia de consciência ou memória perfeita surge. Em dois trechos do filme, Marker, via Sandor Krasna, comenta que no ano de 4001 o cérebro humano terá alcançado a era do seu uso total.

A figura da espiral é fundamental em *Sans Soleil*, desde a referência ao filme *Vertigo* de Alfred Hitchcock, no qual a imagem da espiral aparece desde a introdução e está sempre relacionada a tempo, até a recorrência dos tópicos e fragmentos de cenas que se repetem ao longo do filme.

Considero o momento em que fui capturada pela espiral do tempo o momento em que nasci. A partir desse ponto, estou atrelada ao tempo. Ir além não me é permitido, a não ser com a morte, que também significa a extinção. Dessa forma, o trabalho fala de uma impossibilidade: ninguém pode escapar do tempo. O além-tempo é inatingível.

Por outro lado, estabelecer um lugar onde se possa somente observar, para mim, serve como uma metáfora para definir a posição daquele que contempla. Aquele que esquece que vive (ou lembra) e somente observa, analisa, questiona e decompõe a realidade. O além-tempo é o lugar da contemplação e o lugar da consciência.

Talvez se possa traçar uma relação entre o *fora do tempo* e o próprio posicionamento do artista frente ao mundo. O artista que toma distância e se afasta das concepções pré-estabelecidas e que põe em xeque conceitos até então aceitos. O artista que dessacraliza e desmistifica.

## A construção

... a *compulsão da repetição* é algo essencial ao ato fotográfico: não se tira *uma* foto, a não ser por frustração; tira-se sempre uma série – metralhemos em primeiro lugar, a seleção vem depois –; só há satisfação em fotografar a esse preço: repetir não esse ou aquele assunto, mas *repetir a tomada* desse assunto, repetir o próprio ato, recomeçar todo o tempo, recuperar, como justamente na paixão do jogo, ou como no ato sexual: não conseguir se dispensar de acertar seu tiro.<sup>9</sup>

Para compor o vídeo, parti de fotografias do meu arquivo pessoal. A maioria delas fazia parte do vídeo anterior e outras foram feitas especialmente para *A Espiral do Tempo*. Não se trata de fotografias produzidas, planejadas ou predeterminadas, mas são imagens sequenciais do meu cotidiano ou de viagens.

As minhas fotografias refletem a relação que mantenho com esse meio. Fotografo para apreender o mundo. Como o desenhista que se apropria das formas do universo exterior por meio dos traços que projeta no papel, eu o faço fotografando. Por vezes, é como se apenas depois de olhar a foto que fiz de um céu, por exemplo, eu fosse capaz de dominar essa imagem e fazer dela parte do meu mundo.

As imagens que utilizei foram, a princípio, organizadas em grupos. Cada grupo contém

---

<sup>9</sup> DUBOIS, 1993, p. 162.

fotografias sequenciais de determinado assunto.

Essas fotos não representam mais que a compulsão fotográfica, como bem menciona Dubois. Depois de fotografar um instante, fotografo o seguinte e então o seguinte, só para mais tarde juntar todas em sequência para criar a ilusão do movimento.

O trabalho *...feito poeira ao vento...*<sup>10</sup> (Figs. 2 e 3), do artista paraense Dirceu Maués, se relaciona com o meu pelo fato de também ser um vídeo produzido a partir da organização de fotografias em sequência. O vídeo de Maués é realizado com 991 fotografias pinhole (seu interesse principal) produzidas com câmeras artesanais feitas de caixas de fósforos. O vídeo mostra o movimento de uma feira em um giro de 360 graus no espaço.



Figs. 2 e 3 – Dirceu Maués. *...feito poeira ao vento...* Vídeo (frames), 2006.

<sup>10</sup> Disponível em [http://www.youtube.com/watch?v=7iqFdY5vD8c&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=7iqFdY5vD8c&feature=player_embedded).

No entanto, o que distingue o meu trabalho do de Maués é que, enquanto Maués busca mostrar a movimentação de uma feira que vai da agitação inicial ao seu esvaziamento, eu busco tratar da natureza do movimento em si e suas possíveis variações.

Em *A Espiral do Tempo*, utilizei aproximadamente 1850 fotografias do conjunto de imagens do meu arquivo. Para organizar todas elas dentro do argumento do trabalho, separei-as de acordo com o que chamo de níveis de movimento. Cada parte do vídeo exibe um nível de movimento diferente. Na primeira parte, as imagens em sequência mostram o movimento de algo: o movimento das pedras com o vento ou o das nuvens com o vento. Na segunda parte, o nível de movimento aumenta e algo que move a câmera (mesmo que ela esteja fixa nas minhas mãos) cria um movimento aparente além daquele particular das coisas. Na terceira parte sou eu quem me movo com a câmera nas mãos, e o terceiro nível de movimento se constitui somando-se a este todos os outros.

Os níveis de movimento também podem ser comparados à história do cinema. No início, com os Lumière e Georges Méliès, por exemplo, a câmera era fixa; mais tarde os cineastas deram-se conta de que não só o cenário e as coisas e pessoas à frente da câmera podiam se mover, mas também a própria câmera.

Os níveis de movimento foram a solução que encontrei para tratar desse além-tempo em oposição ao estar no tempo. A metáfora do além-tempo aparece no primeiro ato (nível de movimento 1), no qual não existe desenvolvimento de uma ação: é alguém que observa de longe movimentos no espaço. Nesse lugar o som não pode ser ouvido porque teoricamente quem observa está localizado fora do tempo. Apesar disso, existe um som, um som de vento que apelidei de *som do universo*. Não é o som daquele lugar, mas um som que se ouve de fora da espiral do tempo. No

segundo ato (nível de movimento 2), minha câmera é transportada pelo ônibus em movimento. Situado num ponto muito próximo à espiral, onde o relógio marca a passagem do tempo, alguns trechos sofrem interferências relativas a um suposto contato com ela. Represento essa conexão pela ligação entre som e imagem: um som gravado no interior de um ônibus em movimento é sobreposto às imagens feitas da janela do ônibus. O contato com a espiral é perdido e um barulho de interferência é intercalado com a intenção de traduzir a perda de um sinal. Em seguida, o som de vento retorna, significando que o ponto em questão está fora da espiral. No terceiro ato (nível de movimento 3), eu caminho com a câmera nas mãos. Fotografo andando e olhando através da câmera. As fotos registram o movimento do meu corpo que anda. Esse ponto está localizado na espiral do tempo e é significativo que aqui exista alguma ação (uma volta ao redor da casa ou o caminhar sobre a plataforma): só há ação no tempo. Retomando o poema de Eliot citado acima: para experienciar é necessário *percorrer*<sup>11</sup> o tempo. O som desse ato é uma trilha sonora e, mesmo sendo um som exterior à diegese, a intenção é invocar a vida.

Os grupos de fotografias de cada ato diferem entre si, além dos níveis de movimento, também pelo assunto abordado em cada um. Para o ato 1, escolhi imagens que mostrassem eventos distanciados, sem a participação de quem olha (Figs. 4 - 6). No ato 2, as fotos feitas dentro do ônibus em movimento podem sugerir um estado ou momento de transição, uma viagem que poderia, aqui, ser uma viagem no tempo (Figs. 7 - 9). O ato 3, por sua vez, contém as sequências nas quais quem fotografa se movimenta, forçando, assim, o seu envolvimento nas cenas (Figs. 10 - 13). Logo, tem-se:

Ato 1- eventos distanciados

---

<sup>11</sup> Tanto no sentido de passar ao longo ou através de, como no sentido de explorar ou de perfazer.

Ato 2- transição

Ato 3- envolvimento

Por fim, para contar minha história do tempo, julguei necessária a inserção de legendas que conduzem para o sentido que procuro dar às imagens, já que estas, separadas do texto que as precede, não se sustentariam como um discurso. Assim, o vídeo começa com um prólogo (o texto que escrevi) que introduz o tema a ser tratado, e cada ato é igualmente antecedido por uma mensagem que avisa o lugar no qual aquele trecho se passa (dentro ou fora do tempo).



Fig. 4 – *A Espiral do Tempo* (frames do ato 1), 2009.

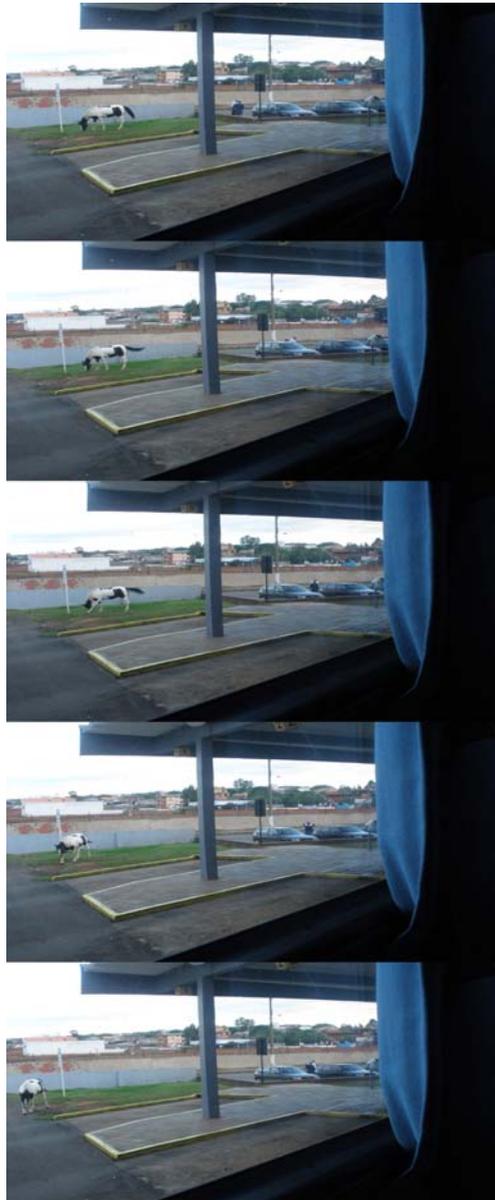


Fig. 5 – *A Espiral do Tempo* (frames do ato 1), 2009.



Fig. 6 – *A Espiral do Tempo* (frames do ato 1), 2009.



Fig. 7 – *A Espiral do Tempo* (frames do ato 2), 2009.



Fig. 8 – *A Espiral do Tempo* (frames do ato 2), 2009.



Fig. 9 – *A Espiral do Tempo* (frames do ato 2), 2009.



Fig. 10 – *A Espiral do Tempo* (frames do ato 3), 2009.



Fig. 11 – *A Espiral do Tempo* (frames do ato 3), 2009.



Fig. 12 – *A Espiral do Tempo* (frames do ato 3), 2009.



Fig. 13 – *A Espiral do Tempo* (frames do ato 3), 2009.

## Montagem

Falar de fotografia é falar do tempo. Tanto no sentido de corte espaço-temporal efetivado pelo ato fotográfico como na relação que mantemos com a fotografia, que ocupa um lugar privilegiado na caixa de recordações de qualquer um – exatamente por permitir à memória uma lembrança direta de alguém ou de algum lugar – é que fotografia remete a tempo.

A ideia de impermanência e de impossibilidade de fixidez fazem um contraponto (e talvez o mais interessante) com a petrificação fotográfica. O disparo da câmera fotográfica aprisiona o enquadramento escolhido, que personifica a imobilidade que nos é barrada, inacessível, pelo fluxo do tempo. E carregamos conosco, através dele, um pedaço permanente e imutável de um universo que flui incessantemente, no qual prevalece a mudança.

Enquanto a fotografia instala essa espécie de fora-do-tempo, que paralisa e eterniza uma fatia de espaço-tempo específica, eu tento colocar as imagens em marcha, outra vez, em uma sequência de tempo. Colocar as imagens em marcha significa aqui enfatizar, fazer gritar o abismo entre fotografia e cinema, entre imagem estática e imagem em movimento: a fotografia é “desprovida de futuro [...]”; nela não há protensão, ao passo que o cinema é protensivo”<sup>12</sup>, a fotografia retém e o cinema deflui.

---

<sup>12</sup> BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 134.

O vídeo *Temps Mort*<sup>13</sup> (Figs. 14 e 15) do artista francês Emmanuel Carlier invoca um pouco esse contraste mas, curiosamente, negando o movimento cinematográfico. Carlier fotografou um instante de um movimento (jatos de água, movimento de corpos ou expressões faciais) com 360 aparelhos fotográficos dispostos em círculo em torno da cena. Cada aparelho, deslocado em 1 grau do próximo, registrou uma posição diferente da ação: o mesmo milionésimo de segundo fotografado por diversos pontos de vista. Em seguida, o artista *animou* essas imagens em vídeo, dando a sensação de um giro dentro de uma fatia de tempo instantânea. *Temps Mort* é uma suspensão no tempo, uma paralisação do movimento: não há duração já que não existe mudança. Como se pudéssemos mergulhar no interior de uma fotografia e analisar, sob todos os ângulos, a mesma posição congelada.

Ao contrário de Carlier, que pára o movimento, eu busco criá-lo, fabricá-lo. Produzir o movimento a partir de imagens estáticas permite criar sequências novas e particulares, que defino como quero. Posso esticar ou comprimir a duração dos eventos. O filme se torna descontínuo, esburacado porque não abarco toda uma sequência analógica com a minha câmera (nem o cinema o faz).

---

<sup>13</sup> Disponível em [http://www.dailymotion.com/video/x84luj\\_temps-mort-essai-courtmetrage-de-je\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/video/x84luj_temps-mort-essai-courtmetrage-de-je_shortfilms).



Fig. 14 – Emmanuel Carlier. *Temps Mort*. Video (frames), 1995.



Fig. 15 – Emmanuel Carlier. *Temps Mort*. Video (frames), 1995.

Eu me interesso pelo movimento assim como Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey, precursores do cinema, e suas fotografias em sequência ainda no século XIX. Refletir sobre a natureza do movimento e o que o caracteriza.

Muybridge fotografou, em 1872, o galope de um cavalo quadro a quadro. Para tanto, utilizou-se de uma série de aparelhos fotográficos dispostos sequencialmente para que fosse possível captar o movimento decomposto do cavalo (Fig. 16).

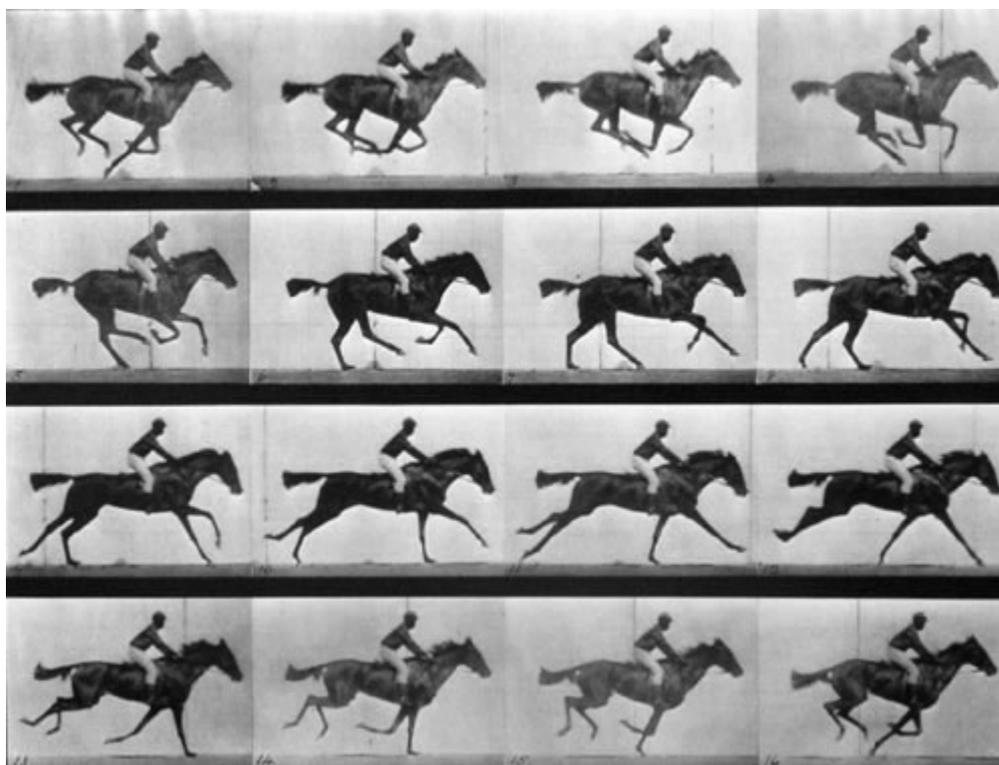


Fig. 16 – Eadweard Muybridge. *"Annie G." galloping*. Fotografia, 1887.

Lembro-me também de *Nu descendant un escalier* (Fig. 17), de Marcel Duchamp. Influenciado pelas cronofotografias de Marey e refutando a estaticidade do Cubismo Analítico, Duchamp decompôs o movimento de um corpo ao descer as escadas. Planificou-o e aglutinou-o em um único suporte, sugerindo uma sensação de movimento.



Fig. 17 – Marcel Duchamp. *Nu descendant un escalier n° 2*.

Aquarela, tinta, lápis e pastel sobre papel fotográfico, 147 x 89 cm, 1912-6.

O que eu busco é desestabilizar o movimento, torná-lo fragmentado e dessincronizado com o movimento real. Como afirma Godard “desacelerar para ver, não isto ou aquilo, mas ver se há algo a ver”<sup>14</sup>. No meu caso, desacelerar e acelerar, subverter, “mudar os regimes do movimento para descobrir, procurar, fazer nascer”<sup>15</sup>.

Esse ato é, de fato, o que caracteriza o vídeo para mim, o que define a sua especificidade. O que pretendo através de uma montagem que sempre será fragmentária, porque feita com fotografias e não vídeo, é justamente quebrar o fluxo do tempo e recriá-lo à minha maneira.

Os trabalhos de David Hockney conhecidos como *Joiners* remetem, também, a uma montagem fragmentária. Um *Joiner* consiste em uma série de fotografias de uma cena tiradas de diferentes pontos de vista e arranjadas para formar uma composição única (Fig. 18). O espaço é reorganizado provocando uma mudança na sua aparência: o que poderia ser representado em uma só fotografia é visto de vários pontos diferentes ao mesmo tempo, em uma imagem fragmentada. O resultado é a introdução do elemento temporal no trabalho. Enquanto uma só fotografia é um corte instantâneo, um momento unitário de um único ponto de vista, as colagens de Hockney abarcam a passagem do tempo e revelam camadas temporais na mesma imagem; são paisagens espaço-temporais. A coleção e ordenação de múltiplas fotos de diferentes momentos no tempo dá origem a uma narrativa. Hockney apodera-se dessa possibilidade e também cria montagens nas quais uma ação se desenvolve, como em *Fredda bringing Ann and Me a Cup of Tea* (Fig. 19). A colagem mostra os estágios da vinda de Fredda do interior da casa até o jardim.

---

<sup>14</sup> Jean-Luc Godard, citado por DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 210.

<sup>15</sup> DUBOIS, 2004, p. 210.



Fig. 18 – David Hockney. *Place Fürstenberg*. Fotocolagem, 88.9 x 80 cm, 1985.

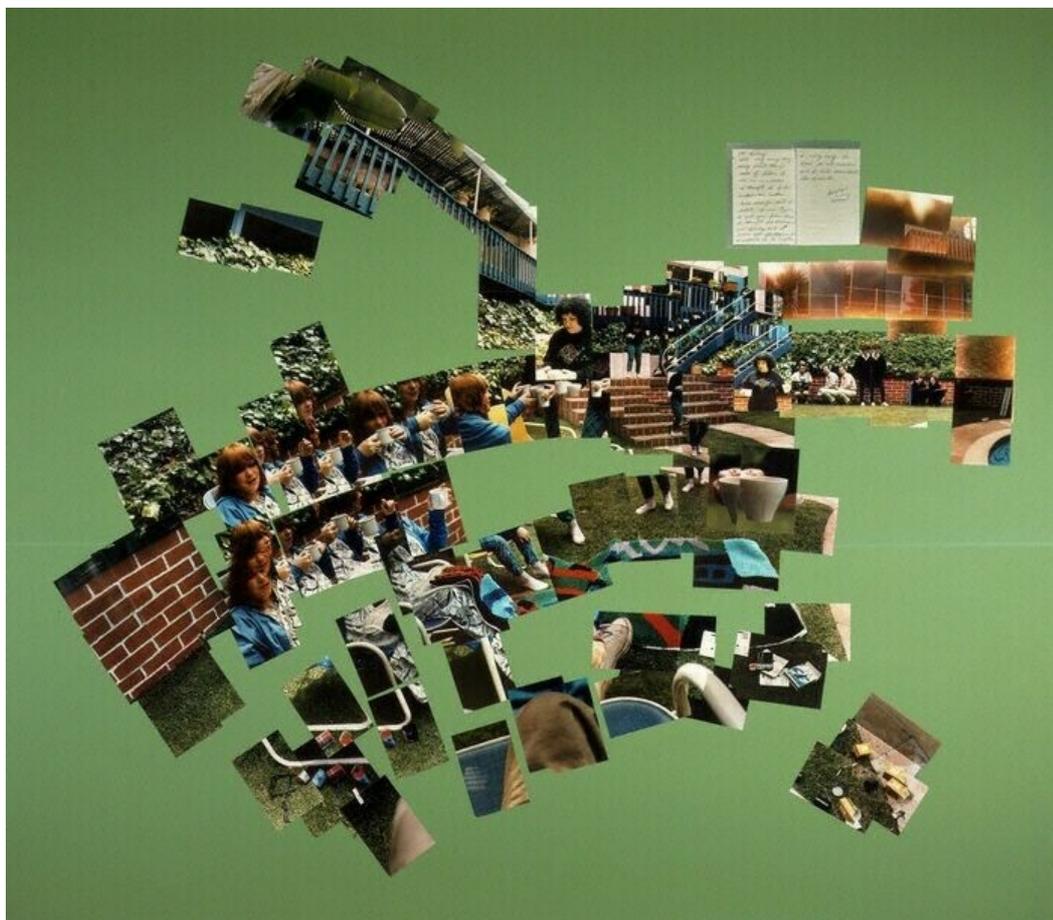


Fig. 19 – David Hockney. *Fredda bringing Ann and Me a Cup of Tea.*

Fotocolagem, 149 x 171.5 cm, 1983.

O que interessa para mim nesses trabalhos de Hockney é o destaque dado a uma visão fragmentada da realidade. A montagem nos *Joiners* é o arranjo de fatias espaço-temporais no espaço; em *A Espiral do Tempo*, os instantâneos são ordenados no tempo. Em ambos, prevalece uma estética

de fragmento.

A montagem é comum a todas as artes. Música, cinema e teatro, por exemplo, montam e ajustam as partes para compor um todo. O confronto entre uma parte e outra é fundamental na definição do que vem antes e o que vem depois. Selecionar também é um ato essencial quando se opta por um elemento em detrimento de outro.

No cinema, a montagem define a ordem dos acontecimentos e o encaixe entre as cenas. Não necessariamente numa sequência cronológica, mas organizando os planos (blocos de tempo) na linha do tempo e relacionando os eventos entre si. No meu vídeo, a montagem também é essencial. É ela que estrutura a ideia que pretendo materializar com esse trabalho. Falo aqui na montagem como a definição da duração de cada sequência e o encaixe entre elas. Aproprio-me, dessa forma, de um instrumento do cinema para compor um vídeo no qual não existe um desenrolar de fatos encadeados entre si, mas apenas sequências de imagens posicionadas umas após as outras.

O papel da montagem no vídeo fica claro quando se leva em conta que a fotografia é desprovida de movimento e de som, é imóvel e silenciosa, e que esses elementos são agregados ao vídeo deliberadamente, por meio de artifícios.

No entanto, as sequências de imagens não são aleatórias e, nesse sentido, existe uma narrativa. Embora exista uma narrativa interior em cada sequência, há uma narrativa maior e exterior ao referente fotográfico das imagens que utilizo. Mesmo assim, cada sequência foi escolhida e organizada para compor a ideia central. Essa seleção deu-se mais levando-se em conta a quantidade de movimento potencial de cada grupo de fotografias do que a própria imagem contida nelas. Claro que as imagens não são totalmente arbitrárias, como discutido anteriormente, mas estão neste vídeo

como poderiam estar em outro. A narrativa é fundamentada, então, pelas legendas que antecedem cada ato. As imagens funcionam, de certa forma, como ilustrações, alegorias para o texto contido nas legendas.

A escolha pelo vídeo animado em stop motion se deve, também, ao fato de eu já ter uma certa familiaridade com esse meio. Desenvolvi alguns trabalhos nos quais utilizei gravura (*h*, 2006), desenho (*5 cabeças*, 2006) e fotografia (*Fala Simultânea*, 2008) para construir animações. Os primeiros trabalhos foram bastante influenciados por Norman McLaren (*Neighbours* – 1952), Jan Svankmajer (*Et Cetera* – 1966) e pelos primeiros filmes de David Lynch (*Six Men Getting Sick* – 1966). Além disso, julguei que falar do tempo utilizando um meio que se desenvolve no tempo, que só existe considerando-se a sua extensão temporal (uma imagem temporalizada, segundo a definição Jacques Aumont<sup>16</sup>), seria mais apropriado.

---

<sup>16</sup> AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 1995, p. 107.

## Proposta de exibição

A maneira como decidimos expor o trabalho que produzimos interfere no modo como ele será recebido e interpretado por quem quer que o observe. Tendo consciência disso e refletindo em como poderia apresentar o meu vídeo, considerando a sua especificidade e as características que eu gostaria de levar em conta, encontrei algumas soluções. Entre elas, destaco uma que pareceu ser a mais interessante.

Decidi dividir o vídeo em dois: dentro e fora do tempo. A parte que se passa fora do tempo seria projetada na parede enquanto a parte dentro do tempo seria exibida em uma tela de TV LCD. Desse modo, o vídeo apareceria ora projetado na parede e ora como imagem na TV, sem que houvesse simultaneidade entre as imagens de um e de outro meio. Os desenhos esquemáticos das figuras 20 e 21 mostram como seria essa montagem em um espaço hipotético qualquer. O objetivo dessa disposição é criar um dinamismo entre os dois tipos e tamanhos de imagens (a projeção seria bem maior que a tela da TV), articulando uma interação entre os meios. O que se passa dentro do tempo estaria *aprisionado* no interior da tela da TV ao passo que a imagem projetada, maior e com enquadramento mais livre (porque não é delimitada por uma moldura concreta como a tela de TV), exprimiria o fora do tempo. A preferência por uma TV LCD importa porque o propósito único é estabelecer um contraste entre as dimensões das imagens; ela funciona mais como um delimitador

para a imagem nela contida que como uma evocação do próprio aparelho televisivo e suas especificidades, o que não é relevante aqui.



Fig. 20 – Esquema da proposta de exibição (imagem projetada).

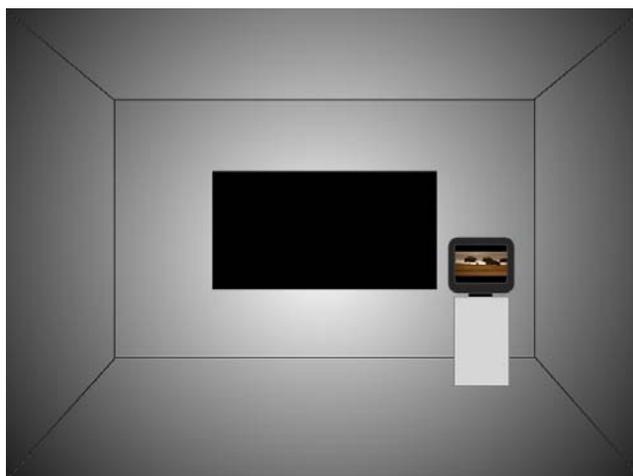


Fig. 21 – Esquema da proposta de exibição (imagem na TV).

Para a exibição na ocasião da banca de graduação na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, optei por uma reconfiguração do modelo descrito anteriormente, devido à indisponibilidade de equipamentos. O vídeo será inteiramente projetado na parede da Pinacoteca, mantendo a desigualdade nos tamanhos das imagens dentro e fora do tempo. A diferença é que acontecerá um intercâmbio entre elas: projeção maior para representações no tempo e menor para representações fora do tempo. A disparidade de tamanho preserva a distinção entre os lugares (dentro e fora do tempo), mas, não existindo outro meio que estabeleça um confronto maior entre eles – recurso que poderia ser obtido com a TV –, a definição dos tamanhos me pareceu intercambiável. Considerei que nessa configuração a projeção menor indicaria um distanciamento ou um olhar afastado (alguém observando de fora do tempo), enquanto a projeção maior proporcionaria mais envolvimento de quem olha, simulando um estar no mundo, uma participação, em oposição ao observador longínquo.

Também pensei em imprimir algumas fotos, mas ainda que exista um desejo de ver as imagens de *A Espiral do Tempo* impressas, não encontrei motivo para tanto, e isso foi definitivo para que decidisse não imprimi-las. Além disso, considero a imaterialidade do trabalho um aspecto importante quando conceitos como movimento, impermanência e devir estão envolvidos.

Para a banca, também apresentarei alguns pequenos vídeos que atravessaram a produção e pesquisa de *A Espiral do Tempo*. São vídeos que revelam um pouco da minha pesquisa formal e do meu processo de trabalho. Os vídeos reunidos sob o título de *trechos de Memória* são recortes do meu trabalho anterior e mostram uma preocupação com as relações entre som e imagem, som e não imagem e vice-versa. Vídeos chamados de *Estudos* são investigações acerca de movimento e/ou duração. E por fim, o vídeo *present time* é um pouco de todos os anteriores, mas com o tempo como

tema. Esses vídeos serão exibidos em um laptop equipado com fones de ouvido. A escolha do laptop é significativa: por ser meu equipamento de trabalho, remete aqui a processo.

## Considerações finais

Falar sobre o próprio trabalho é, sem dúvida, tarefa muito difícil. A essa dificuldade, no meu caso, somou-se a de falar sobre o tempo, exatamente por ser uma das grandes categorias da nossa percepção da realidade, junto com o espaço. Entretanto, escrever sobre esse trabalho significou um passo importante na reflexão do meu processo criativo. Minha produção artística está relacionada, sempre, a questionamentos, de maneira que procuro tratar das minhas dúvidas e buscas não necessariamente tentando respondê-las, mas colocando-as sob outras formas que não apenas em pensamento. Para realizar o vídeo parti de uma ideia e de um plano pré-determinados e, posteriormente, com a pesquisa intensa, descobri que muitas possibilidades se abriam a partir dele. Muitos pontos poderiam ser abordados e discutidos, sendo necessário optar. Por outro lado, tendo trabalhado com mais frequência neste projeto que em trabalhos anteriores e tendo pensado sobre ele por mais tempo, pude perceber a importância do fazer, da produção continuada, que leva o trabalho, muitas vezes, a definir por si os caminhos a serem seguidos.

Por sentir que meu trabalho artístico está sempre atrelado à necessidade de um sentido, existe, para mim, uma impossibilidade de produzir por produzir. Nesse sentido, me identifico com a frase de Duchamp:

Não posso fazer um quadro, um desenho, ou uma escultura. Absolutamente não consigo. Seria necessário que refletisse por dois ou três meses antes de me decidir a fazer qualquer coisa que tenha alguma significação... seria preciso que encontrasse este sentido, antes de começar.<sup>17</sup>

A exigência de um significado muitas vezes impede que meu trabalho se desenvolva formalmente, já que esbarro nesse obstáculo criado por mim mesma. Durante o desenvolvimento deste projeto, continuei produzindo e consegui me aproximar um pouco do simples fazer, sem uma preocupação maior com um sentido; me permiti, aos poucos, experimentar e escapar da rigidez da significação. Contudo, este trabalho ainda supervaloriza uma ideia central, e penso que esse continuará sendo meu modo de trabalhar.

Considero *A Espiral do Tempo* um pequeno ensaio sobre uma visão particular do tempo. Ao meu ver, trata-se da concretização de uma noção subjetiva e que pode, do mesmo modo, tomar outras formas que não o vídeo. Penso mesmo que o vídeo sozinho não baste, e que é preciso continuar, complementá-lo com novos formatos que mostrem outros pontos de vista da mesma ideia.

Por fim, considero esse vídeo e a pesquisa adjacente como pontos quase iniciais na minha trajetória e, desse modo, disparadores de um processo que tende a se desenvolver ainda mais.

---

<sup>17</sup> Marcel Duchamp, citado por CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1987, p. 17.

## Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 1995.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERGSON, Henri. **Cartas, conferências e outros escritos**. In: **Os Pensadores XXXVIII**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1987.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

\_\_\_\_\_. **Efeito filme**: figuras, matérias e formas do cinema na fotografia. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (Orgs.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

ELIOT, Thomas S. **Quatro Quartetos**. São Paulo: Editora Civilização Brasileira S. A., 1967.

HOCKNEY, David. **Así lo veo yo**. Madrid: Ediciones Siruela, 1994.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

### **Catálogos**

DUBOIS, Philippe. **Movimentos Improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Bando do Brasil, 2003.

### **Dissertações**

CEZAR, Claudia Zimmer de Cerqueira. **Meia paisagem e meia: algumas considerações sobre o semi-sensível**. Tese (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

## Filmes

HITCHCOCK, Alfred. **Vertigo**. EUA, 1958. 128min, color, son.

MARKER, Chris. **La Jetée**. França, 1962. 28min, p&b, son.

MARKER, Chris. **Sans Soleil**. França, 1983. 100min, color, son.

## Sites

Texto do filme *Sans Soleil* em inglês (acessado em 28/09/2009):

[http://www.markertext.com/sans\\_soleil.htm](http://www.markertext.com/sans_soleil.htm)

Texto do filme *Sans Soleil* em francês (acessado em 28/09/2009):

<http://www.ac-nancy-metz.fr/cinemav/marker/menuf.htm>

Video *...feito poeira ao vento...* de Dirceu Maués (acessado em 08/11/2009):

[http://www.youtube.com/watch?v=7iqFdY5vD8c&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=7iqFdY5vD8c&feature=player_embedded)

Video *Temps Mort* de Emmanuel Carlier (acessado em 11/11/2009)

[http://www.dailymotion.com/video/x84luj\\_temps-mort-essai-courtmetrage-de-je\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/video/x84luj_temps-mort-essai-courtmetrage-de-je_shortfilms)

## Apêndice

### The Spiral of Time<sup>18</sup>

I've been captured by the Spiral of Time and I remained for so long as its prey.

All of a sudden, by accident, I could catch a glimpse of Time from somewhere else, a place outside time. I was flown beyond Time. But it didn't last long as no one can escape from Time.

However, I think I know where that place is. I more or less know the way to get there. But I'm not sure if one can survive the journey.

If life is a labyrinth, this place is beyond it. If life isn't a labyrinth, this place is right in the middle of the labyrinth.

---

<sup>18</sup> Apresento o texto original que escrevi em inglês. Na página seguinte, a tradução para o português.

## **A Espiral do Tempo**

Eu fui capturada pela Espiral do Tempo e permaneci por muito como sua presa.

De repente, por acidente, eu pude entrever o Tempo de algum outro lugar. Eu fui lançada para além do Tempo. Mas não durou muito, já que ninguém pode escapar do Tempo.

Entretanto, eu acho que sei onde é esse lugar. Eu sei mais ou menos o caminho para chegar até lá. Mas não tenho certeza se é possível sobreviver a esta viagem.

Se a vida é um labirinto, esse lugar é além dele. Se a vida não é um labirinto, esse lugar é bem no meio do labirinto.