

Alfredo Nicolaiewsky



DA ORDEM DO ENIGMA

Fragmentos Justapostos

ALFREDO NICOLAIEWSKY

DA ORDEM DO ENIGMA

Fragmentos Justapostos

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor. Pós-graduação em Poéticas Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
Orientadora: Dra. Élica Tessler

Porto Alegre

2003

Dedico este trabalho

Às amigas e colegas de doutorado

Ana Albani de Carvalho, Nara Cristina Santos e Neiva Bohns,
por compartilharem as angústias e alegrias deste período.

E principalmente ao colega e companheiro

Paulo Gomes, pela colaboração, apoio e amizade constantes.

Agradecimentos:

À Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela bolsa de Doutorado-sanduiche no exterior.

Ao Departamento de Artes Visuais, do Instituto de Artes da UFRGS, por ter, dentro do possível, dado condições para o desenvolvimento desta pesquisa.

À Dra. Éliane Chiron, da Université Paris I – Panthéon Sorbonne pelo acolhimento e colaboração durante o Doutorado-sanduiche.

À minha orientadora Dra. Élide Tessler, pela ajuda e apoio durante esta trajetória.

À família e aos amigos, pela paciência.

SUMÁRIO

ÍNDICE DE IMAGENS: CADERNO INICIAL.....	VII
ÍNDICE DE IMAGENS: CAPÍTULOS 1, 2, 3 e 4	VIII
RESUMO.....	XI
ABSTRACT.....	XII
<i>Comentários afetivos: Tentativa de justapor tempos</i>	1
TRAILER	2
Introdução ao <i>Trailer</i>	3
O <i>Trailer</i> Propriamente Dito.....	4
O Que me Move	6
A Tese	16
IMAGENS: CADERNO INICIAL	22
<i>Comentários afetivos: A primeira sessão de cinema</i>	53
1º Capítulo: IMAGENS APROPRIADAS/ IMAGENS JUSTAPOSTAS	54
DA APROPRIAÇÃO DE IMAGENS	57
<i>Found Footage</i> : Da apropriação no movimento	59
Da Apropriação em Minha Produção Anterior	70
Da Apropriação Hoje: Produção pessoal e contexto da arte contemporânea.....	76
DA JUSTAPOSIÇÃO E DA MONTAGEM.....	79
Do Início: Sergei Eisenstein.....	80
Da Montagem: Breve histórico.....	84
Há Controvérsias.....	90
Da Justaposição Como Meio.....	96
Da Justaposição em Minha Produção Anterior: Revendo procedimentos	101

<i>Comentários afetivos: Intervalo</i>	110
2° Capítulo: RELAÇÕES ENTRE CINEMA, VÍDEO E FOTOGRAFIA	111
Sobre a Fotografia de Fotógrafo e Fotografia de Artista	112
Fotografia e Cinema: Embaralhando os limites	118
Divagação Mitológica: Efeito Medusa	123
Sobre a Imagem no Vídeo.....	126
Divagação Platônica: A alegoria da caverna	130
<i>Trompe L'oeil</i> : Os enganos do olhar	133
Sobre a Apropriação de Imagens do Cinema	136
ANTES DO REGISTRO FOTOGRÁFICO	155
Sobre a Transição	155
Sobre Um Desvio na Rota	163
Sobre a Escolha Acertada	166
Tomada de Posição	168
<i>Comentários afetivos: O intervalo nas matinês</i>	171
3° Capítulo: SOBRE AS PARTES E OS CONJUNTOS	172
SOBRE OS FOTOGRAMAS COMO FRAGMENTOS	173
Quando o Que Vemos Não é Exatamente o Que Vemos	179
Do Plano Como Fragmento	180
Sobre o Tempo no Fotograma.....	183
Sobre a Representação na Imagem.....	187
Sobre as Escolhas Apropriadas	192
Sugestões de Deslocamento Físico.....	199
Sugestões de Deslocamento Temporal.....	201
AS OBRAS COMO CONJUNTOS	203
Sobre o Tempo nas Imagens Fixas.....	203
Sobre a Associação Entre Imagens.....	205
Divagação Sobre o Palíndromo	208

Sobre Filmes Clandestinos.....	214
Sobre a Simultaneidade	217
Sobre as Obras Enquanto Conjuntos	220
Sobre o Conceito de Choque	222
<i>Comentários afetivos: O rolo variado</i>	<i>226</i>
4° Capítulo: DA CONFIGURAÇÃO DO ENIGMA.....	227
SOBRE INTERVALOS.....	228
Sobre o Intervalo Espacial	231
Sobre o Intervalo Temporal.....	234
Sobre o Intervalo Musical: Harmônico e Melódico	236
RESSIGNIFICAÇÃO OU RESSONÂNCIA?	240
O FORA-DE-CAMPO COMO POSSIBILIDADE	245
Iniciando.....	245
Das Definições.....	246
Sobre o Fora-de-campo Fotográfico	249
O <i>Punctum</i> e o Fora-de-campo	255
Do Vazio como Enigma.....	257
DA ORDEM DO ENIGMA.....	259
Das Possibilidades de Enigma	261
<i>Comentários afetivos: Do que eu gosto no cinema</i>	<i>281</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	282
BIBLIOGRAFIA	292

ÍNDICE DE IMAGENS: CADERNO INICIAL

I	“Harmônico n° 1”, díptico, fotografia, 2000, 51x150cm.....	23
II	”Melódico n° 1”, díptico, fotografia, 2000, 51x150cm.....	24
III	“Harmônico n° 2”, díptico, fotografia, 2000, 51x140cm.....	25
IV	“Harmônico n° 3”, tríptico, fotografia, 2000, 51x200cm.....	26
V	“Harmônico n° 4”, tríptico, fotografia, 2000, 51x230cm.....	27
VI	“Melódico n° 2”, tríptico, fotografia, 2001, 51x200cm.....	28
VII	“Harmônico n° 5”, díptico, fotografia, 2001, 51x150cm.....	29
VIII	“Harmônico n° 6”, tríptico, fotografia, 2001, 51x230cm.....	30
IX	“Melódico n° 3”, tríptico, fotografia, 2001, 51x200cm.....	31
X	“Melódico n° 4”, tríptico, fotografia, 2001, 51x230cm.....	32
XI	“Harmônico n° 7”, díptico, fotografia, 2001, 51x150cm.....	33
XII	“Harmônico n° 8”, tríptico, fotografia, 2001, 51x230cm.....	34
XIII	“Harmônico n° 9”, tríptico, fotografia, 2001, 51x230cm.....	35
XIX	“Harmônico n° 10”, tríptico, fotografia, 2001, 51x230cm.....	36
XV	“Harmônico n° 11”, tríptico, fotografia, 2001, 51x230cm.....	37
XVI	“Harmônico n° 12”, tríptico, fotografia, 2001, 51x230cm.....	38
XVII	“Harmônico n° 13”, tríptico, fotografia, 2001, 51x230cm.....	39
XXVIII	“Melódico n° 5”, tríptico+1, fotografia, 2002, 51x300cm.....	40
XIX	“Melódico n° 6”, tríptico +1, fotografia, 2002, 51x300cm.....	41
XX	“Melódico n° 7”, tríptico +1, fotografia, 2002, 51x300cm.....	42
XXI	“Melódico n° 8”, tríptico +1, fotografia, 2002, 51x300cm.....	43
XXII	“Harmônico n° 14”, tríptico, fotografia, 2003, 51x230cm.....	44
XXIII	“Harmônico n° 15”, tríptico, fotografia, 2003, 51x230cm.....	45
XXIV	“Melódico n° 9”, tríptico, fotografia, 2003, 51x230cm.....	46
XXV	“Harmônico n° 16”, tríptico, fotografia, 2003, 51x230cm.....	47
XXVI	“Harmônico n° 17”, tríptico, fotografia, 2003, 51x230cm.....	48
XXVII	“Melódico n° 10”, tríptico, fotografia, 2003, 51x230cm.....	49
XXVIII	“Harmônico n° 18”, tríptico, fotografia, 2003, 51x230cm.....	50
XXIX	“Melódico n° 11”, tríptico +1, fotografia, 2003, 51x300cm.....	51
XXX	“Melódico n° 12”, tríptico, fotografia, 2003, 51x230cm.....	52

ÍNDICE DE IMAGENS: CAPÍTULOS 1, 2, 3 e 4

1 - “Harmônico nº 6”, tríptico, fotografia, 51x230cm.....	15
2 - Alain Fleischer; fotograma do filme “ <i>Un monde agité</i> ”.....	63
3 - Martin Arnold; fotogramas.....	65
4 - Jean-Luc Godard; fotogramas de “Histoire(s) du cinéma”.....	66
5 - sem título, desenho lápis de cor e aquarela s/papel, 1983, 98x70cm.....	71
6 - “Ponta-seca”, grafite s/papel, 1992/1994, 50x70,5cm.....	73
7 - “Boa Noite”, tinta acrílica s/tela, 1993, 75x75cm.....	73
8 - “O que é que tem sua cabeça?”, técnica mista, 1995/1996, 143x222cm.....	74
9 - “Harmônico nº 1”, díptico, fotografia, 2000, 51x150cm.....	81
10 - “Melódico nº 2”, tríptico, fotografia, 2001, 51x200cm.....	83
11 - James Rosenquist; “ <i>F-111</i> ”, óleo s/tela, 1965, 300x2600cm.....	97
12 - Tracey Moffatt; “ <i>Job Hunt, 1976</i> ” da série “ <i>Scarred for life</i> ”, fotografia, 1994, 60x80cm	97
13 - Vera Chaves Barcellos; “A passagem do anjo”, 1997, instalação.....	98
14 - Daniel Whitaker; “ <i>Há Noi 8/97</i> ” da série “Narrativas”, fotomontagem com Polaróides, 1997.....	99
15 - Jean Le Gac; “ <i>Les Grands Vacances ou Le Prisonnier nº 8</i> ” técnica mista s/tela e foto s/alumínio, 1992, 135x137cm.....	99
16 - sem título, desenho lápis de cor e aquarela s/papel, 1983, 70x98cm.....	102
17 - sem título, tinta acrílica s/sucata de papel s/painel, 1989, 141,5x141,5cm.....	104
18 - “Homem da Gillette 1,2,3,4”, tinta acrílica s/tela, 1992/94, 74x40cm cada módulo.....	105
19 - “Rosas <i>d’après</i> Kosuth”, rosas de plástico e tinta acrílica s/tela, 1994, 100x100cm cada módulo.....	106
20 - “São Miguel Arcanjo”, tinta acrílica s/tela, 1992/94, 175x200cm.....	106
21 - “Latidos ao longe”, técnica mista, 1995/1996, 134x194cm.....	108
22 - Jeff Wall; “ <i>Mimic</i> ”, transparência em caixa-de-luz, 1982, 198x229cm.....	115
23 - Tracey Moffatt; “ <i>Something More</i> ”, 9 fotografias cor e p/b, 1989, 98x125cm cada.....	117
24 - Fiona Tan; “ <i>Countenance</i> ”, filme-instalação, 2002.....	121
25 - Victor Burgin; “ <i>The Bridge</i> ”, (detalhe), fotografias p/b e texto, 6 partes de diversas dimensões, 1984.....	137

26 - Éric Rondepierre; “W1930A (Scènes)” da série <i>Précis de décomposition</i> , fotografia, 1993/95.....	140
27 - Éric Rondepierre; “Appareils” da série <i>Diptyka</i> , fotografia, 1998/2000.....	141
28 - Éric Rondepierre; “Chuchotement” da série <i>Suites</i> , fotografia, 1999/2001.....	142
29 - John Waters; “Movie Star Jesus”, (detalhe), 18 fotografias cor, 1996.....	146
30 - John Waters; “Sequel”, (detalhe), 16 fotografias cor, 1995.....	146
31 - John Waters; “Francis”, 4 fotografias cor e p/b, 1995.....	147
32 - Rosângela Rennó; “Má Notícia” da série anti-cinema, fotografia, 1989, 160x90cm.....	149
33 - Vera Chaves Barcellos; “Mujer en Rojo”, fotografia cor, 3 módulos de 30 x 24 cm, 2002.....	150
34 - “Aviso aos navegantes”, <i>plotter s/lona vinílica</i> , 1999, 129x198,6cm.....	157
35 - “Abençoi as feras e as crianças”, <i>plotter s/lona vinílica</i> , 1999, 129x199,4cm..	159
36 - “Se um viajante numa noite de inverno”, <i>plotter s/lona vinílica</i> , 1999, 129x220cm.....	160
37 - “Lutadores”, impressão a laser, aquarela e lápis de cor s/papel, 2000, 30x80cm.	164
38 - “Phylactério”, impressão a laser, aquarela e lápis de cor s/papel, 2000, 30x80cm.....	164
39 - “Eros”, impressão a laser, aquarela e lápis de cor s/papel, 2000, 30x80cm.....	164
40 - “Orpheu”, impressão a laser, aquarela e lápis de cor s/papel, 2000, 30x80cm.....	164
41 - “Mephistopheles”, impressão a laser, aquarela e lápis de cor s/papel, 2000, 30x80cm.....	164
42 - “Harmônico n° 1”, díptico, fotografia, 2000, 51x150cm.....	167
43 - “Melódico n° 1”, díptico, fotografia, 2000, 51x150cm.....	167
44 - sem título, lápis de cor e aquarela s/papel, 1983, 98x70cm.....	192
45 - “Theseu” – grafite s/papel, 1992/1994, 50x70,5cm.....	194
46 - “A gente não quer só comida”, técnica mista, 1996/97, 160x229cm.....	195
47 - “Harmônico n° 2”, díptico, fotografia, 2000, 51x140cm.....	211
48 - “Melódico n° 1”, díptico, fotografia, 2000, 51x150cm.....	212
49 - Giotto; vista da <i>Cappella degli Scrovegni</i> , Pádua, Itália.....	232
50 - “Harmônico n° 14”, tríptico, fotografia, 2003, 51x230cm.....	242
51 - “Harmônico n° 18”, tríptico, fotografia, 2003, 51x230cm.....	243
52 - “Melódico n° 2”, tríptico, fotografia, 2001, 51x200cm.....	255
53 - Marcel Duchamp; “Why not Sneeze?”, cubos de mármore, um termômetro, um osso de siba, dentro de uma gaiola, 1921/64,12,4x22,2x16,2cm.....	262

54 - Marcel Duchamp; “ <i>Etant donnés</i> ”, uma porta antiga de madeira, tijolos, veludo, madeira, couro esticado sobre estrutura de metal, galhos, alumínio, ferro, vidro, plexiglas, linóleo, algodão, luz elétrica, lâmpada a gás, motor, etc., 1946/66, 242x178x124cm.....	263
55 - Tracey Moffatt; “ <i>Up in the sky</i> ”, (detalhe) 25 impressões em <i>offset</i> , 1997, 71,5x101cm cada.....	265
56 - Nicolas Poussin; “Os Pastores da Arcádia” ou “ <i>Et in Arcadia ego</i> ”, óleo s/tela, 1638/40, 85x121cm.....	269
57 - Hans Holbein; “Os Embaixadores Franceses na Corte Inglesa”, óleo s/madeira, 1532, 203x209cm.....	270
58 - Jeff Wall; “ <i>Insomnia</i> ”, transparência em caixa-de-luz, 1994, 172x213cm.....	272
59 - sem título, nanquim colorido s/papel, 1977, 36,5x51cm.....	273
60 - sem título, da série Cartas Enigmáticas, tinta acrílica s/cartão montado em eucatex, 1986, 57x79cm.....	274
61 - Victor Burgin; “ <i>Olympia</i> ”, 6 fotografias com textos, 1982, 50x61cm cada.....	275
62 - Paulo Gomes; “A Carta”, <i>plotter</i> s/lona vinílica, 2001, 57x86cm.....	276
63 - “Melódico n° 10”, tríptico, fotografia, 2003, 51x230cm.....	286

RESUMO

Dividida em quatro capítulos, a presente tese se propõe a ser uma reflexão sobre o processo criativo em artes visuais, a partir do meu testemunho como criador. Tendo como base a produção desenvolvida durante a pesquisa – conjuntos fotográficos, obtidos a partir de imagens cinematográficas, vertidas para vídeo – estabeleço relações com a minha produção anterior, bem como com as obras de diversos artistas. Muitos autores e artistas foram utilizados como marcos teóricos, cabendo salientar alguns: Raúl Ruiz, Phillippe Dubois, Jacques Aumont, Andrei Tarkovski e também Roland Barthes e Jean-Claude Bernardet. Os procedimentos de apropriação, justaposição e montagem são destacados através das obras produzidas. A apropriação se dá, em minha produção, através da captação de imagens fotográficas a partir de filmes, sendo usado como marco teórico, entre outros, Dominique Baqué. Também é comentado o conceito de *found footage*, com diversos exemplos, dentre os quais Jean-Luc Godard. Os procedimentos de justaposição e montagem aparecem extremamente interligados, sendo a maneira encontrada de apresentar as imagens para formarem conjuntos. O embasamento teórico da montagem é feito a partir do cinema, principalmente através dos escritos de Sergei Eisenstein. São estudadas as relações entre o cinema, o vídeo e a fotografia. Para tanto, valho-me principalmente de Pascal Bonitzer e Eric Rondepierre. Analiso obras de artistas que trabalham com a fotografia relacionada de alguma maneira ao cinema: Victor Burgin, Jeff Wall e Tracey Moffatt; quem trabalha com fotogramas, como Rosângela Rennó e Rondepierre; e quem fotografa, como eu, filmes no vídeo como John Waters e Vera Chaves Barcellos. Reflito também sobre a Medusa, a da mitologia, e Platão, o da caverna. Ao analisar os trabalhos desenvolvidos durante a pesquisa, os examino primeiramente em suas partes – as fotografias obtidas a partir dos fotogramas, pensados como fragmento. Analiso sobre seus possíveis significados, características, a questão do tempo e as sugestões de deslocamento físico e temporal. Em um segundo momento penso nas relações entre as partes – os conjuntos fotográficos. Também são estudados os aspectos ligados à associação entre imagens, palíndromos, simultaneidade e o conceito de choque. As possíveis relações internas aos trabalhos fecham esta pesquisa: o conceito de intervalo entre as imagens e alguns de seus significados, partindo dos conceitos da acústica e da música, aplicados às artes visuais e a minhas obras em particular, e de como daí adveio o nome das duas séries de trabalhos – os “Harmônicos” e os “Melódicos”; a possibilidade de resignificação ou de ressonância entre as imagens; a hipótese de aplicar o conceito de fora-de-campo a estas obras; e o conceito de enigma, elaborado principalmente a partir da análise de diversas obras de arte, surgindo como conclusão e também nomeando esta tese.

Palavras-chave: fotografia, cinema, apropriação, justaposição, montagem

ABSTRACT

Divided in four chapters, the present thesis intends to wonder about the creative process in visual arts taking as a starting point my testimony as a creator. Considering as foundation the production developed during the research – photograph sets obtained from cinematographic images, converted to video – I establish relations to my previous productions, as well as, to works of different artists. Many authors and artists were used as theoretical references, specially: Raúl Ruiz, Phillippe Dubois, Jacques Aumont, Andrei Tarkovski, and also Roland Barthes and Jean-Claude Bernardet. The procedures of appropriation, overlay and assembly are emphasized through the produced works. The appropriation occurs through the capture of photographic images from movies, using as theoretical reference, among others, Dominique Baqué. The concept *found footage* is commented with many examples, one of them being Jean-Luc Godard. The procedures of overlay and assembly seem extremely connected, being the manner found to present the images to form sets. The theoretical base for assembly is derived from cinema, mainly through the writings of Sergei Eisenstein. The relations between cinema, video and photography are studied. For such purpose, I mainly take hand of Pascal Bonitzer and Rondepierre. I analyze works of artists who work with photography that relates, in a way, to cinema: Victor Burgin, Jeff Wall and Tracey Moffatt; people who work with photograms, as Rosângela Rennó and Eric Rondepierre; and who photographs, as I do, movies in video as John Waters and Vera Chaves Barcellos. I also reflect about Medusa, the one from mythology, and Plato, from the cave. Analyzing the works developed during the search, I first examine them in their parts – the photos obtained from the photograms, thought as fragments. I reflect about their possible meanings, characteristics, the issue of time and the suggestions of physical and temporal movement. In a second moment, I think of the relations between the parts – the photographic sets. Aspects linked to the association between images, palindromes, simultaneity and the concept of shock are studied as well. The possible internal relations among the works close this research: the concept of interval between the images and some of its meanings from the concepts of acoustic and of music applied to visual arts and, particularly, to my works, and how from there came the name of the two series – the “Harmonics” and the “Melodics”; the possibility of new meanings or sounds between the images; the hypothesis of applying the concept of out-of-field to these works; and the enigma concept, made specially from the analysis of a diversity of artworks, coming to the conclusion and also to the name of this thesis.

Keywords: photography, cinema, appropriation, juxtaposition, montage

Comentários afetivos: Tentativa de justapor tempos

Acredito ser uma prática comum, ao se atingir certa idade, ou seja, quando se está chegando perto dos cinqüenta, quereremos rever lugares da infância ou adolescência. Talvez seja uma busca de um tempo passado, mas principalmente uma tentativa de reviver emoções e sensações perdidas.

Há uns trinta e poucos anos, por exemplo, fiz uma viagem com minha família ao interior do Estado. Fomos a várias cidades, dentre as quais Santa Maria, terra natal de meu pai. Naquela ocasião, meu pai, muito emocionado, buscava rever locais onde tinha passado sua infância, e lamentava a destruição de alguns prédios, o abandono de outros. Muitos nem conseguia localizar. Eu com 17 ou 18 anos, achava tudo muito chato, tudo uma grande bobagem, coisa de gente velha. Há poucos dias me dei conta que hoje tenho a idade de meu pai naquela época, talvez um pouco mais, e que afinal de contas ele não era tão velho assim. E me pego fazendo coisas muito parecidas.

Eu não preciso viajar para ver lugares da infância, pois sempre vivi muito perto deles, apesar de ultimamente ficar imaginando me mudar para a rua em que nasci, para algum dos prédios que já havia naquela época, mas aos quais não tinha acesso pois eram muito chiques.

Conto esta pequena história porque percebo, pelo menos em mim, que há um outro jeito de fazer estas viagens no tempo. Estas buscas das emoções perdidas. E isto eu me pego fazendo através do cinema, do vídeo. Rever filmes da infância pode ser divertido ou emocionante, mas normalmente acaba sendo uma grande frustração. Frustração pois eles são, na maioria das vezes, muito piores do que imaginávamos. E grande parte deles não nos traz emoção nenhuma. Porém, alguns conseguem evocar de maneira muito forte o tempo passado. E não tem nada a ver com qualidades cinematográficas. Eles nos pegam, mesmo quando a gente percebe as suas deficiências, a sua má qualidade. De alguma maneira, por alguns momentos, os tempos se justapõem, e viramos crianças novamente, encantados.

TRAILER

INTRODUÇÃO AO TRAILER

Esta tese começou a ser pensada em 1997, em uma conversa com um crítico de arte, quando comentávamos meus desenhos produzidos em 1984. Estes tinham como uma de suas características principais, a justaposição de duas imagens. Comentamos sobre as relações que se estabeleciam entre as duas partes dos trabalhos, do choque entre as imagens, e dos novos significados que daí advinham. Durante muito tempo fiquei a me perguntar de que maneira poderia dar continuidade àqueles trabalhos, sem incorrer em uma simples repetição, já que haviam se passado treze anos, e muita coisa mudara, principalmente eu. Minhas preocupações, meus interesses, minha visão de arte, tudo era diferente. Mas entendi que aquela série de desenhos, de que tanto gosto, poderia de alguma maneira ter uma continuidade. Desta conversa inicial, até descobrir realmente o que fazer, passaram-se mais ou menos três anos e mais três até chegar no estágio atual da pesquisa. Muita água rolou por baixo da ponte, muita coisa foi pensada, discutida e executada.

É sobre isto que falaremos a partir de agora.

O TRAILER PROPRIAMENTE DITO

Atualmente desenvolvo minha pesquisa em Poéticas Visuais trabalhando com imagens que obtenho fotografando cenas de filmes comerciais em VHS na tela da televisão e que, posteriormente, são ampliadas e justapostas. Interessam-me as relações que se estabelecem a partir dessas justaposições/associações, cujos questionamentos delas advindos remetem à reflexão.

É importante enfatizar um ponto: se em anos anteriores na minha vida acadêmica eu não tinha preocupação com conceitos, conceitos operatórios ou qualquer tipo de reflexão ordenada e organizada sobre o fazer artístico, neste momento fica evidente que eles estavam presentes ao criar os diversos trabalhos. As reflexões poderiam não estar fundamentadas e elaboradas conceitualmente, apenas seguia minha intuição¹. Pensava em fazer, e fazia. Digo isso não para discutir a qualidade dos trabalhos de antes e de depois do Mestrado, ou para fazer algum tipo de comparação ou criar hierarquias, mas para ressaltar que essas reflexões foram posteriores à execução, às vezes muitos anos após e que, neste aspecto, são diferentes do que ocorre agora, o pensar e o elaborar sendo, desde o Mestrado e até hoje, no Doutorado, concomitantes à criação.

¹ Foi necessário o percurso de realização do Mestrado em Poéticas Visuais, para que tais conceitos operacionais pudessem se tornar conscientes, auxiliando-me na produção atual.

A premissa inicial utilizada como método de trabalho, ou seja, criar obras resultantes de diferentes imagens justapostas, tem sua origem em muitos trabalhos desenvolvidos anteriormente, nos quais eram utilizadas diversas técnicas.

Na produção atual, trabalho exclusivamente com fotografias de filmes, isto é, imagens de imagens. Produzo obras dentro do universo que discute a influência do cinema no imaginário da arte contemporânea e utilizo-me das discussões sobre fotografia e cinema que atravessaram o século XX, suas diferenças e peculiaridades, a questão do tempo e do instante. Paralelamente me interessam as relações entre imagens fixas associadas, no meu caso justapostas, que ocorrem desde a Idade Média, como nas pinturas religiosas que contam a vida de Jesus ou dos santos, nas quais apesar de haver um tema único, cabia ao espectador “completar” as informações entre uma imagem e outra. Um exemplo, que será analisado posteriormente, é a *Cappella degli Scrovegni* de Giotto.

Partindo de trabalhos e textos teóricos, elaboro obras e a reflexão sobre meu processo de criação, buscando a fusão das experiências e conhecimentos de diversos artistas e teóricos com as minhas experiências e conhecimentos deles advindos.

Após a execução de alguns trabalhos, e especificamente um onde utilizei uma fotografia feita a partir de um vídeo² (procedimento que indicou o caminho que a pesquisa assumiria posteriormente), foi possível identificar conceitos operatórios que direcionaram o início da pesquisa bibliográfica, quais sejam, a associação, a apropriação, a montagem. As leituras

² “Abençoai as feras e as crianças”, 1999.

sugeriam novas investigações teóricas e novos trabalhos, que por sua vez reinauguravam novas questões e indicavam ainda outras leituras, em um processo de constante e interminável transformação. Em determinado momento, quando percebi que os trabalhos adquiriram consistência e começaram a formar um conjunto coeso, senti a necessidade de parar de ampliar o leque de possibilidades, a fim de buscar um aprofundamento das questões já definidas, dos conceitos operatórios já detectados e elaborar um grupo mais significativo de obras.

O Que me Move

Juntar imagens. É o meu procedimento usual há alguns anos. E hoje em dia procuro imagens que, saídas do cinema, retiradas de suas histórias, de seus contextos, ao se encontrarem, produzam ruído. Algumas vezes nada acontece no choque. Outras vezes saem faíscas, como quando é provocado atrito entre duas pedras, no choque entre elas. São estas pedras que procuro.

Imagens, sensações e tempos que se encontram, que se fundem e se chocam. Imagens congeladas que ganham vida neste embate, entre si e com o nosso olhar. Olhar que agora pode adquirir uma faculdade oposta ao da Medusa. Dar uma nova vida ou imaginar novas sensações para fragmentos de histórias, agora contidos em imagens estáticas. Sou a Medusa que paralisa. E também o Dr. Frankenstein que junta pedaços de corpos para criar um novo ser. Mas sempre corro o risco de que as imagens fiquem para sempre sem vida e que, das uniões dos pedaços, surjam apenas monstros.

Esta é a sina dos que se propõem a criar: nunca ter a certeza de alcançar seus objetivos. Mas é preciso sempre tentar. Na tentativa atual agrega-se um fator a mais: não basta somente criar; é necessário também refletir sobre esta criação, e sobre as criaturas que surgem.

Para tanto, iniciarei com dois textos; uma citação extraída de um filme do diretor chileno Raúl Ruiz³ e uma descrição dos procedimentos utilizados na criação dos trabalhos atuais, extraído do “diário de bordo”. Acredito que minhas obras acontecem no cruzamento das informações contidas em ambos.

Ao sair do prédio ele ouve um sino. Ele conhece esse sino. Ele o faz lembrar de algo. Mas de que?
(Enxerga um homem vestido de Papai Noel, que toca uma sineta.)
Então, ele vê um homem na rua vendendo castanhas. A justaposição destas duas imagens o perturba profundamente. Ele sabe que deve partir imediatamente.⁴

O processo de criação das obras atuais consiste no seguinte: tudo começa com a decisão de trabalhar com a justaposição de imagens de filmes, por mim fotografadas. Inicio o trabalho com a locação de vídeos, escolhidos por já tê-los visto e dos quais lembro-me de alguma cena que acredito servir para os trabalhos, ou simplesmente os loco para assisti-los e decido então utilizá-los. Normalmente vejo o filme prestando atenção em imagens que possam servir de material de trabalho. Após revejo estas

³ Nascido no Chile, 1941, vive e trabalha na França desde os anos 60. Muitas vezes seu nome aparece grafado como Raoul, em vez de Raúl.

⁴ Trecho do filme “Três vidas e uma só morte” de Raúl Ruiz, no qual o narrador fala em *off*.

imagens identificando exatamente as que me interessam: retorno às cenas escolhidas, interrompo o fluxo do filme e, não ocorrendo distorção da imagem, a fotografo. Desde já pode-se perceber que o “*pause*” é um dispositivo importante em meu processo. Devo salientar que não há uma lógica nas escolhas (e preservo este “não saber” como método) e no momento da tomada não sei como elas poderão ser relacionadas posteriormente. Após a revelação e ampliação, em laboratório especializado, este conjunto de fotos é colocado junto com as fotografias obtidas anteriormente, do mesmo modo, formando um banco de imagens. As primeiras cópias têm inicialmente a dimensão de 10x15 cm. Examinando este conjunto, estabeleço relações entre duas ou três destas fotos, que são unidas e ficam, durante um certo tempo, expostas em um local bem visível, para serem observados em repetidas e diferentes ocasiões. Se este conjunto não perder o interesse, não tornar-se óbvio, passa para a etapa final, que é a ampliação no seu tamanho definitivo. São apresentadas uma a uma, isoladamente, o que me permite alterar, caso considere necessário, a ordem das imagens dentro do conjunto.

Quando proponho o cruzamento da citação com a descrição do processo, penso ser necessário olhar para trás, ou melhor, manter dois diferentes olhares: o primeiro mais histórico, no qual conceitos como montagem e justaposição são estudados relativamente a áreas do conhecimento, que não necessariamente as artes visuais; vamos pensar principalmente no cinema. O segundo olhar é sobre minha própria história, buscando as origens da produção atual. Ao final, acredito ser possível

justapor estes diferentes olhares buscando, se não a fusão, ao menos a compreensão do processo que me move.

Antes de comentarmos estas citações, agregaria uma outra, que se relaciona com o modo como estou desenvolvendo minha produção atual, em um aspecto bastante prático. Relaciona-se com o que nomeio de banco de imagens. É um outro artista, Eric Rondepierre, com o qual encontro afinidades em diversos aspectos, que escreve sobre seu processo de trabalho.

Eu finalmente tirei muitas fotos. De algumas imagens (duas ou três), posso dizer no momento em que as tirei: é isto. Outras centenas, ainda não estou certo que sejam de valor. Elas vão passar por um período de latência que pode durar de várias semanas a vários anos. De todas as formas, eu as esqueço aos poucos, uma imagem recobre a outra, os filmes se sucedem [...].⁵

Esta maneira de Rondepierre trabalhar, deixando suas imagens semanas ou mesmo anos à espera, assemelha-se e muito ao modo como estou atuando nestes últimos anos.

Mas voltemos às citações anteriores. Em sua colocação o diretor de cinema Raúl Ruiz faz uma referência ao universo proustiano, a partir do qual ele fez, posteriormente, o filme “O Tempo Redescoberto”⁶, no qual busca sintetizar “Em Busca do Tempo Perdido”. Partindo da leitura da obra de

⁵ *J'ai finalement pris beaucoup de photos. De quelques images (deux ou trois) je peux dire au moment où je les ai prises: c'est ça. Les centaines d'autres, je ne suis pas encore sûr que ce soit de l'or. Elles vont passer dans une période de latence qui peut durer de plusieurs semaines à plusieurs années. De toutes façons je les oublie au fur et à mesure, une image recouvre l'autre, les films se succèdent [...].* Rondepierre. Apartés, 2001, p.62.

⁶ “Le temps retrouvé”, produção francesa de 1999.

Marcel Proust⁷ e, principalmente de algumas análises sobre ela⁸, é possível estabelecer relações com os procedimentos por mim utilizados, na construção das obras.

“Em Busca do Tempo Perdido”, é “uma ‘busca’ das analogias e das semelhanças entre o passado e o presente”⁹. Entre outras noções o escritor trabalhava com a idéia de continuidade, obtida pela fusão de dois ou mais acontecimentos, separados no tempo e no espaço e transformados em uma única recordação intemporal. No caso de Proust, um gesto, um sabor presente ou outra sensação, podiam fazê-lo voltar no tempo, para outro lugar e acontecimento e, de alguma forma, estas duas situações se fundiam em uma nova. Percebo, dentro de um espectro mais restrito, que não é um lugar, um cheiro ou um gosto que me remetem a outra situação, mas sim, uma imagem que me remete a outra imagem, de outro tempo e lugar. Pensando especificamente nos trabalhos desta pesquisa, posso dizer que a uma imagem de um filme, associo outra imagem, de outro filme; imagens que se unem e começam a conviver, interligadas, criando e estabelecendo novas relações.

Como escreve Raúl Ruiz:

Um tal espectador conhecedor compara mais o que vê [nos filmes] com cenas tomadas de outras películas do que com sua vida privada.(...) Quando aparece o xerife, se sobrepõem na sua mente Napoleão ou Marco Antônio.

⁷ “Em busca do tempo perdido”, Editora Globo, 1981. Leitura que venho fazendo desde o início do doutorado. Ainda de Marcel Proust: “Sobre a leitura” (Pontes, 1989) e “Nas trilhas da crítica” (Edusp, 1994).

⁸ Principalmente “Proust e os signos” de Gilles Deleuze (Editora Forense Universitária, 1987), “Lire Proust” de Gérard Conio (Pierre Bordas et fils, éditeur, 1989) e “As idéias de Proust” de Roger Schattuck (Cultrix, 1985).

⁹GAGNEBIN, In BENJAMIN, 1993, p.15.

Não pode impedir-se que seu espírito voe até outras películas – ou a outros lugares - ...¹⁰

Apesar de, em minhas obras, não estar trabalhando diretamente com memórias pessoais, acredito que é possível estabelecer uma analogia com a forma de escrever de Proust e com a visão de Ruiz, ao pensar no processo de elaboração de significados. Mas penso que, para iniciar, pode ser útil refletir a partir do que criamos, ou melhor; o que me move a criar.

Ruiz comenta em seu livro:

Convém precisar que a maneira como os temas se combinam não depende da geometria nem da associação livre. (...) Para que a combinatória gere emoções poéticas não basta que os temas sejam escolhidos na sorte, nem que estejam muito distantes uns dos outros; devem ser obsessões. Todos nós temos verdadeiros tesouros de obsessões na nossa cabeça e no nosso corpo: uma mania, um jogo numérico, uma amante invisível, um ato heróico por realizar, um crime deleitável cometido ou por cometer, um esporte, um instante eterno. É neste terreno onde temos que buscar o tema encantatório.¹¹

Ter aqui mais uma citação do cineasta Raúl Ruiz aponta, em primeiro lugar meu interesse, neste momento, pelo cinema e, em segundo lugar, meu encantamento por seu trabalho. Do cinema vieram procedimentos e a matéria prima da construção das obras. Através das discussões entre diferentes posturas de cineastas começarei a estabelecer meu terreno de

¹⁰ *Un tal espectador conocedor compara más lo que ve com escenas tomadas de otras películas que com su vida privada [...]. Cuando aparece el sheriff, se superponen en su mente Napoleón o Marco Antonio. No puede impedirse que su espíritu vuele hacia otras películas – o hacia otros parajes - ...* RUIZ, 2000, p.69.

¹¹ *Conviene precisar que la manera como los temas se combinan no depende de la geometría ni de la asociación libre. [...] Para que la combinatoria genere emociones poéticas no basta com que los temas sean solamente tomados al azar, ni que estén muy distantes los unos de los otros; deben ser obsesiones. Todos nosotros somos poseedores de verdaderos tesoros de obsesiones en nuestra cabeza y en nuestro cuerpo: una manía, un juego numérico, una amante invisible, un acto heroico por realizar, un crimen deleitable cometido o por cometer, un deporte, un instante eterno. Es en esse terreno donde hay que buscar el tema encantatorio.* RUIZ, 2000, p.129.

atuação. Mas esta citação foi escolhida por colocar o ponto a partir de onde devemos iniciar um trabalho artístico. E ele nos fala das obsessões, dos “tesouros de obsessões” que temos e que devem ser percebidos para encontrarmos nosso caminho.

Analisando toda minha trajetória, é possível perceber algumas das “obsessões” que me movem.

Em primeiro lugar: a apropriação de imagens. Há muitos anos, desde 1983, venho tirando partido deste procedimento. Porém, desde 1993, a utilização de imagens produzidas por outros transformou-se numa verdadeira obsessão tornando-se, praticamente, meu único material de trabalho. Não consigo imaginar produzir hoje uma obra, em qualquer técnica, que não parta de uma imagem já existente. Atualmente isto se repete ao utilizar, como matéria prima dos trabalhos, fotos feitas a partir de filmes.

A segunda “obsessão” é pela justaposição de imagens. Esta ocorre há quase vinte anos, e também nos últimos tornou-se, praticamente, o único procedimento adotado. Sobre a justaposição, esta será trabalhada conceitualmente e relacionada a outros elementos de meu processo de trabalho ao longo do estudo que aqui apresento. Para tanto, analisarei este procedimento não só a partir da minha produção em curso, mas também de obras de outros artistas. O porquê destas obsessões, não sei dizer. Não é algo lógico, racional. Apenas sei que é assim que acontece. Deixaremos, pois, este enigma em suspensão.

Eisenstein, em suas memórias, também comenta este aspecto da criação ao contar sobre um acontecimento ocorrido na Revolução de 1917, da qual ele participou, quando encontraram centenas de esqueletos de

soldados, na posição que estavam ao morrer e como ele tentou reproduzir posteriormente a cena em seu filme “Alexandre Nevski”.

Senti-me atraído por ossos e esqueletos desde a infância. Era uma atração que chegava a ser uma espécie de doença.

Qualquer uma de nossas ações sempre é determinada por todo um conjunto de motivos.

Mas entre esses motivos sempre existe um – em geral o mais desordenado, menos prático, ilógico, muitas vezes ridículo e, com frequência, secreto e irracional, mas que decide tudo.¹²

Um outro aspecto que Ruiz comenta é sobre a escolha do tema, o “tema encantatório” e que este deve ser procurado dentre as obsessões. Nesta pesquisa o tema encantatório é a relação que se configura entre imagens apropriadas quando justapostas. Mas que relação estabeleço entre as imagens? O que estou tentando criar entre elas, ao escolher esta e não aquela imagem, para ser associada àquela outra?

Na minha produção anterior, nos momentos que considero mais significativos, os trabalhos – desenhos, pinturas e outros – tinham uma certa dose de humor, de ironia, eventualmente de crítica a certas estruturas sociais. Havia um certo ar nostálgico, um acentuado olhar para o passado, principalmente minha infância. Obtinha este resultado através da escolha das referências visuais e/ou das relações estabelecidas entre as diferentes imagens, normalmente muito carregadas de nostalgia, poderia mesmo dizer, de saudade.

O que surgiu na produção atual foi algo bastante diferente, e que ainda me provoca certa perplexidade. É importante frisar que este aspecto novo somente foi percebido ao analisar um grupo de trabalhos concluídos. O

humor e a ironia sumiram, dando lugar a trabalhos nos quais a tensão e a suspensão¹³ pairam sobre as imagens. Uma espécie de angústia. Ou melhor, não é nas imagens que localizo estes sentimentos – tensão, suspensão ou angústia – mas nas relações que se estabelecem entre as imagens e que somente surgem no choque entre elas. Quando analisadas individualmente estas imagens são, em sua grande maioria, desprovidas de maior carga emocional. Quando abordo a relação de tensão, de suspensão, refiro-me à representação de uma situação que está prestes a ter seu desfecho, seu clímax, mesmo que não saibamos exatamente o que está por acontecer. Mas vai acontecer algo.

Para mim é difícil saber como as pessoas perceberão os trabalhos pois, querendo ou não, sei de onde as imagens saíram, de qual filme, de qual seqüência, e qual era o clima proposto na película como um todo. Não sei até que ponto este conhecimento prévio altera minha sensação diante dos trabalhos. Imagino que o público, não tendo acesso a estas informações, os perceba de maneira diferente.

Posso exemplificar comentando um dos trabalhos, o “Harmônico nº 6” (1 e VIII):

São três fotos: na primeira vê-se um brinquedo de *play-ground* com quatro pássaros pousados sobre ele; a segunda mostra um quarto claro, com uma cama onde há uma pessoa deitada e uma mulher sentada ao lado, observando-a; a terceira foto mostra o mesmo brinquedo da primeira, com a diferença de que, nesta segunda foto, há dezenas de pássaros pousados.

¹² EISENSTEIN, 1987, p.121.

¹³ “Suspensão – Designa a enfática interrupção de sentido, graficamente representada pelas reticências, ou a figura de estilo mediante a qual o orador deixa os ouvintes em suspenso, na expectativa de seqüência do discurso



1. “Harmônico nº 6”, 2001, 51 x 230 cm

Imagino que estas imagens, vistas separadamente e descontextualizadas, não tem um significado dramático¹⁴, ou indiquem uma ação ou evento incomum. É possível que, pelo fato de saber que a primeira e a terceira imagens são do filme “Os Pássaros” (1963), de Alfred Hitchcock e que a segunda imagem¹⁵ mostra o encontro da filha com a mãe morta em um hospital, altera minha percepção do conjunto. Mas disto não tenho certeza.

Tentando não pensar nos filmes, mas concentrando o olhar no trabalho, imagino que há uma grande tensão, algo está prestes a ocorrer, e é algo ruim. É como se as duas situações estivessem ocorrendo ao mesmo tempo: enquanto uma pessoa, provavelmente doente – pela imagem não dá para saber que morreu - está sendo observada, pássaros se agrupam do lado de fora, como um prenúncio.

Acho que está por acontecer uma tragédia.

Como escrevi anteriormente, não tenho certeza se veria o trabalho desta maneira – como uma anunciação de desfecho trágico – caso

– resultante (...) da supressão total ou parcial de membros da frase, da interrupção de uma formulação já iniciada, de alusões, etc.” in MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. Cultrix, 1978, p.488

¹⁴ Dramático – De drama ou a ele relativo. “Drama – A princípio, como sugere a etimologia, o vocábulo designava simplesmente a ação. E como a ação se afigurava exclusiva do teatro, passou a conter um significado específico. (...) Visto que ação envolve choque entre personagens, o vocábulo “drama” assumiu o sentido de “conflito”, “atrito”, e o adjetivo “dramático”, o de “conflitivo”, “atritivo”.” In MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. Cultrix, 1978, p.161

desconhecesse de quais filmes as imagens foram extraídas. Porém isto nunca saberei. Penso também que este trabalho é um bom exemplo de quanto minha produção mudou, pois acredito não restar nada do humor e da ironia que eram tão marcantes.

Parece-me então, retomando a questão do tema encantatório desta produção atual, que é não exatamente a criação de obras com um clima dramático, ou trágico. Mais do que isto, acredito que o tema é a criação de obras com muitas possibilidades de leituras, nenhuma sendo a correta ou todas podendo sê-lo. Obras que tenham, neste sentido, um caráter enigmático.

A Tese

Em primeiro lugar comentarei rapidamente o título desta tese. Este nome “Da ordem do enigma – fragmentos justapostos”, surgiu apenas ao final da pesquisa, que é quando consegui ter uma certa clareza sobre o todo. O conceito de enigma surge também ao final, para dar conta de uma sensação que sentia diante das obras, e a qual demorei muito para conseguir definir. A idéia de que os enigmas, nos meus trabalhos, surgem a partir da união dos fragmentos de histórias – os fotogramas – levou-me a este título.

Muitos autores e artistas ajudaram-me na construção desta pesquisa, porém, cabe aqui salientar alguns que me acompanharam em grande parte do percurso: Raúl Ruiz, Phillippe Dubois, Jacques Aumont, Andrei Tarkovski

¹⁵ Cena do filme “Claire Dolan” de Lodge Kerring.

e também Roland Barthes, Jean-Claude Bernardet, Eric Rondepierre e Tracey Moffatt.

Esta tese foi estruturada em uma introdução, que nomeei de *trailer*, um caderno de reproduções das obras, quatro capítulos e as considerações finais.

O caderno de reproduções mostra as obras que considero a essência desta pesquisa. Outras foram feitas para chegar a este resultado. Estas são mostradas no corpo do texto. Chamaria a atenção para a localização das obras dentro deste volume, pois ela indica serem estes os trabalhos que são a base e origem de toda a pesquisa.

Antes de apresentar a estrutura da tese, é importante e necessário que seja informado que dentro desta há alguns textos memorialísticos, quase crônicas, escritas durante o doutorado. Essas quase crônicas, produzidas sem o compromisso de fazer parte do texto final, por sua temática – a minha memória/relação com o cinema – acabaram por revelar-se importantes ao servirem de subsídio para a produção de alguns trabalhos. Aparecem então, pontuando a pesquisa, como comentários afetivos.

1° - IMAGENS APROPRIADAS/IMAGENS JUSTAPOSTAS

Este é o nome do primeiro capítulo, que trata da apropriação e da justaposição e montagem, nesta ordem. Começo pelos conceitos mais abrangentes, iniciando pelo *found footage*, um histórico da apropriação em minha produção, até pensar em como este conceito se aplica à produção atual.

A idéia de apropriação será analisada tomando por base as colocações de diversos autores, dentre os quais Dominique Baqué, que trabalha principalmente em torno das questões que envolvem a fotografia, sua história, sua prática, com ênfase na produção contemporânea.

Os conceitos de justaposição e montagem surgem bastante relacionados, propondo cruzamentos. Os autores que desenvolvem esses temas vão de Sergei Eisenstein e Dziga Vertov até os contemporâneos como Jean-Luc Godard e outros já citados. Nas artes visuais é antigo o procedimento de apresentar diversas imagens justapostas deixando o espectador estabelecer as ligações. Na atualidade diversos artistas plásticos continuam se valendo da justaposição como recurso para expressar suas idéias e conceitos, utilizando as mais diversas formas e linguagens. Alguns exemplos desta diversidade serão enumerados e comentados, pois indicam algumas possibilidades deste procedimento.

Terminamos este capítulo, fazendo uma revisão de como a justaposição se apresentou em minha produção anterior ao doutorado.

2º - RELAÇÕES ENTRE CINEMA, VÍDEO E FOTOGRAFIA

O segundo capítulo trata, como indica seu título, das relações entre o cinema, o vídeo e a fotografia, direcionando um pouco mais nosso foco de interesse. Nos valemos principalmente da ajuda dos escritos de Pascal Bonitzer, Dominique Baqué e Eric Rondepierre, além de muitos outros. Neste capítulo analisamos algumas obras de artistas

que trabalham com a fotografia relacionada de alguma maneira ao cinema: Victor Burgin, Tracey Moffatt e Jeff Wall; quem trabalha com fotogramas, como Rosângela Rennó e Rondepierre; e quem fotografa, como eu, filmes no vídeo como John Waters e Vera Chaves Barcellos.

Também falaremos da Medusa, a da mitologia, e de Platão, o da caverna. Concluimos o capítulo com a análise dos trabalhos executados na fase inicial do doutorado.

3° - SOBRE AS PARTES E OS CONJUNTOS

O terceiro capítulo é centrado na produção principal desta pesquisa. Pensaremos os trabalhos primeiramente em suas partes – as imagens isoladamente – as fotografias obtidas a partir dos fotogramas, pensados como fragmento, como o elemento mínimo de um filme. Refletiremos sobre seus possíveis significados, características, a questão do tempo e as sugestões de deslocamento: físico e temporal. Na segunda parte começamos a pensar as relações entre as partes – os conjuntos fotográficos – os trabalhos propriamente. Aqui veremos aspectos ligados a associação entre imagens, falaremos de palíndromos, simultaneidade e sobre o conceito de choque.

4° - DA CONFIGURAÇÃO DO ENIGMA

O quarto capítulo trata das relações internas aos trabalhos, ou melhor dito, de possibilidades de relações. Este capítulo apresenta-se pleno de dúvidas, de questões para as quais não tenho respostas definitivas. Discuto o conceito de intervalo entre as imagens, e alguns de

seus possíveis significados, partindo dos conceitos da acústica e da música, aplicados às artes visuais e a minhas obras em particular, e de como daí adveio o nome das duas séries de trabalhos. Também reflito sobre a possibilidade de ressignificação ou de ressonância entre as imagens. Questiono-me sobre a possibilidade de aplicar o conceito de fora-de-campo a estas obras, o que acabou por me indicar o conceito de enigma como uma possibilidade de enfoque, com o qual concluo esta pesquisa.

Concluir é um modo de falar, pois entendo que esta pesquisa ficará inconclusa, uma vez que as questões trabalhadas não terminaram.

Enfatizo que, nesta tese, mantendo como eixo a minha produção atual, procuro estabelecer ligações nos cruzamentos de diversas áreas de conhecimento. Reflito sobre as questões levantadas neste segmento restrito da criação artística, ou seja, o campo da fotografia a partir do cinema. Saliento que sempre ficarão alguns pontos indefinidos, sem resposta, e que algumas decisões tomadas parecerão sem motivo, pois em uma certa medida o “não saber por que” faz parte da criação artística.

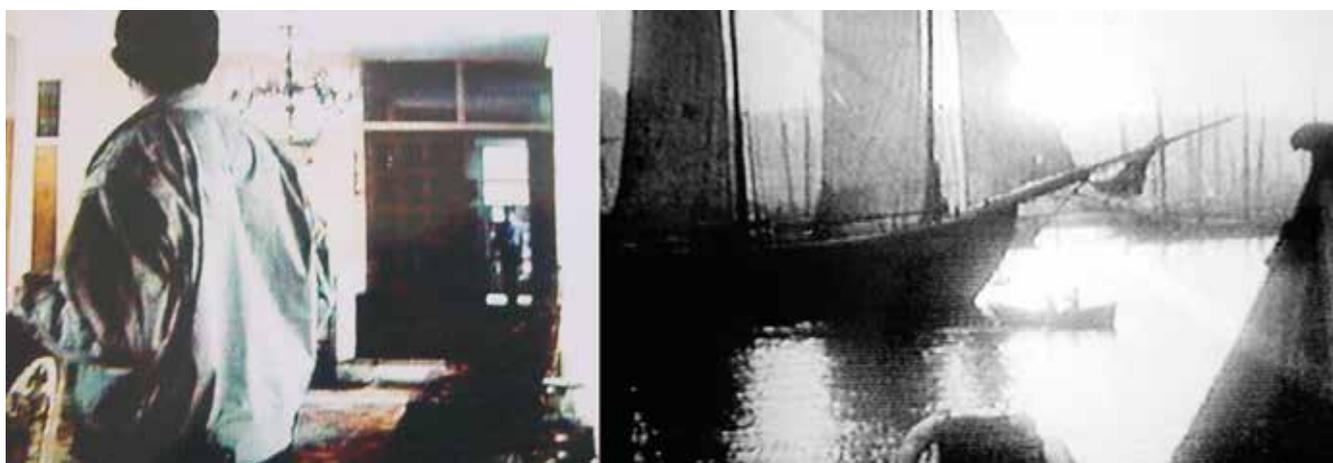
Para finalizar este *trailer*, diria que uma tese de doutorado é o momento privilegiado no qual o pesquisador encontra espaço para seus questionamentos, apoiado em uma estrutura que um programa de pós-graduação lhe oferece. Cabe aqui ressaltar a importância que teve para minha pesquisa e para a minha formação o estágio de estudos em Paris,

durante um ano. Graças ao doutorado-sanduíche pude tomar conhecimento de extensa bibliografia, inexistente em nosso país, nas bibliotecas e centros de pesquisa. Além disso, a possibilidade de ver a produção plástica histórica e contemporânea, em incontáveis visitas a museus e galerias de arte, foi fundamental não só para meus estudos, como para minha prática como professor nesta Universidade.

IMAGENS: CADERNO INICIAL



I - "Harmônico nº 1", fotografia, 2000, 51 x 150cm



II - "Melódico nº 1", fotografía, 2000, 51 x 150cm



III - “Harmônico n° 2”, fotografia, 2000, 51 x 140cm



IV “Harmônico nº 3”, fotografia, 2000, 51 x 200cm



V “Harmônico nº 4”, fotografia, 2000, 51 x 230cm



VI - "Melódico nº 2", fotografía, 2001, 51 x 200cm



VII - "Harmônico nº 5", fotografia, 2001, 51x150cm



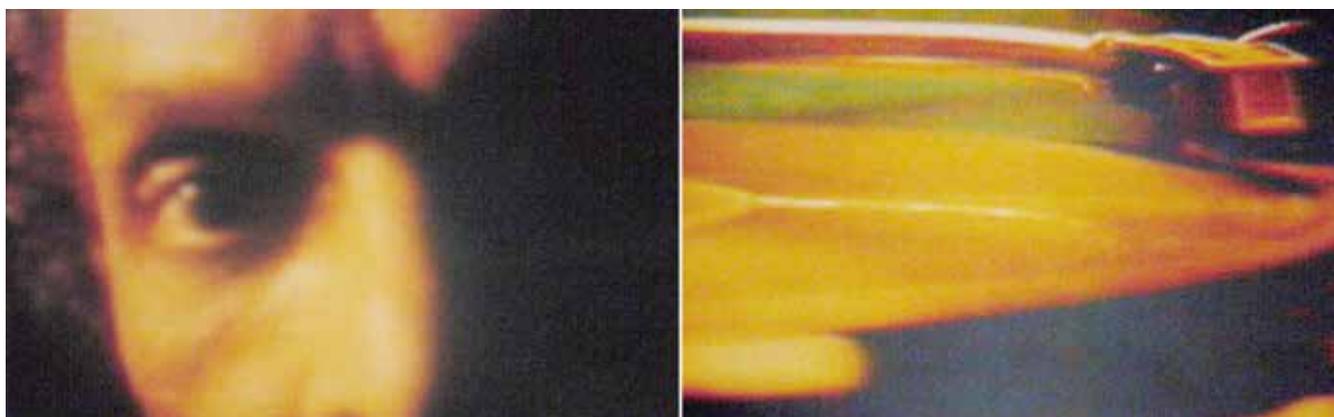
VIII - "Harmônico nº 6", fotografia, 2001, 51 x 230cm



IX - "Melódico nº 3", fotografía, 2001, 51 x 200cm



X - “Melódico nº 4”, fotografía, 2001, 51 x 230cm



XI - "Harmônico nº 7", fotografia, 2001, 51 x 150cm



XII - "Harmônico nº 8", fotografia, 2001, 51 x 230cm



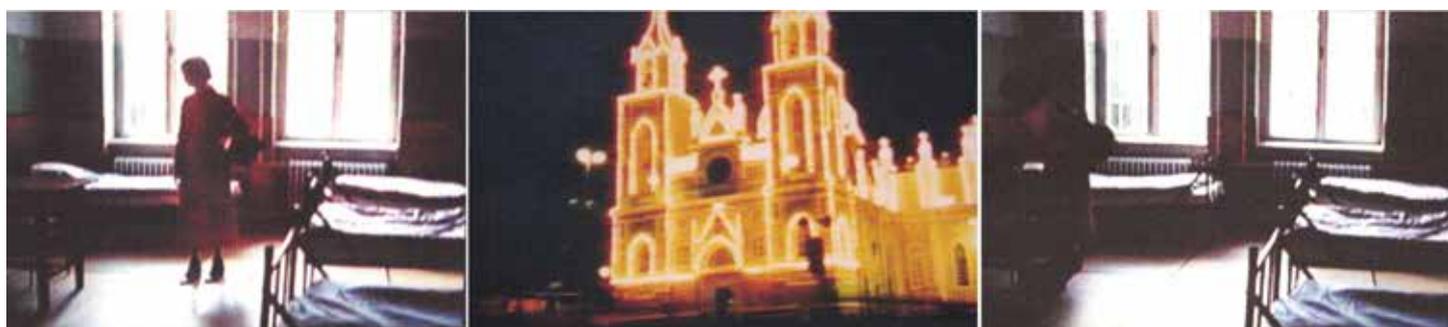
XIII - "Harmônico nº 9", fotografia, 2001, 51 x 230cm



XIV - “Harmônico nº 10”, fotografia, 2001, 51 x 230cm



XV - "Harmônico nº 11", fotografia, 2001, 51 x 230cm



XVI - "Harmônico nº 12", fotografia, 2001, 51 x 230cm



XVII - "Harmônico nº 13", fotografia, 2001, 51 x 230cm



XVIII - "Melódico nº 5", fotografía, 2002, 51 x 300cm



XIX - "Melódico nº 6", fotografía, 2002, 51 x 300cm



XX - "Melódico nº 7", fotografía, 2002, 51 x 300cm



XXI - "Melódico nº 8", fotografía, 2002, 51 x 300cm



XXII - "Harmônico nº 14", fotografia, 2003, 51 x 230cm



XXIII "Harmônico nº 15", fotografia, 2003, 51 x 230cm



XXIV - "Melódico nº 9", fotografía, 2003, 51 x 230cm



XXV - "Harmônico nº 16", fotografia, 2003, 51 x 230cm



XXVI - "Harmônico nº 17", fotografia, 2003, 51 x 230cm



XXVII - "Melódico nº 10", fotografía, 2003, 51 x 230cm



XXVIII - "Harmônico nº 18", fotografia, 2003, 51 x 230cm



XXIX - “Melódico nº 11”, fotografía, 2003, 51 x 300cm



XXX - "Melódico nº 12", fotografía, 2003, 51 x 230cm

Comentários afetivos: A primeira sessão de cinema

A minha primeira sessão de cinema, não lembro. Mas a primeira vez que fui sozinho, sim. Foi uma grande função.

Deveria ter uns oito ou nove anos, e sempre ia ao cinema com meu irmão seis anos mais velho ou meus primos, maiores que eu também. Acho que em uma matinê do cinema Carlos Gomes (naquela época ainda não era cinema pornô), vi o trailer do filme do fim de semana seguinte. Era alguma coisa parecida com o Batman e Robin, mas não eram eles. Decidimos todos que iríamos ver. Porém, no fim de semana seguinte, meu irmão e meus primos, não sei o porquê, mudaram de idéia e desistiram. Mas eu estava decidido. Minha mãe e meu pai também não queriam ou não podiam. Até que foi levantada a hipótese de eu ir sozinho. Era uma grande aventura, pois o cinema era no centro da cidade e eu morava no bairro Bom Fim, que é próximo, mas tinha que pegar um bonde para ir até lá (e não sei se já tinha andado de bonde sozinho, pois para ir a escola, ia a pé, uma vez que era próxima de casa). Após insistir com todos, sem resultado, me armei de coragem. Deram-me todas as instruções necessárias, chamando a atenção para onde eu deveria descer do bonde, e onde deveria pegar, e qual, para voltar para casa.

Fui, vi e consegui voltar.

O filme era um seriado antigo (já naquela época acho que era antigo). Preto e branco, passando todas as partes do seriado uma após a outra, como capítulos de novela, que cada dia ao iniciar repete o final do capítulo anterior. Não sei se era muito bom.

Porém, a partir daquele dia, por causa do cinema, tornei-me um ser independente, que não precisava mais dos outros para ver o que queria.

Assim foi a minha primeira vez, e esta a gente nunca mais esquece.

1° CAPÍTULO

IMAGENS APROPRIADAS/ IMAGENS JUSTAPOSTAS

Pessoalmente sou melhor na fabricação de imagens do que em sua teorização.¹⁶

Raúl Ruiz

Não me peça para explicar tudo. Os artistas não têm que fazê-lo.¹⁷

Tracey Moffatt

Ao iniciar uma pesquisa, busco primeiramente ver e entender quais os procedimentos que têm norteado minha trajetória. No caso atual, parece-me bastante evidente que dois modos de agir me perseguem: são eles a apropriação e a justaposição. Surgem de múltiplas maneiras, com diversas intenções e muitas vezes sem nenhuma intenção. Apenas surgem. Ao olhar para trás é que visualizo esta espécie de espinha, ou espinhas dorsais que sustentam e mantêm a produção.

Nesta etapa estou trabalhando com a apropriação¹⁸, tomando para mim imagens criadas por outros. Porém meu foco será mais centrado e quando falar em apropriação, estarei referindo-me às imagens apropriadas do cinema, que é, afinal de contas, o que está me interessando neste momento: a apropriação de imagens cinematográficas e sua reordenação através da justaposição e montagem. Trabalhar a partir de imagens oriundas do cinema, e muitas vezes vertidas para vídeo, é hoje um procedimento

¹⁶ *Personalmente soy mejor en la fabricación de imágenes que en su teorización.*

¹⁷ *Ne me demandez pas de tout expliquer. Les artistes n'ont pas à le faire.*

¹⁸ No dicionário, apropriar, entre outras definições é “tomar para si, apossar-se”. Este procedimento, de apossar-se de imagens e objetos existentes, pelos artistas remonta ao início do século XX, com as colagens de Picasso, por exemplo, e posteriormente com os *ready-made* de Duchamp. Esta postura se desenvolverá durante todo século passado, com diversas variantes, como a pop-art e nos últimos anos em várias vertentes da chamada pós-modernidade.

bastante usual. As maneiras de se apropriar, as formas de organizar, os suportes utilizados e as intenções é que variam muito.

Em um primeiro momento comentaremos a apropriação e reveremos este procedimento em minha trajetória, porém iniciando pelo *found footage*: uma visão partindo do cinema até meus trabalhos. Em um segundo momento, reveremos a montagem e a justaposição, começando também pelo cinema – a partir dos escritos de Eisenstein – passando por alguns exemplos entre os artistas plásticos que se utilizam deste procedimento. Desembocaremos na parte inicial da produção plástica da pesquisa desenvolvida no doutorado, das primeiras produções, até chegarmos no conjunto de obras atual, tentando perceber como estes dois modos de trabalhar ocorrem hoje.

DA APROPRIAÇÃO DE IMAGENS

De um lado, na verdade, é evidente que a profusão exponencial das imagens produzidas pela indústria de massa, imagens-sem-arte, tenha por consequência a renúncia de numerosos artistas ao projeto mesmo da arte moderna: a produção de novas imagens. Tudo se passa a partir de então, para muitos, como se já existissem imagens suficientes do mundo em circulação, como se o mundo já estivesse saturado de imagens – de toda natureza – parece inútil acrescentar novas. Permanece então a possibilidade de um gesto artístico mínimo, próximo do grau zero: amassar, reagrupar, reciclar, o repertório das imagens pré-existentes.¹⁹

Esta citação coloca em discussão algo sobre o que se tem falado e escrito muito nas últimas décadas. Sem o compromisso de estabelecer uma discussão histórica e teórica sobre o tema, colocaria apenas como depoimento que, no meu caso, não há uma intenção clara de “renúncia ao projeto da arte moderna” e não endossaria também a afirmação de que o “mundo esteja saturado de imagens” e que, por esta razão, não crio novas.

Para ampliar a visão sobre esta questão poderia citar as palavras de Iceia Cattani que escreve: “O movimento antropofágico, no fim dos anos 20, chegou a sugerir a apropriação como princípio criativo sistemático, único capaz de dar conta da especificidade cultural brasileira.”²⁰ Cabe aqui

¹⁹ *D'une part, en effet, il appert que la profusion exponentielle des images produites par l'industrie de masse, des images-sans-art, ait pour conséquence le renoncement de nombreux artistes au projet même de l'art moderne: la production de nouvelles images. Tout se passe dorénavant pour beaucoup comme s'il y avait déjà suffisamment d'images du monde en circulation, comme si, le monde étant déjà saturé d'images – de quelque nature qu'elles soient – il semblait inutile d'en ajouter de nouvelles. Reste alors la possibilité d'un geste artistique minimal, proche du degré zéro: amasser, regrouper, recycler le répertoire des images pré-existantes.* BAQUÉ, 1998, p. 269/270.

²⁰ CATTANI, 2002, p.106.

perceber a diferença de enfoque entre uma teórica francesa, Dominique Baqué, e uma brasileira. Para a primeira, a apropriação de imagens seria uma espécie de marco do fim do projeto moderno, enquanto Cattani estabelece uma relação da apropriação com o movimento antropofágico, que por sua vez é decorrência do Manifesto Antropofágico, “o principal documento teórico do Movimento Modernista.”²¹ Para nós brasileiros, então, diferentemente da Europa, a apropriação estaria vinculada ao início do modernismo, e não a seu fim, deixando bem claro que não estou afirmando que minha produção seja modernista, mas apenas salientando as diferenças dos movimentos artísticos aqui e lá, e me colocando também no fluxo contínuo da tradição artística brasileira.

Além destas raízes históricas, é possível que exista alguma razão inconsciente que me leva a trabalhar com apropriação. Porém este motivo não cabe aqui ser procurado. Poderíamos considerar mais provavelmente que o que leva muitos artistas a estarem trabalhando assim, desta maneira tão diferente de todos procedimentos utilizados até o início do século XX, é o fato de que nunca, como nas últimas décadas, se viveu tão submerso em imagens. É uma situação completamente nova na história da humanidade e que tinha, necessariamente, que produzir reflexos na maneira de viver e de ver o mundo e, conseqüentemente, de produzir arte. Então eu, como muitos outros artistas, também trabalho a partir de imagens já existentes. As formas de trabalhar, as imagens escolhidas, a maneira de se ordenar esta matéria que já está no mundo, é que varia de artista para artista, e que pode criar algo de novo, algo instigante.

²¹ MORAES, 1991, p. 154.

Podemos iniciar então, situando artistas que trabalham com material cinematográfico e cujos resultados continuam sendo imagens em movimento, diferentemente de meus trabalhos.

***Found Footage* – Da Apropriação no Movimento**

Hoje já é tão grande o número de cineastas e artistas que, dentro da área do cinema, trabalham com imagens apropriadas de filmes, que se criou um nome para esta prática: *Found footage*. Nesta categoria incluem-se filmes inteiramente apropriados, como também aqueles que utilizam apenas algumas cenas ou seqüências de filmes que podem ser comerciais, documentários ou mesmo caseiros.

Lembremos que a noção inglesa de “*found footage*” evoca a idéia de objeto encontrado e convoca assim a noção de “*ready-made*” cara à Marcel Duchamp (...). O “*found footage*” acentua (necessariamente?) a montagem como procedimento eminentemente lúdico e isto, independente do resultado final que reveste o filme. A mão do cineasta, sua habilidade para manipular imagens externas, se manifestam na sua capacidade de domar as relações dos planos e seqüências às quais ele recorre.²²

Nesta citação já se cruzam as práticas da apropriação com a da montagem, que são hoje bastante usuais e seguidamente associadas. A prática do *Found footage* pode ser incluída em filmes “experimentais” ou em filmes “comerciais”, como os brasileiros “O Baile Perfumado”, “Nós que aqui estamos por vós esperamos” e “Nem tudo é verdade” entre outros. “O Baile

²² Rappelons que la notion anglaise de ‘*found footage*’ évoque l’idée d’objet trouvé et convoque ainsi la notion de *ready-made* chère à Marcel Duchamp (...). le ‘*found footage*’ acentue (nécessairement?) le montage comme procédé éminemment ludique et ce, indépendamment du résultat final que revêt le film. La patte du cinéaste, son habileté à manipuler des images externes se manifestent dans sa capacité à maîtriser les relations des plans et des séquences auxquels il recourt. FERRER, 2001, p.256.

Perfumado”²³, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, conta a vida do cinegrafista libanês Benjamin Abrahão, que documentou parte da trajetória de Lampião e seu bando, não só reconstituindo as cenas, mas incluindo as imagens originais, em uma integração extremamente competente; o documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”²⁴, de Marcelo Masagão, é inteiramente feito de fragmentos de documentários e cine-jornais, montando um painel sobre o mundo do final do século XIX até o início do século XX; e “Nem tudo é verdade”²⁵, de Rogério Sganzerla, que conta a passagem de Orson Wells pelo Brasil, através de cenas ficcionais filmadas atualmente, acrescidas de cenas de cine-jornais da época da visita e fragmentos do filme de Wells, rodados no país, tudo isto associado à gravação de um programa de rádio americano, no qual várias personalidades, inclusive Carmen Miranda, são entrevistadas.

Conforme Stéphane Delorme, em artigo publicado no *Cahiers du cinéma*,

Em cinema experimental, a reutilização (contemplada do belo nome de “*found footage*”, filme encontrado) pode responder, no mínimo a três exigências: a análise, onde o cineasta se propõe a estudar a imagem que ele reemprega; o elogio, onde a tela torna-se lugar de uma celebração; a apropriação, onde a imagem pára de retornar sobre o que ela foi para se metamorfosear em uma segunda imagem.²⁶

²³ Distribuidora do vídeo: Sagres, 1997. Tempo: 93’.

²⁴ Distribuidora do vídeo: Filmark, 1999. Tempo: 75’.

²⁵ Distribuidora do vídeo: Interamericana Ltda.

²⁶ *En cinéma expérimental, le emploi (affublé du beau nom de ‘found footage’, pellicule trouvée) peut répondre, au moins, à trois exigences: l’analyse, où le cinéaste se propose d’étudier l’image qu’il remploie; l’éloge, où l’écran devient le lieu d’une célébration; l’appropriation, où l’image cesse de faire retour sur ce qu’elle a été pour se métamorphoser en une seconde image.* DELORME, 2000, p. 90.

Utilizando os exemplos que apresentamos e mais uma série de artistas visuais, sobre os quais falaremos a seguir, que utilizam o *found footage*, poderemos verificar como ocorrem estas três categorias:

- “O Baile Perfumado” e “Nem tudo é verdade” podem ser definidos como o elogio da imagem, pois de maneiras diferentes, ambos celebram/questionam personagens (no caso reais) através de filmes antigos;
- Utilizando o princípio de análise das imagens podemos citar os trabalhos do casal Gianikian e Lucchi, Omer Fast e também de Martin Arnold. E dentro deste mesmo princípio a produção do fotógrafo Eric Rondepierre;
- Enfatizando a apropriação, como definida acima, podemos enumerar “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, já citado, Alain Fleischer e também “*Histoire(s) du cinéma*” de Jean-Luc Godard, sobre quem teceremos comentários na seqüência. Neste último grupo incluiria meu próprio trabalho.

Diferentemente dos primeiros exemplos, que são cineastas, diversos artistas visuais, que têm suas obras apresentadas fora do circuito comercial de cinema, também trabalham a partir de imagens cinematográficas.

Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi: são dois cineastas italianos que “não filmam a realidade, mas refilmam imagens da realidade”²⁷. Eles utilizam imagens de arquivos de cinema, algumas vezes de ficções, propaganda e principalmente documentários, mas sempre do tempo do cinema mudo, não agregando nenhum comentário, com exceção da música. Filmes que se encontravam esquecidos, muitas vezes deteriorados, que restauram, dando-lhes nova vida. Nos trabalhos que tive oportunidade de ver, “*Journal africain*” (1994) e “*Sur les cimes, tout est calme*” (1998), não há, aparentemente, uma intenção de criar novos significados para as imagens, mas de, além de ordenar um material que se encontrava em vias de desaparecimento, trazer à luz significados ocultos ou adormecidos nas imagens. E isso eles conseguem através de um equipamento que criaram, a “câmera analítica”, que em suas palavras, “é uma câmera com características microscópicas, mais fotográficas que cinematográficas, que lembra mais as experiências de Muybridge e de Marey que as dos Lumière”²⁸. Este equipamento consegue isolar partes da imagem, através da captação de detalhes dos fotogramas, criando, a partir de cada novo detalhe captado, nova seqüência. Este recurso possibilita a criação de seqüências extremamente interessantes, pois nos permite ver o que na formatação original era visível mas passava despercebido. Para que este procedimento fique mais claro, posso exemplificar assim: se em uma seqüência havia um grupo de pessoas conversando, aparecendo de corpo inteiro, Gianikian e Lucchi podem apresentar a mesma cena, mas pegando cada uma das figuras em *close*. Ou nos apresentar algo que acontecia no fundo desta cena, e que passava despercebido, como um pássaro voando, que nesta ampliação torna-se uma

²⁷ “*ne filment pas la réalité mais refilment des images de la réalité*”. BENOLIEL, 2000, p. 94.

²⁸ “*C’est une caméra avec des caractéristiques microscopiques, plus photographiques que cinématographiques, qui rappelle plus les expériences de Muybridge et de Marey que celles des Lumière*”. BENOLIEL, 2000, p. 95.

quase abstração, uma mancha que voa. Este é um dos aspectos, além da montagem de fragmentos, que atraiu minha atenção para seus filmes, pois utilizando técnicas diferentes e com intenções diferentes, fazem algo que em certo sentido se aproxima de meu trabalho, mostrando o que estava na imagem, mas não era percebido. Uma espécie de lente de aumento, deslocada do foco originalmente definido.

Alain Fleischer: o filme “*Un monde agité*” (2) foi feito por Fleischer a partir de uma encomenda da *Cinémathèque française*, que queria dar uma nova vida a filmes antigos restaurados. Aceitando o desafio, o artista assistiu em torno de duzentos filmes, escolheu oitocentos trechos, os quais remontou segundo assuntos que se cruzariam: o desejo e o amor, a violência e a guerra, etc. Através



2. Alain Fleischer; “*Un monde agité*”.

da montagem, uma ação iniciada por um personagem em um filme, tem sua reação em outro personagem, de outro filme. Em artigo que escreveu sobre este trabalho, Fleischer diz que:

... mais ainda que movimento, o cinema é mudança. As imagens do cinema se trocam continuamente uma pela outra, elas não param de mudar, e mal elas se apresentam e logo elas nos deixam e nos recusam o tempo de contemplá-las. Não é para criar a ilusão de movimento, nem para desenvolver o tempo que o cinema multiplica e precipita as imagens ao

ritmo de 24 por segundo, mas para nos privar da imagem diante do tempo, para nos tirar do tempo da imagem, para nos extrair do tempo.²⁹

O que me chama a atenção nestas palavras é o trecho no qual ele escreve que as imagens de cinema nos recusam o tempo de sua contemplação. Muitas vezes também gostaria de poder contemplar essas imagens por quanto tempo quisesse. Acredito que, em parte, é contra este tempo que escorre constantemente que meu trabalho se volta.

Martin Arnold: é um artista austríaco que analisa as relações humanas, refletindo sobre o movimento no cinema, a partir de filmes hollywoodianos dos anos 40 e 50. Escreve Delorme que “ele inventa um modo de repetição por alteração do movimento: o gaguejamento. Arnold faz gaguejar a imagem por um gesto de retenção, que dá a impressão que o movimento dá dois passos para frente, um passo para traz, mergulhando a figura numa sublime dança mecânica.”³⁰ (3) Arnold trabalha basicamente com a montagem, mas não da forma convencional. Talvez fosse mais adequado falar, neste caso, de desmontagem, pois a seqüência é retrabalhada de maneira tão exaustiva, repetindo pequenos fragmentos do filme, na ordem correta e na inversa, que a ação original se transforma em um outro gesto, muitas vezes cômico, outras vezes extremamente aflitivo, tornando as imagens “gagas”, como bem definiu Delorme.

²⁹ ... plus encore que mouvement, le cinéma est changement. Les images du cinéma s'échangent continûment l'une contre l'autre, elles ne cessent de changer, et à peine nous sont-elles livrées qu' aussitôt elles nous dépossèdent d'elles-mêmes et nous refusent le temps de leur contemplation. Ce n'est pas pour créer l'illusion du mouvement, ni pour dérouler du temps que le cinéma multiplie et précipite les images au rythme de 24 par seconde, mais pour nous priver de l'image face au temps, pour nous déposséder du temps de l'image, pour nous extraire du temps. FLEISCHER, 2001, p.18.

³⁰ “Il invente un mode de reprise par altération du mouvement: le bégaiement. Arnold fait bégayer l'image par un geste de rétention qui donne l'impression que le mouvement fait deux pas en avant, un en arrière, plongeant la figure dans une sublime danse mécanique.” DELORME, 2000, p. 90.

Tive a oportunidade de descobrir este artista ao ver, na televisão francesa³¹, um trabalho em que Judy Garland e Mickey Rooney (extremamente jovens) contracenavam, ou talvez fosse melhor dizer, tentavam contracenar, pois seus gestos e palavras eram tão interrompidos e repetidos, que se criava algo de absurdo, ao mesmo tempo em que podíamos perceber, nos mínimos detalhes, seus gestos e articulações das sílabas das palavras.



3. Martin Arnold; fotografamas.

Omer Fast: esse artista israelense trabalha a partir de material bastante diferente de todos os outros anteriormente citados. Em “*CNN concatenated*”³², ele parte dos noticiosos da rede de televisão CNN e utiliza, como matéria-prima, as falas dos apresentadores deste canal. O que Fast faz é construir novos discursos a partir dos textos telejornalísticos, aproveitando, de cada apresentador, palavras e sua locução que, ao serem remontadas criam frases novas. Seria possível associar com aquelas cartas anônimas, que se vê no cinema, que constróem o texto a partir de palavras recortadas de jornais e revistas, cada uma com um tipo de letra diferente. Aqui, neste trabalho, cada palavra é dita por um apresentador diferente, em um cenário diferente e, graças a Fast, surge um texto também bastante diferente do usual, ao menos na boca dos apresentadores deste canal de televisão.

³¹ Programa *La revue*, Canal ARTE – França, 17/04/2002.

³² DVD, 17’15”; 2002 – Galerie &: GB Agency.

Jean-Luc Godard: Apesar de aqui estar escrevendo sobre artistas que trabalham com cinema experimental, acredito ser importante comentar uma obra que, apesar de ser de um cineasta extremamente importante e que trabalha no circuito comercial, produziu uma obra que ultrapassa qualquer definição: *Histoire(s) du cinéma* (4). Obra de difícil classificação: é um vídeo, feito para ser apresentado como uma série pela televisão francesa, e que hoje faz parte do acervo em exposição/projeção permanente no *Musée National d'Art Moderne do Centre George Pompidou*.



4. Jean-Luc Godard; “*Histoire(s) du cinéma*”.

Difícil de definir pois não é ficção, não é documentário, e não chamaria também de vídeo-arte. Talvez possa ser pensado como um depoimento. Depoimento no qual “existe uma dimensão de autobiografia (...) que é muito importante”³³, uma reflexão sobre arte e vida, sobre o cinema que completou cem anos, e o mundo neste último século. Nesta obra Godard utiliza “uma tal diversidade de documentos, não só os filmes, mas as atualidades, os sons gravados, os livros, as pinturas, de uma certa maneira os elementos de um arquivo do século XX, e os distribuir em vários

³³ “*existe une dimension d'autobiographie (...) qui est très importante.*” GODARD, ISHAGHPOUR, 2000, p.10.

conjuntos deve ter sido um verdadeiro quebra-cabeça”³⁴ diz o crítico Youssef Ishaghpour em um diálogo com o diretor. No mesmo diálogo, Ishaghpour estabelece uma relação entre *Histoire(s)* e Walter Benjamin, dizendo que

Existia também, nele (Benjamin), em “Paris, capital do século XIX”, a vontade de constituir uma obra inteiramente a partir de arquivos e citações e pela montagem ou, como ele dizia, de edificar grandes construções a partir de pequenos elementos selecionados e retrabalhados com precisão e clareza.³⁵

Cabe aqui também comentar o título da obra e a estranha utilização do (s). “*Histoire(s)*”, com o “s” entre parênteses, indica a pluralidade de enfoques a que se propõe o diretor. Se fosse “*Histoires*” somente se poderia ler como as histórias que o cinema conta, as histórias dentro dos filmes, os enredos. É isto, mas não é só. Se fosse “*Histoire*” do cinema, se poderia entender como a história desta forma de apreensão e criação de realidades. Também é isto, mas não somente.

Acredito que é uma reflexão sobre a História, principalmente do século XX, a História do cinema, as histórias dos filmes, tudo isto se cruzando continuamente, criando uma trama, ficando impossível de excluir algum elemento, pois todos são essenciais.

³⁴ “une telle diversité de documents, non seulement les films, mais les actualités, les sons enregistrés, les livres, les peintures, d’une certaine manière les éléments d’une archive du XX siècle, et les distribuer en plusieurs ensembles a dû être un véritable casse-tête”. GODARD, ISHAGHPOUR, 2000, p.14.

³⁵ Il existait aussi, chez lui (Benjamin), dans ‘Paris, capitale du XIX siècle’, la volonté de concevoir et de constituer entièrement une oeuvre à partir d’archives et de citations et par le montage ou, comme il disait, d’édifier de grandes constructions à partir de petits éléments sélectionnés et retravaillés avec précision et netteté. GODARD, ISHAGHPOUR, 2000, p.19.

Retomando o que disse anteriormente, é uma reflexão: reflexão feita utilizando imagem e texto, e estes dois elementos explorados e apresentados nas suas mais diversas formas, confundindo até mesmo estes termos, pois as imagens são apresentadas também como texto e, este texto, muitas vezes surgindo como imagem. Não esquecendo também que a trilha sonora evoca imagens, cenas de outros filmes, que não aparecem. E há as sobreposições: de imagens e de imagens e texto. E ao mesmo tempo a trilha sonora e o texto falado. Em alguns momentos temos cinco camadas de informação (segundo Ishaghpour às vezes chegam a doze), todas perceptíveis, dialogando entre si e com as imagens e sons precedentes e posteriores, pois isto tudo ocorre no tempo, que não para, e sempre vem agregando novas informações. Mas vou tentar explicar de uma maneira mais clara do que se trata.

São quase seis horas de vídeo, divididas em quatro segmentos de duas partes cada, A e B, perfazendo um total de oito vídeos. A obra é formada, em sua quase totalidade, por apropriações: *found footage*.

No que tange as imagens, as apropriações vem do cinema (a maior parte delas, entendendo aqui cinema como todo o tipo de imagem em movimento: ficção, documentários, desenhos animados, filmes pornográficos, cine-jornais), mas também fotografias, obras de arte e textos. Digo que a maior parte e não todo o vídeo são apropriações, pois seguidamente vemos a imagem do próprio Godard escrevendo o roteiro e dizendo o longo texto que acompanha as imagens.

E o que ouvimos, além da trilha sonora, no texto dito por ele, e eventualmente por outras pessoas, são palavras de autoria do próprio

Godard, mas também longas citações de diversos autores, não explicitados, tornando muitas vezes impossível identificar o que é citação e o que não é. Poderíamos falar então, em uma grande colagem de fragmentos de imagens, textos e sons, formando discursos paralelos e ao mesmo tempo interligados.

E há ainda os vazios, os momentos negros, que se abrem muitas vezes entre as imagens, criando fendas ou pausas no discurso visual. A relação entre estes momentos “negros” da obra de Godard e os intervalos que se abrem entre as fotografias, no meu trabalho, parece-me bastante direta. Esta questão será desenvolvida quando abordarmos a questão do intervalo de maneira mais aprofundada, sendo suficiente, por enquanto, apontar que em ambos os casos estes “vazios” são pausas; pequenas pausas que criam um ritmo, uma respiração; uma parada entre imagens, sendo porém, ao mesmo tempo sua ligação, sua amarra.

Há também, em *“Histoire(s) du cinéma”*, as cenas em câmera lenta, onde vemos fotograma por fotograma, a imagem em “quase movimento”. Segundo Dominique Païni³⁶, a câmera lenta é utilizada como uma forma de modelagem, para esculpir o tempo (lembrando o título do livro de Tarkovski); lembra e remete as cronofotografias de Edward Muybridge (que buscava figurar a relação movimento/tempo); é também um registro e uma representação pervertida do tempo, o que Païni chama de “anamorfose temporal”, uma “aberração que desilusiona”.

³⁶ Escritor e Diretor do Departamento do desenvolvimento cultural do Centre George Pompidou, em palestra proferida dia 24/02/2002 dentro do ciclo *“Un dimanche, une oeuvre”* no Centre Pompidou, Paris.

É ainda o mesmo autor quem diz que a câmera lenta é um dos modos que permite comparar o cinema e a pintura interrogando sobre a artisticidade do fenômeno fílmico. É claro que Paini, quando faz esta referência, está falando de apenas um dos aspectos do cinema: a imagem.

Pois são estas imagens, enquanto elementos isolados, que servem de matéria-prima para minha produção. Imagens que são escolhidas, muitas vezes, a partir de uma “câmera lenta” manual produzida em meu vídeo utilizando as teclas *Pause* ou *Slow*, pois ver uma seqüência quadro a quadro – o tempo sendo distendido, alongado, até quase parar, é isto - fotografias.

Da Apropriação em Minha Produção Anterior

Podemos aproveitar este momento de tempo distendido, quase parando, para fazermos um *flash-back* (como se diria no cinema). Voltemos ao meu trabalho, e voltemos no tempo e poderemos ver uma grande variedade de maneiras de trabalhar com imagens pré-existentes – apropriações – em minha própria produção. Apropriações que surgem de forma concomitante com o uso da fotografia como recurso de trabalho, lembrando que “fotografar é tirar de alguém ou de algo alguma coisa, é apropriar-se desse algo (...).”³⁷

Minha produção inicial, exposta em 1973, era composta de desenhos feitos de imaginação e, deste período até 1982, desenhos de observação, em sua maior parte. A partir de 1982, começo a utilizar a fotografia, mais especificamente os *slides*, como recurso de trabalho. Para isto projetava o

³⁷ CHIARELLI, 2002, p. 27.

slide diretamente sobre o papel, marcando as linhas principais e, posteriormente, completava o desenho, definindo volumes, luzes e sombras, ora com o projetor ligado, desenhando diretamente sobre a projeção, ora com o projetor desligado. Nestes primeiros desenhos fotografava pessoas conhecidas que serviam de modelos. Logo a seguir comecei a fotografar também objetos, que seriam posteriormente integrados nas composições com as figuras humanas. Como decorrência surge a série apresentada em 1983, na qual desenhava ambientes, com diversos objetos representados em oposição a um detalhe de corpo humano localizado numa faixa lateral (5).



5. sem título, 1983, 98 x 70cm

O que cabe salientar aqui, é que estes diversos objetos eram fotografados isoladamente, eventualmente *slides* antigos que já tinha, e que eram unidos somente no desenho. No grupo dos *slides* que já possuía incluía-se, por exemplo, a imagem do “David” de Miguelângelo e os profetas do Aleijadinho. Apesar de, nos desenhos, essas esculturas estarem

representadas como “bibelôs”, as fotos utilizadas como referência eram das esculturas reais, que tinha feito em viagens, muitos anos antes. O “Laçador” de Antonio Carangi – que também é executado a partir da escultura verdadeira –, a Iemanjá e São Jorge foram *slides* que fiz especialmente para a confecção dos desenhos. Da mesma maneira os cartões de propaganda, as fotos antigas, os vasos, os pratos de parede ou ainda os objetos de uso cotidiano que aparecem nesta série foram fotografados pensando nos trabalhos.

O que para mim surge como questão hoje é: o que pode ser considerado como apropriação ou não nesses trabalhos? Dificilmente alguém pensará em discutir a apropriação em um desenho representando um vaso de flores comum. Mas esta discussão facilmente poderá surgir diante de um desenho que mostra o David ou São Jorge, já que estes têm suas imagens bastante conhecidas, diferentemente do vaso. Porém para mim eles são exatamente iguais. São apenas objetos, alguns mais carregados de significados que outros, porém objetos que eram interessantes de ser reunidos e todos feitos a partir de imagens já existentes, ou seja, meus *slides*.

Os trabalhos apresentados na exposição de 1994 foram criados usando o mesmo procedimento, ou seja: fotografei detalhes de páginas de livros (um manual de desenho e uma antiga enciclopédia ilustrada) (6), embalagens (7) e santinhos e os projetei sobre o papel ou tela, dependendo do trabalho. Neste caso porém, principalmente nas pinturas (embalagens e santinhos), o trabalho adquiriu uma conotação bastante diferente dos anteriores, no que diz respeito à apropriação. Estas imagens pré-existentes, não sendo mais



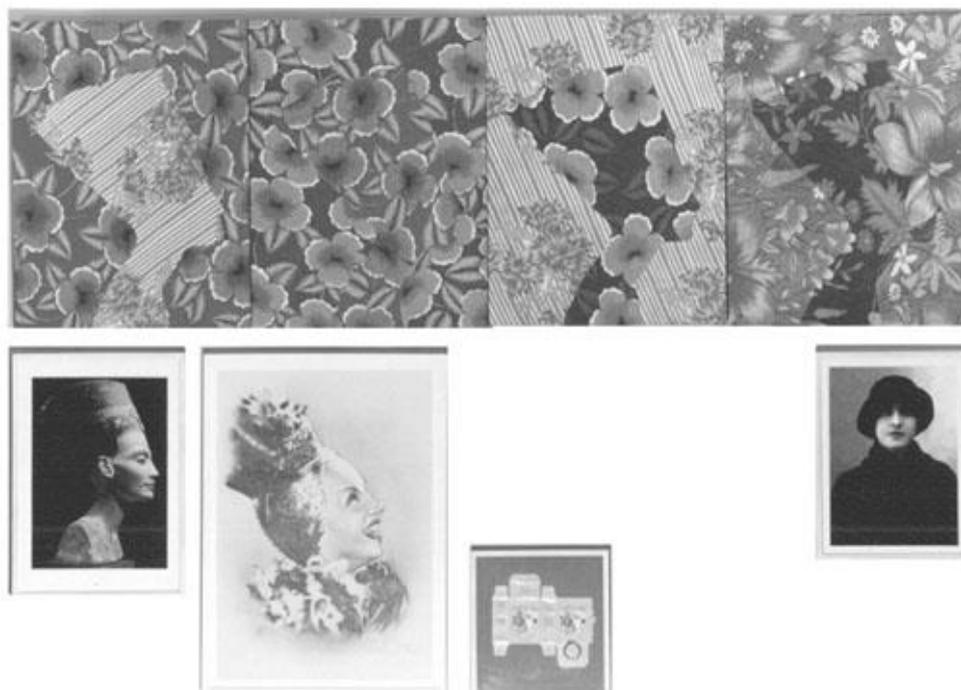
6. “Ponta-seca”, 1992/1994, 50 x 70,5 cm



7. “Bôa Noite”, 1993, 75 x 75 cm

parte de um discurso, isto é, deixando de ser um dos elementos da composição e passando a ser o único elemento, tornando-se assim o trabalho mesmo, adquiriram um novo significado. Cabe aqui lembrar a definição que Tadeu Chiarelli dá para apropriação: “Apropriar-se é matar simbolicamente o objeto ou imagem, é retirá-los do fluxo da vida – aquele contínuo devir, que vai da concepção/produção até a destruição/morte –, colocando-os lado a lado a outros objetos, com intuitos os mais diversos.”³⁸ Nestas pinturas assinalaria principalmente o aspecto de “retirá-los do fluxo da vida” que Chiarelli enuncia, pois foi exatamente este o gesto que fiz. Os “intuitos os mais diversos” neste caso, é falar da memória, é falar da beleza de imagens banais, é refletir sobre a alteração de significados de uma imagem quando deslocada/retirada de seu circuito normal de existência. Chiarelli também escreve que “apropriar-se é matar simbolicamente o objeto ou imagem”. Em meu caso, acredito que ocorre o contrário, ou seja, é uma maneira de impedir a morte destas imagens, talvez as tornando diferentes do que eram, mas ainda vivas.

³⁸ CHIARELLI, 2002, p.21.



8. “O que é que tem sua cabeça?”, 1995/1996, 143 x 222 cm

Para falar sobre os trabalhos desenvolvidos durante o mestrado em Poéticas Visuais (8), quanto à apropriação, poderia iniciar com a citação de Andreas Huyssen e com o comentário de Maria Lúcia Bueno. Estes, ao escreverem sobre a arte no final do século XX, parecem estar falando sobre esta questão de maneira diretamente relacionada às minhas proposições daquele momento:

(...) todas as técnicas, formas e imagens modernistas e vanguardistas estão agora armazenadas para a recuperação imediata nos bancos de memória computadorizada de nossa cultura. Mas esta memória também armazena tudo da arte pré-modernista, bem como os universos de gêneros, códigos e imagens das culturas populares e da moderna cultura de massas. Quão precisamente esta enorme expandida capacidade de armazenamento, processamento e recuperação de informação tem afetado os artistas e seu trabalho é algo que ainda tem de ser analisado. Mas uma coisa parece clara: a grande divisão que separava o alto modernismo da cultura de

massas, codificada nas várias explicações e análises clássicas do modernismo, já não parece relevante para as sensibilidades artísticas e críticas pós-modernas.³⁹

(...) é erigida uma Babel onde habitam todas as formulações estéticas disponíveis – modernas, clássicas, medievais, cultas, e incultas, *pops*, folclóricas, primitivas, européias, orientais, terceiro-mundistas. (...) os artistas trabalham com essas imagens desencaixadas, cada um à sua maneira, fundados em referências pessoais, transformando-as em construções singulares e coerentes, reflexos de visões de mundo diversificadas, num mundo da arte cada dia mais segmentado.⁴⁰

A união de elementos de origens e técnicas diversas tem como objetivo, na minha produção desse período, comentar os cruzamentos das diferentes culturas, estabelecendo relações de semelhança ou conflito entre as partes, mas também, e principalmente, de refletir sobre a memória e sobre a criação de nexos entre imagens aparentemente incompatíveis. Ao serem unidas, estas imagens ganham vida nova e novos significados, além dos que tinham em sua origem. Mas aqui cabe salientar que a quase totalidade de imagens utilizadas nesses trabalhos são apropriações. Apropriações de objetos e imagens: de embalagens, fotografias, obras de arte, apresentadas como *objet trouvé*, como releituras, cópias, citações. A diversidade das imagens era amplificada pela diversidade de técnicas e procedimentos, criando um grande painel do imaginário no qual estamos submersos.

³⁹HUYSEN, 1991, p. 44

⁴⁰BUENO, 1999. p. 258-259.

Da Apropriação Hoje:

Produção Pessoal e Contexto da Arte Contemporânea

A maneira como faço as apropriações hoje tem antecedentes nas últimas décadas do século recém findo. Sobre este procedimento escreve Dominique Baqué:

Podíamos igualmente tomar a medida deste assalto pós-modernista na fotografia onde, talvez mais que num outro campo, assistamos ao triunfo generalizado e jubilatório das citações, misturas e hibridações (...). (...) a imagem quem sabe de agora em diante, já é sempre imagem de imagem (...). Já que, na verdade, não se teria uma primeira imagem, imagem pura, resta brincar com a história da imagem, ou ainda com multiplicidade de imagens “extra-artísticas” que circulam de uma sociedade à outra (...).⁴¹

Na pesquisa atualmente em curso, o procedimento é um só: a apropriação de imagens do cinema, via vídeo, através de fotografias tiradas por mim. Os trabalhos consistem então, como já foi mencionado anteriormente, em agrupar essas fotografias, buscando estabelecer novas relações (diferentes das que tinham com as imagens precedentes e posteriores nos filmes dos quais foram extraídas), novas leituras (possíveis pela proximidade com outras imagens) e criar conjuntos, que mesmo sendo formados por partes bem distintamente visíveis, tenham significados unos, no sentido de um significado para todo o conjunto e não um único significado.

Entre outros artistas, Baqué nos fala de Sherrie Levine e Victor Burgin, que de maneiras diferentes, também trabalham com a apropriação

⁴¹ *L'on pouvait également prendre la mesure de cet assaut post-moderniste en photographie où, peut-être plus que dans autre champ, on assista au triomphe généralisé et jubilatoire des citations, mélanges et hybridations (...). (...) l'image qui sait dorénavant, qu'elle est toujours-déjà image d'image (...). Puisque, en effet, il ne saurait y avoir d'image première, de pure image, reste à jouer avec l'histoire de l'image, ou encore avec la multitude des images "extra-artistiques" qui circulent d'une société à l'autre (...).* BAQUÉ, 1998, p. 176.

de imagens através da fotografia, como faço. Diz ela, referindo-se a Levine, que a artista

(...) começa por refotografar reproduções de grandes “mestres” da fotografia americana: Walker Evans e suas vistas documentais tiradas por ocasião da Grande Depressão, Edward Weston e seus nus auráticos (...). Ela pode assim declarar: No lugar de fazer fotografias de árvores ou de nus, eu faço fotografias de fotografias.⁴²

E a respeito de Burgin, escreve que este artista:

(...) importa suas imagens de uma esfera bem particular e que vai, durante vários anos, marcar sua trajetória: a comunicação em geral, e a publicidade em especial. Não seria o caso, no entanto, de importar diretamente, sem consciência crítica, estas imagens: ao contrário, a convicção de Victor Burgin, visto que o mundo já está saturado de imagens e que não tem nenhuma pertinência, para o artista conceitual, em produzir novas, trata-se antes de mais nada de tomar imagens que já existiam e agenciá-las para fazê-las aparecer com novos sentidos.⁴³

É importante também salientar que a apropriação, nos trabalhos que venho desenvolvendo atualmente, vem filtrada e transformada por uma série de processos tecnológicos, e que vão transformando ou adulterando as imagens, principalmente em três aspectos: o enquadramento, a cor e a textura, sem contar a questão do suporte. Nestes aspectos há uma profunda transformação da imagem original (o fotograma do filme) até a fotografia que

⁴²... *commence par rephotographier des reproductions de grands “maîtres” de la photographie américaine: Walker Evans et ses vues documentaires prises lors de la Grande Dépression, Edward Weston et ses nus auratiques (...). Elle peut ainsi déclarer: Au lieu de faire des photographies d’arbres ou de nus, je fais photographies de photographies.* BAQUÉ, 1998, p. 181.

⁴³(...) *importe ses images d’une sphère bien particulière et qui va, pendant plusieurs années, “sigler” sa démarche: la communication en général, et la publicité en particulier. Il ne saurait être question, pour autant, d’importer directement, sans conscience critique, ces images: tout au contraire, la conviction de Victor Burgin étant que le monde est déjà saturé d’images et qu’il n’y a nulle pertinence, pour l’artiste conceptuel, à en produire de nouvelles, il s’agit plutôt de “prendre les images qui existaient déjà et les agencer pour faire apparaître de sens nouveaux”.* BAQUÉ, 1998, p.123.

apresento. Estas questões serão analisadas na parte intitulada “Sobre a imagem no vídeo”.

Após este breve apanhado sobre a apropriação, em meus trabalhos e em alguns casos bastante pontuais no cinema, podemos adentrar na questão da montagem e da justaposição, primeiramente buscando as origens cinematográficas destes procedimentos, a seguir passando por exemplos em artes visuais, para finalmente desembocar em minha produção.

DA JUSTAPOSIÇÃO E DA MONTAGEM

Inicialmente é importante, nesta pesquisa em artes visuais, especificar como entendo o termo justaposição e por que vou utilizar, como referencial teórico inicial, a teoria da montagem de Sergei Eisenstein, um diretor de cinema que escreve sobre cinema.

Para responder a primeira parte da questão, ou seja, como entendo justaposição, recorro inicialmente à definição no dicionário⁴⁴:

- justapor é pôr junto, aproximar, sobrepor, pôr em contiguidade;

- justaposição é o ato ou efeito de justapor, situação contígua, modo de crescimento nos corpos inorgânicos que consiste na agregação sucessiva de novas moléculas ao núcleo primitivo.

O termo justapor admite duas maneiras diferentes de aproximação, ou seja: 1. por ao lado, em contiguidade; e 2. pôr sobre, sobrepor. No caso desta pesquisa, esta segunda hipótese não será considerada, pois me atendo unicamente aos elementos e imagens colocados lado a lado e nunca em sobreposição. Parto deste pressuposto, pois, além de trabalhar a partir do conceito de justaposição, estarei trabalhando também com o conceito de intervalo, que será desenvolvido posteriormente, mas que é definido, entre outras coisas, como espaço entre dois pontos. Por enquanto consideremos

⁴⁴ FERREIRA, 1968.

espaço como algo físico, espaço real entre as imagens, mas sempre sobre o plano.

Voltando ao termo justaposição, é interessante perceber que a palavra pode ser subdividida, permitindo uma nova leitura.

Senão vejamos: *justa* é combate, luta, questão; *justo* é exato, legítimo; *posição* é o lugar onde uma pessoa ou coisa está colocada. Sendo assim, poderíamos propor a seguinte leitura: *justa posição* como o lugar onde está colocado com exatidão ou o lugar da luta, do enfrentamento, do choque. Essas outras possibilidades de leitura da palavra não anulam a primeira, apenas a ampliam de maneira pertinente com este trabalho.

Do Início: Sergei Eisenstein

Sergei Eisenstein⁴⁵ é quem inicia a reflexão sobre a justaposição de imagens através da montagem. Por esta razão nos utilizamos de seus escritos e de outros estudiosos sobre este diretor de cinema. A leitura de seus livros, as análises sobre sua obra e a visualização de seus filmes, acabaram por definir o trabalho em desenvolvimento. Refiro-me aqui ao fato de estar trabalhando exclusivamente com imagens de cinema, o que não era previsto ao iniciar a pesquisa.

Neste processo reencontrei o filme “O Encouraçado Potemkin” (1925), quando ainda iniciava este trabalho. Deste filme captei diversas imagens, algumas das quais acabei por utilizar. Entendo ser pertinente comentar alguns destes trabalhos, pois sendo um filme bastante conhecido, ficará bem

⁴⁵ Sergei ou Serguei Eisenstein, cineasta e teórico russo, nascido em Riga (1898). Dirigiu, entre outras obras, Outubro, Ivan o Terrível, Alexandre Nevski. Morreu em Moscou (1948). Só alguns anos após sua morte teve sua obra devidamente avaliada, tornando-se então, um dos principais nomes da história do cinema.

evidenciado o que ocorre com as imagens quando transpostas de seu meio original para uma nova situação. Importa aqui, não apenas a passagem do veículo cinema para a fotografia, mas também a quais imagens estas, extraídas deste filme, são associadas.

É muito importante salientar que não apontarei aqui as origens das imagens utilizadas, isto é, quais filmes foram vistos e fotografados. Isto se deve ao fato de não querer criar, no espectador de minhas produções, um desejo de ficar tentando adivinhar qual foto é de qual filme, ou de influir na leitura dos trabalhos pelo reconhecimento de determinadas imagens, mesmo que isto eventualmente ocorra. Então, apenas revelarei este segredo, em alguns poucos casos, quando entender como fundamental para esclarecer meu processo de construção das obras. Voltemos então ao exemplo.



9. “Harmônico nº 1”, 2000, 51 x 150 cm

No primeiro trabalho realizado, “Harmônico nº 1” (9 e I), foi utilizada uma foto do filme “Encouraçado Potenkin”, onde podemos ver um marinheiro dormindo. No filme a continuidade da cena mostra a prepotência de um oficial superior, ao agredir outro dos marinheiros adormecido. Em meu trabalho, junto a esta primeira imagem, que é em preto e branco, há uma cena de um palácio da Antigüidade, na qual podemos ver uma mulher

vestida com um grande manto azul postada diante do rei. Esta segunda foto foi retirada do filme “Sansão e Dalila”⁴⁶ e é extremamente colorida. Associando estas duas imagens imaginei que se poderia ver um homem que, ao dormir, sonha com uma mulher em um palácio; ou se conseguisse reconhecer os filmes de origem – e há quem consiga – ver no trabalho um membro do proletariado russo, em plena Revolução Comunista, sonhando com uma cena hollywoodiana, luxuosa e *kitsch*. Neste primeiro trabalho há ainda, ao menos na minha intenção, uma certa dose de ironia, que não mais ocorrerá nos trabalhos seguintes. Ainda neste caso, pretendia que o espectador reconhecesse os filmes de onde as imagens tinham sido extraídas, para entrar no trabalho e entender o que eu tinha imaginado. Nos trabalhos posteriores, também decidi desconsiderar a hipótese acima, pois estaria criando obras quase impossíveis de serem fruídas pelo espectador. E considero quase impossíveis, porque o número de filmes – e todas imagens neles incluídas – é tão vasto, que só seria possível ser fruído por algum espectador com excelente memória e, que por algum motivo, tivesse o mesmo gosto e utilizasse os mesmos critérios que eu na escolha dos filmes que veria.

Já no trabalho “Melódico n° 2” (10 e VI), produzido em 2001, uso também uma imagem retirada da mesma seqüência do “Encouraçado”, mostrando outro marinheiro. Desta vez o personagem está acordando. A esta foto, associei mais duas: a primeira mostra uma janela vista de dentro de alguma construção e a segunda nos permite ver a parte superior de uma árvore com muitos pássaros pousados em seus galhos. Eu percebo este

⁴⁶ De Mille, Cecil Blout (1881-1959); Samson and Delilah, 1949.

trabalho, ora como uma seqüência, quase um *travelling*, ora como uma ação simultânea. No primeiro caso o homem acorda, olha para a janela e vê os pássaros. É como se a câmara se deslocasse do interior do ambiente, através da janela, para o exterior. Na segunda hipótese, vejo o homem acordando pelo barulho ou tendo algum tipo de pressentimento associado aos pássaros, mas tudo ocorrendo de forma concomitante. Ele percebe que algo está para acontecer.



10. “Melódico nº 2”, 2001, 51 x 200 cm

Comentei estes dois exemplos para mostrar que imagens, extraídas de uma mesma seqüência cinematográfica, quando isoladas, e não tendo uma carga emocional maior – um homem dormindo e outro acordando – podem ter seus significados alterados através da justaposição. Dependendo das associações propostas, as fotos produzirão ressonâncias, atuando umas nas outras, criando novas possibilidades de leitura. O que cabe salientar aqui, ainda, é que além de as imagens terem sido colocadas lado a lado, ocorre também um processo de imaginações justapostas. Imagino o que se poderia ver a partir da associação de duas cenas e aposto na imaginação do espectador, provocando-o a exercitar-se em sua função criadora.

Da Montagem: Breve Histórico

Para iniciar, vejamos como era a montagem cinematográfica, antes da montagem, tal como a entendemos hoje. Para tanto nos valeremos das informações contidas no livro *Le Montage*, de Vincent Pinel⁴⁷. Na França a palavra montagem entra no vocabulário cinematográfico em torno de 1910, significando a simples união de fragmentos sem nexos entre si, as vistas ou uma seqüência de *tableaux*⁴⁸ ou quadros. Apenas no final desta década a palavra montagem assumirá significado semelhante ao que temos até hoje, ou seja a última etapa na produção de um filme, que assegura a síntese dos elementos captados durante a rodagem. Esta síntese se compõe de três operações encadeadas: a operação material - o corte e a colagem; a edição – o ordenamento dos elementos visuais e sonoros, que dão ao filme sua aparência final e a montagem propriamente dita – a relação entre os planos, a partir de uma determinada intenção.

Nos primeiros tempos do cinema, havia apenas dois modos de representação: as “vistas” e os “*tableaux*”. As vistas captadas inicialmente por Louis Lumière nada mais eram que uma tomada única de menos de um minuto, que captavam alguma ação real – um enquadramento fixo que mostrava algo que acontecia na vida. O termo *tableau* se referia à arte pictórica, e consistia em uma cena – uma tomada única feita frontalmente diante de um cenário pintado, com os personagens filmados de corpo inteiro. As vistas e os *tableaux* tinham em comum sua autonomia. Porém as diferenças eram em maior número: a liberdade de enquadramento das

⁴⁷ PINEL, 2001, p. 2 a 10.

⁴⁸ Aqui acho adequado preservar a palavra em francês, pois não tenho conhecimento da utilização deste termo traduzido referindo-se à produção no Brasil.

vistas, semelhante à fotografia, se opunha à rigidez do dispositivo cênico do *tableau*. Com as vistas, a câmera se deslocava no mundo para registrar suas aparências e seguidamente pequenas cenas cômicas. Com o *tableau*, os cenários mudavam diante da câmera, para representar cenas de ficção: vistas históricas ou cenas reconstituídas. As vistas e os *tableaux* eram apresentados originalmente isolados, mas logo (1896) os aparelhos de projeção foram aperfeiçoados, permitindo projeções mais longas que o um minuto inicial. Assim começaram a emendar estas cenas ou *tableaux* sem nenhum tipo de ordem.

Um pouco mais tarde começam a agrupar estes “pequenos filmes” por temas ou como seqüências narrativas, mas sem solução de continuidade. São quadros, um após o outro, que funcionam como unidades autônomas, sendo um bom exemplo as diversas versões da vida de Jesus e as Paixões. Nestes casos, seguiam os modelos tradicionais da pintura religiosa: a fuga para o Egito, o nascimento de Cristo, as bodas de Canaã, a última ceia, a crucificação. Cada *tableau* era independente um do outro (tanto que até eram vendidos separadamente), mas apresentados em seqüência. Este longo comentário a respeito da origem do cinema serve para nos dar uma noção do que foi a revolução proposta por Eisenstein.

Então, voltemos a ele. Não é possível falar em montagem cinematográfica sem fazer referência às contribuições deste diretor. Porém é importante lembrar que ele não inventou a montagem, e que esta já existia, não só no cinema, como em outras áreas da criação artística. Poderíamos lembrar, por exemplo, dos cartazes tipográficos dos construtivistas russos ou

dos trabalhos em *papier collé* de Picasso, desenvolvidos nesta mesma época e que, de certo modo, também se valem da montagem.

Mas a partir de quais elementos Eisenstein criou o conceito de montagem?

Em primeiro lugar, ele se valeu de sua experiência com teatro, como encenador, na qual testou algumas possibilidades cênicas, inovadoras para a época. O deslocamento da cena para fora do palco, a utilização de ginastas e acrobatas unidos a atores e o recurso da utilização de um filme como parte de uma peça propõem novas questões e relações entre a encenação e o público, unindo elementos de ficção com situações tratadas de maneira mais realista e ao mesmo tempo mais fragmentada.

Nesta mesma época, ele conheceu o teatro *Kabuki*, vindo do Japão, que o impressionou muito, entre outras coisas, pela utilização de uma série de convenções formais exóticas para os ocidentais, na montagem teatral. E a partir desta experiência toma contato com a escrita e com a poesia oriental, que se mostrarão extremamente pertinentes para a criação de sua teoria, através da utilização de estudos sobre os ideogramas⁴⁹ e os haicais⁵⁰ japoneses.

De maneira extremamente sucinta, e de acordo com Eisenstein, sabemos que um ideograma isolado é composto pela justaposição direta de elementos que, quando associados, criam não somente um novo significado, mas mais do que isto, “sugerem alguma relação fundamental entre

⁴⁹“Sinal que não exprime letra ou som, mas diretamente uma *idéia*, como os algarismos.” FERREIRA, 1968.

⁵⁰ “Poema japonês formado de três versos, dos quais dois de cinco sílabas, e um, o segundo, de sete.” FERREIRA, 1968.

ambos”⁵¹. Em seu livro “A Forma do Filme”, o diretor russo escreve sobre o aparecimento dos ideogramas no Japão, que surgiram pela fusão de dois hieróglifos (que era a maneira anterior de escrita, baseada em representações simplificadas dos objetos reais). A combinação, conforme Eisenstein,

de dois hieróglifos da série mais simples deve ser considerada não como sua soma, mas como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, outro grau; cada um, separadamente, corresponde a um *objeto*, a um fato, mas sua combinação corresponde a um *conceito*. De hieróglifos separados foi fundido – o ideograma. Pela combinação de duas ‘descrições’ é obtida a representação de algo graficamente indescritível.⁵²

Os haicais são poemas – que surgem no início do século XIII - que transpõem a estrutura formadora dos ideogramas para frases curtas, com imagens diretas, e que formam no seu conjunto uma imagem inteira ou um “pensamento conceitual”. Alguns exemplos dados por Eisenstein, tornam mais clara esta explicação.

Corvo solitário
Em galho desfolhado,
Amanhecer de outono.

*Bashō*⁵³

Lua resplandescente!
Lança a sombra dos galhos de pinheiro
Sobre as esteiras.

Kikaku

“Do nosso ponto de vista [,escreve Eisenstein,] estas são frases de montagem. Listas de planos. A simples combinação de dois ou três detalhes

⁵¹ CAMPOS, 1977, p.56.

⁵² EISENSTEIN, A Forma do Filme, 1990, p.36.

⁵³ A grafia do nome do poeta chinês é apresentada no livro de Eisenstein como Bashō, e no livro de Paulo Leminski, sobre este mesmo poeta como Matsuo Bashō.

de um tipo de material cria uma representação perfeitamente terminada de outro tipo – psicológico.”⁵⁴ Esta citação exemplifica como o autor, de maneira similar, elabora a estrutura de seus filmes, unindo imagens, às vezes díspares, mas que no conjunto terão um novo significado.

Mas retornemos à teoria de Eisenstein.

Segundo Aumont, “a montagem consiste em três grandes operações: seleção, agrupamento e junção – sendo a finalidade das três operações obter, a partir de elementos a princípio separados, uma totalidade que é o filme.”⁵⁵ Assim sendo, a importância de Eisenstein é de que ele talvez seja o primeiro a fazer uma reflexão sobre o tema, dando ênfase na montagem em detrimento de outros aspectos da construção do filme, o que na época criou grande polêmica. Sua posição é a de que

(...) dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição. Esta não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos⁵⁶

Ou seja, a discussão que se estabelece, proposta por ele, é que através da união de dois elementos, surge um conceito que não é a simples soma das partes, mas algo novo. Esta posição se diferencia da atitude usual até aquele momento, onde a montagem era simplesmente um recurso para dar continuidade ao filme e que deveria ser “anulada”, nunca enfatizada.

O que Eisenstein busca então não é a anulação da montagem, mas pretende valorizar, dar um novo significado a um procedimento usual e

⁵⁴ EISENSTEIN, A forma do filme, 1990, p.38.

⁵⁵ AUMONT, 1995, p.54.

⁵⁶ EISENSTEIN, O sentido do filme, 1990, p.14.

obrigatório no cinema. Ele mesmo explica a diferença de posição, em relação a seus colegas, ao relatar sua discussão com outro diretor russo, Pudovkin⁵⁷, quando escreve que

(...) ele defende (...) uma compreensão da montagem como uma *ligação de peças*. Formando uma cadeia. (...) Tijolos arrumados em série, para *expor* uma idéia. Eu o confrontei com meu ponto de vista sobre a montagem como uma colisão. Uma visão pela qual, da colisão de dois fatores determinados, nasce um conceito. Do meu ponto de vista, a ligação é apenas um possível caso especial.⁵⁸

Um outro aspecto que é importante salientar neste processo é a valorização dos diversos elementos - dos fragmentos de filme - como partes visíveis e separadas umas das outras. Somente com a percepção das partes isoladas poder-se-ia criar o choque proposto por Eisenstein. Sobre esta questão diversos autores se debruçaram, dentre os quais Ismail Xavier, que estabelece relações com outras manifestações artísticas:

(...) o fato de duas imagens não se fundirem uma na outra, tal como fazem as cores do pintor ou as notas de um acorde musical, faz do cinema a produção de um todo que mantém visíveis suas partes, que se revela a seu espectador desde sempre como montagem do que não se dissolve. Se o pintor ou qualquer artista, seja qual for o seu suporte, trabalha segundo um princípio de montagem, arranjo das partes, o cinema torna tal princípio mais visível, ressalta a importância deste hiato entre os elementos dados a ver, levando a questão da montagem a uma nova qualidade.⁵⁹

É importante discordar aqui de parte desta citação, na qual é dito que é o cinema que torna o princípio da montagem mais visível. Há diversos casos, ao menos entre os artistas plásticos, dentre os quais me incluo, que

⁵⁷ Vsevolod I. Pudovkin. Ator e diretor russo, 1893-1953. Importante teórico cujos artigos codificaram as regras do cinema mudo, que pôs em prática em filmes como “A Mãe” e “Tempestade sobre a Ásia”.

⁵⁸ EISENSTEIN, A forma do filme, 1990, p.41

⁵⁹ XAVIER, 1994, p.364.

este princípio e o hiato entre os elementos é tão ou mais enfatizado e tornado visível do que no cinema. Poderia exemplificar com o trabalho de Daniel Whitaker, da exposição “Narrativas”, dentre outros, sobre o qual discorrerei em “Da Justaposição como Meio”. Na minha produção, o princípio da montagem é muito evidente nos últimos anos, tendo grande ênfase na produção atual, inclusive nas obras anteriormente citadas.

Poderia inserir aqui uma informação, que se coloca mais como curiosidade. Ela refere-se a uma experiência limite, feita por Abel Gance⁶⁰. No seu filme “Napoléon”, de 1927, na cena do canto da *Marseillaise* no “*Club des Cordeliers*”, no clímax da ação, ele reduz cada plano a um único fotograma, dando-nos assim a idéia de um verdadeiro turbilhão de rostos indefinidos.⁶¹

Há Controvérsias

Entretanto, é importante enfatizar um ponto das colocações do diretor russo que até hoje causam controvérsias. Segundo Eisenstein, através da montagem, seria dada ao espectador uma informação exata. Ele pretendia ter sob controle a maneira como o filme seria percebido pelo público, pois imaginava que este, ao acompanhar o surgimento e reunião das imagens na tela, teria os mesmos sentimentos e a mesma compreensão que ele ao criar.

Estabelecendo um diálogo entre diretores de cinema, podemos dar a palavra a um que tem uma postura bastante crítica às teorias de Eisenstein.

É ele o diretor russo Andrei Tarkovski⁶²:

⁶⁰ Diretor francês, 1889-1981.

⁶¹ PINEL, 2001, p.32.

⁶² Cineasta russo, 1932 - 1986.

Não aceito os princípios do “cinema de montagem” porque eles não permitem que o filme se prolongue para além dos limites da tela, assim como não permitem que se estabeleça uma relação entre a experiência pessoal do espectador e o filme projetado diante dele. O “cinema de montagem” propõe ao público enigmas e quebra-cabeças, obriga-o a decifrar símbolos, diverte-se com alegorias, recorrendo o tempo todo à sua experiência intelectual.⁶³

Ou seja, há, segundo este diretor, com quem concordo, uma tendência, uma identificação da teoria da montagem com um desejo de sentido, como uma proposta ou imposição de sentido. Este aspecto me parece um dos mais criticáveis na teoria de Eisenstein e se apresenta como um dos mais falhos. Diversos discursos, que ele pretendia ter feito em seus filmes, através de montagens, só assumem seu real significado quando confrontados com a leitura de seus livros, onde ele apresenta elementos que permitem a compreensão destas cenas, de como elas foram concebidas por ele. Algumas são referências às suas lembranças de infância, como relata neste trecho de suas memórias, no qual comenta a leitura de um livro de História:

Recordo-me com especial clareza da cena da Comuna de Paris, descrita por Mignet⁶⁴, quando, nos campos de concentração de Versalhes, as damas francesas furavam os olhos dos Communards com seus guarda-sóis. A imagem desses guarda-sóis não me deu trégua até que, a despeito de toda sensatez, a incluí numa cena do espancamento de um jovem trabalhador, nos dias de julho de 1917, em Leningrado⁶⁵. Assim, librei-me daquela recordação tão inoportuna mas, sem que houvesse necessidade, sobrecarreguei demais a cena com esta imagem, que em tom e essência não tinha a menor relação com a Revolução de 1917.⁶⁶

⁶³ TARKOVSKI, 1998, p.140.

⁶⁴ François Auguste Marie Mignet (1796-1884), historiador e arquivista. (Nota do autor).

⁶⁵ Eisenstein tinha em mente uma cena de seu filme épico *Outubro*. (Nota do autor).

⁶⁶ EISENSTEIN, 1987, p. 52.

Outras de suas cenas ficam como verdadeiros enigmas sem solução. Como por exemplo uma outra famosa seqüência do filme “Outubro”, onde um cavalo é morto e fica pendurado em uma ponte levadiça. Chama a atenção, não só pela dramaticidade, mas porque é dado muito destaque em uma cena extremamente longa.

Quanto à relação entre o filme projetado e a experiência pessoal do espectador, é Raúl Ruiz que, de certa forma, concorda com Tarkovski:

Na vida de todos dias, vemos um certo número de imagens e compomos outras complementares, a partir de vários eixos. Todo filme incorpora esta visão abundante. Cada seqüência montada contém uma multiplicidade de ângulos visíveis, ou simplesmente sugeridos, que servem habitualmente de contraponto à seqüência que efetivamente vemos.⁶⁷

É mais um diretor a enfatizar o aspecto fundamental da participação do público, na maneira de perceber o que está vendo a partir de suas expectativas e principalmente de suas experiências.

Para reforçar como esta postura se opõe à de Eisenstein, cito a seguir o que este pretendia:

(...) diante da visão interna, diante da percepção do autor, para uma determinada imagem, que personifica emocionalmente o tema do autor. A tarefa com a qual ele se defronta é transformar esta imagem em algumas representações parciais básicas que, em sua combinação e justaposição, evocam na consciência e nos sentimentos do espectador, leitor ou ouvinte a mesma imagem geral inicial que originalmente pairou diante do artista criador.⁶⁸

⁶⁷ *En la vida de todos los días, vemos un cierto número de imágenes y componemos otras complementarias, a partir de varios ejes. Todo film incorpora esta visión abundante. Cada secuencia montada contiene una multiplicidad de ángulos visibles, o sencillamente sugeridos, que sirven habitualmente de contrapunto a la secuencia que efectivamente vemos.* RUIZ, 2000, p.76.

⁶⁸ EISENSTEIN, O sentido do filme, 1990, p.26.

Sublinho o que, no meu entender, acentua a intenção do diretor russo, que imaginava ter controle e poder direcionar a leitura e os sentimentos dos espectadores.

Este aspecto é essencial, na criação e fruição de meus trabalhos, ou seja, não me proponho a ter um discurso fechado, com determinado significado, mas principalmente oferecer elementos – que sei estarem carregados de sentido – para o público justapor a suas vivências.

Outro diretor que desenvolve as teorias de Eisenstein, com bastante liberdade e com uma visão bem mais condizente com os dias de hoje, é Jean-Luc Godard⁶⁹ que

vai metendo tudo nos seus filmes, como se estes fossem efetivamente o registro direto, fragmentado, livre, incompleto, de um eterno presente em que a vida e o cinema se confundem. Daí o gosto pelas citações e pelas colagens, como se tudo estivesse em tudo, como se tudo remetesse para tudo.⁷⁰

Esta é uma visão mais aberta, menos dogmática (comparando com Eisenstein), e se aproxima mais da maneira como pretendo abordar esta questão do ponto de vista teórico, assim como faço em meus trabalhos, como por exemplo em “Harmônico nº 11” (XV), cuja imagem central - o grupo escultórico intitulado “Laocoonte e seus filhos” – é ladeada por imagens em seqüência que também apresentam uma situação análoga de desespero, diante do irremediável.

Ao justapor imagens, acompanhando a teoria de Eisenstein, se obteria um “terceiro elemento” que, ainda segundo o cineasta, seria algo previsível, determinado. Haveria uma leitura “correta”. Acredito, ao contrário, que ao nos depararmos com imagens justapostas fazemos uma leitura

⁶⁹ Cineasta suíço, 1930.

⁷⁰ GEADA, 1978, p.166.

peçoal, mais aberta. Imagino como mais provável, a maneira de dar significado às imagens associadas sugerida por Italo Calvino⁷¹ ao falar de sua infância, quando ainda não sabia ler, e que imaginava enredos, sempre diferentes, ao olhar as histórias em quadrinhos. Ele fazia as suas associações, estabelecia relações, unicamente a partir das imagens, tendo a liberdade de a cada nova “leitura”, criar novas possibilidades.

Já que recorreremos ao universo da literatura, podemos aqui evocar uma figura de linguagem – a parataxe:

Falamos de parataxe quando as diferentes proposições constituindo uma frase complexa não são organizadas entre elas de maneira hierarquizadas (...), mas só coordenadas, até mesmo justapostas. O caso extremo da parataxe é um efeito de assíndeto, ausência de todo conector gramatical. Neste último caso, as relações lógicas entre proposições permanecem implícitas e podemos ter, de acordo com a terminologia dos séculos clássicos um efeito de “estilo cortado” (...).⁷²

Estabeleço uma relação entre meus trabalhos e esta figura de linguagem, pois percebo nas minhas obras como se as imagens fossem “proposições”, e que estas se encontram apenas justapostas. É como se em meus trabalhos também houvesse a “ausência de todo conector gramatical”, ou seja não tem algo equivalente ao “e”, “ou”, “quando”, “logo”, etc. Estes conectores, se fossem imagens, poderiam ser textos, sinais gráficos (como +, - ou), ou algum tipo de fusão de imagens. É possível pensarmos também, que se as imagens estivessem encostadas umas as outras, ou unidas em uma única moldura, as imagens-proposições configurariam um

⁷¹ Seis propostas para o próximo milênio, 1990, p.108

⁷² *On parle de parataxe lorsque les différentes propositions constituant une phrase complexe ne sont pas organisées entre elles de façon hiérarchisée (...), mais seulement coordonnées, voir juxtaposés. Le cas extrême de la parataxe est un effet l'asyndète, l'absence de tout connecteur grammatical. Dans ce dernier cas, les rapports logiques entre propositions reste implicites et on peut avoir, selon la terminologie des siècles classiques, un effet de “style coupé” (...).* JARRETY, 2001, p. 308.

outro tipo de discurso, não tendo mais, de maneira tão evidente, um “estilo cortado”.

Um outro aspecto bastante criticado das teorias de Eisenstein relaciona-se com o tempo. Tarkovski escreve que:

A montagem existe, por certo, em todas as formas de arte, uma vez que é sempre necessário escolher e combinar os materiais com que se trabalha. A diferença é que a montagem cinematográfica junta pedaços de tempo, que estão impressos nos segmentos da película.⁷³

Entendo como fundamental a questão do tempo como elemento diferenciador entre o cinema e o que tenho me proposto a fazer. Nos filmes, as imagens, além de terem uma certa duração, são vistas umas após as outras e, em minha proposta, elas serão percebidas todas ao mesmo tempo, tendo-se uma visão do conjunto, permanecendo estáticas, sem movimento. Jacques Aumont, comentando a teoria da montagem de Eisenstein, escreve que há, por parte do diretor russo, uma “tendência a esquecer que um plano de filme tem não apenas sentido, mas também uma duração. Em compensação e paradoxalmente, ela se revela muito sugestiva, se aplicada às imagens fixas.”⁷⁴ Entendo esta colocação de Aumont sugerindo uma melhor aplicação da teoria da montagem às imagens fixas, pois ela se torna, neste caso, mais visível, mais palpável. Se compararmos o que vemos no cinema – 24 fotogramas diferentes, ou podemos dizer 24 imagens diferentes por segundo e numa seqüência imutável – com meus trabalhos – um grupo de imagens estáticas lado a lado, que abarcamos com um único olhar, e que

⁷³ TARKOVSKI, 1998, p.141.

⁷⁴ AUMONT, 1993, p.236.

ainda podemos “ler” da esquerda para a direita ou ao contrário – percebemos que a teoria de Eisenstein se tornará mais literal.

Até este momento privilegiamos a visão dos criadores, dos diretores de cinema que percebem e refletem sobre a montagem e seus diversos aspectos durante o fazer. Todos partem de suas experiências pessoais, na direção de seus filmes, para analisar os problemas que surgem, as possíveis soluções, acumulando todo um conhecimento anterior e propondo novas possibilidades, novas formas de produzir cinema.

Partindo destas reflexões creio ser este o momento oportuno para direcionar o olhar para a produção eminentemente visual, de artes visuais, nos aproximando do nosso foco de interesse.

Da Justaposição como Meio

Diversos artistas plásticos na atualidade têm se valido da justaposição como recurso para expressar suas idéias e conceitos, utilizando as mais variadas formas e linguagens. Alguns exemplos desta diversidade podem ser enumerados, pois indicam possibilidades formais e conceituais que, de certo modo, me apontaram caminhos.

O primeiro deles é o norte-americano James Rosenquist⁷⁵ no seu trabalho “*F-111*” (11), de 1965. Ali encontramos representada a imagem fragmentada de um avião a jato, intercalada com elementos do mundo contemporâneo: um bolo, um pneu, macarrão, uma menina sob um secador de cabelo, uma nuvem em forma de cogumelo, um mergulhador. Este mural foi apresentado na Bienal de São Paulo de 1967, quando pude vê-lo, sendo

⁷⁵ Artista norte-americano, nascido em 1933.

a única obra da qual me recordo daquela exposição. Talvez esteja aí, na visão desta obra quando ainda era adolescente, o interesse por esta maneira de unir imagens. Neste exemplo não há uma intenção de alterar o significado das imagens através da justaposição, mas sim criar um painel que, de alguma forma, retrate a sociedade americana, e seus valores, naquele momento.



11. James Rosenquist; “F-111”, 1965, 300 x 2600 cm

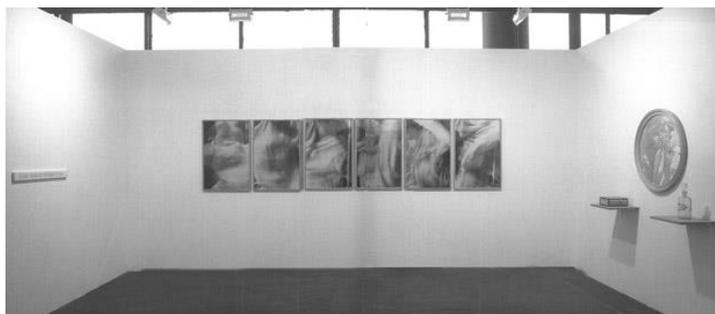
A australiana Tracey Moffatt⁷⁶ em sua série fotográfica “Scarred For Life” (12) de 1994, apresentada na 23ª Bienal de São Paulo, utiliza meios totalmente diferentes do exemplo anterior. Colocando fotos produzidas por ela e textos partindo de notícias jornalísticas, lado a lado, a artista cria uma obra na qual o sentido dos elementos é alterado através da junção das partes.



12. Tracey Moffatt; “Job Hunt, 1976”, 1994, 60 x 80 cm

⁷⁶ Artista australiana, nascida em 1960. Vive e trabalha em Sydney e New York.

Também entendo a ocorrência deste procedimento em alguns trabalhos da brasileira Vera Chaves Barcellos⁷⁷, como por exemplo na obra intitulada “O que restou da passagem do anjo II”⁷⁸ (13), onde a associação de fotos e outros objetos indicam um significado que não se encontra explicitado em nenhum dos elementos isoladamente. Fotos que mostram



13. Vera Chaves Barcellos; “O que restou da passagem do anjo II”, 1997

tecidos ao vento, uma garrafa com a inscrição “Éter”, uma caixa de vidro, com pequenas penas cor-de-rosa, e mais o título criam, no espectador, a sensação de som, e de cheiro da “passagem do anjo”.

Outro artista brasileiro que apresenta trabalhos bastante aproximados aos de minha proposta é Daniel Whitaker⁷⁹. Em exposição realizada na Galeria Macunaíma (maio/junho/1999), no Rio de Janeiro, mostrou conjuntos de fotos *Polaroid*, sob o nome de “Narrativas” (14). Estas fotomontagens foram criadas a partir de fotografias tiradas por ele ou por companheiros de viagem, no Oriente. E apesar do título da mostra ser *Narrativas*, tais trabalhos parecem-me mais uma tentativa de fixar o tempo, da simultaneidade das percepções em um único instante. Estes conjuntos “são como poesias visuais. Em vez de palavras, lemos imagens. A estrutura final

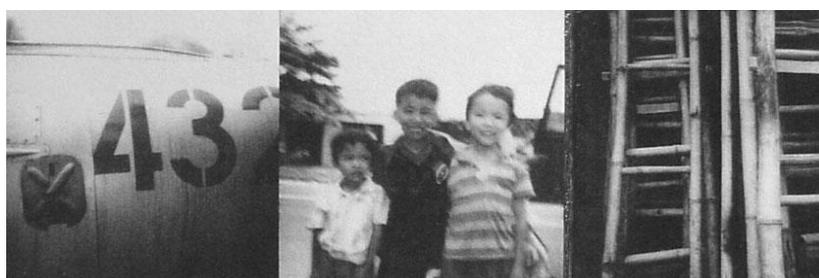
⁷⁷ Artista brasileira, nascida em 1938. Vive e trabalha em Barcelona, Espanha e Porto Alegre.

⁷⁸ Na maneira que foi apresentada em Porto Alegre, na Galeria Bolsa de Arte, em 1997.

⁷⁹ Nascido em Washington, DC, EUA em 1972. Vive e trabalha no Rio De Janeiro, Brasil.

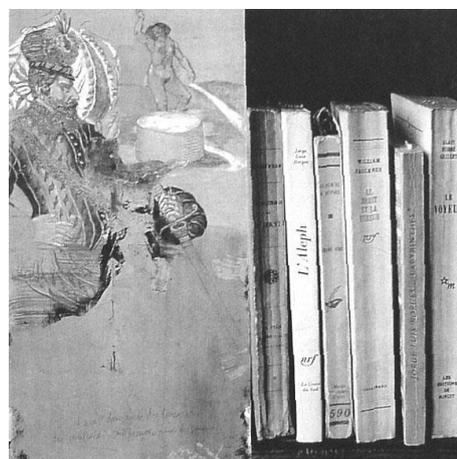
destes poemas foi também bastante influenciada pela poesia minimalista japonesa chamada haikai.⁸⁰ Marcio Doctors escreve, na apresentação da exposição já citada – “Narrativas” - de Whitaker, que o artista, partindo do haikai, cria

enunciados poéticos mínimos, cravados pela simplicidade, cujo sentido se dá na região entre as coisas. Neste salto entre uma imagem e outra – nos vazios entre as coisas – é aonde devemos buscar a pulsão da consciência do sentido: sua dimensão poética.



14. Daniel Whitaker; “*Há Noi 8/97*”, 1997.

Para finalizar estes exemplos de obras e artistas, que trabalham a justaposição como procedimento, é importante citar Jean Le Gac⁸¹. Este artista utiliza as mais diversas formas de montagem, com grande liberdade nos usos de materiais, indo do desenho até a colagem de folhas secas, utilizando a



15. Jean Le Gac; “*Les Grands Vacances ou Le Prisonnier n° 8*”, 1992, 135 x 137cm.

fotografia e também se apropriando dos mais variados objetos. Dentre seus trabalhos, sinto maior proximidade com a pesquisa que desenvolvo, com as séries “*By Jove!*” (1992) e “*Les Grandes Vacances ou Le Prisonnier*”

⁸⁰ WHITAKER, 1999.

⁸¹ Artista francês, nascido em 1936.

(1994) (15). Os trabalhos de ambas as séries são similares, sendo cada um deles composto de uma pintura sobre tela e uma foto sobre alumínio, ambas justapostas. As fotos retratam a lombada de livros, e as pinturas, figurativas, representam os mais diversos personagens. Entendo que nestes trabalhos é evidente a busca, pelo espectador, de relações entre os títulos dos livros e as imagens colocadas junto. O que não é evidente é esta relação, pois não se trata de uma ilustração relativa ao livro mostrado. E o que mais me aproxima destes trabalhos é exatamente esta não evidência dos significados, este espaço que a obra abre para o espectador criar e estabelecer relações, que serão sempre pessoais.

O que me propus a fazer, ao enumerar os artistas acima citados, é mostrar que a justaposição é um procedimento relativamente usual. Porém, as intenções e resultados podem ser, e são, os mais variados possíveis. No caso de Rosenquist, a intenção é criar um painel que represente a sociedade americana, através de alguns de seus elementos. Tracey Moffat, partindo de notícias jornalísticas e associando-as a fotos, se propõe a uma crítica da sociedade contemporânea. Vera Chaves, com uma visão bem mais poética, nos possibilita perceber, através da união de diversos elementos, um acontecimento fugaz, uma micro-história. Whitaker, com suas fotomontagens, busca, como ele mesmo diz, capturar o momento. E Le Gac, através da junção de imagens ou objetos, relaciona-os para nos propor um fragmento de uma história. Para dizer em poucas palavras, nos meus trabalhos, através da justaposição de fotos, busco criar e apresentar situações potencialmente dramáticas e enigmáticas.

Da Justaposição em Minha Produção Anterior:

Revendo Procedimentos

Ao iniciarmos esta parte da tese, que trata da justaposição, anunciamos a necessidade de lançar dois diferentes olhares históricos. O primeiro, mais amplo, enfatizando as reflexões e produções de artistas e teóricos a partir do início do século XX, com destaque para o cinema e para as artes visuais.

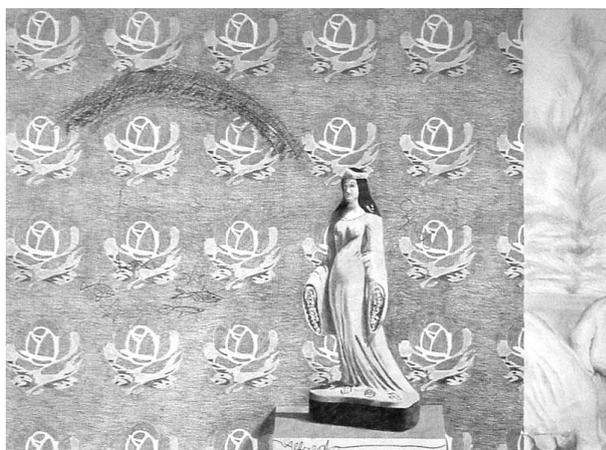
O segundo olhar começa agora, buscando, dentro de minha produção, as origens dos trabalhos atuais. Este olhar dividirá minha produção em dois grandes grupos: o primeiro inicia em 1983 e vai até 1997, quando concluí o mestrado; o segundo se detém na produção durante o doutorado, as pesquisas iniciais, seus acertos e enganos, até o resultado atual.

Comentarei a seguir diversos trabalhos sobre os quais já escrevi; porém, neste momento, me concentrarei em um outro aspecto, ainda não mencionado.

Em 1983 apresentei uma série de trabalhos (16) nos quais há justaposição, desenhos que são realmente a origem da produção atual⁸². Nestes, o espaço da folha era dividido em duas áreas, surgindo uma faixa estreita, ora na lateral esquerda, nos desenhos horizontais, ora na parte superior, nos desenhos verticais. O tratamento técnico era idêntico em ambas as faixas, ou seja, aquarela e lápis de cor com o mesmo tratamento gráfico. Os elementos representados é que eram bastante diferentes: uma

⁸² Galeria Tina Presser, 1983, Porto Alegre, RS.

parte de um ambiente residencial e um detalhe de corpo humano nas faixas estreitas. A diferença fundamental destes primeiros trabalhos para os de hoje é, que nos desenhos de 1983, ambas imagens eram executadas sobre uma única folha de papel, que se mantinha inteira, sendo que a justaposição ocorria apenas no plano visual, e não no plano concreto, ou seja, as imagens conviviam sobre um único suporte.



16. sem título, 1983, 70 x 98cm.

O fato de ser um único suporte criava dificuldades na elaboração, na execução e produzia significados e relações diferenciados. No que concerne à criação, por ser tudo sobre uma única folha de papel, não podia testar possibilidades, pois naquela técnica de desenho, basicamente nada podia ser apagado, caso eu mudasse de idéia no meio da execução. Sempre os desenhos eram feitos a partir de uma série de *slides*, um para cada objeto ou figura, e da projeção destes sobre o papel. Este procedimento me proporcionava uma certa noção do que seria o resultado, apesar de que, inicialmente, os diversos elementos só eram justapostos em minha mente. Para perceber o resultado real destas várias justaposições, somente com o desenho concluído. Nesta altura dos acontecimentos não havia mais a

possibilidade de voltar atrás⁸³. Não era mais possível mudar de lugar algum elemento do conjunto, ou colocar uma figura humana diferente, por exemplo, associada a determinado ambiente. Na execução, lembrando o aspecto bem prático, a grande dificuldade era o respeito aos limites. Ou seja, nunca a mancha da aquarela ou os traços do lápis de cor podiam ultrapassar a linha divisória entre as duas imagens. E isto era mais um exercício de controle, dentro de um desenho extremamente contido, quanto à execução. É claro, percebo hoje, que poderia ter feito os desenhos em folhas separadas, unindo-os ao emoldurar. Penso que não cogitava esta hipótese naquela ocasião, pois não conseguia imaginar os desenhos independentes, um do outro. Para mim, as duas partes somente poderiam existir unidas.

O que naquela época funcionava como uma maneira de ampliar o ruído entre as duas imagens, ou seja, o fato de mantê-las unidas, se utilizado nos trabalhos atuais, produziria o efeito oposto, isto é, reduziria o ruído. Penso nisto porque, além da técnica usada hoje ser fotografia, tornou-se muito mais comum, na publicidade e na televisão, as justaposições de imagens de todos os tipos e, o que era estranhamento, passou a lugar comum. Hoje o preservar e tornar física a união das imagens reforça a compreensão do processo e amplia a fricção entre elas.

Em 1989 a justaposição surge de maneira totalmente diferente, nas obras apresentadas na exposição intitulada “Alfredo Nicolaiewsky: Pinturas”⁸⁴ (17). Os suportes destas pinturas foram construídos a partir da união de diversos pedaços de sucata de papel (caixas de papelão

⁸³ Cabe mencionar que nesta época, não imaginava a possibilidade de fazer estudos preparatórios dos desenhos. Acreditava na intuição, mais do que em um projeto preliminar.

⁸⁴ Galeria Arte & Fato. Porto Alegre - RS, 1989.

desmontadas) que já vinham com marcas de dobras, eventualmente áreas amassadas e rasgadas.

Como pretendia fazer trabalhos quadrados (100x100 cm), a solução inicial foi juntar pedaços até obter uma área como desejava. O que era solução irrefletida, improvisada, tornou-se importante elemento de criação dos trabalhos, pois as emendas, que ficavam bastante visíveis,



17. sem título, 1989, 141,5 x 141,5cm.

sugeriam e apontavam possibilidades formais, e acabaram por direcionar as soluções pictóricas posteriores. Após a execução da pintura sobre os diversos pedaços de papelão, já ordenados mas descolados, estes eram colados sobre um painel e, somente então, ficavam justapostos sobre um único suporte. É importante salientar que nestes trabalhos o resultado final absorve esta fragmentação da base, integrando estas fraturas da estrutura, na camada pictórica. Evidentemente os trabalhos poderiam ter sido feitos sobre um único pedaço de papelão, porém foi justamente o somatório de diversas partes que me interessou. Talvez esteja, especificamente neste aspecto, o início da pesquisa atual. Entretanto, naquela época (1989) a questão era diferente, pois eu mostro que são elementos separados, porém unidos de maneira definitiva: são colados.

Já em 1994, realizo a exposição intitulada “Pinturas e Desenhos”⁸⁵. A maior parte das pinturas eram formadas por mais de uma tela, justapostas.

⁸⁵ Galeria Branca. Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre – RS, 1994.

Em todas, a justaposição ocorria pelo contato lateral, sempre em suportes independentes. Os discursos decorrentes destas uniões também variavam. Porém, é importante colocar que somente hoje, tantos anos após a execução destas pinturas, percebi que todas são regidas pela repetição, ou seja, é sempre a mesma imagem que se repete, em cada trabalho, mas de diferentes maneiras.

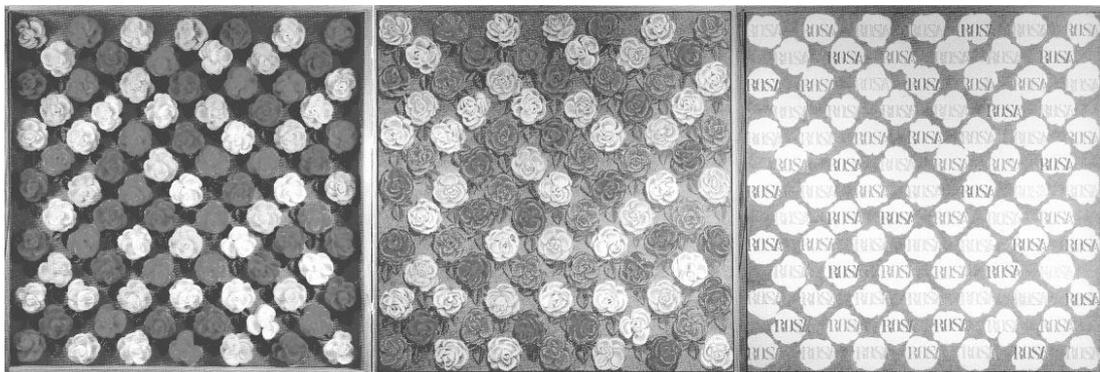
Na pintura “Homem da Gillette 1, 2, 3, 4” (18), quatro telas de 74x40 cm cada, são apresentadas lado a lado, todas reproduzindo a antiga embalagem da lâmina de barbear Gillette Azul. Pretendia mostrar que mesmo quando um artista tenta repetir determinada imagem ela acaba por apresentar sutis diferenças, umas das outras. No caso, diferentes direções das pinceladas e tonalidades tornam as telas únicas, apesar de quase iguais. Aqui há uma repetição óbvia, diferente dos outros.



18. “Homem da Gillette 1,2,3,4”, 1992/94, 74 x 40cm cada módulo.

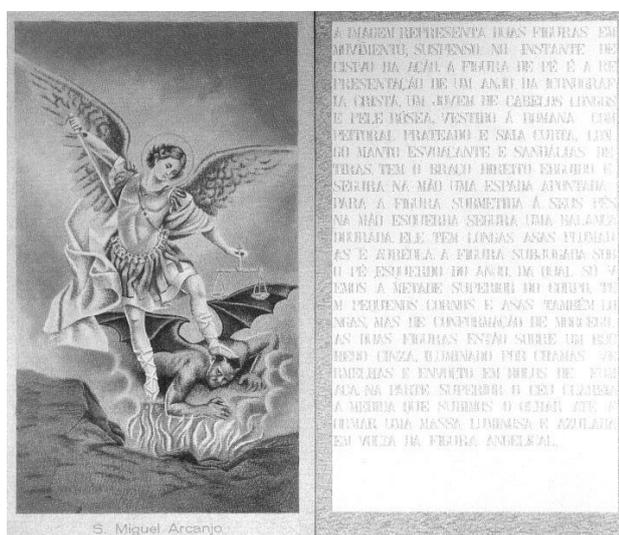
“Rosas *d’après* Kosuth” (19) é formada por três partes; uma “vitrine” com rosas de plástico fixadas sobre um painel, e duas telas que reproduzem a primeira, em pintura, de diferentes maneiras. Referência explícita a “Uma e três cadeiras” de Kosuth. Retomo seu discurso aproximando a obra de referentes da cultura popular brasileira. Neste caso a repetição se dá de

outra forma, pois os três módulos apresentam/representam uma “malha” de rosas das mesmas cores e ordenadas de maneira igual.



19. “Rosas d’après Kosuth”, 1994, 100 x 100cm cada módulo.

“São Miguel Arcanjo” (20), “São Cristovão” e “Anjo da Guarda” são três pinturas, cada uma formada por duas telas de iguais dimensões justapostas. A primeira a ser executada foi a reprodução, o mais fiel possível, de um “santinho”, em grande formato. A segunda é uma descrição, através de um texto escrito por mim, da imagem anexa. O confronto entre duas formas diferentes de expressão, o texto e a imagem, era o aspecto que me interessava discutir, naquele momento. Aqui também ocorre a repetição da mesma imagem nas duas telas; apenas a forma de representá-la muda.



20. “São Miguel Arcanjo”, 1992/94, 175 x 200cm .

Mas, nestes exemplos, que importância tem a justaposição?

Naquele momento pensava que pouca, tendo ocorrido mais em função de aspectos construtivos ligados à execução⁸⁶, do que por alguma preocupação conceitual. Hoje percebo, ao rever aquelas obras, que a justaposição existe. Afinal, justapor é “pôr ao lado, em contigüidade”, e isto ocorre. Mas percebo, principalmente, que a justaposição acentuava os discursos de cada trabalho. E me chama a atenção o fato de não ter dado a devida importância, naquele momento, a este aspecto já tão presente.

Os trabalhos desenvolvidos entre 1995 e 1997 (21) se caracterizam pela justaposição de diversos elementos, de variadas técnicas, organizados sobre a parede, transformando esta no verdadeiro suporte da obra. Deste modo, as pinturas, desenhos, fotografias, colagens de papéis e tecidos e as apropriações de material impresso foram empregados para discutir a mestiçagem cultural, através da utilização de referentes das culturas erudita, popular e de massa. Estes elementos, em cada trabalho, foram escolhidos e/ou executados a partir de algum princípio que os relacionava, mas sempre unidos através da associação de idéias e das memórias pessoais. Mas como se dava a justaposição nestes trabalhos?

⁸⁶ Todos estes trabalhos tiveram suas partes executadas com longos intervalos de tempo. O “Homem da Gillette” levou quase dois anos para ser concluído. “Rosas *d’après* Kosuth” teve, pela própria concepção do trabalho, que ter a vitrine executada em um primeiro momento, para posteriormente ser fotografado e as outras partes executadas. Os três santinhos já estavam prontos quando decidi anexar as partes escritas.



21. “Latidos ao longe”, 1995/1996, 134 x 194cm.

Trabalhei com a idéia de agregação, que definia bem o processo de construção das obras. Estas foram, em grande parte, pensadas a partir de um núcleo central, uma pintura ou colagem, tendo posteriormente novos elementos agregados. Estes tinham as mais variadas formas, técnicas e origens, o que me levou à solução de simplesmente aproximá-los sobre a parede/suporte. Ao mesmo tempo em que esta solução resolvia o problema da diversidade e explicitava o princípio de construção da obra, o que considero positivo, apresentava uma dificuldade, que era uma tendência à dispersão, uma indefinição dos limites. Nos primeiros trabalhos executados, este aspecto foi resolvido através da organização espacial dos elementos, estabelecendo uma “forma” geral, que englobava todas as partes, e de certo modo, definia limites. Nos últimos, estas questões não me preocupavam mais, assumindo que a indefinição dos limites, na verdade, apenas os ampliava, tornando realmente a parede como suporte efetivo. A agregação, da maneira como foi feita, ou seja, por aproximação dos elementos, deixando uma fresta ou às vezes um vazio entre eles, pode ser percebida

como justaposição. Como escrevi no início deste texto, justapor também é um “modo de crescimento nos corpos inorgânicos que consiste na agregação sucessiva de novas moléculas ao núcleo primitivo”. Importante dizer que a justaposição, neste caso, é bastante diferente daquela proposta nos trabalhos anteriores e nos atuais, pois se expandia em todas as direções: para cima, para baixo e para os lados, mas sempre sobre o plano.

O fundamental nestes trabalhos, no que concerne à pesquisa atual, é que percebi que poderia trabalhar com outros materiais que não os que tradicionalmente utilizava. Também ficou mais evidente para mim que poderia associar imagens, deixando-as apenas justapostas, sem nenhum tipo de interferência ou ligação formal. Foi então, neste momento, que surgiram as plotagens e, posteriormente, as fotografias.

Comentários afetivos: Intervalo

Quando se fala em intervalo, algumas coisas nos vêm logo à cabeça. Se estamos em um teatro ou na ópera, é hora das trocas de cenários, mas também de um cafezinho, hora de ir ao banheiro, de fumar e de trocar idéias sobre o espetáculo, quando não se fica olhando para os outros espectadores, procurando, quem sabe, encontrar algum conhecido que há tempos não vemos. Nas matinês de antigamente, quando os cinemas do bairro passavam dois filmes, era hora de comprar balas, de correr pelos corredores, ou de trocar revistinhas.

Quando se está vendo televisão, o intervalo é a hora de correr à cozinha para pegar alguma coisa para comer ou tomar mais um cafezinho. No circo, entre dois números importantes, enquanto alguns arrumavam equipamentos especiais, o intervalo era a hora em que os palhaços entravam correndo, para divertir e distrair a criançada, que não tinha muita paciência para esperar nada, precisava ter todos os momentos cheios de ação.

Infelizmente o intervalo aqui não é algo tão animado, ou divertido.

2° CAPÍTULO

RELAÇÕES ENTRE CINEMA, VÍDEO E FOTOGRAFIA

SOBRE FOTOGRAFIA DE FOTÓGRAFO E FOTOGRAFIA DE ARTISTA

Vamos fazer aqui uma pausa na análise de minha produção nos últimos anos, para ampliarmos nossa visão sobre o campo em estudo, aprofundando mais o foco desta pesquisa. Começemos a falar da fotografia, e de alguns artistas que utilizam este recurso. Desta forma, estaremos estreitando cada vez mais a relação entre uma produção particular e o seu contexto, em um campo de conhecimento tão específico como o das artes visuais.

Segundo Dominique Baqué, a partir do final dos anos 60, começa a ocorrer uma transformação no campo artístico, marcando o ocaso das Belas Artes, e iniciando a valorização da obra enquanto concretização de processos mentais. É neste momento que a fotografia fará sua entrada neste campo. Até então, a fotografia era considerada apenas como meio de registrar acontecimentos, documentar fatos ou ainda como forma de preservação da memória, mesmo considerando todas experiências feitas por artistas plásticos anteriormente. Neste momento, a fotografia estava em grande evidência, principalmente o fotojornalismo americano e uma fotografia europeia com preocupações sociais, mais humanista, que utilizava a imprensa como suporte principal.

A partir do início dos anos 70, começa-se a perceber que, para uma outra espécie de fotografia, feita por artistas plásticos, deverão surgir outros

espaços de apresentação, como galerias e museus em função de que “um desnível vai se instaurar – e se perpetuar até hoje – entre duas posturas fotográficas: de um lado, aqueles que o crítico Jean-François Chevrier qualificou de ‘artistas utilizando a fotografia’ e, de outro lado, os fotógrafos ‘puros’ (...)”⁸⁷, ou seja aqueles artistas que se utilizam da fotografia como mais uma possibilidade dentro do campo das artes plásticas, o que permitirá não só novas experimentações, mas também práticas híbridas com outras técnicas, e aqueles que se posicionam dentro de uma tradição da fotografia, de uma história, não admitindo misturas com outros meios de expressão. Ou, nas palavras de Baqué:

(...) as lutas internas no campo fotográfico, entre aqueles que mantendo uma postura especificamente fotográfica, entendendo deliberadamente perseguir uma lógica purista (...). E aqueles que, em revanche, recusam sua inscrição só na fotografia, e perseguem uma pesquisa na qual o *médium* fotográfico intervém sempre como meio, no mesmo nível que a pintura, a instalação, o vídeo, etc ... (...) e nunca como fim em si mesmo.⁸⁸

Dentre os milhares de exemplos de artistas que trabalham com a fotografia, a partir do viés que Dominique Baqué chama de “*photographie plasticienne*”, citarei apenas dois: Tracey Moffatt e Jeff Wall⁸⁹. Ambos nos apresentam fotografias, tecnicamente tradicionais, sem manipulações ou quaisquer interferências, mas de alguma maneira ligadas ao cinema. Moffatt apresenta suas fotos sobre suporte tradicional, diferentemente de Jeff Wall que apresenta suas imagens em caixas de luz. Porém, o que realmente torna único o trabalho destes dois artistas, e não os nomeio como fotógrafos,

⁸⁷ *Qu'un clivage va s'instaurer – et se perpétuer jusqu'à aujourd'hui – entre deux postures photographiques: d'une part, ceux que le critique Jean-François Chevrier a qualifiés d'“artistes utilisant la photographie”, et, d'autre part, les photographes “purs”(...)*“ BAQUÉ, 1998, p.50.

⁸⁸... *les lutttes internes au champ photographique, entre ceux qui, maintenant une posture spécifiquement photographique, entendent délibérément poursuivre une logique puriste (...). Et ceux qui, en revanche, refusent leur inscription dans la seule photographie, et poursuivent une recherche dans laquelle le médium photographique intervient toujours comme moyen, au même titre que la peinture, l'installation, la vidéo, etc. (...) et jamais comme fin en soi.* BAQUÉ, 1998, p.52.

⁸⁹ Artista canadense, nascido em 1946. Vive e trabalha no Canadá.

é que o que eles nos apresentam são encenações, cenas criadas e montadas, muitas vezes em cenários totalmente construídos.

Começemos com Jeff Wall. Ele é um artista com o qual é difícil estabelecer alguma relação direta com meu trabalho, porém é possível tentarmos algumas aproximações. Não tinha maior interesse por sua produção, até vê-la pessoalmente, em algumas mostras na Europa. O que chama a atenção de imediato, ao nos confrontarmos com seus trabalhos, é a aproximação que ele estabelece entre fotografia e cinema. Obtém isto, em parte pelo suporte que utiliza (as caixas de luz), e em parte pelo caráter evidente de encenação que diversos de seus trabalhos possuem. Minha atenção se volta em sua direção, então, pois neste momento, todo trabalho que estabelece esta ponte – cinema / fotografia – torna-se importante para minha pesquisa, como mais uma possibilidade de reflexão sobre este campo.

Conforme Baqué:

“Pintor da vida moderna”, para retomar a célebre fórmula baudeleriana, Jeff Wall propõe uma dialética particularmente fecunda entre fotografia, tradição acadêmica da pintura de história, procedimentos cinematográficos e *médium* publicitário (...). Apresentando suas encenações rigorosamente elaboradas sob forma de grandes caixas luminosas de impacto visual imediato, Jeff Wall acredita confrontar o que ele chama a “alta cultura” com a cultura de massa, e esta última às tradições conceituais, estéticas e políticas de vanguarda. A caixa luminosa – nem fotografia, nem cinema, nem pintura, mas se servindo de cada uma destas mídias (...).⁹⁰

⁹⁰“*Peintre de la vie moderne*”, pour reprendre la célèbre formule baudelairienne, Jeff Wall propose une dialectique particulièrement fécond entre photographie, tradition académique de la peinture d’histoire, procédures cinématographiques et médium publicitaire (...). Présentant ses mises en scène rigoureusement élaborées sous la forme de grands caissons lumineux à l’impact visuel immédiat, Jeff Wall entend confronter ce qu’il appelle le “high art” à la culture de masse, et cette dernière aux traditions conceptuelles, esthétiques et politiques de l’avant-garde. Le caisson lumineux – ni photographie, ni cinéma, ni peinture, mais empruntant à chacun de ces médias (...). BAQUÉ, 1998, p. 184.

As aproximações seriam então, em primeiro lugar, seu caráter híbrido, como salienta a autora, e em segundo, os momentos escolhidos para o registro. Na maior parte das fotos, temos a certeza de que está acontecendo algo (uma briga, uma discussão, uma brincadeira) (22), mas não temos nenhuma indicação de que maneira a situação chegou a este limite, e nem como tudo aquilo terminará. As fotos, mesmo sendo apresentadas isoladamente, em sua absoluta maioria, contêm uma forte carga narrativa, mas sempre algo difuso, não muito definido. E talvez seja exatamente esta indefinição, estas ações apenas sugeridas, que tornam estes trabalhos tão atraentes para mim.



22. Jeff Wall; “*Mimic*”, 1982, 198 x 229cm.

Falemos agora de Tracey Moffatt, que também produz trabalhos utilizando a fotografia e o cinema.

Na obra de Moffatt as fotografias parecem imagens extraídas de um filme, provavelmente em função de nunca serem apresentadas individualmente, mas sempre em conjuntos ou séries. Esta opção da artista sugere um possível caráter narrativo, ou ao menos uma intenção neste

sentido, mesmo que não se consiga perceber exatamente qual é a história que está sendo contada. Confirma-se esta hipótese através da definição da própria artista de seus trabalhos serem “foto-dramas”⁹¹.

Escreve Régis Durand que

Cada imagem de Tracey Moffatt, quer seja fílmica ou fotográfica, é cuidadosamente construída. Nenhuma acontece como “reprodução da realidade”, mas é ao contrário produzida de acordo com as regras da arte em estúdio ou em cenários artificiais, preparada através de desenhos e um verdadeiro *storyboard*, e faz uso de um elenco e de um estudo técnico.⁹²

Este autor define corretamente as imagens de Moffatt, quando diz que elas são polissêmicas, o que lhes confere ao mesmo tempo sua estranheza e sua riqueza, e também quando escreve que o que percebemos não é tanto da ordem de um sentido, mas sim de uma percepção de diversos tempos e de diversos universos paralelos. E complementa dizendo que é “o inverso do que Roland Barthes (e outros depois dele) via na fotografia: não a imagem de alguma coisa que foi, aureolada de uma rica sedimentação temporal, mas uma superfície fria como um espelho, trazendo de volta o presente histórico daquele que olha.”⁹³

Entre seus diversos trabalhos salientaria “*Something More*” (23) de 1989, no qual vemos, em nove fotografias, e segundo a minha interpretação, a história de uma prostituta de beira de estrada, um lugar extremamente

⁹¹ Entrevista a Marta Gili, in “Tracey Moffatt”, catálogo da exposição no Centre national de la photographie em nov. 1999 a jan. 2000.

⁹² *Chaque image de Tracey Moffatt, qu'elle soit filmique ou photographique, est soigneusement construite. Aucune ne se donne comme 'reproduction de la réalité', mais est au contraire produite selon les règles de l'art en studio ou en décors artificiels, préparée par des dessins et un véritable storyboard, et fait l'objet d'un casting et d'une étude technique.* DURAND, 1999, p. 11.

⁹³ *L'inverse de ce que Roland Barthes (et d'autres après lui) voyait dans la photographie: non pas l'image de quelque chose qui a été, auréolé d'une riche sédimentation temporelle, mais une surface froide comme un miroir, renvoyant au présent historique de celui qui regarde.* DURAND, 2000, p.17.

pobre, que acaba por ser assassinada. Esta narração contada através de fotografias preto e branco e coloridas, estas com cores muito intensas, e tudo em um cenário, que evidência sua natureza “falsa”, utilizando telões com paisagens pintadas de fundo.



23. Tracey Moffatt; “*Something More*”, 1989, 98 x 125cm cada.

Acredito que mesmo nada tendo em comum quanto ao tipo de imagem utilizada, nem quanto aos procedimentos de produção, nem tão pouco na maneira de apresentação, mesmo assim, com tudo isto, entendo ser possível estabelecer uma relação entre os trabalhos: além de ambos trabalharmos com conjuntos fotográficos, existe esta possibilidade de narração, mesmo que de uma história indefinível. E entendo que ambos produzimos obras com um forte caráter polissêmico.

Fotografia e Cinema: Embaralhando os Limites

Será que é possível percebermos a diferença entre uma foto obtida do “real” e uma foto feita a partir de um filme? Aparentemente sim. Pelo menos de maneira geral a resposta é afirmativa, evidentemente havendo as exceções, como por exemplo Jeff Wall e Tracey Moffatt, entre outros, que trabalham embaralhando os limites. Mas, voltando à questão, vejamos como Pascal Bonitzer a responde:

De que forma reconhecemos ao primeiro olhar uma foto de filme? Em função das linhas de força da imagem, os movimentos fixados, os olhares e as linhas de fuga do cenário parecem atraídas, aspiradas por um centro de gravidade situado no exterior do quadro e obliquamente ao eixo da objetiva. O olhar-câmera é freqüente em fotografia, tanto quanto é a regra na televisão. Mas ele é raro no cinema, mesmo no documentário, e corresponde a um tipo de transgressão das leis do espetáculo. É que a fotografia “normal” é como que retirada não somente sobre uma porção de espaço, mas sobre o fluxo contínuo de tempo; ela fixa um instante, uma seção vertical do tempo. Da mesma forma a televisão opera em duração contínua, enquanto que a foto de cinema retém na sua trama os ângulos, as dobras de uma duração fabricada, articulada, dramatizada. A visão parcial se situa no ângulo do espaço e do tempo cinematográficos.⁹⁴

Começemos a pensar nas obras que se utilizam da fotografia relacionadas ao cinema de uma maneira ampla. Quais são estas possibilidades? A primeira poderia ser as de Jeff Wall e Tracey Moffatt, por exemplo, nas quais a relação com o cinema se dá através do tipo de imagem utilizada, ou de sua forma de apresentação. Quando digo tipo de imagem me refiro às sugestões de narrações contidas nas fotografias, obtidas através de sua estrutura interna ou através de suas associações

⁹⁴ *A quoi reconnaît-on au premier coup d’oeil une photo de film? A ce que les lignes de force de l’image, les mouvements fixés, les regards et les lignes de fuites du décor semblent attirés, aspirés par un centre de gravité situé à l’extérieur du cadre et à l’oblique de l’axe de l’objectif. Le regard-caméra est fréquent en photographie comme il est de règle à la télévision. Mais il est rare au cinéma, même dans le documentaire, et correspond à une sorte de transgression des lois du spectacle. C’est que la photographie “normale” est comme prélevée non seulement sur une portion d’espace, mais sur le flux continu du temps; elle fixe un instant une section verticale du temps. De même la télévision opère en durée continue. Alors que la photo de cinéma retient dans sa trame les angles, les pliures d’une durée fabriquée, articulée, dramatisée. La vision partielle se situe à l’angle de l’espace et du temps cinématographiques.* BONITZER, 1999, p. 69.

com outras imagens. A segunda possibilidade, bem mais direta, é a utilização dos fotogramas como matéria básica para as fotos. São artistas que utilizam o próprio fotograma do filme, transformam-no em um negativo, através de uma inversão, e o ampliam. Dentre estes podemos citar Rosângela Rennó e Eric Rondepierre. Este último, quando escreve sobre seu processo afirma que “o termo `tomada de vista` me convém particularmente já que no meu trabalho, a “vista” já existe, o objeto já está constituído em “vistas”, em centenas de milhares de vistas (24 vistas por segundo). É a “retomada de vista”, por assim dizer, mas deslocada.”⁹⁵

E há ainda aqueles que fotografam os filmes, ou em uma projeção ou transpostos para vídeo, nos quais me incluo, juntamente com John Waters e Vera Chaves Barcellos, para os quais a expressão “*reprise de vue*” também seria pertinente. Sobre estes artistas falarei posteriormente.

Com uma visão um pouco diferente, temos Baqué, que em suas proposições, apóia-se em Philippe Dubois para relacionar as características que se estabelecem entre a fotografia e o cinema.

Uma parte não negligenciável da fotografia contemporânea está na verdade possuída pelo modelo cinematográfico, fascinada pelos efeitos do cinema e o dispositivo da tela. Podemos, com Philippe Dubois, apontar três tipos de trabalhos indo neste sentido:

- As instalações cinéticas e as projeções de imagens, que confrontam o dispositivo fotográfico ao dispositivo cinematográfico, interrogam os efeitos de movimento e de tempo inscritos na imagem fixa, propõem uma meditação sobre a percepção das imagens.
- As experiências fotográficas que se elaboram a partir de imagens cinematográficas, para em seguida tirá-las, trabalhá-las, ampliá-las, etc. O francês Éric Rondepierre trabalha desta forma, sobre os “perdidos”, os “fracassos” do filme, isolando por exemplo momentos de ausência da

⁹⁵ Le terme de “*prise de vue*” me convient particulièrement puisque, dans mon travail, la “*vue*” existe déjà, l’objet est déjà constitué en “*vues*”, en des centaines de milliers de vues (24 vues par seconde). C’est de la “*reprise de vue*”, si l’on veut, mais déplacée. RONDEPIERRE, *Apartés*, 2001, p.108.

representação, os fotogramas negros ou ainda fotogramas modificados pela restauração ou manipulações diversas.

- A fotografia da tela televisual, que é acompanhada na maior parte do tempo de uma reflexão crítica sobre a imagem de massa, sobre a ideologia que veicula o meio televisual.⁹⁶

É importante notar as diferenças entre as modalidades apresentadas, principalmente na primeira categoria. Coloca Baqué que as projeções de imagens, tipo *slides*, estabeleceriam a relação com o cinema, o que para mim parece discutível, por estar se referindo a uma semelhança puramente técnica – uma imagem que se forma pela luz – não considerando a imagem em si. Ao mesmo tempo, fotógrafos como Moffatt são desconsiderados em sua categorização, e estes considero mais pertinentes.

Uma outra obra que poderia ser comentada nesta discussão, apenas por subvertê-la, é a de Fiona Tan⁹⁷. Esta artista apresentou na Documenta 11⁹⁸ um filme-instalação chamado “*Countenance*”⁹⁹ (24), inspirado na obra “*West and East German*” do fotógrafo August Sander (que fazia um mapeamento das fisionomias das classes operárias alemãs nos anos 20). Ao entrar na sala escura onde estava o trabalho de Fiona, composto de quatro projetores de filmes de 16 mm, tínhamos, como primeira impressão, o que imaginávamos ser a projeção de *slides* em preto e branco retratando

⁹⁶ *Une partie non négligeable de la photographie contemporaine est en effet hantée par le modèle cinématographique, fascinée par les effets du cinéma et le dispositif de l'écran. On peut, avec Philippe Dubois, pointer trois types de travaux allant dans ce sens:*

- *Les installations cinétiques et les projections d'images, qui confrontent le dispositif photographique au dispositif cinématographique, interrogent les effets de mouvement et de temps inscrits dans l'image fixe, proposent une méditation sur la perception des images.*

- *Les expériences photographiques qui s'élaborent à partir d'images cinématographiques pour ensuite les tirer, les retravailler, les agrandir, etc. Le Français Éric Rondepierre oeuvre ainsi sur les “ratés”, les “échecs” du film, isolant par exemple des moments d'absence de la représentation, des photogrammes noirs ou encore de photogrammes modifiés par la restauration ou les manipulations diverses.*

- *La photographie d'écran télévisuel, qui s'accompagne la plupart du temps d'une réflexion critique sur l'image de masse, sur l'idéologie que véhicule le médium télévisuel.* BAQUÉ, 1998, p.235.

⁹⁷ Nasce em 1966, na Indonésia. Vive e trabalha entre Amsterdan e Berlin.

⁹⁸ Kassel, Alemanha – 2002.

⁹⁹ Obra que tive oportunidade de ver, nesta mostra. É um trabalho que dificilmente pode ser bem descrito, caso não tenha sido possível estar em sua presença impositiva.

pessoas comuns, em ambientes comuns, de corpo inteiro, a sós ou em grupos, nas mais tradicionais poses fotográficas. Os *slides* iam passando, lentamente, ficando cada um projetado durante cerca de um minuto.



24. Fiona Tan; “Countenance”, filme-instalação, 2002.

Porém ao nos determos para olhar com mais atenção, percebíamos pequenos movimentos nos personagens. Um leve tremor nos olhos, um dedo que se mexia, uma respiração. E só então percebíamos que estávamos diante de um filme, e não de um *slide*. Esta inversão das expectativas, esta surpresa causada pela sutileza do trabalho, levou-me imediatamente a pensar nesta pesquisa, onde se discute a fixação das imagens, que anteriormente estavam em movimento. A artista, utilizando o equipamento para captar movimento, capta a imobilidade, ou quase. Consegue captar alguma coisa muito tênue, muito delicada, entre o cinema e a fotografia, aqui no caso fazendo uma obra inversa a todas com as quais venho trabalhando.

É possível também estabelecer uma relação deste trabalho com o que escreve Rondepierre, ao afirmar que “o artista contemporâneo (o fotógrafo),

enfim, terá decomposto o excesso de velocidade.”¹⁰⁰ Aparentemente hoje, alguns artistas que trabalham com cinema também estão nesta busca, fazendo parte do grupo que deseja discutir os limites estabelecidos para cada área, para cada departamento.

Com bastante liberdade poética, podemos retomar o que escrevi acima a respeito desta pesquisa, que entre outras coisas trata da “fixação das imagens, que anteriormente estavam em movimento”, para buscar uma primeira referência mitológica, que é um assunto pelo qual sempre nutri grande interesse.

¹⁰⁰*L'artiste contemporain (le photographe), enfin, aura décomposé l'excès de vitesse.* RONDEPIERRE, Apartés, 2001, p. 28.

Divagação Mitológica: Efeito Medusa

“(…) O artista trabalha sobre o efeito-medusa do cinema, a “parada sobre a imagem” já constituída em representação: o fotograma. Ele pára o movimento, isola a imagem, duplica-a.”¹⁰¹ A fotografia pode ser comparada ao efeito do olhar da Medusa, a figura mitológica, aquela que “a imaginação antiga dotou de um poder escópico que tinha a capacidade de petrificar, quer dizer de paralisar, de deixar catatônico, de cadaverizar, de matar pela magia de um único olhar”¹⁰². Medusa, a que tinha sido bela, porém, segundo alguns, por ousar se comparar a Atenas, teve sua cabeleira, seu maior orgulho, transformada em serpentes. Aquela que vivia às portas do Hades, como guardiã da fronteira do mundo dos vivos e dos mortos, concentrava seu poder nos olhos. Quem olhava nos olhos da Medusa era imediatamente petrificado: deixava de ter movimento, ficava para sempre imobilizado. O tempo parava. Transformava-se em imagem. E também este é seu destino, quando cai na armadilha de Perseu, o herói enviado pelos deuses. Este, para escapar do olhar petrificante, substitui seu olho pelo escudo-espelho – artimanha proposta por Atenas –, que devolverá o olhar a quem o envia. “(…) Nem a morte, nem o sol, não se podem olhar fixamente, Athena seria ela a inventora do retrovisor, que permite afrontar o horror, não mais em um face a face, mas a partir da duplicata, do simulacro?”¹⁰³ A própria Medusa, ao ver-se refletida, quando se vê imagem, também é petrificada. E é neste instante, neste momento fugidio em que foi atingida pelo seu próprio olhar, mas que ainda não virou pedra, que ocorrerá o ato da sua decapitação por Perseu. E a cabeça com cabelos de serpente “uma vez dado o golpe (...) inscreve-se para sempre no escudo – o espelho, como o

¹⁰¹ (...) *l'artiste travaille sur l'effet-méduse du cinéma, l' "arrêt sur image" déjà constitué en représentation: le photogramme. Il arrête le mouvement, isole l'image, la redouble.* RONDEPIERRE, *Apartés*, 2001, p.42.

¹⁰² “*l'imagination antique l'a doté d'un pouvoir scopique qui tient à sa capacité de pétrifier, c'est-à-dire de paralyser, de rendre catatonique, de cadavériser, de tuer par la magie du seul regard.*” KRISTEVA, 1998, p.36.

¹⁰³ “*ni la mort ni le soleil ne se peuvent regarder fixement, Athéna serait-elle l'inventeur du rétroviseur, qui permet d'affronter l'horreur, non pas dans le face-à-face, mais à partir du duplicata, du simulacre?*” KRISTEVA, 1998, p.36.

papel fotográfico, deixando que a imagem se imprima unicamente pela força do olhar petrificador.”¹⁰⁴

E é este olhar, que torna imagem a quem vê, que é comparado ao aparato fotográfico. E porque não o aparato cinematográfico? Este também torna imagem o que vê. E o que é o cinema senão um simulacro de vida criada por 24 imagens congeladas por segundo? Pequenos congelamentos de tempo – fotogramas – que enganam nossos olhos: quando projetados, dão-nos a impressão de movimento. Visualizar os fotogramas é perceber a essência do movimento cinematográfico – imagens para sempre estáticas.

De maneira similar, podemos repetir a experiência com a tecla *pause*, no vídeo. Esta também permite-nos decompor o movimento, visualizar o que muitas vezes estava invisível aos nossos olhos, permitindo-nos ter o olhar da Medusa, o que congela. Mas no vídeo, este congelamento é provisório, pois a imagem tornará a seu curso normal. Para este efeito tornar-se definitivo – petrificação, não apenas congelamento – precisamos da fotografia, para extraí-lo de seu fluxo normal. Porém entendo que, de alguma maneira, fazer estas fotos do vídeo não é matá-las mas, ao contrário, é dar-lhes vida, uma vida diferente da anterior. Expô-las à luz, fixá-las sobre o papel, é tirá-las de seu esconderijo, onde estavam entre milhões de outras imagens. Mas é interessante perceber que, em meu trabalho, eu as duplico, tirando de seu fluxo, mas também deixando-as em seu contínuo, já que o filme e o vídeo continuam inalterados. As faço renascer, dou-lhes um novo significado, sem matá-las, ao reinseri-las em outros contextos.

Esta digressão nos serve para comentarmos um pouco mais o gesto de parar as imagens no vídeo, o uso da tecla *pause*. Não é um gesto definitivo, pois sempre será retomado, deixando para trás uma imagem, ou

¹⁰⁴ DUBOIS, 1999, p.152.

rejeitada ou “extraída” do filme. Este será sempre um gesto em busca de uma imagem, desconhecida, mas que será reconhecida como a correta quando encontrada.

Porém, muitas vezes, mesmo encontrando uma “boa” imagem, não posso utilizá-la, pois ao dar o *pause*, surgem interferências na tela que impossibilitam seu uso. Estas interferências são, para mim, verdadeiras incógnitas, pois surgem indiferentemente em fitas de vídeo velhas ou novas, e não descobri ainda a maneira de solucioná-las. Isto limitou minhas escolhas, a ampliação de meu banco de imagens. Porém meu estoque, lentamente, foi sendo ampliado.

Retomando a idéia da Medusa, que petrificava a todos que via, eu diferentemente escolho, seleciono, e principalmente faço uso da intuição – “que é o ato de ver, ter a percepção de verdades sem o raciocínio”¹⁰⁵ – para escolher minhas vítimas, ou talvez fosse mais correto dizer, escolher as imagens que vão renascer.

¹⁰⁵ CUNHA, 1994, p.443.

Sobre a Imagem no Vídeo

O uso da tecla *pause* torna mais visível um aspecto da imagem do vídeo, que é sua própria matéria. Ao pararmos uma imagem, ficam mais visíveis os pequenos pontos que cobrem toda a superfície da tela da televisão e que, posteriormente, ao serem fotografados, tornar-se-ão uma das características de minhas fotografias. Estes pequenos pontos de cor é que dão à imagem da televisão, ou do vídeo, uma aparência única, totalmente diferente da imagem no cinema ou na fotografia quando feita de maneira tradicional.

Não sendo minha prioridade adentrar em aspectos técnicos do funcionamento da televisão, serei bastante sintético, para entendermos o funcionamento deste aparelho quanto à formação da imagem.

A imagem da televisão é dinâmica, isto é, deve transmitir os movimentos que ocorrem dentro do quadro visual. Tal como no cinema, isso acontece devido às propriedades de persistência visual da retina humana, que tende a interpretar como contínuo um quadro que se repete mais de dez vezes por segundo. Na televisão são transmitidos trinta quadros por segundo (...). e, como se trata de um intervalo de tempo muito rápido, o cérebro não percebe uma sucessão de quadros distintos, mas uma imagem dinâmica, com a tela sempre acesa e sem cintilação.(...)

A televisão em cores fundamenta-se na possibilidade de se reproduzirem, a partir de três cores primárias, praticamente todas as outras cores do espectro luminoso, pela combinação em quantidades selecionadas de cada uma delas. As cores definidas tecnicamente para a televisão em cores aproximam-se do vermelho, do verde e do azul.(...)

O receptor de um aparelho em cores apresenta um tubo de imagens constituído por três telas, cada uma delas portando o fósforo (material receptor) de uma cor primária e igual número de canhões eletrônicos, um para cada tela. Os fósforos de cada tela são dispostos em círculos microscópicos, localizados nos vértices de triângulos, formando, cada um deles uma unidade cromática. Próximo aos fósforos há uma rede metálica, cujos orifícios situam-se em correspondência com os triângulos. Os sinais de vídeo repartem-se entre os três canhões eletrônicos e (...) cada triângulo

contendo as cores fundamentais é sucessivamente acionado (através de uma varredura da tela) por seu feixe de elétrons, reproduzindo, no final, a imagem colorida (...).¹⁰⁶

Esta explicação técnica serve para apresentar a origem da textura que percebemos nas imagens da televisão, do vídeo e em meus trabalhos, por decorrência. São estes pequenos pontos que, sendo acionados sucessivamente, formam a imagem, nos dando a sensação de movimento; ao ser acionada a tecla *pause*, deixam entrever com mais nitidez sua essência, ao mesmo tempo que diluem um pouco a imagem, dando-lhe a aparência característica das fotografias feitas a partir da televisão.

É exatamente por este aspecto que Bonitzer comenta que “não existe vazio no vídeo, a imagem é um formigamento de pontos animados – pela varredura eletrônica – um espaço de pulsação incessante.”¹⁰⁷ E é por esta mesma característica, a de transformar a imagem em uma série de pontos luminosos, que o mesmo autor comenta a diferença que há entre a profundidade na imagem no cinema e na televisão, pois neste segundo caso “há um tratamento da imagem totalmente na superfície.”¹⁰⁸

Se continuarmos acompanhando as proposições de Bonitzer, podemos perceber um outro aspecto do que vemos na televisão. Este diz respeito a quais imagens nós vemos neste aparelho, entendendo-o como um veículo e não como um suporte. Escreve ele que “a imagem da televisão não é por si só uma imagem: ela é uma imagem de imagem. Ela reproduz e difunde todas as imagens (pintura, escultura, desenho, cinema, vídeo,

¹⁰⁶ Enciclopédia Abril, 1973, p. 4696.

¹⁰⁷ “il n’y a pas de vide en vidéo, l’image est un fourmillement de points animés – par le balayage électronique -, un espace de pullulement incessant.” BONITZER, 1999, p. 31.

¹⁰⁸ à un traitement de l’image tout en surface.” BONITZER, 1999, p.27.

animação digital ou não, etc.).”¹⁰⁹ É evidente que esta característica da televisão, apontada por Bonitzer, tem uma ligação com os trabalhos desta pesquisa. De certo modo, me enquadro neste processo, enfatizando-o, ou seja, faço imagem de imagem de imagem. Esta reiteração reforçaria o caráter das imagens que utilizo. É claro que não podemos esquecer que estas imagens, ao serem transpostas de um veículo para o outro, sofrem alterações e que, quanto maior for o número de passagens, maiores serão as transformações. Entre as minhas fotografias e as imagens dos filmes – quando apresentadas no cinema, que é a maneira correta de serem vistas – as diferenças são enormes:

A primeira diferença, já citada acima, é a textura, que tem destaque em minhas fotografias. O que na tela da televisão são pontos luminosos, em minhas fotos aparece como uma espécie de rede, cobrindo todo espaço do papel, com a ressalva de que nas áreas muito claras ou muito escuras torna-se quase invisível.

A segunda, e que de certa maneira é bastante óbvia, é que a imagem no cinema é imaterial, é apenas luz. Quando o aparelho emissor de luz é desligado, a imagem deixa de existir. E para ser visível necessita de uma sala às escuras. A imagem nas fotografias, ao contrário, é material, palpável, tem um suporte sólido, no caso papel fotográfico e, para ser visível, precisa de um local iluminado, ao contrário do cinema.

A terceira diferença, que talvez não seja tão evidente, mas que existe e é importante, refere-se aos limites da imagem. Não apenas o formato de

¹⁰⁹ “*L’image de télévision (...) n’est pas en elle-même une image: elle est une image d’images. Elle reproduit et diffuse toutes les images (peinture, sculpture, dessin, cinéma, vidéo, animation digitale ou non, etc.).*” BONITZER, 1988, p.17.

uma imagem em relação à outra, mas inclusive todos elementos que são eliminados nesta passagem. Todos têm uma relativa consciência de que a imagem no vídeo normalmente sofre cortes em relação ao cinema, comumente nas laterais, em função da diferença do formato das telas. Estas imagens, ao serem fotografadas por mim, acabam por sofrer novos cortes, em função de eu captar os limites da tela, o que produziria margens pretas em uma ou em diversas bordas, que não me interessam. Para estas margens negras serem retiradas são necessários novos cortes, que acabam por eliminar mais um pouco da imagem original. Ao falar dos cortes que as imagens sofrem, cabe dizer que em alguns casos, elimino partes, não só para retirar as margens negras, mas com a intenção de ressaltar algum elemento que me interesse. Isto traz como resultado fotografias com proporções diferenciadas, algumas mesmo tendo um formato quadrado.

Retomando a questão da textura das fotos, caberia, para terminar, lembrar que esta retícula que forma a imagem pela justaposição de cores não só pode ser associada à pintura impressionista, mas mais diretamente a um grupo de trabalhos realizados por mim entre 1992 e 1994¹¹⁰. Nestas pinturas utilizava pequenos traços de cores diversas, sobrepostos, que criavam a imagem pela acumulação. Ao mesmo tempo, surgia uma textura nas telas que, apesar das diferenças materiais, curiosamente lembra a textura das fotos dos trabalhos recentes.

¹¹⁰ Trabalhos já mencionados, apresentados na exposição realizada na Galeria Branca da CCMQ, em Porto Alegre, em 1994.

Divagação Platônica: A Alegoria da Caverna

Imagina uma caverna subterrânea, provida de uma vasta entrada aberta para a luz (...) e uns homens que lá dentro se acham (...) de tal maneira que tenham de permanecer imóveis e olhar tão-só para a frente. (...) atrás deles e num plano superior, arde um fogo a certa distância, e entre o fogo e os encadeados há um caminho elevado, ao longo do qual faze de conta que tenha sido construído um pequeno muro (...).

- E não vês também homens a passar ao longo deste pequeno muro, carregando toda espécie de objetos, cuja altura ultrapassa a da parede, e estátuas e figuras de animais feitas de pedra, de madeira e de outros materiais variados? Alguns desses carregadores conversam entre si, outros marcham em silêncio.

- Que estranha situação descreves, e que estranhos prisioneiros!

- Como nós outros – disse eu. – Em primeiro lugar, crês que os que estão assim tenham visto outra coisa de si mesmos ou de seus companheiros senão as sombras projetadas pelo fogo sobre a parede fronteira da caverna? (...)

- E dos objetos transportados, não veriam igualmente apenas as sombras? (...)

- E se pudessem falar uns com os outros, não julgariam estar se referindo ao que se passava diante deles? (...)

- Supões ainda que a prisão tivesse um eco vindo da parte da frente. Cada vez que falasse um dos passantes, não criariam eles que quem falava era a sombra que viam passar? (...)

- Para eles, pois – disse eu – a verdade, literalmente, nada mais seria do que as sombras dos objetos fabricados.¹¹¹

Esta citação apresenta, de maneira condensada, o início da alegoria da caverna de Platão. Não serei o primeiro a estabelecer uma relação entre esta cena, acima descrita, e o cinema. O local escuro, muitas pessoas reunidas olhando fixamente uma parede, na qual se vê uma projeção. Projeção esta que tem sua origem em uma fonte de luz, no lado oposto da parede, e que produz figuras que se movem, dando-nos a impressão de falarem.

¹¹¹ PLATÃO, s/d, p. 153.

Mas o aspecto mais significativo não é esta semelhança com o cinema, mas o que Platão coloca ao dizer que o que estamos a ver não é a realidade, mas apenas imagens, reflexos, sombras da realidade. E a situação dos homens, dentro da caverna, hoje, mais do que associada ao cinema, pode ser associada à televisão, este objeto produtor de imagens móveis, que parece retratar a realidade e através da qual tomamos conhecimento do que acontece no mundo. Na verdade, imagem distorcida, filtrada, adulterada, pálido reflexo do mundo real. Mas inegavelmente, para a maioria das pessoas, a televisão funciona como a parede da caverna, a única versão do mundo que conhecem.

Em outros termos, Christian Gattinoni e Yannick Vigouroux confirmam minhas palavras:

É possível ainda hoje ver o mundo de outra forma a não ser sobre as telas do televisor? Estas revelam tanto a realidade quanto a dissimulam, suas superfícies tramadas acrescentam novos significados possíveis à imagem. O iconoclasma que surge nos anos 1970 parece reativar o antigo “mito da caverna” - no qual o princípio da câmera obscura já está presente – caro à Platão: tudo que vemos não passa de ilusão. O mundo das idéias projeta suas sombras sobre a parede da caverna. As imagens numa tal teoria não seriam nada além de uma versão atenuada de um mundo já deteriorado, simulacros de simulacros.¹¹²

Mas voltemos à alegoria da caverna.

¹¹² *Est-il désormais possible de voir le monde autrement que sur les écrans du téléviseur? Ceux-ci révèlent la réalité autant qu'ils la dissimulent et la brouillent; leurs surfaces tramées ajoutent de nouvelles significations possibles à l'image. L'iconoclasme qui voit le jour dans les années 1970 semble réactiver l'antique 'mythe de la caverne' – dans lequel le principe de la camera obscura est déjà présent – cher à Platon: tout ce que nous voyons ne serait qu'illusion. Le monde des idées projette ses ombres sur la paroi de la caverne. Les images ne seraient, dans une telle théorie, qu'une version édulcore d'un monde déjà détérioré, des simulacres de simulacres. GATTINONI e VIGOUROUX. 2002, p.23.*

(...) A princípio, quando se desate um (dos homens) e se obrigue a levantar-se de repente, a virar o pescoço e a caminhar em direção à luz, sentirá dores intensas e, com a visão ofuscada, não será capaz de perceber aqueles objetos cujas sombras via anteriormente; (...) e as sombras que antes contemplava não lhe pareceriam mais verdadeiras do que os objetos que agora lhe mostram? (...)

- E se o levassem dali à força, obrigando-o a galgar a áspera e escarpada subida, e não o largassem antes de tê-lo arrastado à presença do próprio Sol, não crês que sofreria e se irritaria, e uma vez chegado até a luz teria os olhos tão ofuscados por ela que não conseguiria enxergar uma só das coisas que agora chamamos realidades?¹¹³

E aqui podemos repetir as palavras de Julia Kristeva, quando se refere à Medusa, e que estranhamente tornam-se adequadas a esta alegoria:

(...) nem a morte, nem o sol, não se podem olhar fixamente, Athena seria ela a inventora do retrovisor, que permite afrontar o horror, não mais em um face a face, mas a partir da duplicata, do simulacro?¹¹⁴

Quando anteriormente falávamos da Medusa, a citação evocada tinha seu ponto focal na morte. Agora, diferentemente, podemos perceber a citação centrando nossa atenção no Sol, e seu significado simbólico.

Talvez estejamos tocando aqui em um aspecto bastante significativo para esta pesquisa, aceitando como verdade que nem a morte nem o Sol (a realidade) podem ser encarados de frente. Olho a morte e o Sol através de simulacros, reflexos da realidade. E são estes reflexos que fotografo. Porém acredito que fazendo um simulacro de um reflexo posso transformá-lo. E o que era simulacro ao ser fotografado pode, e é este o objetivo de meu

¹¹³ PLATÃO, s/d, p.154.

¹¹⁴ “... ni la mort ni le soleil ne se peuvent regarder fixement, Athéna serait-elle l’inventeur du rétroviseur, qui permet d’affronter l’horreur, non pas dans le face-à-face, mais à partir du duplicata, du simulacre?” KRISTEVA, 1998, p.36.

trabalho, ter seu caráter transformado e o que era simulacro do reflexo se torna realidade.

É mais fácil, mais cômodo, fotografar as sombras. Mas, ao justapor estas imagens, poderei estar mostrando a morte e o Sol, talvez de uma maneira oblíqua, torta, mas mesmo assim mostrando. Quero dizer com isto que há diversas maneiras de mostrar, de pensar, de refletir sobre a vida. Neste momento, faço isto desta maneira. Aproprio-me das imagens fugidias criadas pelos outros, unindo-as, deixando-as dialogar e nos propor enigmas.

Retornemos mais uma vez ao interior da caverna. Os homens acreditam que o que vêem seja a realidade, quando o que enxergam não passa de reflexos, imagens, sombras. E estas enganam seus olhos. E aqui tomo a liberdade (mais uma liberdade poética) de dizer que é um *trompe l'oeil*: “a imagem é dada pelo que ela é: uma imagem, ou seja, uma ilusão, um *trompe-l'oeil*, mas também um tipo de veneno que contamina o corpo que ela reflete...”¹¹⁵ e completaria eu, e as imagens que a cercam.

Trompe L'oeil: Os Enganos do Olhar

Vamos primeiro definir o que é um *trompe l'oeil*, segundo Souriau e conforme Bonitzer:

Composição figurativa plana dando (...) uma tal impressão de realidade e de relevo que acreditamos ter diante de nós as coisas reais e não sua representação. O *trompe-l'oeil* é a concretização extrema de uma concepção da pintura que faz dela a imitação ilusória do real. Utilizada na

¹¹⁵ “...*L'image est donnée pour ce qu'elle est: une image, c'est-à-dire une illusion, un trompe-l'oeil, mais aussi une sorte de poison, qui contamine le corps qu'elle reflète...*” BONITZER, 1983, p.21.

decoração da arquitetura, o *trompe-l'oeil* repousa sobre uma estética da ambigüidade, misturando as formas espaciais reais e suas aparências.¹¹⁶

Então, o que é um *trompe-l'oeil*? Uma representação, que se denuncia em dois tempos como a ilusão de um espetáculo real, como ilusão de realidade. A consciência e o quadro, o plano e o quadro podemos considerar, primeiro confusos na ilusão de realidade, se desprendem bruscamente um do outro. E é realmente este desprendimento, não a ilusão, que faz o esplendor do *trompe-l'oeil*.¹¹⁷

Comecemos comparando as duas definições para que, posteriormente, se justifique a utilização deste conceito em relação a meus trabalhos. Souriau enfatiza o aspecto da verossimilhança da representação com o real dizendo “que acreditamos ter diante de nós as coisas reais” e Bonitzer, não negando a semelhança, salienta o momento em que percebemos o engano, nos apercebendo que estamos diante de um *trompe l'oeil* e do prazer que sentimos nesta descoberta.

Não direi que as sombras na caverna de Platão tinham apenas a função de enganar o olhar dos homens - pois isto seria reduzir a alegoria a uma brincadeira dos deuses - mas que é possível estabelecer uma aproximação entre estas idéias, que a mim interessam. Os homens presos viam uma imagem, que enganava seu olhar (e a sua consciência) pois acreditavam ser a realidade: um *trompe l'oeil*. E ao saírem da caverna e voltarem se davam conta de terem sido enganados, e que as imagens eram apenas representações e não os objetos reais: um *trompe l'oeil*.

¹¹⁶ *Composition figurative plane donnant (...) une telle impression de réalité et de relief qu'on croit avoir devant soi les choses mêmes et non leur représentation. Le trompe l'oeil est l'aboutissement extrême d'une conception de la peinture qui en fait l'imitation illusoire du réel. Utilisé dans la décoration d'architecture, le trompe l'oeil repose sur une esthétique de l'ambiguïté, mêlant les formes spatiales réelles et leurs apparances.* SOURIAU, 1990, p.1363.

¹¹⁷ *Or, qu'est-ce qu'un trompe-l'oeil? Une représentation, qui se dénonce en deux temps comme l'illusion d'un spectacle réel, comme illusion de réalité. La conscience et le tableau, le plan et le tableau si l'on veut, d'abord confondus dans l'illusion de réalité, se détachent brusquement l'un de l'autre. Et c'est bien ce détachement, non l'illusion, qui fait la jouissance du trompe-l'oeil.* BONITZER, 1995, p.34.

Mas por que estou discorrendo sobre esta questão? Porque percebi que minhas fotografias acabam funcionando seguidamente como *trompe l'oeil*. Não que os ambientes, objetos, paisagens e pessoas representados sejam confundidos com a realidade. Mas elas enganam o olhar. Os observadores passam a perguntar onde fiz as fotos, onde encontrei determinada pessoa para posar, aonde fui fotografar aquela determinada paisagem. Assim, considerando que um *trompe-l'oeil* existe na relação estabelecida entre a ilusão do real e o desmentido desta, acredito estar criando um, pois muitas vezes os espectadores, em um primeiro olhar, não percebem que são imagens feitas a partir de vídeos. E é este engano, com a descoberta posterior da verdadeira origem das imagens, que entendo poder chamar de *trompe l'oeil*. Acho importante dizer, antes de finalizar, que ao conceber os trabalhos, esta intenção não era consciente. Apenas percebi que este efeito acontecia ao começar a mostrar os trabalhos a pessoas que não tinham conhecimento da pesquisa como um todo, que acreditavam que a representação que eu mostrava era representação do real e não uma representação de uma representação.

Sobre a Apropriação de Imagens do Cinema

Podemos retomar, rapidamente, a questão das diferenças entre o cinema e a imagem fixa, já comentada anteriormente, a partir de uma citação de e sobre Victor Burgin, que também trabalha eventualmente com fotografias feitas a partir de filmes. Esta retomada se dará para adentrarmos no universo dos artistas que, como eu, desenvolvem sua produção, ou ao menos parte dela, em fotografia a partir de cinema ou deste transposto para vídeo.

O interesse de Burgin, entre outras coisas, se deslocou agora para uma nova interrogação: qual é a relação entre cinema e fotografia fixa? O cinema, assinala Burgin, é de certo modo, “o ‘negativo’ da galeria”. ‘No cinema estamos na escuridão; a galeria é a luz. No cinema estamos imóveis diante de imagens que se movem; na galeria somos nós que temos que mover-nos. No cinema podemos interromper a seqüência de imagens somente se saímos; na galeria podemos decidir a duração de nossa atenção na seqüência que desejamos. A tão comentada ‘hipnose do cinema’ suprime nossa atenção crítica; na galeria a atenção crítica é mais difícil de enganar. Sem dúvida há outro vínculo entre cinema e galeria: as películas provocam imagens imóveis em nossas fantasias. O roteiro de uma película é simplesmente uma expansão de uma série de momentos, ‘condensações’ que destilam para nós uma série de momentos recorrentes de fantasia.’¹¹⁸

Dentre os artistas a cujas obras tive acesso¹¹⁹, em exposições em museus e galerias, três em especial têm características extremamente pertinentes ao estudo em andamento: o acima citado Victor Burgin, Eric

¹¹⁸ *El interés de Burgin, entre otras cosas, se há desplazado ahora hacia un nuevo interrogante: ¿cuál es la relación entre película y foto fija? El cine, señala Burgin, es en cierto modo, “el ‘negativo’ de la galeria”. ‘En el cine, estamos a oscuras; la galería es la luz. En el cine, estamos inmóviles ante imágenes que se mueven; en la galería, somos nosotros los que tenemos que movernos. En el cine podemos interrumpir la secuencia de imágenes sólo si salimos; en la galería podemos decidir la duración de nuestra atención en la secuencia que deseemos. La tan comentada ‘hipnosis del cine’ suprime nuestra atención crítica; en la galería, la atención crítica es más difícil de engañar.’ Sin embargo, hay otro vínculo entre el cine y la galería: las películas provocan imágenes inmóviles en nuestras fantasías. El guión de una película es simplemente una expansión de una serie de momentos, ‘condensaciones’ que destilam para nosotros una serie de momentos recurrentes de fantasía.* WOLLEN, 2001, p.18/19.

¹¹⁹ Durante o Doutorado-sanduiche na França – 2001/2002.

Rondepierre e John Waters¹²⁰. São artistas que, como eu, apresentam trabalhos com imagens apropriadas do cinema. Os modos de produzir as obras, assim como os objetivos, têm diferenças e apesar de partirmos da mesma fonte, apresentamos resultados bastante diversos.

Vamos aos artistas:



25. Victor Burgin; “*The Bridge*”, (detalhe), 1984.

Em primeiro lugar Victor Burgin. Tive a oportunidade de ver uma obra deste artista¹²¹ - “*The Bridge*” (25), de 1984, em uma exposição em Rouen¹²². Este trabalho é composto de seis partes, unindo textos e imagens fotográficas em preto e branco. Partindo do filme “*Vertigo*”¹²³ de Hitchcock, nos apresenta algumas imagens dos personagens principais – Madeleine (Kim Novak) e Scottie (James Stewart) – e mais: fotos feitas em locais da ação da famosa cena do salvamento na água sob a ponte Golden Gate, outras em estúdio com uma modelo, semelhante a Kim Novak, citando entre outras imagens a pintura que representa a morte de Ofélia¹²⁴ e uma imagem de Freud. Um grande texto inicial estabelece um paralelo entre um estudo de Freud e os personagens do filme, avançando para outras relações, no texto

¹²⁰ Nascido em 1945. Tomei contato pessoalmente com a produção deste artista na exposição “*Straight to Video*” - Galerie Emmanuel Perrotin – Paris, de 08/12/01 a 19/01/02.

¹²¹ Nasce em 1941, Grã-Bretanha.

¹²² “*Le regard de l’autre*”; Musée des Beaux-Arts de Rouen, França. 27 avril /2 septembre 2002.

¹²³ “Um corpo que cai”, no Brasil. Distribuidora do vídeo: Universal. Tempo: 128’

¹²⁴ “Ofélia morta”, 1852, John Everett Millais (1829-1896).

e nas fotografias, com representações que vinculam mulher - água - morte e homem - ponte. Outros textos menores, com caráter mais poético, vão pontuando o trabalho até a última imagem que vem com o texto “*i’ vegno per menarvi a l’altra riva*”¹²⁵. Nesta obra Burgin estabelece uma série de associações entre imagens da cultura erudita e da cultura de massa, através de um ícone do cinema, uma pintura do século XIX, mais Freud e Dante, criando novas possibilidades de leituras para as obras citadas.

Em um texto, no qual Baqué refere-se à obra deste artista como um todo, percebe-se a exemplaridade deste trabalho:

Se sabemos que Victor Burgin considera sua obra como aberta a toda leitura, podemos ler nesta obra mista, deliberadamente híbrida (...), o apelo a uma memória flutuante que tentaria simultaneamente reviver a lembrança de um filme (desaparecido? esquecido? desconhecido?) e de dar sentido (...). Como se a memória não deixasse de ser errática e de falhar, procurando obstinadamente preencher estes buracos, estes vazios, estes brancos que a trabalham do interior (...). (...) Victor Burgin abre a arte conceitual à sua parte de subjetividade e de imaginário, ao mesmo tempo em que reforça a dimensão visual, plástica, da sua produção.¹²⁶

Victor Burgin, neste trabalho, utiliza o cinema como referência de maneira bastante diferente da dos outros artistas que analisarei. Ao valer-se das imagens do filme propriamente dito, mas associando-as com outras, apropriadas ou elaboradas por ele, e justapondo-as no espaço da parede, não chega a formar uma linha com os painéis, pois os textos são dispostos de tal modo que quebram uma possível rigidez na montagem. Também é o único, dentre os exemplos que trago, que utiliza com ênfase o recurso textual, como mais um elemento no seu jogo de relações.

¹²⁵ “venho para levá-lo a outra margem”, (trad. do autor) de Dante Alighieri, in *Inferno, Canto III*, 86.

¹²⁶ *Si l’on sait que Victor Burgin considère son oeuvre comme ouverte à toute lecture, on pourra lire dans cette oeuvre mixte, délibérément hybride (...), l’appel à une mémoire flottante qui tenterait simultanément de raviver le souvenir d’un film (disparu? oublié? inconnu?) et de donner sens (...). Comme si la mémoire n’en finissait pas d’errer et de faillir, cherchant obstinément à combler ces trous, ces vides, ces blancs qui la travaillent de l’intérieur (...). (...) Victor Burgin ouvre l’art conceptuel à sa part de subjectivité et d’imaginaire, tout en renforçant la dimension visuelle, plastique, de sa production.* BAQUÉ, 1998, p. 125.

O segundo artista sobre o qual falaremos é Eric Rondepierre. Tive acesso a sua produção¹²⁷ em 2001. Nos últimos dez anos, Rondepierre vem desenvolvendo uma pesquisa sobre o que não é visto no cinema, mesmo estando na película. Explico melhor: os filmes que assistimos são formados por fotogramas – que são na verdade fotografias – e que passam a uma velocidade de 24 imagens por segundo para nos dar a idéia de movimento, como já disse anteriormente. É nestes fotogramas que Rondepierre busca seu material de trabalho. Porém não em qualquer fotograma, mas sim em alguns poucos que têm as imagens que ele precisa.

No decorrer de sua pesquisa, o tipo de imagem que ele procura vem mudando. De sua produção, os únicos trabalhos dos quais tinha conhecimento eram os produzidos entre 1993/95, na série chamada “*Précis de décomposition*” (26), seus trabalhos mais divulgados. Escreve o artista sobre estes trabalhos:

Vejo fragmentos de filmes anônimos que têm a particularidade de serem corroídos pelo tempo, umidade e estocagem. Anomalias aparecem (partes apagadas, deformações, manchas) que me apresso a registrar. A série (umas cinquenta imagens em preto e branco) é dividida em três subconjuntos (*Scènes, Masques, Cartons*) banhada de uma ambiência fantástica, às vezes cômica.¹²⁸

¹²⁷ “*Suites*”. Galerie Michèle Chomette – Paris, de 24/10/01 a 01/12/01.

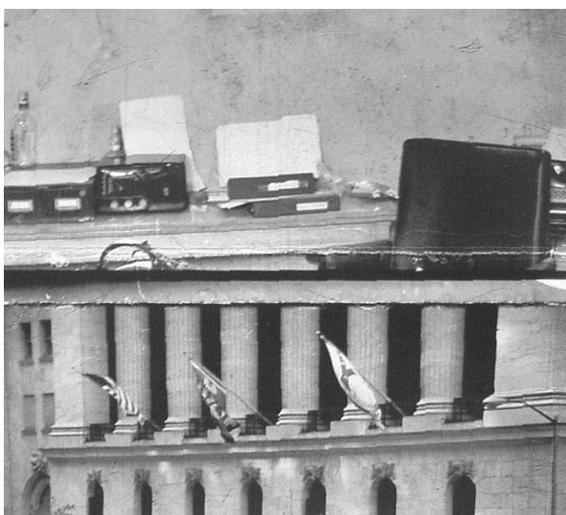
¹²⁸ *Je visionne des fragments de films anonymes qui ont la particularité d’être corrodés par le temps, l’humidité, le stockage. Des anomalies apparaissent (effacements, déformations, taches) que je m’empresse d’enregistrer. La série (une cinquantaine d’images en noir et blanc) est divisée en trois sous-ensembles (Scènes, Masques, Cartons) et baigne dans une ambiance fantastique, parfois comique. RONDEPIERRE, Extraits, 2001, p.29.*



26. Éric Rondepierre; “W1930A (Scènes)” da série *Précis de décomposition*, fotografia, 1993/95, 75 x 105cm.

Ou seja: examinando filmes antigos, ele buscava fotogramas, por algum motivo alterados, nos quais a relação entre a imagem original captada na película e a mancha ou fungo que tivesse surgido posteriormente, fruto do acaso ou do descaso, dialogasse e produzisse uma nova leitura da imagem. Quando anteriormente escrevi que Rondepierre trabalha com imagens que não são vistas no cinema, apesar de estarem na película, me referia a estas, pois estes fotogramas adulterados são vistos, durante a projeção, durante 1/24 de segundo, ou seja são vistos mas não percebidos. E as imagens que ele obteve nesta pesquisa, e que são apresentadas em ampliações fotográficas, são extremamente interessantes. Nelas já conseguia estabelecer uma certa relação com meu trabalho. Via como pontos de contato o fato de ambos trabalharmos com imagens apropriadas do cinema e nas quais não interferíamos; apresentarmos o trabalho sob a forma de fotografia e de buscarmos novas possibilidades de leituras de determinadas imagens: eu, justapondo minhas imagens com outras, e ele, buscando imagens que tivessem uma justaposição (aqui justaposição como sobreposição) acidental, mas que produzissem novas leituras.

Mas os trabalhos mais instigantes e pertinentes para minha pesquisa são os que ele desenvolve a partir de 1998 até 2001. São duas séries, apresentadas na exposição “Suites” – “*Dipityka*” (1998-2000) e “Suites” (1999-2000) – que apresentam várias semelhanças e algumas diferenças entre si. Em ambas, ele continua se apropriando de imagens de filmes, porém agora não mais procurando manchas ou fungos em filmes antigos. O que Rondepierre faz nestas obras é cortar ao meio, horizontalmente, dois fotogramas que estão em seqüência. O resultado é meio fotograma, mais a linha de união deles, mais meio fotograma. O que se vê em todos trabalhos é uma imagem com uma faixa preta horizontal no meio (ou talvez fosse mais correto dizer, duas meias imagens com uma faixa entre elas). O que diferencia a série “*Dipityka*” da seguinte, “*Suite*”, é a escolha das imagens que serão selecionadas.



27. Éric Rondepierre; “*Appareils*” da série *Dipityka*, 1998/2000, 110 x 121cm.

Na primeira, “*Dipityka*” (27) a faixa superior nada tem a ver com a faixa inferior, o que nos faz entender que era, no filme, o momento da mudança de um plano para outro. Nestes trabalhos ele expõe o ponto exato da

montagem, e cria obras onde eventualmente as partes não são identificáveis, surgindo como manchas, ou vultos, ou aparentemente detalhes de corpos que não conseguimos definir com clareza.

Na outra série, “*Suite*” (28), todos procedimentos são idênticos, mas a escolha das imagens obedece a um novo critério. Nesta os fotogramas escolhidos são quase idênticos, o que resulta em uma imagem partida ao meio (horizontalmente, também) e deslocada. Ou seja, a metade inferior da imagem é vista na parte superior. O olhar, neste caso, balança entre a parte superior e a inferior, buscando completar a imagem, em uma tentativa de refazer o que se partiu.



28. Éric Rondepierre; “*Chuchotement*” da série *Suites*, 1999/2001, 110 x 100cm.

O que escrevi no início do comentário sobre Rondepierre é válido para estas séries também; isto é, ele mostra o que não é visto no filme apesar de estar na película, neste caso as faixas que separam os fotogramas. Quanto a esta faixa preta, escreve:

(...) é ela que separa e religa, que tem esta função ambígua de soldar as imagens neste novo conjunto. Pois é preciso dizer, além do balanço perceptivo entre alto e baixo, o que me interessa é que o olhar não vê mais duas imagens, ou duas partes colocadas numa inversão, mas uma nova imagem singular, um só enigma visual que chama um balançar do olhar, uma hesitação.¹²⁹

O fato de todos os trabalhos terem uma faixa preta, dividindo/unindo as imagens, ao mesmo tempo em que aparentemente os aproxima de minha produção, na verdade os afasta. Primeiro porque, sendo uma única imagem (uma única folha de papel fotográfico), composta de duas partes diferentes ou complementares, é uma imagem una, indivisível, como o eram na suas origens – dois fotogramas em seqüência – nada tendo a ver com as opções que faço ao unir fotogramas de diferentes filmes. Rondepierre busca, entre os fotogramas, dentro dos filmes que examina, as suas possibilidades. Trabalha, a meu ver, em um universo com regras bem mais limitadoras do que eu, que posso, segundo as minhas próprias regras, utilizar imagens extraídas dos mais diversos filmes em um único trabalho. Provavelmente as diferentes opções que fazemos na escolha das imagens, tenham nos indicado as diferentes formas de apresentação. No caso de Éric Rondepierre, o que estava unido, ele, ao apresentar, não separou. No meu caso, o que já estava separado eu não uni, pelo menos fisicamente.

De uma certa maneira, ver a atual produção de Rondepierre serviu para confirmar minha opção em deixar as imagens isoladas, dando-me a certeza de ter feito a escolha acertada. Mesmo sabendo que são obras com

¹²⁹ ... *c'est elle qui sépare et relie, qui a cette fonction ambiguë de souder les images dans ce nouvel ensemble. Car il faut le dire, au-delà du basculement perceptif entre haut et bas, ce qui m'intéresse c'est que le regard ne voit plus deux images, ou deux parties prises dans une inversion, mais une nouvelle image, singulière, une seule énigme visuelle qui appelle un balancement du regard, une hésitation.* Rondepierre, *Apartés*, 2001, p. 126.

características bastante diferentes, formalmente se aproximam. Ver os trabalhos dele - bem apresentados e emoldurados em uma exposição, com as imagens unidas - possibilitou-me a visualização de uma maneira de apresentar os trabalhos que tinha cogitado para mim, no início da pesquisa, mas que já tinha descartado.

Sendo um artista que se dedica também à reflexão sobre seu processo de criação e suas relações com o fotograma e o cinema, para terminar este comentário, passo a palavra a ele, para nos colocar de maneira bastante poética uma de suas intenções:

As imagens do cinema estão condenadas ao movimento e ao desaparecimento. Duas vezes condenadas. Pela projeção (no interior do movimento que elas produzem) e pela decomposição (materialmente). Eu as salvo destes dois perigos dando a elas um domicílio fixo.¹³⁰

John Waters é um conhecido cineasta americano que começa sua carreira como diretor a partir do início dos anos 70, bastante ligado ao movimento *underground*. Sua produção nas artes visuais tem início apenas na década de 90, sendo extremamente ligada à produção de cineasta, permitindo porém novos enfoques e novas experimentações. Os procedimentos adotados por Waters são, na maior parte das vezes, exatamente iguais aos que utilizo; ou seja, ele fotografa filmes no vídeo – apropriação - e agrupa estas imagens, normalmente em novas seqüências, seguidamente unindo cenas de filmes diversos, e apresenta estes conjuntos de fotografias – justaposição e montagem. Através desta descrição sucinta, se poderia ter a impressão de que nossos trabalhos se assemelham, e

¹³⁰ *Les images de cinéma sont condamnées au mouvement et à la disparition. Deux fois condamnées. Par la projection (à l'intérieur du mouvement qu'ils produisent) et par la décomposition (matériellement). Je les sauve de ces deux "périls" en leur trouvant un domicile fixe.* RONDEPIERRE, *Apartés*, 2001, p.122.

muito. Mas é Waters mesmo quem aponta onde está a diferença, ao declarar em uma entrevista, sem muita fineza:

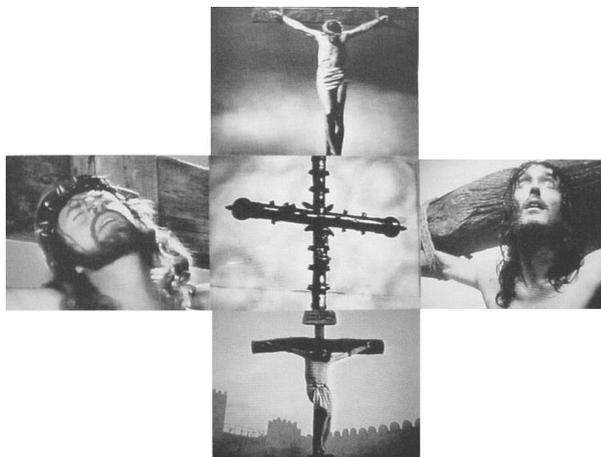
Em minhas fotografias zombo do mundo da arte, porque tirar fotos da tela da televisão, pode fazê-lo qualquer idiota. Mas qualquer idiota, não pode tirar as fotos adequadas e montá-las como eu faço, com sorte consigo mostrar meu sentido de humor e uma nova história.¹³¹

Estes são os aspectos que diferenciam nossos trabalhos: quais imagens são fotografadas e quais relações são estabelecidas entre elas. Analisando a obra de Waters percebemos em primeiro lugar a diversidade de soluções e a multiplicidade de relações que ele estabelece entre suas imagens. Posição radicalmente oposta à de Rondepierre, por exemplo, que define tipologias e relações muito específicas em cada série de trabalhos que realiza.

Tentarei organizar em grupos os trabalhos de John Waters, partindo das relações estabelecidas entre as imagens. O primeiro grupo é aquele no qual o maior número de trabalhos é formado dentro de uma idéia de coleção, ou seja, um mesmo tipo de cena, ou um mesmo ator ou atriz em diversos filmes. O mesmo tipo de cena poderia ser exemplificado por alguns trabalhos: *“Movie Star Jesus”* (1996) (29) com cenas da crucificação de Cristo; *“Mink Stole”* (1996) com cenas em que aparecem estolas de pele; *“Reputation”* (1994) com créditos de apresentação de diversos filmes de importantes diretores, onde se lê “dirigido por ...” ou a mesma atriz em diversos filmes: *“Dorothy Malone’s Collar”* (1996) com diversas cenas desta

¹³¹ *En mis fotografías me burlo del mundo del arte porque lo de tomar fotos de la pantalla de televisión lo puede hacer cualquier idiota. Pero no cualquier idiota puede tomar las fotos adecuadas y montarlas como lo hago yo, con suerte logro mostrar mi sentido del humor y una nueva historia.* EXIT n°3, 2001, p.84.

atriz; em “*Liz Taylor’s Hair and Feet*” (1996) aparecem dois grupos de fotos: o primeiro com muitos detalhes do cabelo de Elisabeth Taylor e o segundo grupo com uma série de fotos de suas pernas, extraídos de diversos filmes.



29. John Waters; “*Movie Star Jesus*”, (detalhe), 1996.



30. John Waters; “*Sequel*”, (detalhe), 1995.

O segundo maior grupo de trabalhos são seqüências de um mesmo filme ou cena. Nestes casos o artista nos apresenta diversos momentos de uma mesma ação, na ordem em que eles ocorrem no filme; em “*Sequel*” (1995) (30) se vê uma menina com uma boneca na mão tendo um ataque de fúria e jogando a boneca fora; em “*Baby Doll Gets Up*” (1995) a atriz está dormindo, acorda, levanta-se e sai da cena. Ou ainda diversas cenas de um

mesmo filme, como se contasse toda a história em algumas imagens, como por exemplo em "Slade 16" (1992) em que o filme "Susan Slade" de Delmer Daves é condensado em 16 fotos, incluindo desde a apresentação dos atores, direção, a ação, até o *The End*.

Os outros trabalhos, que não podem ser agrupados nestes dois conjuntos, apresentam grande diversidade de relações; podendo ser uma única imagem de determinado ator ou uma palavra; ou fotos de uma égua chamada Francis junto à foto de Jessica Lang interpretando a personagem chamada Frances em "Francis" (1995) (31); ou ainda o trabalho feito em homenagem a Liberace quando de sua morte, no qual a primeira imagem é o nome do pianista e a segunda a foto de um piano sem músico em "R.I.P." (1995), entre muitos exemplos possíveis.



31. John Waters; "Francis", 1995.

Nestes casos as imagens apresentam algum tipo de semelhança: – ou pelo nome, no caso de "Francis"; por alguma semelhança física, ou por algum ângulo especial da tomada, ou ainda pela expressão do ator. Outros trabalhos apresentam relações diretas, como em "R.I.P.", ou em uma outra

homenagem, como a que faz a Pasolini, em que é mostrada uma primeira imagem dos créditos de um filme deste diretor, onde está escrito *Sceneggiatura e Regia di Pier Paolo Pasolini* e a seguir três fotos dos olhos do mesmo. Ou seja, todas estas maneiras de relacionar imagens são bastante diferentes das que utilizo.

Seria importante citar também duas artistas brasileiras que fizeram alguns trabalhos utilizando procedimentos assemelhados. São elas Rosângela Rennó e Vera Chaves Barcellos.

Em 1989 a artista mineira Rosângela Rennó faz uma exposição na qual se encontram trabalhos que têm relação com a produção que Rondepierre irá fazer poucos anos após. A exposição chamada “Anti-Cinema” apresentava uma série de obras que dialogavam com o cinema, e dentre elas me interessa ressaltar algumas nas quais a artista se apropriava de fotogramas achados no lixo da PUC-Rio e na moviola da ECA. Este grupo de obras era constituído por

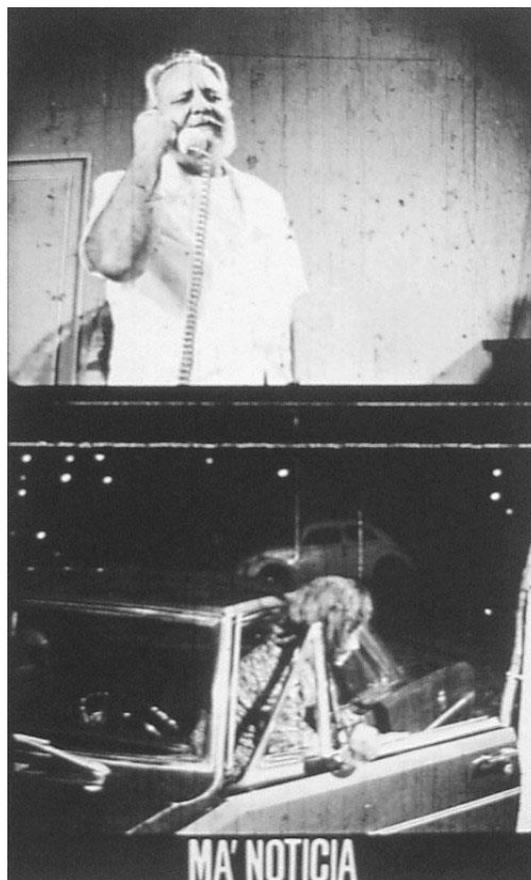
sete fotografias em grande formato¹³², extraídas dos fotogramas de cinema, isolados em forma congelada, com a aplicação de um título dado pela artista, impresso na própria foto. Há títulos como *Sonora; A Deusa da Fortuna; A Espera; A Primeira Promessa; A Última Promessa; Semeadores de Trigo; Má Notícia (...)* e *Fugitiva; Tocata e Fuga*.¹³³

Os fotogramas achados, alguns bastante rasurados, são apresentados individualmente ou em dupla, em um único suporte, no qual

¹³² As dimensões variavam em torno de 120 x 100 cm ou 160 x 90 cm.

¹³³ HERKENHOFF, 1998, p.130.

também consta o título na parte inferior (32). Cabe salientar, em primeiro lugar, a diferença que se estabelece em relação a Rondepierre, quanto à maneira de escolher o material a ser trabalhado: Rennó restringe-se a um número reduzido de fotogramas descartados, enquanto que Rondepierre pesquisa em cinematecas espalhadas pelo mundo, examinando milhares de fotogramas, até encontrar as imagens que lhe interessam.



32. Rosângela Rennó; “Má Notícia” da série anti-cinema, 1989, 160x90cm.

Em segundo lugar, é importante notar que, infelizmente, não tive acesso a estas obras de Rennó, a não ser através de reproduções, o que dificulta tecer maiores comentários.

Vera Chaves Barcellos é uma artista gaúcha que utiliza em suas obras os mais diversos suportes e técnicas, indo da gravura à instalação com a maior desenvoltura. Entre os procedimentos que utiliza, desde os anos 70, está a fotografia e, nos últimos anos, a fotografia das imagens da televisão, de filmes na televisão. Saliento que são filmes na televisão porque, por estranho que pareça, não são vídeos, mas sim filmes que estão passando nas transmissões normais da TV a cabo. Então, aquilo que em um

primeiro momento poderia aparentar ser um trabalho feito como os que John Waters e eu fazemos, resta apenas como impressão. Começamos explicando sua maneira de trabalhar: quando está assistindo a um filme, a artista às vezes percebe que ele pode ter imagens “boas”, ou seja, imagens adequadas para um possível trabalho. Prepara a máquina fotográfica e fica à espera. E, em determinados momentos, começa a fotografar. Normalmente faz várias fotos em seqüência. Não se preocupa em enquadrar somente as imagens na tela, captando diversas vezes a tela meio de lado, para fugir dos reflexos, e outras vezes fotografando não só a tela, mas grandes áreas de negro ao redor. Se aprovadas, as fotos serão apresentadas exatamente como saíram no negativo, sem nenhum recorte posterior.

O que para mim dá um caráter único a estes trabalhos é esta postura da artista, que trabalha com o momento, nunca tendo a possibilidade de retornar para obter aquela foto melhor, nem podendo parar a imagem em alguma situação. Vera Chaves produziu os trabalhos em questão entre 2000 e 2002 (33), apresentando-os em uma exposição¹³⁴ na qual foram utilizados diversos suportes: *plotter* sobre papel, impressão digital com jato de tinta e fotografia.



33. Vera Chaves Barcellos; “Mujer en Rojo”, 3 módulos de 30 x 24 cm, 2002

¹³⁴ “De Película”, Galeria Obra Aberta, Porto Alegre. 2002.

As imagens variavam de obra para obra em número, de três a 12, e em tamanho, das dimensões de 70x100cm até um formato postal. Sempre emolduradas individualmente, em sua maior parte eram apresentadas uma sobre a outra, formando linhas verticais. Apenas um dos trabalhos, “Fragmentos de um discurso amoroso”, assumia a forma de instalação, ocupando três paredes de uma sala. É importante salientar que sempre em cada obra, as imagens são oriundas de um único filme, o que é um outro elemento diferenciador entre nossos trabalhos. E sempre, também, apresentam situações de tensão, envolvendo um personagem feminino.

O que Vera Chaves busca é a captação de uma imagem, através da câmera, ou seja “captar algo que o olho não percebe, que não é nem o que o olho vê, nem é vídeo, mas é fotografia de vídeo”¹³⁵, já que as imagens não foram paradas para que fossem fotografadas.

Caberia então pensarmos agora em algumas questões: qual a importância de estudar a produção destes artistas, que têm em comum o fato de apresentarem seus trabalhos em fotografia, apesar de fazerem algo diferente de minhas proposições atuais? E em que aspecto isto é significativo para esta pesquisa? Algumas respostas são pertinentes.

Em primeiro lugar, é significativo porque partimos do mesmo material; porque todos nós utilizamos imagens criadas por outros artistas; imagens estas que, em sua origem, são fragmentos de uma narração; imagens que estavam associadas à idéia de movimento, ou seja, é o mesmo que dizer que utilizamos fotogramas de filmes.

¹³⁵ Entrevista concedida pela artista dia 19/12/2002 ao autor.

Dentro deste universo, que tem um número imenso de imagens – é só lembrarmos que cada segundo de filme é formado de 24 fotogramas - se multiplicarmos isto para calcularmos quantos fotogramas há em um filme inteiro, e pensarmos em todos os filmes já feitos, e que continuam sendo feitos, teremos uma vaga noção da amplitude deste universo. Escolhemos algumas imagens, que por algum motivo, nos interessam. Buscamos uma nova ordem para elas. Então se torna importante observar quais são as escolhas dos outros artistas para, através das diferenças, entender melhor as minhas escolhas, percebendo também a diversidade de relações que é possível estabelecer partindo de uma mesma fonte.

Percebo com um pouco mais de clareza minhas decisões, ao ver que as opções que fizeram Burgin, Rondepierre, Waters, Rennó e Vera Chaves poderiam ter sido as minhas. Mas não foram. E estas opções estão ligadas aos discursos que propomos, mesmo que, muitas vezes, estes não sejam conscientes: Burgin parte de um filme para estabelecer relações entre diversas manifestações culturais; Rondepierre busca a criação de uma imagem nova, mesmo formada por duas partes, mas que seja percebida como uma; Waters, através do humor e da ironia, cria coleções e seqüências, enfatizando sempre a sua relação com o cinema; Rennó parte do rejeitado, do que foi encontrado ao acaso, unindo-o a um texto/título que ressignifica as imagens; Vera Chaves apresenta partes de seqüências de filmes, enfatizando a situação da mulher e sua representação; e eu crio enigmas, formados por conjuntos de imagens díspares e que, na sua maioria, não são reconhecíveis como deste ou daquele filme. Não trabalho com imagens que

apresentem atores conhecidos, nem calco o meu discurso sobre os filmes dos quais extraí as imagens.

Mas este tipo de conclusão somente fica claro no confronto com os trabalhos de outros artistas. O fato de Rondepierre apresentar suas obras sobre um suporte único reforça sua intenção; o fato de Waters, apesar de trabalhar com uma série de fotos, apresentá-las em uma moldura única, direciona nossa percepção para a leitura uma que ele quer dar, assim como os outros, cada qual com sua opção. Provavelmente a minha opção por deixar as imagens independentes, fisicamente, reforça o fato de as imagens terem origens diversas, mas mais do que isto, torna o discurso mais aberto. Digo isto porque, na forma como apresento, qualquer pessoa se dará conta de que as imagens poderiam ser trocadas de lugar, ou mesmo trocadas entre trabalhos, e que aquela junção que estou apresentando, aquela relação, é apenas uma das possibilidades. E assim como as montagens, também as leituras poderiam ser várias.

Porém, de todas as maneiras, parece que o que nos une é a fascinação pelo cinema, mesmo que tenhamos olhares tão diversos. E parece-me também que, de alguma maneira, mesmo sem nos darmos conta, fazemos nossos trabalhos para Roland Barthes. Afinal ele escreveu:

Será que no cinema acrescento à imagem? – Acho que não; não tenho tempo: diante da tela, não estou livre para fechar os olhos; senão, ao reabri-los, não reencontraria a mesma imagem: estou submetido a uma voracidade contínua; muitas outras qualidades, mas não *pensatividade*; donde o interesse, para mim, do fotograma.¹³⁶

¹³⁶ BARTHES, A câmara clara, 1984, p. 85.

Acredito porém que, em parte pelo menos, solucionamos o problema, apesar de gostarmos muito de cinema, diferentemente de Barthes.

Mas é possível dizer agora que o que me levou a fazer estes trabalhos foi um sentimento semelhante ao de Barthes: uma vontade de ter comigo determinados momentos. Preservar momentos, normalmente fugidios, aparentemente banais, em que nada de importante acontece, que mostram olhares, indicam movimentos, que enunciam passagens.

Mas vamos ver como cheguei a esta opção de trabalho.

ANTES DO REGISTRO FOTOGRÁFICO

Sobre a Transição

Até chegar à produção atual, várias experiências foram feitas, algumas sendo executadas integralmente e outras ficando apenas como estudos. Os primeiros trabalhos realizados, e que acabaram por indicar o caminho a seguir, foram uma espécie de transição da produção anterior¹³⁷, para o que estou desenvolvendo nesta pesquisa. Nos trabalhos de 1999¹³⁸ associei imagens de santos, alguns já anteriormente trabalhados, com apropriações de imagens oriundas de diversas mídias – pintura, histórias em quadrinhos, cinema - justapondo-as. Naquele momento ainda havia uma preocupação de refletir sobre a mestiçagem cultural, através de associações entre imagens de diversas origens – cultura popular, cultura de massa e cultura erudita – que não passava de um remanescente da pesquisa do mestrado. Dentre estes trabalhos, em um utilizei, pela primeira vez, uma foto de um filme - “Frankenstein”¹³⁹ - e o resultado pareceu-me interessante, o que me levou, posteriormente, a fotografar filmes.

Foram executados, naquele momento, três trabalhos: “Aviso aos navegantes”, “Abençoi as feras e as crianças” e “Se um viajante numa noite de inverno”, todos em 1999.

¹³⁷ Produção de 1994 e mestrado.

¹³⁸ Expostos no Museu de Arte Contemporânea – MAC/RS; Porto Alegre, RS, 1999.

¹³⁹ Frankenstein, 1931. James Whale, nascido na Grã-Bretanha (1896-1957).

Para a sua execução, decidi testar uma solução técnica, parcialmente experimentada em trabalhos anteriores¹⁴⁰, que era o uso de imagens plotadas. Buscando dar continuidade a procedimentos já utilizados, no caso as apropriações, me propus a utilizar apenas imagens prontas, impressas, que foram escaneadas para posterior plotagem sobre lona vinílica.

O primeiro dos três trabalhos surgiu, e veio pronto como uma imagem mental, isto é, a idéia de sua constituição surgiu inteira, íntegra. “Aviso aos navegantes” (34), antes de sua confecção, já existia em meu pensamento. Este trabalho é formado pela reprodução do “santinho” de Santa Bárbara (que utilizara em outro trabalho executado anteriormente, “As Santinhas”, de 95/96) e por um detalhe de um estudo do “Naufrágio do Medusa” de Gericault (extraído da coleção “Gênios da Pintura”). Por que o uso de “santinhos”? Não tenho certeza, mas acredito que foi uma maneira de retomar imagens já trabalhadas por mim, e com as quais continuo me identificando bastante. Refletindo sobre a relação estabelecida, mais do que a repetição do “santinho”, percebi que dava continuidade à produção anterior - na qual a questão da mestiçagem cultural era um dos eixos principais - através da utilização de uma imagem da cultura popular e outra da cultura erudita.

Os trabalhos seguintes não surgiram com tanta facilidade. Tendo definido que nestes trabalhos utilizaria “santinhos”, como forma de dar unidade ao conjunto, imaginei, em um primeiro momento, que os três trabalhos deveriam relacionar um santinho com um detalhe de pintura, pois

¹⁴⁰Trabalhos apresentados na exposição – Singular no Plural – Pinacoteca do I.A. - UFRGS; 1999.



34. “Aviso aos navegantes”, *plotter s/lona vinílica*, 1999, 129x198,6cm.

seria uma maneira de atenuar as diferenças de linguagem entre os dois elementos. Minha proposta originalmente não era de atenuar diferenças buscando uma unidade, muito pelo contrário. Porém, talvez de forma inconsciente, naquele momento, percebi que mais do que as diferenças de linguagens e técnicas, me interessavam as relações entre as imagens representadas. A utilização de materiais diferentes, nas duas imagens, desviaria a atenção para outros aspectos do trabalho, o que já não era o centro de meus interesses. Não conseguindo estabelecer relações que me satisfizessem entre os “santinhos”, com os quais me propunha a trabalhar, e as pinturas, parti para outra solução. Decidi então que cada “santinho” seria unido a uma imagem de origem diferente, mas todas transpostas para a plotagem.

“Abençoei as feras e as crianças” (35) define-se a partir desta decisão. À minha vontade de usar o Anjo da Guarda¹⁴¹ associou-se a lembrança de uma cena do filme “Frankenstein”. Nas duas imagens se estabelece uma relação de perigo entre a água e as crianças. A incrível semelhança que existe entre as poses do Anjo e a da Criatura, que só percebi enquanto fotografava as imagens do filme no vídeo, acabou por definir o trabalho. O fato de ter fotografado este vídeo acabou por estabelecer posteriormente o eixo de toda pesquisa.

“Se um viajante numa noite de inverno” (36) foi o terceiro trabalho executado. E foi também o mais difícil. Iniciei por escolher São Cristovão, protetor dos viajantes, segundo a crença popular. A intenção ao procurar a segunda imagem era a de relacioná-la à viagem, e que não fosse nem

¹⁴¹Utilizado em pintura apresentada na exposição na Casa de Cultura Mário Quintana, em 1994.



35. “Abençoi as feras e as crianças”, plotter s/lona vinílica, 1999, 129x199,4cm.



36. "Se um viajante numa noite de inverno", plotter s/lona vinílica, 1999, 129x220cm.

pintura e nem fotografia. A escolha acabou caindo sobre as histórias em quadrinhos e, como normalmente ocorria, em uma história de um personagem com alguma relação com minha infância – Flash Gordon.

Os três trabalhos, acima comentados, têm estruturas bastante semelhantes. Neles todas imagens foram escaneadas e impressas sobre lona vinílica. A dúvida que surgiu, no primeiro momento, era se as imagens deveriam ser impressas sobre um único suporte, ou se deveriam permanecer independentes, como acabaram ficando. Entendi que se ficassem unidas, em primeiro lugar, não teria possibilidade de testar opções. Em segundo lugar, e esta é a razão principal, porque se a pesquisa que desenvolvo é sobre a justaposição de imagens, esta deveria ficar explícita.

Tendo as imagens separadas, ao montá-las foi possível experimentar diversas distâncias entre elas, optando por encostar uma na outra. Apesar de aparentemente unidas, o olhar mais atento mostrará a fresta que as separa. Acredito que isto indicará um caminho para a observação. O fato de justapô-las, de maneira tão aproximada, acentua uma espécie de reverberação de uma sobre a outra. E como se dá esta reverberação? Os pares de imagens escolhidas, de maneiras diferentes, apontam os caminhos.

“Aviso aos navegantes” é formado pela Santa Bárbara e pelos naufragos de um navio. Santa Bárbara é a protetora dos navegantes, a que controla as tempestades. Ela aparece no “santinho” sobre as águas, rezando, olhando para os céus. Enquanto isto, ao seu lado – na imagem ao lado – um grupo de homens desesperados, de costas para a Santa, tenta chamar a atenção de um navio que passa ao longe. Ao que tudo indica, há

um descompasso entre as duas cenas, aqui unidas: por um lado a placidez, a aura celestial em oposição ao desespero humano e ao mesmo tempo olhares que não se vêem, cada grupo olhando para um lado. É um jogo de desencontros entre o idealizado e a realidade, o que deveria acontecer e o ocorrido, já que a Santa deveria proteger e pelo visto não protegeu.

“Abençoi as feras e as crianças”, que utiliza a imagem do Anjo da Guarda e da Criatura do filme “Frankenstein”, propõe uma relação diferente. Na verdade, apesar da aparente semelhança das duas imagens, o que ocorre são situações opostas. Para se compreender este trabalho, pelo menos da forma por mim imaginada, é necessário um conhecimento anterior, ou seja, reconhecer o filme e lembrar como termina a seqüência da qual apresento um único fotograma. Acredito ser fácil imaginar, com uma dose de humor negro, que talvez o Anjo não seja a figura tão protetora, mas que esteja ali para jogar as crianças na água, como faz a Criatura, no filme. Esta leitura é pertinente para quem conhece o filme. Por esta razão evitei, posteriormente, trabalhar com imagens que necessitassem de um conhecimento prévio, pois percebi que o espectador teria uma compreensão parcial das minhas intenções.

“Se um viajante numa noite de inverno” estabelece uma relação entre imagens que se referem a situações absolutamente distantes no tempo. Uma imagem do passado - o santo - carregada de toda uma informação mística, de religiosidade, algo de primitivo e uma imagem do futuro – o lançamento de um foguete para Júpiter - ou seja, alta tecnologia. São Cristovão, que zela pela segurança dos viajantes, normalmente visto como elemento de proteção em caminhões e carros, tem seus poderes aqui

colocados em dúvida, como os santos dos outros trabalhos, pois se pode ler na imagem, um pai dizendo para seu filho: *Talvez nunca mais vejamos esta nave!* Também imagino que poderia se pensar, que dentro da nave, na cabine do piloto, haveria uma imagem de São Cristovão, como os caminhoneiros têm.

Sobre um Desvio na Rota

O segundo grupo de trabalhos foi executado para ser apresentado na mostra intitulada “Sobre Desenho”¹⁴². Creio que este é o conjunto menos afinado com a pesquisa, do modo como ela se desenvolveu posteriormente. São cinco obras nas quais associo impressão a *laser* e desenhos (aquarela e lápis de cor). Como na série anterior, cada trabalho também é composto de duas imagens, sendo a primeira uma cópia a laser da ilustração de verbetes do “Diccionario Prático Ilustrado” de 1949¹⁴³ e, a segunda, um desenho feito a partir desta ilustração. A este conjunto dei o nome de “Assim é, se assim lhe parece”, acrescentando um subtítulo em cada: “Lutadores”, “Phylactério”, “Eros”, “Orpheu” e “Mephistopheles”.

O jogo estabelecido entre estas imagens é bastante diferente das relações que regem o primeiro conjunto. Aqui, na maior parte dos desenhos, teremos uma alteração de significado a partir da soma das duas imagens.

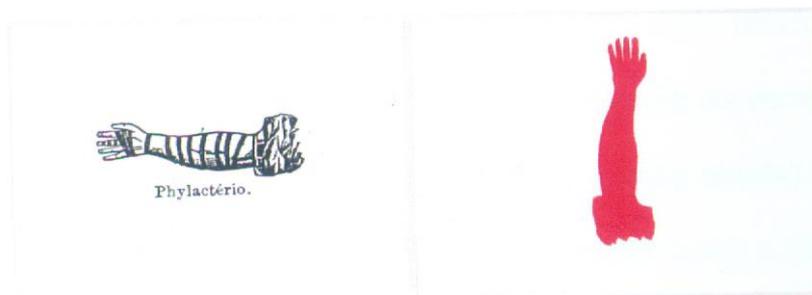
A primeira imagem escolhida foi a dos “Lutadores” (37), já trabalhada em desenho do mesmo nome em 1992. Neste caso a complementação se dá por uma repetição da ilustração, vazada sobre um fundo rosa. Percebe-se

¹⁴² Exposição coletiva que ocorreu na Galeria Iberê Camargo, Usina do Gasômetro, Porto Alegre - RS, 2000.

¹⁴³ Material já utilizado por mim em série de desenhos apresentados em exposição na Casa de Cultura Mario Quintana, em 1994.



37. “Lutadores”, impressão a laser, aquarela e lápis de cor s/papel, 2000, 30x80cm.



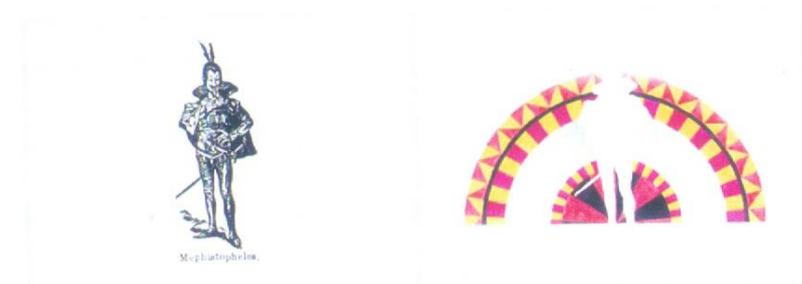
38. “Phylactérico”, impressão a laser, aquarela e lápis de cor s/papel, 2000, 30x80cm.



39. “Eros”, impressão a laser, aquarela e lápis de cor s/papel, 2000, 30x80cm.



40. “Orpheu”, impressão a laser, aquarela e lápis de cor s/papel, 2000, 30x80cm.



41. “Mephistopheles”, impressão a laser, aquarela e lápis de cor s/papel, 2000, 30x80cm.

apenas a silhueta dos lutadores, o que dá a impressão de um casal abraçado. Quando o olhar volta à primeira imagem, ela surge com uma conotação diferente da que tinha originalmente.

“Phylactério” (38) é o que mais difere dentro deste conjunto. É o único que ao repetir a imagem, no desenho, altera sua colocação na folha, a forma passando da posição horizontal para a vertical e, além disso, não deixa a forma vazada. Imaginei que, nesta posição e colorida de vermelho, poderia ser associada a uma figa (apesar de estar com a mão aberta) que, segundo a tradição popular, dá sorte e é também um amuleto como o filactério.

Os desenhos seguintes propõem relações semelhantes entre as imagens, ou seja, nos três casos é criado uma espécie de cenário, deixando vazadas as formas que se repetem, o que coloca as figuras num contexto que transforma seu sentido original.

“Eros” (39) no desenho perde as asas e ganha como fundo uma floresta tropical estilizada, lembrando as pinturas de Rosseau; “Orpheu” (40) é colocado em uma espécie de altar e ganha algumas flechas sobre si, lembrando São Sebastião, e “Mephistopheles”, (41) por sua vez, surge num esplendor de carro alegórico de Carnaval.

Como em trabalhos anteriores, aqui também parto da apropriação de imagens já existentes, no caso, pequenos desenhos que ilustram verbetes de um antigo dicionário. Considerei estes desenhos, depois de ampliados através de um processo eletrônico, como a primeira imagem. A segunda imagem, que foi por mim executada, cria um entorno para as figuras, que aqui se presentificam pela ausência. Através de um plano de cor, de uma sugestão de ambiente ou da marca do vazio deixado pelas figuras, os

elementos antes isolados mantêm seus significados e ao mesmo tempo se ressignificam. O desenho proposto ao espectador é como uma espécie de jogo; porém neste não há uma resposta correta, um acertador. Quem entrar nele já ganhou.

Sobre a Escolha Acertada

O grupo seguinte não ultrapassou o estágio de estudo, mas mesmo assim foi extremamente importante dentro do processo de definição do que viria a ser a pesquisa. Não tenho uma lembrança exata de como surgiu a idéia de trabalhar com o tema da viagem, da passagem e do sonho, este também como uma espécie de deslocamento; talvez a partir de alguma das leituras em que estes termos eram citados, mas não tenho certeza. Estes trabalhos foram constituídos também por duas imagens: uma fotografia do real, feita por mim, em rodoviárias, aeroportos - para os trabalhos relacionados às viagens - associada a uma foto de um filme. Para os trabalhos mais diretamente ligados aos sonhos, fiz uma série de fotos de camas desarrumadas, usadas, e que também se associavam às imagens extraídas do cinema.

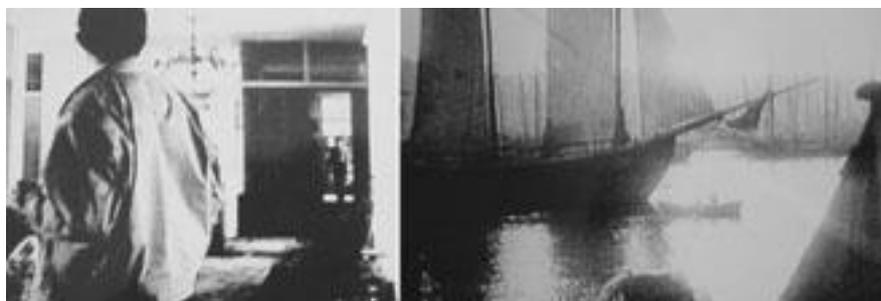
Para executar estes trabalhos, além das fotos tiradas da realidade, comecei a fotografar os filmes, iniciando meu banco de imagens. Porém percebia como um problema o fato das duas imagens associadas terem características tão diferentes entre si. Esta diferença não me satisfazia, pois não estava ligada à temática das fotos, ou em seus enquadramentos, ou no fato de eventualmente uma ser em cores e a outra em preto e branco. O que as tornava inconciliáveis era que uma tinha uma textura, advinda da tela do

vídeo, e a outra não. E me agradavam mais as imagens com textura, que inclusive estabeleciam um diálogo com pinturas por mim produzidas anteriormente. Já tendo um princípio de banco de imagens, testei a possibilidade de justapor apenas as fotos obtidas a partir do vídeo. Nesta ocasião, foi encontrada a solução dos problemas.



42. "Harmônico n° 1", 2000, 51x150cm.

Surgem assim os primeiros trabalhos da série em curso: o primeiro, "Harmônico n° 1" (42 e I) já comentado anteriormente, mostra um homem que dorme e uma cena palaciana, algo greco-romana. Para mim, que ainda naquele momento imaginava os trabalhos tendo como tema os sonhos, viagens e passagens de uma situação ou lugar para outro, tudo se encaminhava bem, pois este trabalho remetia ao onírico, de uma imagem sonhando a outra.



43. "Melódico n° 1", 2000, 51x150cm.

O trabalho seguinte, “Melódico nº 1” (43 e II), parecia confirmar esta direção: também duas fotos, a da esquerda, a cores, a sala de uma residência, tendo ao centro um homem de costas e ao fundo em contraluz, outra figura humana, diante de uma porta. A fotografia à direita, em preto e branco, é uma vista a partir de um cais, com um navio ancorado próximo. Mesmo que estes trabalhos estivessem dentro da temática à qual me propunha – uma despedida, uma viagem que estava para acontecer - comecei a perceber que a preocupação com o tema dos trabalhos só tornava mais difícil a criação de novas obras. E que a única atitude sensata naquele momento era esquecer tema ou assunto e simplesmente executar trabalhos, partindo do meu banco de imagens, e ampliando-o. É importante deixar claro que quando me refiro ao tema – os sonhos, viagens e passagens de uma situação ou lugar para outro - estou pensando na relação que estabeleço entre os significados das imagens, e não em conceitos operacionais - como justaposição ou apropriação - que são temas deste texto e não das obras. Se houvesse então algum tema importante para ser trabalhado, ele surgiria e eu o perceberia ao observar um conjunto maior de trabalhos.

Tomada de Posição

Os trabalhos que surgiram não tinham mais um tema definido *a priori*, nem algo que possa ser definido como tema de todos os trabalhos. Cada trabalho se constituía a partir do material de que disponho e que continua sendo ampliado. Entender os critérios das escolhas, ou tentar justificá-las, é difícil. Estaríamos entrando em um terreno nebuloso para o artista, que é o

da interpretação e da leitura da sua própria produção. Acredito não ser este o meu papel. Depois das obras concluídas, consigo estabelecer, ou perceber, os modos e maneiras como articulo relações, mas isto *a posteriori*, e não durante a execução. É este aspecto, o de não saber o que vai acontecer, que torna interessante, para mim, continuar fazendo. Não tenho uma idéia preconcebida, um plano traçado, ao executar os trabalhos. Se eu soubesse de antemão o resultado, isto eliminaria o prazer de fazer, o jogo de criar.

Arturo Ripstein,¹⁴⁴ ao ser questionado sobre as escolhas de temas de seus filmes, disse:

É óbvio que na obra de um cineasta com muitos anos de carreira uma série de temas se repetirão. Cabe aos críticos, aos ensaístas e aos observadores atentos se darem conta de quais são esses temas. Mas eu não busco previamente um caminho quando penso em filmar. O natural é que um cineasta se encontre com um tema ou uma série de elementos que lhe agradem ou que lhe digam respeito. Nunca planejo: “No próximo filme vou tratar da solidão ou do desespero ou da intolerância”. Subitamente, aparecem coisas que me agradam. Elas surgem, e eu filmo, porque me concernem ou me assustam ou me preocupam.¹⁴⁵

Concordo, principalmente quando diz que “subitamente, aparecem coisas que me agradam. Elas surgem e eu filmo”. E eu fotografo. Sem motivos aparentes, sem uma lógica predeterminada. Apenas sei que aquela imagem me interessa. E este aspecto deve ser sublinhado. Há diversos filmes assistidos, com boas condições técnicas para produzir as fotos e dos quais acabo por não extrair nenhuma imagem, simplesmente porque não me

¹⁴⁴ Cineasta mexicano, nascido em 1943.

¹⁴⁵RIPSTEIN, Arturo, em entrevista ao Folha de S. Paulo – ILUSTRADA – E12, 09/06/2001-06-16.

parecem adequadas. Podem ser belas imagens, que dariam bonitas fotos mas que, neste momento, não me dizem respeito.

Mas devo enfatizar porém que, ao propor uma tese em Poéticas Visuais, não delegarei, conforme Ripstein propõe, as análises sobre a obra, principalmente quanto aos procedimentos, “aos críticos e ensaístas”. Mas quanto aos temas e às possíveis leituras, isto sim, posso delegar.

Comentários afetivos: O intervalo nas matinês

Nas matinês de fim de semana nos cinemas do bairro, na minha infância, e isto é no final dos anos 50 e início dos 60, sempre passavam dois filmes. Normalmente, os mais diferentes possíveis: filmes do Mazarropi com Hércules, ou filmes do Elvis Presley com bang-bang, ou as chanchadas da Atlântida com o Tarzan ou do Jerry Lewis com Doris Day e Rock Hudson.

E entre os dois filmes havia o intervalo.

Era a hora de comprar novo estoque de balas e ir ao banheiro. Mas principalmente era a hora de trocar figurinhas (naqueles tempos havia muitos álbuns de figurinhas no mercado) ou revistas em quadrinhos, quando surgia um verdadeiro mercado, trocando de mãos o Pato Donald e a Luluzinha, ou o Flash Gordon pelo Tarzan, ou o Gasparzinho e o Brazinha pelo Super-Homem ou pelo Batmam. E tinha também a ala de jogo, onde se batia figurinha, pelos corredores, no chão, desde que não tivesse tapete.

Para quem não sabe, “bater figurinha” consistia em empilhar figurinhas duplas que a gente tivesse, dois guri (dizem que as gurias também, mas não me lembro), um contra o outro, e se batia com a mão em concha sobre esta pilha. Com a batida, várias figurinhas viravam, e estas ficavam sendo do guri. Neste jogo “grandes fortunas” de figurinhas se perderam, mas sempre havia uma próxima matinê, com seu intervalo, para se recuperar o prejuízo.

Hoje fico pensando em como ficavam estas misturas todas das tardes de Domingo na cabeça: afinal era uma quantidade enorme de personagens de todos os tipos, uns cantando, uns lutando, uns estáticos, outros dançando e fazendo surfe e correndo em bigas romanas e fazendo palhaçadas e namorando e lutando contra deuses (os do Olimpo) e atacando índios (que naqueles tempos eram sempre bandidos). Não sei até que ponto não estava nascendo aí esta tese, que vai costurando pedaços de imagens de uma época. Imagens estas que formaram o imaginário de uma geração, pré-tevê.

3° CAPÍTULO
SOBRE AS PARTES E OS CONJUNTOS

Neste capítulo trataremos de duas questões diferentes e complementares, no que se refere aos trabalhos. Estes são conjuntos de fotos, como já foi dito anteriormente, e serão analisados em alguns aspectos relativos às partes que os formam (as fotografias isoladas), e os conjuntos (as relações que se estabelecem entre as diversas imagens). Em primeiro lugar analisaremos as imagens individualmente, sendo pensadas a partir de suas origens, ou seja, os fotogramas e após os conjuntos – os dípticos, os trípticos e algumas exceções (os trípticos + um).

SOBRE OS FOTOGRAMAS COMO FRAGMENTOS

Já escrevemos várias vezes sobre o fotograma, principalmente sobre o que ele é, enquanto elemento mínimo de um filme. Aqui retomaremos esta definição para, a partir dela, tentarmos ir um pouco adiante, percebendo seus possíveis significados. A definição do dicionário, a mais simples diz:

O fotograma é a imagem unitária do filme, tal como foi registrada, sobre a película; ela tem geralmente e desde a estandarização do cinema falado, 24 fotogramas por segundo de filme. Cada fotograma é uma fotografia, tomada a uma velocidade relativamente lenta correspondendo ao tempo de exposição da película em cada parada de seu avanço no interior da câmera (em torno de 1/50 de segundo); também os movimentos rápidos são traduzidos por desfocamentos. Na projeção, os fotogramas não são jamais vistos individualmente, mas fundidos, (...) com aqueles que o precedem e o seguem, dando a impressão de movimento.¹⁴⁶

¹⁴⁶ *Le photogramme est l'image unitaire de film, telle qu'elle est enregistrée sur la pellicule; il y a, en règle générale et depuis la standardisation du cinéma parlant, 24 photogrammes par seconde de film. Chaque photogramme est une photographie, prise à une vitesse relativement lente correspondant au temps d'exposition de la pellicule à chaque arrêt de son avancée dans le couloir de la caméra (environ 1/50 de seconde); aussi les mouvements rapides s'y traduisent-ils par des flous. En projection, le photogramme n'est jamais vu individuellement, mais fondu, (...) avec ceux qui le précèdent et le suivent, donnant une impression de mouvement.* AUMONT e MARIE, 2002, p.156.

Poderia ressaltar, neste momento, a parte da definição que diz “cada fotograma é uma fotografia”, por ser o aspecto mais enfatizado em minha pesquisa. Eu, realmente, transformo os fotogramas em fotografias, pois lhes dou como suporte o papel. Porém estes fotogramas são fotografias diferentes das imagens obtidas com as câmaras fotográficas. E são diferentes porque no momento que foram obtidas, quando ainda eram apenas cinema, não foram pensadas e muitas vezes nem percebidas na sua individualidade. Como diz Barthes, “na Foto, alguma coisa se pôs diante do pequeno orifício e aí permaneceu para sempre (...); mas no cinema alguma coisa passou diante desse mesmo pequeno orifício: a pose é levada e negada pela seqüência contínua das imagens.”¹⁴⁷

Quando de sua captação, os fotogramas eram apenas parte de uma ação que, esta sim, foi planejada, desejada. E seguindo este raciocínio, eles foram “pensados” sempre como uma imagem “entre” outras. A palavra “entre”, aqui nos dois sentidos que pode assumir: como uma imagem entre muitas, mas também como algo físico, como uma imagem entre a anterior e a posterior.

E o fotograma somente tem o sentido desejado pelo diretor de cinema, quando está colocado exatamente naquele lugar predeterminado, entre determinados fotogramas. No momento que ele sofre um deslocamento, como os que faço, seu sentido é muitas vezes nublado, torna-se confuso, torna-se uma imagem mais indefinida, aberta a novas significações, mais permeável a novas leituras.

¹⁴⁷ BARTHES, A câmara clara, 1984, p.117.

Vou tentar exemplificar, para tornar mais claro o que estou tentando dizer. A imagem de uma pessoa com o rosto coberto pelas mãos - ela poderia estar desesperada, chorando, apenas cochilando, com dor de cabeça ou pensando. Uma pessoa de costas em um ambiente com outra ao longe, cuja expressão não podemos ver - poderiam estar conversando, brigando, fazendo uma declaração de amor, se despedindo ou se encontrando. Uma paisagem vista de dentro de um automóvel, pode ser uma perseguição, uma fuga, um passeio. E para terminar estes exemplos, uma mão segurando um punhado de fotos – quem as está segurando pode estar apenas olhando imagens antigas, pois tem saudade de um outro tempo, ou lembra alguma pessoa, ou aconteceu algo com aquela pessoa retratada na foto. Quando estas imagens estavam no seu lugar, dentro do filme, não existiam estas dúvidas. Estava claro qual era seu significado. Porém ao serem deslocadas tornam-se indefinidas, permeáveis a diversos significados.

Mas nem todas imagens fotográficas são assim, permeáveis. Na maioria das vezes, mesmo quando estamos diante de uma fotografia desconhecida e não sabemos quem são as pessoas, sabemos se é uma pose, uma festa, um passeio à praia e inferimos o estado de ânimo das pessoas naquele instante que foram captados.

Não tenho certeza, mas acredito que a maioria dos fotogramas extraídos de filmes não tem esta característica de serem indefinidos, permeáveis, mesmo quando deslocados de seu contexto. Porém acredito que os que escolho sim, estes têm. É possível e mesmo provável que este seja um dos critérios que utilizo para definir quais podem ser utilizados por

mim e quais não podem. E trabalhando com o deslocamento destes fotogramas mais “permeáveis”, para fora de seu contexto, tenho possibilidades mais ricas ao reinseri-los em uma nova ordem.

E entendo ainda também que esta reinserção se dá de maneira mais eficaz no momento que nego ao espectador o conhecimento sobre a origem das imagens. Não informo, por princípio, a partir de quais filmes as fotografias foram feitas. Sobre este procedimento parece-me possível utilizar uma terminologia utilizada por Jean-Claude Bernardet em sua análise de “Matou a Família e foi ao Cinema” de Júlio Bressane. Escreve o autor:

(...) dois grandes princípios construtivos operam em Matou: a construção espelhada (...) e aquilo que chamei de sonegação de informações, laconismo, truncamento. (...) o truncamento é um procedimento que justamente impede essa operação (de busca das origens das referências utilizadas) e não permite identificar o início do processo. (...) truncamento é uma ocultação das origens, um desprender-se das origens (...).¹⁴⁸

É importante salientar que Bernardet, ao utilizar o termo “truncamento”, não está referindo-se a uma operação semelhante à que faço, mas sim a uma sonegação de informações de referências utilizadas dentro do filme.

Diz também o dicionário que truncar é “separar do tronco; mutilar (...)”¹⁴⁹. Confirmando a terminologia de Bernardet, o termo truncamento, aqui, para referir-se à maneira como me aproprio das imagens, separando-as de seu tronco e negando suas origens, me parece bastante adequado. Ao truncar esta informação, amplio o leque de leituras das fotografias, que seria

¹⁴⁸ BERNARDET, 1991, p. 91.

¹⁴⁹ FERREIRA, Aurelio Buarque de Hollanda.

bastante reduzido se o espectador tivesse conhecimento do filme do qual foram extraídas, pois certamente o conteúdo deste contaminaria o fotograma, mesmo quando isolado.

E voltando ao fotograma isolado, podemos ver o que Barthes escreve sobre seu interesse sobre eles, em detrimento do filme:

Há muito tempo que este fenômeno me intriga: interessarmo-nos e até agarrarmo-nos a fotografias de filmes (às portas de um cinema, nos *Cahiers*), e perder tudo destas fotografias (não só a percepção mas também a recordação da própria imagem) ao passarmos para a sala: mutação que pode levar a uma reviravolta completa dos valores. A princípio atribuí este gosto do fotograma à minha incultura cinematográfica, à minha resistência ao filme; pensava então que era como estas crianças que preferem a “ilustração” ao texto, ou como esses clientes que não podem chegar à posse adulta dos objetos (demasiados caros) e contentam-se com olhar com prazer uma seleção de amostras ou um catálogo de um grande armazém. Esta explicação reproduz apenas a opinião corrente que se tem do fotograma: um subproduto longínquo do filme, uma amostra, um modo de atrair freguesia, um extrato pornográfico e, tecnicamente, uma redução da obra pela imobilização daquilo que se considera a essência sagrada do cinema: o movimento das imagens. (...)

Barthes, ao apontar a “opinião corrente”, deixa entrever sua discordância, e logo após continua seu pensamento escrevendo que “O fotograma é então fragmento de um segundo texto cujo ser não excede nunca o fragmento; filme e fotograma encontram-se numa relação de palimpsesto, sem que se possa dizer que um é acima do outro ou que um é extraído do outro.”¹⁵⁰

Nesta segunda parte da citação, estabelece a relação do fotograma e filme como uma espécie de palimpsesto, não definindo quem recobre quem, ou qual é mais importante entre eles. Poderíamos dizer que são como corpo

¹⁵⁰ BARTHES, O óbvio e o obtuso, 1984. p.57 e 58.

e alma (sem nenhuma conotação religiosa); o corpo seriam os fotogramas, sua matéria (e como diria Rondepierre, fazemos “algo como uma autópsia pela fotografia”¹⁵¹); a alma, quem sabe a luz, o imaterial que faz tudo se mover, que une os fragmentos que formam o corpo e lhes dá movimento. Uma parte não existe sem a outra, estão eternamente unidos. Mas eu tento dar vida a estas partes, sem a luz: apenas com o choque entre os diversos elementos, e é claro, com a imprescindível presença do espectador.

Trabalho com uma intenção aproximada à de Rondepierre que escreve:

Dar sentido à anatomia de um filme, esta é a minha maneira de trabalhar, dar existência àquilo que não tem. Não existiria então um “corpo sem órgãos”, mas um órgão sem corpo, ou seja, com uma alma completamente nova que introduziríamos. Uma imagem que existe como tal, como um organismo independente do corpo do qual ele se originou.¹⁵²

Já me defini como o Dr. Frankenstein, que une pedaços de corpos para criar um novo ser – às vezes um monstro – eternamente com o problema de dar-lhe vida, sem a luz física, mas talvez com a luz do choque, do embate entre as imagens.

¹⁵¹ “quelque chose comme une autopsie par la photographie” RONDEPIERRE, *Apartés*, 2001, p.32.

¹⁵² *Donner du sens à l'anatomie d'un film, telle est ma démarche, donner de l'existence à ce qui n'en a pas. Il n'y aurait donc pas un “corps sans organes” mais un organe sans corps, c'est-à-dire avec une âme toute nouvelle qu'on y aurait introduire. Une image qui existe en tant que telle, comme un organisme indépendamment du corps dont il est issu.* RONDEPIERRE, *Apartés*, 2001, p.122.

Quando o que Vemos Não é Exatamente o que Vemos

Falemos agora um pouco da fotografia em si. Se uma foto mostra uma pessoa, o detalhe de um corpo, ou uma paisagem, é isto que veremos, na maior parte das fotografias, inclusive nas minhas. Ela, em princípio, “sempre traz consigo seu referente.”¹⁵³ A foto “é sempre invisível: não é ela que vemos”¹⁵⁴, nos diz Barthes. Se o referente for uma pessoa de verdade, ou apenas uma imagem da pessoa (fotográfica ou cinematográfica), na maioria das vezes não fará diferença. Veremos uma pessoa chorando, pensando, caminhando. Esta será a primeira compreensão da imagem. Porém em minhas fotografias, além dos elementos representados, temos uma outra coisa. Temos também na foto, como parte integrante dela, uma textura, inseparável das imagens, na verdade formadora das imagens, e que poderá levar o espectador a uma outra visão, a uma outra percepção do que está vendo. Talvez se dê conta que o que vê (pessoas, paisagens) não é o referente, mas a fotografia de uma representação do referente (a imagem de uma imagem); ou que o referente que vê é uma tela de televisão, devido a sua textura. Esta dupla possibilidade de visão parece-me bastante rica, e inegavelmente inseparável uma da outra. O que vemos não é exatamente o que vemos.

A foto sempre teve, como característica fundamental, a representação, ou a captação do real. Existir na imagem fotográfica significa dizer que o objeto ou a cena fotografada existiu. Sobre esta relação, entre a fotografia e o fotografado, escreve Dubois:

¹⁵³ BARTHES, A câmara clara, 1984, p.15.

¹⁵⁴ BARTHES, A câmara clara, 1984, p.16.

A foto aparece assim como a marca de *uma cisão entre o Real e o Imaginário*. Por mais *certificadora* que seja, por sua proximidade genética com seu objeto – sabemos de onde ela vem, que o que ela mostra existiu necessariamente – a foto, porque está à distância, é adiada, fendida, porque jamais é possível confrontá-la efetivamente com o que ela representa, nem por isso deixa de ser *uma imagem flutuante*. Exatamente: *ela flutua na certeza*. É daí que tira seu poder singular. É aí que submergimos, de corpo e alma.¹⁵⁵

Aqui cabe um pequeno aparte. As minhas fotos podem ser confrontadas com o que representam. O momento captado, o que normalmente é o instante fugidio, aqui pode ser retomado, quantas vezes se quiser. Porém, pelas suas características de foto, “ela flutua na certeza”, e esta duplicidade – não ser um instante irrecuperável mas carregar a certeza da fotografia é que as tornam, a meu ver, extremamente instigantes.

Do Plano como Fragmento

Diversos textos, quando fazem referência a um fragmento de filme, não se referem ao fotograma, como vínhamos comentando, e que é realmente o menor fragmento de uma película. Os textos citados a seguir, escritos pelo diretor/autor Pascal Bonitzer e a respeito de Raúl Ruiz, fazem referência ao “plano” como fragmento; porém colocam estas afirmações de tal maneira que considereei que poderiam ser utilizadas, como se fizessem referência a fotogramas. Mas para não haver confusão, e ficar bem claro que fotograma e plano são duas coisas completamente diferentes, vamos a uma das definições de plano:

¹⁵⁵ DUBOIS, 1999, p. 350, grifos originais.

(...) a palavra veio designar uma imagem fílmica unitária, tal como percebida num filme projetado. Trata-se, neste caso ainda, de uma noção de origem empírica: o plano é, no filme terminado, o que resta de uma tomada efetuada na ocasião da filmagem. Como a tomada, ele se caracteriza antes de tudo por sua continuidade, e embora seu caráter tautológico, a definição não pode ser senão esta: “um plano é todo pedaço de filme compreendido entre duas mudanças de plano”.¹⁵⁶

Mas vamos ao que escreve Bonitzer:

De fato, os planos tomados isoladamente não passam de fragmentos, de vistas extremamente parciais de uma realidade vasta e múltipla. Mas se estes fragmentos, estas vistas parciais, produzem um efeito de realidade indiscutível, do qual a montagem se aproveita de forma abusiva para impor um sentido (...), é que elas não são percepções vagas, mas enquadramentos seletivos que dão à tela blocos de imagens retangulares. A estrutura do quadro, da tela, da imagem, da entrada de jogo supõe uma escolha (teria sido inconsciente), uma separação entre o que é mostrado e o que é escondido, uma organização do que é mostrado, uma rejeição do que é escondido. Esta organização, esta separação, esta escolha são irreduzíveis. É o que significa a função de esconder da tela. No entanto, estas condições, que são as do registro, são radicalmente diferentes daquelas da percepção natural.

Um plano não é uma percepção (...). É um agenciamento de volumes, de massas, de formas, de movimentos. O quadro não é o limite vago do campo visual. É um corte do espaço que cria a articulação, a disjunção de um campo e de um fora-de-campo. (O fora-de-campo por si só, sabemos, se dissocia, por ser vizinho ao espaço do campo ou por figurar uma outra dimensão, um além absoluto).¹⁵⁷

¹⁵⁶...le mot en est venu à désigner une image filmique unitaire, telle que perçue dans le film projeté. Il s'agit, là encore, d'une notion d'origine empirique: le plan est, dans le film terminé, ce qui reste d'une prise effectuée lors du tournage. Comme la prise, il se caractérise avant tout par sa continuité, et malgré son caractère tautologique, la définition ne peut être que celle-ci: "un plan est tout morceau de film compris entre deux changements de plan". AUMONT e MARIE, 2002, p. 157.

¹⁵⁷ En effet, les plans pris isolément ne sont que des fragments, de vues extrêmement parcellaires d'une réalité vaste et multiple. Mais si ces fragments, ces vues parcellaires, produisent un effet de réalité undubitable dont profite abusivement le montage pour imposer un sens (...), c'est qu'elles ne sont pas des perceptions vagues, mais des cadrages sélectifs qui donnent à l'écran des blocs d'images rectangulaires. La structure du cadre, de l'écran, de l'image, d'entrée de jeu suppose un choix (fût-il inconscient), une séparation entre ce qui est montré et ce qui est caché, une organisation de ce qui est montré, un rejet de ce qui est caché. Cette organisation, cette séparation, ce choix, sont irréductibles. C'est ce que signifie la fonction de cache de l'écran. Or, ces conditions, qui sont celles de l'enregistrement, sont radicalement différentes de celles de la perception naturelle. Un plan n'est pas une perception (...). C'est un agencement de volumes, de masses, de formes, de mouvements. Le cadre n'est pas la limite vague du champ visuel. C'est une découpe de l'espace qui crée l'articulation, la disjonction d'un champ et d'un hors-champ. (Le hors-champ lui-même, on le sait, se disjoint, d'être contigu à l'espace du champ ou de figurer une autre dimension, un ailleurs absolu). BONITZER, 1995, p.20/21.

Cabe aqui salientar a passagem que ele escreve, dizendo que “as vistas parciais (...) necessitam da montagem para impor um sentido” e chama a atenção para as escolhas dos enquadramentos, do que é mostrado e do que é escondido. Estes dois aspectos são fundamentais em meu trabalho. O primeiro - a montagem - que de uma outra maneira também utilizo, na busca de um sentido, na criação de uma sensação ou de um enigma, e o segundo aspecto - os enquadramentos - que é de onde poderei extrair o material para minhas fotografias, devendo evidentemente me limitar àquilo mostrado pelo diretor e nunca ao que ele decidiu esconder. É importante insistir neste aspecto, pois é o diretor que definirá a maneira como as formas (pessoas, objetos, paisagens) se organizam no espaço da tela. A mim caberá escolher, dentre as opções tomadas pelo diretor, aquelas que me servem e aquelas que, acredito, poderão render um trabalho.

Uma outra citação, neste caso fazendo referência a Ruiz, me chama a atenção, não apenas pela relação estabelecida entre planos heterogêneos, mas principalmente em função do aspecto de cada plano ser um “*tableau vivant*”.

Uma outra sedução, desta vez, entra em prática, não mais o canto de uma sereia, o modulado de uma voz, o calor de um sopro, a confiança de um segredo, mas a de uma beleza que não é contínua, heterogênea, anamórfica, no plano por plano. Cada plano é um quadro vivo, ele existe primeiramente nesta fixidez impossível à qual ele aspira, brilhante, desfigurado em vinte quatro imagens por segundo.¹⁵⁸

¹⁵⁸ *Une autre séduction, cette fois, est mise en oeuvre, non plus le chant d'une sirène, le modulé d'une voix, la chaleur d'un souffle, la confiance d'un secret, mais celle d'une beauté discontinue, hétérogène, anamorphique, au plan par plan. Chaque plan est un tableau vivant, il existe d'abord dans cette fixité impossible à laquelle il aspire, éclaté, défiguré en vingt-quatre images par seconde.* LARDEAU, 1983, p.27.

Neste caso é comentada a impossibilidade da fixidez de um “quadro vivo” no cinema (clara referência a um filme de Ruiz, no qual são encenados quadros vivos – “*L’Hypothèse du tableau volé*”, ou podemos citar também *Passion*, de Godard), dos pequenos movimentos, indo da própria respiração dos modelos, o piscar de olhos que acontecem inevitavelmente, até a rebeldia de alguns que decidem sair de seus lugares. Eu, roubando os quadros, consigo criar ou captar a fixidez impossível.

Sobre o Tempo no Fotograma

Mas pensemos agora, um pouco, em outro aspecto das imagens: o tempo. O tempo é um dos elementos mais característicos do cinema, junto com o movimento, ao contrário da fotografia tradicional, que é estática e “congela” o tempo. Mas o que acontece com um fotograma quando é transformado em imagem fixa, sobre papel?

Vejamos o que Tarkovski escreve sobre o tempo, já que ele é um dos diretores de cinema mais preocupados com este aspecto, em oposição à ênfase dada pela maioria, como Eisenstein, à montagem como elemento expressivo. Para ele o ritmo fílmico não é construído pela montagem, mas por uma modulação do tempo no interior da imagem mesma. Ele “esculpe” o tempo.

A imagem cinematográfica nasce durante a filmagem, e existe *no interior* do quadro. Durante as filmagens, portanto, concentro-me na passagem do tempo no quadro, para reproduzi-la e registrá-la. A montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo (...).¹⁵⁹

¹⁵⁹TARKOVSKI, 1998, p.135.

Nesta primeira citação ele escreve sobre a apreensão do tempo na tomada, porém um pouco adiante, reforça sua opinião comentando que “o tempo, impresso no fotograma, é quem dita o critério de montagem, e as peças que “não se montam “ – que não podem ser coladas adequadamente – são aquelas em que está registrada uma espécie radicalmente diferente de tempo.”¹⁶⁰ Saliento, então, o “tempo impresso no fotograma”. Em meus trabalhos, entendo que uno os mais diversos tempos, em uma mesma obra, sem problemas maiores. Sei que meu caso é diferente do dele, pois ele trabalha com a duração e a sucessão, aspectos que não se encontram em minha produção.

Quando digo que incluo diversos tempos em um mesmo trabalho, que tempos são estes, captados em minhas imagens?

Em primeiro lugar, o tempo em que a imagem original foi feita.

O filme fotografado é recente ou antigo? A matéria da foto, a postura e os enquadramentos dos personagens demonstram isto?

Na maior parte das vezes é fácil identificar a época em que o filme foi feito, não só por ser preto e branco, no caso dos filmes antigos (é claro que há exceções, com filmes contemporâneos), mas principalmente pela qualidade das imagens - um certo desfocamento, uma granulação – um tipo de iluminação mais contrastada, pelas expressões e poses dos personagens quando existem ou pelas paisagens, muitas vezes, evidentemente artificiais. E é claro, que ao se olhar um trabalho no qual estão diferentes tempos apresentados, isto alterará a leitura que se fará.

¹⁶⁰TARKOVSKI, 1998, p.139.

Em segundo lugar, o tempo representado.

É um tempo contemporâneo à tomada, ou representa um tempo anterior ou posterior?

As imagens por mim escolhidas são, em sua grande maioria, contemporâneas das tomadas: representam o tempo presente de quando foram feitas ou, ao menos, é assim que são percebidas. Nos raros casos nos quais é representado um tempo anterior – por exemplo uma cena na Antigüidade - apesar de poucas vezes utilizado, é relativamente fácil de ser percebido. As imagens que retratam uma outra época (nos meus trabalhos sempre o passado) acabam por transmitir a idéia de algo que ocorre enquanto imaginação ou sonho. Em resumo, um outro tempo. Em oposição, as imagens contemporâneas das tomadas, aquelas que representam o tempo presente de quando foram feitas, dão a idéia de uma situação “real”.

Os dois tipos de tempo a seguir, o terceiro e o quarto, já não se referem ao tempo interno às imagens, mas ao processo de trabalho e a recepção da obra.

Em terceiro lugar, o tempo da apropriação das imagens, ou seja, o tempo que utilizo para ver e rever o vídeo e fazer minhas escolhas, o tempo do *pause* e seus congelamentos e dos avanços e retrocessos da fita. Não sei se, de alguma maneira, este tipo de tempo deixará marcas na imagem, a não ser a própria imagem que é fruto deste processo.

Em quarto lugar, o tempo do observador, quando ele lerá não só as imagens, mas estabelecerá as articulações entre elas. Sobre estas relações entre imagens falarei mais adiante. Será possível então, pensarmos em uma

outra modalidade de tempo, que apareceria entre duas imagens seqüenciadas. Este aspecto desenvolveremos adiante, quando escrevermos sobre “Sugestões de Deslocamento Temporal”.

Mas além destes tempos possíveis de serem percebidos, com relativa facilidade, eu percebo um outro aspecto, e que talvez não seja tão fácil de explicar.

Percebo o fotograma, quando convertido em fotografia sobre papel, como um condensador de tempo. É algo diferente da fotografia “normal” que capta um instante. O fotograma consegue, de alguma maneira, agregar o tempo, como se trouxesse junto consigo outros fotogramas, anteriores e posteriores. Como se cada fotograma fosse imantado e estivesse definitivamente preso aos fotogramas que o cercam.

Não sei se isto se deve ao fato de ser um fotograma, ou se tem a ver com as escolhas que faço, com os momentos que capto. É diferente a situação de alguém posando para uma fotografia e a de alguém sendo captado durante uma ação e, posteriormente, uma fração desta ação ser apresentada isoladamente. Porém, poderia se alegar que uma foto jornalística também capta uma ação no seu transcorrer. E mesmo assim, considero minhas imagens, não sei se todas, mas muitas, diferentes das outras. As que faço, acredito, deixam perceptível um tempo mais alargado, um tempo condensado, não apenas congelado.

Concordo com Rondepierre quando este escreve que :

A projeção de um filme se sustenta em um desfile que nega cada fotograma como tal. Inversamente, a extração de um só fotograma nega todo o filme como tal. Raymond Queneau pode dizer que encontramos como que a atmosfera do filme (contrariamente à foto de teatro, por exemplo), um tipo de narratividade ou de imaginário em segundo plano.¹⁶¹

Ao falar da permanência da atmosfera do filme, no fotograma, ele repete o que digo, de outra maneira, quando me refiro ao tempo e aos outros fotogramas que de algum modo viriam juntos com os retirados.

É possível que este aspecto possa ser relacionado com o que falaremos a seguir: o discurso na imagem, sem que este esteja relacionado exclusivamente com o tempo na imagem.

Sobre a Representação na Imagem

Quando pensamos no discurso contido na imagem, pensamos no que está representado. Consideremos que

(...) “representar” é: ou bem “tornar presente”, ou bem “recolocar”, ou bem “presentificar”, ou bem “ausentar”; e de fato – sempre – um pouco ambas as coisas, posto que a representação, em sua definição mais geral, é o paradoxo mesmo de uma presença ausente, de uma presença realizada graças a uma ausência – a do objeto representado – e às custas da instituição de um substituto.¹⁶²

A partir desta colocação inicial já surge uma questão. O que está representado em minhas fotos? São pessoas, objetos, paisagens ou uma tela de televisão? Quando Aumont escreve que representar é tornar

¹⁶¹ *La projection d'un film se soutient d'un défilement qui nie chaque photogramme en tant que tel. Inversement, l'extraction d'un seul photogramme nie tout le film en tant que tel. Raymond Queneau peut dire qu'on y retrouve comme l'atmosphère du film (contrairement à la photo de théâtre par exemple), une sorte de narrativité ou d'imaginaire en arrière-fond.* RONDEPIERRE. Apartés, 2001, p.106.

¹⁶²(...)“representar” es: o bien “hacer presente”, o bien “reemplazar”, o bien “presentificar”, o bien “ausentar”; y de hecho – siempre – un poco ambas cosas, puesto que la representación, en su definición más general, es la paradoja misma de una presencia ausente, de una presencia realizada gracias a una ausencia – la del objeto representado – y a costa de la institución de un sustituto. AUMONT, 1997, p.114.

presente, graças à ausência do objeto representado, a qual objeto iremos nos referir no meu caso? E para complicar um pouco mais, tenho pelo menos três trabalhos, nos quais minhas fotos mostram fotografias de pessoas (em dois casos) e, em outro, uma paisagem de cartão postal. São fotografias filmadas, passadas para vídeo e fotografadas novamente. A minha foto representa as pessoas e a paisagem, as fotografias ou a tela do vídeo?

Entendo que temos de aceitar que representam tudo isto ao mesmo tempo. Diria que são fotos em camadas, em abismo. Não conseguimos isolar uma das camadas das outras, pois todas são uma coisa única. Porém para tornar nosso discurso, neste momento, mais fácil, podemos esquecer da última camada, a tela de televisão, para nos concentrarmos no que está sendo mostrado, e captado por mim, nesta tela. A informação que todas imagens são de vídeo permanecerá subjacente.

Sobre o discurso nos fotogramas Barthes também já teceu importantes considerações. Em seu texto “O terceiro sentido”, analisa alguns fotogramas de Eisenstein. Ao deslocar a análise dele para a minha produção, podemos perceber semelhanças e discrepâncias, surgindo estas diferenças através das escolhas e da maneira que utilizo os fotogramas. Em sua análise Barthes encontra não apenas dois níveis de sentido, mas três.

O primeiro nível é puramente informativo, “onde se acumula todo o conhecimento que me fornecem o cenário, os trajes, as personagens, as suas relações (...)”.¹⁶³ Ou seja, o que as imagens representam e que no meu

¹⁶³ BARTHES, O óbvio e o obtuso, 1984, p.43.

caso são, de modo geral, cenas banais: pessoas caminhando, deitadas, detalhes de rostos e mãos, paisagens, interiores.

O segundo nível é simbólico (é o que chama de sentido óbvio) e que, no meu trabalho, diferentemente de Eisenstein, acho que não existe. Pelo menos não tenho nenhuma intenção de que as minhas imagens simbolizem algo, pois as que escolho não estão ali para simbolizar uma outra coisa, mas para apenas serem o que são.

O terceiro nível, Barthes mesmo coloca em dúvida se “tem fundamento – se o podemos generalizar”. Diz ele que é aquele sentido “que vem ‘a mais’, como um suplemento que a minha inteligência não consegue absorver, ao mesmo tempo teimoso e fugidio (...) - o sentido obtuso”. E complementa: “(...) analiticamente, tem algo de irrisório; por causa de se abrir ao infinito da linguagem, pode parecer limitado ao olhar da razão analítica; é da raça dos jogos de palavras, das brincadeiras, (...)”.¹⁶⁴

Este terceiro nível, confesso que tenho dificuldade de compreender, porém acredito que este aspecto que vem “a mais” surge, não no fotograma, como Barthes coloca, mas entre os fotogramas, nas relações que surgem entre eles. Aí, entre as imagens há um “suplemento [de sentido] que a minha inteligência não consegue absorver”. Se algo as torna mais carregadas de significado são as relações que se estabelecem quando são unidas umas às outras, sem que estejam nelas individualmente.

Para me referir a um outro aspecto que deve ser comentado, quanto às imagens e ao tipo de sensação que elas transmitem, poderia citar Susan

¹⁶⁴ BARTHES, O óbvio e o obtuso, 1984, p.45.

Sontag quando escreve sobre o filme “Viver a Vida” de Godard. Ela escreve que esta obra (e eu assumo suas palavras para minhas fotos) “é uma exposição, uma demonstração. Mostra *que* algo aconteceu e não *por que* aconteceu.”¹⁶⁵ Este aspecto é para mim bastante importante. Não tenho certeza se isto se refere às imagens isoladas, ou se já estou entrando na discussão sobre as relações entre elas. Mas acredito que, ao menos para algumas imagens, isto seja pertinente. As fotos apresentam situações, normalmente cotidianas, muitas indicando ações, mostrando que está acontecendo algo, não se tornando claro nem o que, nem o porquê. Apenas está acontecendo algo. Este não explicitar o que ou o porquê tem a ver com minha intenção de deixar a obra em aberto, abrindo espaço para o espectador. Posso fazer minhas as palavras de outro artista, Christian Boltanski:

O que é interessante para mim na obra de arte está em fabricar um objeto tão aberto e deixá-lo ser terminado por aqueles que o olham. Eles o farão com a sua memória – seu passado, seu saber, seu conhecimento. Cada obra é percebida diferentemente por cada espectador.¹⁶⁶

Mas retornemos ao discutido anteriormente, no que se refere à característica de mostrar que algo aconteceu e não por que aconteceu.

Tomemos Dubois:

(...) a mensagem fotográfica utiliza plenamente a distinção entre *sentido* e *existência*: a foto-índice afirma a nossos olhos a *existência* do que ela representa (o “isso foi” de Barthes), mas nada nos diz sobre o sentido dessa representação; ela não nos diz “isso quer dizer aquilo”.¹⁶⁷

¹⁶⁵ SONTAG, 1987, p. 231.

¹⁶⁶ BUENO, 1999, p. 287.

¹⁶⁷ DUBOIS, 1999, p. 52.

Nesta citação haveria dois aspectos a salientar. O primeiro, é uma questão já comentada anteriormente e se refere à característica da foto de afirmar a existência de algo que existiu. No caso de minhas imagens sempre é bom lembrar que esta existência realmente houve, porém como encenação, como representação e não como captação de um evento da vida real. Um simulacro da realidade. O segundo aspecto é quando é dito sobre a mensagem fotográfica que “ela não nos diz 'isto quer dizer aquilo'”. Para mim é exatamente isto que acontece: simplesmente uma situação é apresentada, ou indicada, ou sugerida, nas imagens e através da junção das imagens. Esta situação criada não quer dizer alguma coisa: ela é, ou ela pode ser, diversas coisas.

Para ampliar esta questão podemos retomar Dubois:

A foto? Não acreditar (demais) no que se vê. Saber não ver o que se exhibe (e que oculta). E saber ver além, ao lado, através. (...) Uma foto não passa de uma superfície. Não tem profundidade, mas uma densidade fantástica. Uma foto sempre esconde outra, através dela, sob ela, em torno dela. Questão de tela. Palimpsesto.¹⁶⁸

Ele amplia a questão, ao nos chamar a atenção para as múltiplas possibilidades de visão da foto. Ela é o que ela mostra, mas ao mesmo tempo ela encobre possibilidades, o que ela pode ser. A imagem representava algo quando era fotograma dentro de um filme. Mas ao ser deslocada, pode ganhar nuances novas, ou mesmo novas significações. Ao ser associada a outras, ainda aflorarão outros significados, que estavam lá,

¹⁶⁸ DUBOIS, 1999, p. 326.

mas ocultos, encobertos por uma primeira impressão, talvez por uma visão apressada. Gosto da idéia de palimpsesto nas fotografias, que já havia aparecido anteriormente, de recobrimentos, de camadas, as quais com atenção se consegue atravessar.

Sobre as Escolhas Apropriadas

Como já comentei anteriormente, me aproprio de imagens há muitos anos. Vamos rever rapidamente as escolhas feitas no passado, para melhor compreendermos o que mudou e o que se mantém em minha produção atual. Retomemos mais uma vez as séries apresentadas em 1984, 1994 e no mestrado, buscando suas peculiaridades.

Na série de desenhos de 1984 (44) se intensifica a utilização de imagens preexistentes (em sua maior parte captadas por mim, através de *slides*) mas que não deixam de ser escolhas que faço. As imagens eram detalhes de corpos masculinos e objetos variados, possíveis de encontrar em residências de classe média. Neste momento a maior parte dos objetos/



44. sem título, 1983, 98x70cm.

imagens escolhidos era proveniente da casa de meus pais (com exceção das imagens de santos – São Jorge, Iemanjá). Estes objetos então, podem ser vistos de duas maneiras: são objetos comuns –

vasos de flores, fotos antigas de família, pratos de parede – em grande número de residências, e portanto imagens que remetem a um padrão de gosto de um determinado grupo social. Ao mesmo tempo, têm um caráter bastante pessoal, pois são os objetos que me cercavam desde minha infância, e neste sentido não simbolizam nada, sendo apenas uma referência direta a minha própria história de vida. É claro que não são um registro direto da realidade, mas construções elaboradas com o fim de torná-las exemplares. Exemplares de uma visão de mundo, e que em minhas montagens de corpos x ambientes adquiriam um sentido crítico/irônico da conjuntura social que se vivia naquele momento no país.

A utilização das imagens de entidades religiosas ou os “bibelôs” – o Laçador e o David de Miguelângelo – resultava, a meu ver, de uma decisão mais racional, menos emocional, afetiva. Era uma maneira de comentar, de forma crítica, não o possível mau gosto dos objetos, mas mais do que isto, comentar o gosto do público freqüentador do sistema de artes, buscando estabelecer relações entre critérios de valores de grupos heterogêneos: um “culto” com todos seus preconceitos e outro advindo das camadas “populares”, com seu gosto “popular” e que normalmente são afastados do circuito da arte dita “erudita”. Sintetizando, acho importante salientar os dois critérios de escolha neste momento: a forte ligação com minhas raízes e uma visão bastante crítica do mundo.

Os trabalhos apresentados em 1994 têm uma característica peculiar: as imagens escolhidas como referência, principalmente para as pinturas, têm uma forte relação com as obras mostradas dez anos antes; porém,

com resultado bastante diferente. As imagens são de produtos de consumo popular (ligados a minha infância) e os santinhos. O que surge de novo é a maneira de apresentar estas imagens, que agora são valorizadas enquanto imagens, e não mais como representação de um elemento dentro de uma situação. O olhar tornou-se mais analítico e reflexivo. E como estes elementos não mais se encontram diluídos em um ambiente, sua força cresce, colaborando para isto também a técnica e a escala. E não só isto, mas também os recursos que utilizo; a repetição das imagens, ora como imagem mesmo, ora como texto, inserindo os trabalhos em um universo bastante diverso do de 1984. Os desenhos (45) vêm para reforçar esta sensação, com a reprodução de detalhes de páginas de um dicionário antigo, que além de seu aspecto didático, de definição de palavras, são associadas a imagens. Estes desenhos evocam na sua grafia e tipo de representação o passado, e na sua apresentação enquanto objeto artístico, um tipo de arte bastante racional. A dupla visão se mantém (a memória



45. "Theseu", 1992/1994, 50x70,5cm.

afetiva e o caráter conceitual) e é explicitada no trabalho-chave que é "Rosas d'après Kosuth", no qual a referência aos estampados florais de 1984 cria uma homenagem/citação da obra de Kosuth, e ao mesmo tempo a

toda a cultura popular, através das rosas de plástico tão comuns na vida das pessoas de minha geração. O que se percebe, comparando com a série comentada anteriormente, é que se mantém um olhar para o passado; porém agora não mais crítico, mas sim analítico, ainda mantendo uma certa ironia, mas tentando pensar nas questões internas da arte.

Que imagens são escolhidas na produção desenvolvida durante o mestrado, entre 1995 e 1997? Aqui há algumas retomadas de imagens anteriormente trabalhadas, porém o leque de possibilidades se amplia de maneira significativa (46). Havia uma preocupação consciente de estabelecer



46. “A gente não quer só comida”, 1996/97, 160x229cm.

relações entre imagens da cultura popular, erudita e de massa através de uma visão crítica e nostálgica. De maneira assemelhada ao que ocorrera nos trabalhos de 1994, uniam-se referências pessoais e uma visão analítica.

Mas o que me parece mais significativo nas escolhas é que as imagens são uma espécie de arquivo pessoal, uma tentativa de buscar reconstruir a minha história, através de associações bastante livres. Não esquecendo a família como origem, e ela aparece em mais de um trabalho, é uma busca da minha identidade, como indivíduo autônomo. Até então e naquele momento inclusive, as imagens escolhidas são extremamente ligadas a mim e a minha história: minha família, minhas memórias, minhas ligações afetivas, o que não exclui os outros aspectos já mencionados.

Falar sobre os critérios de escolha das imagens que estão sendo utilizadas nos trabalhos produzidos atualmente parece-me tarefa obrigatória, mas difícil e nebulosa. Compartilho este sentimento com Rondepierre: “Não é um acaso se o âmago de meu trabalho, se o trabalho ele mesmo em sua maior parte, consiste em escolher. A escolha, para mim, sempre teve alguma coisa de difícil”.¹⁶⁹

Em princípio diria que não tem critério algum. Porém, ao analisar o conjunto utilizado, posso me aperceber que há certas recorrências. Mas retornemos, rapidamente ao início desta pesquisa para relatar, mais uma vez, como tudo começou.

Já comentei o caminho percorrido até tomar a decisão de trabalhar com imagens de filmes. Também escrevi sobre o fato de que, originalmente, pretendia trabalhar com imagens que fossem reconhecíveis, que o espectador soubesse de quais filmes tinham sido retiradas, e que este

¹⁶⁹ “*Ce n’est peut-être pas un hasard si le coeur de mon travail, si le travail lui-même dans sa plus grande part consiste à choisir. Le choix, pour moi, a toujours été quelque chose de difficile.*” RONDEPIERRE. *Apartés*, 2001, p.127/128.

conhecimento atuasse na leitura dos trabalhos. Já comentei que me dei conta que não seria o melhor procedimento, pois estaria trabalhando a partir de uma premissa falsa, ou pelo menos de uma premissa difícilíssima de ser alcançada, pois pouquíssimas pessoas conseguiriam reconhecer os filmes, o que limitaria, e muito, o acesso às obras. Ao chegar neste estágio decidi simplesmente fotografar as imagens que, de alguma maneira, me interessassem, sem nenhum outro critério consciente, e ver o que aconteceria. Este “não saber” o que fotografar, no princípio, acarretou a obtenção de dezenas de imagens nunca utilizadas, e hoje não consigo entender o que me levou a captá-las. Com o passar do tempo, o “não saber” foi de alguma maneira se definindo, e nos últimos tempos o índice de aproveitamento tornou-se muito maior, ou seja, talvez o “não saber” já não seja tão ignorante assim.

Aqui posso estabelecer uma relação, provavelmente incompleta, de imagens utilizadas. Vou tentar estipular uma tipologia das situações fotografadas que mais se repetem, não obedecendo nenhuma ordem de importância ou de quantidade de recorrências.

- Figuras humanas: a) Em corredores; b) Atravessando umbrais de portas (estes dois casos, bastante freqüentes, entendo que são utilizados ou escolhidos como uma maneira de estabelecer ligações entre lugares ou ações); c) De costas (para dificultar o reconhecimento); d) Deitadas, dormindo ou não;

- Detalhes de figuras humanas: a) Rostos, de preferência de atores pouco conhecidos, ao menos para mim, para torná-los mais “neutros”, mais

difíceis de serem associados a determinado filme ou a algum estereótipo ao qual estejam associados. Não utilizo por exemplo a imagem de Doris Day, pois estaria ligada à imagem da boa moça americana, ou a de Elvis Presley, o romântico aventureiro, ou ainda a de Sylvester Stallone, o herói violento americano e tantos outros; b) Mãos, segurando objetos, ou junto ao rosto ou escrevendo.

- Meios de transporte: a) Navios; b) Carros; c) Ônibus.

- Objetos associados a sons e/ou ruídos: a) Rádio; b) Telefone; c) Relógio; d) Televisão; e) Toca-discos.

- Prédios relativamente neutros, que podem servir como cenário para algum evento.

- Paisagens urbanas ou não, com o mesmo objetivo.

Esta lista, não esgotando as possibilidades, indica os pontos com maior reincidência e as situações que mais se repetem.

Diria que são imagens mais sugestivas que expositivas, querendo com isto dizer que elas mais sugerem do que expõem, ou explicitam situações.

Poderia terminar citando novamente Rondepierre, quando escreve sobre as dificuldades de encontrar as imagens certas, e entre elas estabelecer relações interessantes:

Potencialmente toda imagem poderia ser interessante e no entanto muito poucas o são. Os encontros são muito raros. (...) Quero dizer que não consigo de jeito algum prever o que faz com que duas imagens, idênticas ou combinadas funcionem juntas [referência às séries Diptyka e Suites, já

comentadas anteriormente]. Nenhum sinal indica que existam chances para que se passe alguma coisa entre as imagens.¹⁷⁰

Sugestões de Deslocamento Físico

Dentre os tipos de imagem que utilizo, comentei anteriormente sobre as fotografias que indicam ou sugerem passagem entre ambientes: as fotografias de portas entreabertas, corredores, escadas, estradas. Cabe aqui contar duas pequenas histórias. Nestas, ficam evidenciadas duas diferentes maneiras de trabalhar com um elemento de ligação, no caso a porta: como índice de deslocamento espacial e temporal. De maneira assemelhada poderíamos falar das escadas, corredores e das ruas em grandes perspectivas, que na realidade também são elementos de ligação entre locais e nos trabalhos podem estar não somente enfatizando deslocamentos, mas também sugerindo deslocamentos de ordem psicológica: transformação de um sentimento, uma emoção ou uma procura.

É possível que em meus trabalhos utilize estes índices de deslocamento de várias destas maneiras também, estabelecendo ligações entre as imagens no tempo e/ou no espaço real ou emocional.

A primeira história só conheci recentemente, depois de ter feito muitas imagens de portas – e que estranhamente acabei não utilizando nos

¹⁷⁰ *Potentiellement toute image pourrait être intéressante et pourtant très peu le sont. Les rencontres sont très rares. (...) Je veux dire que je n'arrive pas du tout à prévoir ce qui fait que deux images, identiques ou raccordées, fonctionnent ensemble* [referência as séries Diptyka e Suites, já comentadas anteriormente]. *Aucun signe n'indique qu'il y ait des chances pour qu'il se passe quelque chose entre les images.* RONDEPIERRE, Apartés, 2001, p. 131/132.

trabalhos - e a outra que já conhecia mas tinha esquecido, e que voltou à minha memória neste momento da pesquisa.

A primeira história: o diretor D. W. Griffith¹⁷¹ não inventou a montagem cinematográfica, mas deu um passo nesta direção. Griffith filmava *tableaux* – cenas em uma tomada que contavam uma ação completa (já comentados anteriormente) - como todos diretores até então. Um dia porém, filma uma seqüência na qual, ao final da ação, o personagem abre uma porta e sai. Nova cena, novo cenário, uma porta se abre e o mesmo personagem surge fechando a porta atrás de si. A abertura e o fechamento da porta estabeleceram uma continuidade temporal e espacial entre dois *tableaux*, algo absolutamente novo para a época.¹⁷²

Esta pequena história para mim é significativa, pois eu também fiz muitas fotos - tendo utilizado algumas em trabalhos - de pessoas se deslocando em escadas ou corredores. Talvez tenha sido uma maneira inconsciente de indicar uma continuidade entre as imagens, sugerindo uma possível ligação entre elas. É claro que este recurso, da porta, no cinema, hoje é banal e é talvez em função desta solução tão comum, que tenha me vindo a idéia de sua utilização em meus trabalhos.

A segunda história: esta faz parte de minhas memórias.

Há muitos anos passou uma novela na rede Globo, “O Casarão”¹⁷³, que usava o recurso da porta como elemento de ligação entre as cenas de maneira extremamente criativa, estabelecendo não apenas uma ligação espacial, mas também temporal. Resumidamente a história acontecia em

¹⁷¹ Griffith, David Wark. Produtor e diretor americano; 1875-1948. Dirigiu mais de 300 filmes, dentre os quais “Nascimento de uma nação”, “Intolerância” e “Órfãos da tempestade”.

¹⁷² PINEL, 2001, p.15.

¹⁷³ Novela de Lauro César Muniz, 1976.

três tempos simultaneamente. Tempos estes que tinham uma distância temporal bastante grande. Se bem me lembro, a primeira parte acontecia no final do século XIX ou início do XX. A segunda uns 20 anos depois e a terceira algo como 50 anos mais tarde. Porém as três histórias ocorriam no mesmo local – o casarão – e diversos personagens cruzavam as histórias, ou seja, eram representados com diversas idades. Pois nesta novela era utilizado o recurso de um personagem abrir uma porta nos anos 20, e ao cruzá-la estar nos anos 70, cinqüenta anos mais velho. O que no início da novela causava uma certa confusão, logo foi absorvido e tornou-se algo bastante claro. Este trabalho com o tempo, tão inovador em uma novela, marcou-me fortemente, a ponto de vir permear minha produção atual.

Sugestões de Deslocamento Temporal

Todos os trabalhos são seqüências de fotos, ou seja, um grupo de fotografias umas ao lado das outras. Mas aqui quero comentar sobre um tipo de seqüência específica e que se encontra em muitos dos trabalhos: duas imagens, tiradas de uma mesma cena de um mesmo filme, com alguns fotogramas de intervalo. A este tipo de imagens em seqüência chamarei de “imagens consecutivas”. Assim sendo, estas imagens consecutivas provavelmente são uma maneira de remeter à origem das imagens: o cinema (como um modo de representar o movimento). Estas duas fotografias consecutivas apresentam, por exemplo, uma paisagem escurecendo, um grupo de pessoas descendo uma escada, um ônibus se aproximando. Na maior parte das vezes deslocamentos espaciais, porém ao mesmo tempo em que se dão no espaço, o olho faz perceber que também

se desenrolam no tempo. Tempos pequenos, poucos fotogramas distantes uma imagem da outra, mas que indicam que uma ação está ocorrendo.

Estas imagens consecutivas são sempre apresentadas com alguma outra, extraída de outro filme, entre elas. E esta imagem, o que indicaria? Entendo que sugere uma ação, uma outra ação, um acontecimento paralelo, ao mesmo tempo, entre os dois momentos consecutivos expostos. E nestas imagens, como se coloca a questão do tempo? Haveria um tempo, porém extremamente reduzido, apenas um instante, mas um instante impregnado de tempo. Já comentei anteriormente que acredito que minhas fotografias, por serem extraídas do cinema, carregam um tempo maior, mais dilatado.

AS OBRAS COMO CONJUNTOS

Sobre o Tempo nas Imagens Fixas

Gostaria de colocar em discussão, neste momento, a representação do tempo nas imagens fixas, mas em um caso específico. Penso nas imagens em série, da qual, talvez o exemplo mais conhecido, sejam as pinturas de Monet, representando a “Catedral de Rouen”. Entendo que a partir desta discussão seja possível estabelecer uma relação com meus trabalhos. Recorro à ajuda de Aumont, que escreveu sobre esta série de pinturas, exatamente sobre este aspecto, a representação do tempo:

O que acontece nestas séries? O que acontece do ponto de vista do tempo para o espectador? A primeira resposta que nos vem ao espírito (...) consiste em apontar um vínculo quase automático entre série, sucessão e narração. Tornou-se quase lugar comum do discurso teórico o recordar que uma imagem pode contar mais ou menos coisas, mas que duas imagens, uma depois da outra, não escapam à engrenagem de um microrrelato. (...) Prefiro, pois, de início, generalizar e dizer que o que se produz, antes de tudo, em uma série de imagens diferentemente articuladas é, simplesmente o efeito de diferença. Um efeito cognitivo, quase consciente e que consiste na reconstrução, por parte do espectador, do que ‘falta’ entre as imagens.¹⁷⁴

¹⁷⁴¿Qué sucede en estas series? Qué sucede desde el punto de vista del tiempo y – añadire – para el espectador? La primera respuesta que nos viene al espíritu (...) consiste en apuntar un vínculo casi automático entre serie, sucesión y narración. Se há convertido casi en lugar común del discurso teórico el recordar que una imagen puede contar más o menos cosas, pero que dos imágenes, una tras otra, no escapan al engranaje de un microrrelato. (...) Prefiero, pues, de entrada, generalizarla y decir que lo que se produce ante todo en una serie de imágenes diferencialmente articuladas es, simplemente, el efecto de diferencia. Un efecto cognitivo, casi consciente y que consiste en la reconstrucción, por parte del espectador, de lo que ‘falta’ entre las imágenes. AUMONT, 1997, p. 69.

Este comentário é pertinente não apenas para as séries, como a “Catedral de Rouen” (onde estão representados diversos momentos da catedral) mas também para as imagens consecutivas que utilizo. Dois aspectos podem ser salientados desta citação: o primeiro é quando o autor diz que “duas imagens, uma depois da outra, não escapam à engrenagem de um microrrelato”, o que se coaduna com a visão que tenho de meus trabalhos. Estes mostram situações que transcorrem no tempo, às vezes extremamente curto e outras vezes alongado. E acabam se apresentando sempre como micro-histórias, mesmo que, eventualmente, não sejam muito claras, sejam mesmo enigmáticas.

O segundo ponto, importante para mim, é quando Aumont escreve que há um efeito cognitivo “que consiste na reconstrução, por parte do espectador, do que ‘falta’ entre as imagens” em série. Este segundo aspecto está estreitamente ligado ao primeiro, pois o espectador, ao completar o que “falta’ entre as imagens”, na busca de uma relação entre elas, estará produzindo uma história.

Complementando seu discurso sobre as séries, Aumont escreve que:

Na confrontação entre duas vistas, semelhantes e diferentes, o olhar ganha, com efeito, uma nova possibilidade: a de encontrar-se entre as duas, ali onde não há nada – nada visível. Transforma-se em um olhar intermitente, em um olhar com eclipses.

As obras mais interessantes aqui são as menos narrativas, as que autorizam a ida e a volta do olhar, o vai e vem, a produção de uma divergência, de um intervalo que não se esgota em um simples transcurso de uma duração restituível.¹⁷⁵

¹⁷⁵ “En la confrontación entre dos vistas, semejantes y diferentes a la vez, la mirada gana, en efecto, una nueva posibilidad: la de encontrarse entre las dos, allí donde nada hay – nada visible. Se convierte en una mirada intermitente, en una mirada con eclipses.

Las obras más interesantes aquí son, además, las más debilmente narrativas, las que autorizam la ida y la vuelta de la mirada, el vaivén, la producción de una divergencia, de un intervalo que no se agota en el simple transcurso de una duración restituible.” AUMONT, 1997, p.70.

Esta citação tem dois aspectos que quero salientar. Um deles é quando diz que as obras mais interessantes, dentro desta categoria, são as mais debilmente narrativas. Pode parecer um contra-senso dizer que me agrada a idéia de terem uma narrativa frágil, quando pouco acima disse que eram narrativas. Responderia a esta questão dizendo que, em primeiro lugar, esta narrativa frágil não deixa de ser uma narrativa; em segundo, e aí entra o outro aspecto pertinente da citação, ela é construída com “eclipses”, com escurecimentos, com áreas de sombra, com ausências, que é o que a torna frágil.

Gosto muito da idéia que o autor coloca de um “olhar com eclipses”, e percebo como bastante adequada aos meus trabalhos.

Sobre a Associação entre Imagens

Existem regras que são obedecidas na elaboração dos trabalhos? Que tipo de associações estabeleço entre as imagens? Como as uno?

Existem algumas regras básicas, para a construção dos trabalhos, dentre as quais posso exemplificar com o número de imagens que os formam. A idéia original previa apenas duas fotografias por trabalho, estabelecendo uma relação de dualidade. Nesta modalidade foram feitas ao todo cinco obras.

Examinando porém o arquivo de imagens que estava montando, concluí que poderia formar também conjuntos de três, o que possibilitaria o uso de imagens consecutivas que estava produzindo. Chamo de imagens consecutivas, como já disse anteriormente, aquelas obtidas da mesma cena

de um filme. Então, para unir em um mesmo trabalho duas fotografias consecutivas, precisaria pelo menos de mais uma para intercalá-las. Abrindo a possibilidade do uso de trabalhos com três imagens, acabaram por surgir alguns que não tinham imagens consecutivas. Nesta modalidade, de trabalhos com três imagens, foram executados 19, a maior parte do conjunto.

Também produzi algumas experiências nas quais este número era ampliado, chegando em um caso em que há nove imagens, o que acabava produzindo uma narrativa bastante complexa. Desconsidereei estes, para a pesquisa em curso, pois abririam para uma série de novas questões, que não achei pertinentes para o momento. Foi entretanto nesta fase de experimentação que surgiram algumas obras com quatro imagens, mais exatamente cinco trabalhos, que chamo de “tríptico + um”, pois entendo ser exatamente isto: são trabalhos que poderiam ser de três imagens, mas têm mais uma, o que cria uma outra possibilidade de leitura.

Uma outra regra fundamental é sobre a ordenação das imagens consecutivas. Estas não podem estar juntas, devendo sempre ter uma outra entre elas. As fotografias consecutivas dividem-se em dois grupos: a grande maioria é feita a partir de uma câmera fixa - na qual acontece alguma ação diante da câmera; e poucos casos nos quais é utilizado algo semelhante ao *zoom* ou a um *close*, ou seja, em que a câmera se aproxima de algo, focalizando algum detalhe do plano.

Um terceiro aspecto, que não é regra, mas sim um fato que se depreende dos trabalhos, é que todos, sem exceção, têm alguma figura

humana. Quando não for uma figura em plano aberto, ao menos um detalhe do corpo, como rosto, olhos, mãos, será visível.

Não há uma explicação específica que permita apontar a adoção de tais regras. O que se poderia dizer é que a primeira decisão – a de fazer os trabalhos com somente duas imagens – buscava, de alguma maneira, refazer os trabalhos desenvolvidos em 1983, que eram formados pela oposição, em um mesmo desenho, de um ambiente em oposição a um corpo humano. As outras opções ou decisões foram acontecendo no transcorrer da pesquisa.

De fato, o que se estabelece são relações entre as imagens. O que busco criar, com tais relações?

Ainda é difícil responder, pois não tenho o afastamento necessário neste momento do processo. Porém a pesquisa auxilia-me a encontrar interlocutores indispensáveis para o alicerçamento de uma reflexão. Posso me valer das colocações de outros autores e/ou artistas para tentar me aproximar da resposta. Sobre Eisenstein se escreveu que “ele desejava provocar no espectador uma emoção violenta unindo imagens fortes, *a priori* sem ligação contextual, sem relação narrativa.”¹⁷⁶ Já Raúl Ruiz diz que “a simples justaposição de dois elementos obsessivos gera, necessariamente, uma situação inesperada.”¹⁷⁷ E complemento com Tarkovski que escreve: “através das associações poéticas, intensifica-se a emoção e torna-se o espectador mais ativo.”¹⁷⁸ Poderia unir estas três

¹⁷⁶“*Il voulait provoquer chez le spectateur une émotion violente en accolant des images fortes, a priori sans lien contextuel, sans relation narrative.*” PINEL, 2001, p. 25.

¹⁷⁷“*La simple yuxtaposición de dos elementos obsesivos genera necesariamente una situación inesperada.*” RUIZ, 2000, p. 103.

¹⁷⁸ TARKOVSKI, 1998, p. 17.

citações dizendo que busco criar “associações poéticas”, unindo imagens “sem ligação narrativa”, mesmo que posteriormente possam criar uma, e que de alguma forma estas imagens são uma “obsessão”.

Divagação sobre o Palíndromo

Partindo da preocupação que tenho de como os trabalhos serão percebidos, surgiu-me uma outra questão, ou melhor dito, visualizei uma outra possibilidade a partir de leituras aleatórias. Surgiu o termo palíndromo, relativo a duas situações diferentes, quando lia Barthes e sobre Raúl Ruiz.

Palíndromo de Arcimboldo

O palíndromo é uma figura de linguagem na qual um texto pode ser lido da esquerda para a direita, ou ao contrário, e que mantém o mesmo sentido¹⁷⁹. Roland Barthes, em seu texto “Arcimboldo ou Retórico e Mágico”¹⁸⁰ no qual analisa a obra deste pintor, comenta que, na época deste artista, foi moda pintar imagens reversíveis, ou seja, imagens que ao serem viradas ao contrário, de cabeça para baixo, ganhavam novo sentido. O autor analisa um destes reversíveis de Arcimboldo, que representa um cozinheiro em um sentido e um simples prato de carne no inverso. Este não é um verdadeiro palíndromo, já que seu sentido é alterado na inversão, mas como continua também tendo um outro sentido, Barthes o chama de palíndromo de Arcimboldo.

¹⁷⁹ *Palíndromo: Mot, phrase ou texte qui se lit aussi bien de gauche à droite que de droite à gauche.* Lexique des termes littéraires. Sous la direction de Michel Jarrety. Paris: Gallimard, 2001, p. 302.

¹⁸⁰ BARTHES, O óbvio e o obtuso, 1984.

Tudo é sempre idêntico, diz o verdadeiro palíndromo; quer tomemos as coisas num sentido ou noutro, a verdade permanece. Tudo pode tomar um sentido contrário, diz o palíndromo de Arcimboldo; isto é: tudo tem sempre um sentido, seja qual for a maneira como se leia, mas este sentido nunca é o mesmo.¹⁸¹

Partindo deste mesmo tipo de palíndromo, ou seja, o que inverte o sentido, Charles Tesson comenta um pequeno filme de Raúl Ruiz.

Coube a Raúl Ruiz o crédito do primeiro palíndromo na cinematografia, uma curta seqüência de 2' (...) “Um casal (do avesso)”. A unidade de tempo e lugar é respeitada. A cena, em 19 planos, mostra um casal no seu apartamento. A astúcia de Ruiz é que fazendo rodar a fita no sentido normal (filme A) e depois ao contrário (filme B), não é somente o sentido do desenrolar que é modificado, mas também o sentido profundo destas imagens, sua significação. Em resumo, é o mesmo filme, a mesma fita que passa, do lado certo e do avesso, e no entanto o espectador tem a impressão de ver dois filmes bem distintos, no conteúdo e no assunto inteiramente diferentes.¹⁸²

É importante explicitar que neste filme a película não passa realmente do final para o começo, o que mostraria as pessoas andando para trás, mas na verdade há uma remontagem dos 19 planos, na ordem inversa, o que nos apresenta um filme “normal”, mas contando uma história bastante diferente.

Em sua análise, Tesson descreve as cenas através de 28 fotogramas em um sentido, e depois utilizando as mesmas imagens no sentido inverso. O que se vê são duas histórias diferentes, a partir da qual conclui que “um filme pode esconder um outro, nele, latente. Ele está a sua inteira disposição

¹⁸¹ BARTHES, O óbvio e o obtuso, 1984, p. 122.

¹⁸² Raoul Ruiz est à créditer du premier palindrome cinématographique, une courte séquence de 2' (...) “Un couple (tout à l'envers)”. *L'unité de temps et de lieu y est respectée. La scène, en 19 plans, montre un couple dans son appartement. L'astuce de Ruiz, c'est qu'en faisant défiler la bande à l'endroit (Film A) puis à l'envers (Film B), le sens du déroulement est non seulement modifié mais aussi le sens profond de ces images, leur signification. Bref, c'est le même film, la même pellicule qui passe, à l'endroit et à l'envers, et pourtant le spectateur a l'impression de voir deux films bien distincts, au contenu et au sujet entièrement différents.* TESSON, 1983, p. 36.

e não pergunta quando se manifestar.”¹⁸³ Esta idéia de um filme esconder o outro será desenvolvida nas páginas seguintes.

Mas afinal o que isto tem a ver com meus trabalhos? Os meus trabalhos são palíndromos “verdadeiros”? Ou são “palíndromos de Arcimboldo”, segundo a definição de Barthes? Acredito que para termos uma resposta conclusiva, deveríamos entrar no estudo da teoria da recepção, o que não me parece pertinente nesta oportunidade. Mas mesmo assim penso ser pertinente refletir um pouco sobre esta hipótese, porque quando encontrei estes textos acima citados, imediatamente estabeleci uma relação com meus trabalhos. E naturalmente, comecei a observá-los de uma nova maneira; percebi então em diversos (na verdade, em quase todos), que a idéia do palíndromo, de qualquer um dos dois tipos, era pertinente. As obras poderiam ganhar novos significados quando analisadas, imagem após imagem, indiferentemente da direita para a esquerda. E como estou propondo um jogo para o espectador, esta poderá ser uma outra modalidade de participação. Esta possibilidade é digna de nota, pois não estando as imagens unidas (coladas uma à outra ou em uma única moldura) é simples testar as duas hipóteses. Porém enfatizo que existe uma montagem, a definida por mim, que é a que considero a mais interessante.

Examinemos alguns exemplos:

“Harmônico n° 2” (47 e III) - Este trabalho é um díptico, no qual a imagem da esquerda mostra uma paisagem noturna, iluminada por um clarão no céu, uma árvore seca no primeiro plano à esquerda e, à direita, uma série de cruzes, lembrando um cemitério abandonado. Ao fundo, contra o céu, sobre uma elevação de terra, uma construção de linhas modernas, também extremamente iluminada. A segunda imagem, à direita, nos mostra um grupo de músicos

¹⁸³ “Un film peut en cacher un autre, en lui, latent. Il se tient à son entière disposition et ne demande qu’à se manifester.” TESSON, 1983, p.38.

tocando saxofone, todos de smoking branco e gravata borboleta, parecendo uma orquestra dos anos 30.



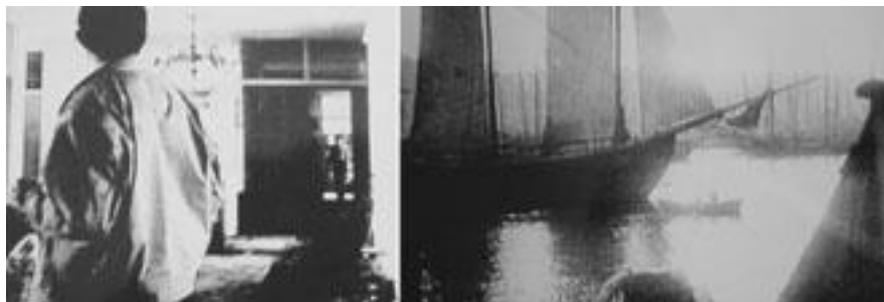
47. “Harmônico n° 2”, 2000, 51x140cm.

Acredito que este trabalho pode ser visto como um palíndromo, pois a relação que é estabelecida entre as imagens parece-me não sofrer uma alteração significativa, observando uma ou a outra em primeiro lugar. Da esquerda para a direita vemos um local (a paisagem com a construção) e uma ação (o grupo de músicos) que imaginamos ocorrendo naquele lugar. Se observarmos ao contrário não se alterará em nada nosso entendimento, apenas veremos primeiro os músicos e depois o local onde eles estão tocando. Como este exemplo, poderia citar vários, que repetem o mesmo esquema de palíndromo: os Harmônicos n° 3, n° 5, n° 7, n° 10, n° 11 e n° 18, entre outros.

Os exemplos de palíndromo de Arcimboldo, em meu trabalho, são em menor número, mas existem:

“Melódico n° 1” (48 e II) - A imagem da esquerda mostra o interior de uma residência, tendo em primeiro plano um homem de costas, olhando em direção ao fundo onde, à direita, há uma abertura iluminada, talvez uma porta aberta, diante da qual vemos um outro homem. A segunda imagem

mostra um navio ancorado em um porto e, próximo a ele, um bote com duas pessoas.



48. “Melódico n° 1”, 2000, 51x150cm.

Observando as imagens nesta ordem, podemos imaginar uma despedida: um dos homens está partindo e vai pegar o barco. Ou ainda que os dois estão partindo juntos em uma viagem. Neste caso o bote estaria indo do cais para o navio, levando o/os passageiros. Porém se observarmos ao contrário vemos um navio ancorado e, para mim, o bote indo em direção ao cais, trazendo alguém, que se encontrará com o segundo personagem na residência. Entendo que na segunda hipótese teríamos um encontro, bem oposta à primeira, que seria uma despedida. Temos assim duas possibilidades de leitura, bastante distintas, somente invertendo o encaminhamento do olhar. Poderíamos ampliar o leque de exemplos com mais alguns trabalhos: os Melódicos n° 3, n° 4, n° 10 e n° 11.

Examinando as listas de exemplos, pode-se perceber que considero como palíndromos verdadeiros apenas os Harmônicos e como palíndromos de Arcimboldo os Melódicos, não tendo importância, nestes casos, o número de imagens que formam o trabalho, sejam eles dípticos, trípticos ou os trípticos + um.

O outro aspecto que atraiu minha atenção foi a idéia de que dentro de um filme há (ou pode haver) um outro filme escondido. Há muitas imagens escondidas, e disto tenho certeza. Mas a possibilidade de haver toda uma outra história, escondida nas imagens, pareceu-me uma possibilidade muito rica. E para encontrar estas outras histórias há que ter olhos para ver, há que querer encontrar.

É importante porém salientar as diferenças entre a pintura e o filme comentados: no caso da pintura de Arcimboldo, para termos a nova possibilidade de leitura, devemos virar o quadro de cabeça para baixo. No filme de Ruiz, foi necessário que o diretor fizesse uma nova montagem, para que a segunda história surgisse. Nos meus trabalhos, basta alterar a maneira de olhar, sem necessidade de nenhuma alteração física na obra.

Quanto às diferentes maneiras de olhar, um dos aspectos que sempre deixou-me intrigado, ao imaginar a recepção destes trabalhos, era questionar como se dariam estas leituras. Será que necessariamente as pessoas “leriam” da esquerda para a direita como eu os tinha concebido, ou eventualmente algumas poderiam ler ao contrário? Talvez a dúvida exista para mim, pois já tendo estudado hebraico – que se lê da direita para a esquerda – é muito evidente que há diversas maneiras de se ler um texto, ou no caso, uma seqüência de imagens. E como neste caso não há maneira de direcionar o olhar do outro, as possibilidades ficam em aberto. E repetindo o que escreveu Barthes: “tudo tem sempre um sentido, seja qual for a maneira como se leia, mas este sentido nunca é o mesmo.”

Sobre Filmes Clandestinos

Podemos continuar pensando sobre as diferentes maneiras de olhar, porém, sob um outro aspecto. Pensei nisto a partir de um texto de Raúl Ruiz, em que ele escreve sobre o fato de um filme esconder outro. É uma citação longa, mas considero extremamente interessante:

Todo cinéfilo possui pelo menos uma experiência particular, objeto de sua tristeza. A minha experiência não é nem alegre nem triste, na medida em que nunca aconteceu de verdade. Ela me provoca esta forma de melancolia que os portugueses chamam “saudade”, ou seja, o sentimento de uma nostalgia por algo que pode ter ocorrido. Minha experiência só foi expectativa. Cada vez que via um filme, tinha a impressão de encontrar-me em outro, inesperado, diferente, inexplicável e terrível. Recordo que, sendo menino, consegui entrar certa vez em uma sala que projetava filmes para adultos, em um dia que passava “Las orgías de la Torre de Nesle”. Entre duas cenas de nudez de Silvana Pampanini, apareceu de repente um *iceberg*, antes de aparecer um barco da marinha nacional a bordo do qual o Presidente da República do Chile proclamava que a Antártida era também território chileno. Com a palavra “chileno”, Silvana Pampanini voltava a aparecer na tela e o filme prosseguiu como se nada houvesse ocorrido. Alguns anos mais tarde, compreendi que a erupção abrupta de um filme em outro filme não era suficiente para impregná-lo de magia; sem dúvida, creio haver entendido que todo filme carrega sempre outro filme secreto, e que para descobri-lo bastava desenvolver o dom da visão dupla que cada um possui. Este dom, que Dalí poderia ter chamado “método crítico paranóico”, consiste simplesmente em ver em um filme, não a seqüência narrativa que se dá a ver efetivamente, mas sim o potencial simbólico e narrativo das imagens e dos sons deslocados do contexto. Um filme secreto quase nunca aparecera à primeira vista, e todavia é evidente que um péssimo filme (mas, o que é um péssimo filme?) carrega demasiados filmes clandestinos, não é menos certo que não basta que seja de todo ruim para que chegue a ser apaixonante. Uma película ruim precisa de um sistema de vigilância eficaz, ou seja, não chega a controlar a narração nem a coerência na atuação dos atores; ou digamos melhor, que se possa entrar e sair dela com grande facilidade, de maneira que uma verdadeira multidão de passageiros clandestinos circulem ali incansavelmente. Mesmo um filme bem cuidado, por exemplo “*A Touch of Evil*”, estimula nossa capacidade de emboscada. Pensemos um pouco o que se sucederia ao escutar um diálogo deste filme em um momento que todos os personagens falam ao mesmo tempo, como se seu sentido estivesse disposto em linha reta. Isto daria algo como: Eu creio que... mexicano... quando?... não almoçaram... merda... na hora...

dez... depois do crime... rápido, rápido, no café da frente... com um advogado... que chove... sua mulher... as tripas de fora, etc. Ou bem, se tratarmos de reconstruir um filme de Hitchcock a partir dos observadores que desviam a intriga. Ou se em um Hawks se deixar de lado as lutas para concentrar-se naquela nuvem cujo aspecto figurativo lembra o rosto de George Washington. Ou na proliferação de pêndulos e de relógios Omega em um de tema histórico greco-romano, o que o transforma *ipso facto* em um filme esotérico. Ou no inverossímil castelhano falado pela cigana Ava Gardner em *Pandora*. Ou na cruz agnóstica figurada pelo Cristo Andrógino de Esther Williams na Escola de Sereias. Ou nos erros devidos ao uso incorreto da túnica que faz perder o equilíbrio o Sócrates de Rossellini. Outras tantas imagens e signos que poderiam figurar no filme clandestino que busco no interior de cada filme. Só que tais exercícios não são senão um primeiro passo no périplo através do oceano fílmico e de seus muitos arquipélagos.¹⁸⁴

O que me agrada tanto neste texto e que justificaria a sua inclusão nesta tese? Ele fala de um outro olhar possível, diante do que normalmente

¹⁸⁴*Todo cinéfilo posee por lo menos una experiencia particular, objeto de su pesadumbre. La experiencia mía no es ni alegre ni triste, en la medida en que nunca há tenido lugar de veras. Ella me provoca esa forma de melancolía que los portugueses llaman "saudade", o sea, el sentimiento de una nostalgia por algo que pudo haber tenido lugar. Mi experiencia sólo fue expectativa. Cada vez que veía una película, tenía la impresión de hallarme en otra película, inesperada, diferente, inexplicable y terrible. Recuerdo que, siendo niño, me introduce cierta vez en una sala que proyectaba películas para adultos, un día en que pasaban Las orgías de la Torre de Nesle. Entre dos escenas de desnudo de Silvana Pampanini, apareció de pronto un iceberg, antes de llegar el turno a un barco de la marina nacional a bordo del cual el Presidente de la República de Chile proclamaba que la Antártica era también territorio chileno. Con la palabra "chileno", Silvana Pampanini volvió a hacer aparición en la pantalla y la película prosiguió como si nada.*

Algunos años más tarde, comprendí que la irrupción abrupta de un film en outro film no era suficiente para impregnarlo de magia; sin embargo, creo haber entendido que todo film conlleva siempre outro film secreto, y que paradescubrirlo bastaba con desarrollar el don de la doble visión que cada cual posee. Este don, que Dalí podría haber llamado "método crítico paranoico", consiste sencillamente en ver una cinta no ya la secuencia narrativa que se da a ver efectivamente, sino el potencial simbólico y narrativo de las imágenes y de los sonidos aislados del contexto. Una película secreta no aparecerá casi nunca en la primera visión, y aunque es evidente que un pésimo film (pero, ¿qué es un pésimo film?) conlleva demasiados films clandestinos, no es menos cierto que no basta con que éste sea del todo malo para que llegue a ser apasionante. Una película mala carace de un sistema de vigilancia eficaz, o sea no llega a controlar la narración ni la actuación de los comediantes; o digamos mejor que se puede entrar y salir de ella con facilidad extrema, de manera que una verdadera multitud de pasajeros clandestinos circulan allí incansablemente. En tanto que una cinta bien vigilada, por ejemplo A Touch of Evil (Sed de mal), estimula nuestra capacidad de ardid. Pensemos un poco en lo que sucedería si se tratara de escuchar un diálogo de este film el que de pronto todos los personajes hablan al mismo tiempo, como si su sentido estuviera dispuesto en línea recta. Esto daría algo así como: Yo creo que... mexicano...¿cuándo?... no han almorzado... mierda... a la hora... diez... después del crimen... rápido, rápido, en el café del frente... con un abogado... que llueve... su mujer... las tripas al aire, etc. o bien, si tratáramos de reconstruir un film de Hitchcock a partir de los mirones que desvían la intriga. O si en uno de Hawks se dejaran de lado las peleas para concentrarse en aquella nube cuyo aspecto figurativo va a hacer aparecer el rostro de George Washington. O en la proliferación de pêndulos y de relojes Omega en outro de tema histórico grecorromano, lo que lo transforma ipso facto en film esotérico. O en el inverosímil castellano hablado por la gitana Ava Gardner en Pandora. O en la cruz agnóstica figurada por el Cristo Andrógino de Esther Williams en La escuela desirenas. O en las torpezas debidas al uso incorrecto de la túnica que hacen perder el equilibrio al Sócrates de Rossellini. Otras tantas imágenes y signos que podrían figurar en el film clandestino que busco en el interior de cada film. Sólo que tales ejercicios no son sino un primer paso en el periplo a través del océano fílmico y de sus muchos archipiélagos. RUIZ,1999, p.124 a 126.

não é questionado. Ruiz une, ao menos em sua imaginação infantil, dois filmes totalmente diferentes, estabelecendo um choque entre imagens, absolutamente pessoal. É importante contar aqui que a primeira vez que li este trecho, não gravei que era só expectativa infantil a reunião de Silvana Pampanini e o presidente da república do Chile. Li como se fosse uma experiência real pela qual ele tivesse passado. E apesar de não compreender como era possível ter havido esta fusão de dois filmes, mesmo assim fiquei muito impressionado. Meses mais tarde, ao voltar ao livro, percebi meu engano, porém já era tarde, e a imagem, ou as imagens já estavam gravadas em mim. Estavam gravadas mesmo não sabendo quem era a Pampanini, que só conheci posteriormente, em um Maciste ou em “Os Últimos Dias de Pompéia” que vi na televisão francesa.

O outro aspecto curioso e instigante do olhar de Ruiz é o fato de ele ficar procurando relógios em filmes greco-romanos (quem já não fez isto alguma vez?) ou procurando reconhecer figuras nas nuvens, dentro de um filme. Não que eu faça algo semelhante ao ver meus vídeos; porém fico em posição de alerta, pois também estou à caça de imagens, de determinadas imagens dentro dos filmes. Quando estou vendo um vídeo, e trabalhando, meu olhar não é mais inocente, e não consigo simplesmente ver a história que se desenrola diante de meus olhos.

Poderia também aqui estabelecer uma relação com o filme “*Blow up*” de Antonioni, no qual o fotógrafo busca entre as fotografias uma revelação: a revelação de um crime. É com este tentar encontrar entre as imagens uma resposta ou uma solução, no que não aparece mas está indicado, que estabeleço uma relação com meu trabalho, com meu processo. Diz Dubois

sobre “*Blow up*” que “a revelação revela ao perscrutador algo além do que a latência fazia acreditar, algo que não havíamos visto e que parece, no entanto, estar ali, quando se *olha* de fato, quando se lê, quando se constrói sua leitura, quando se assume o risco da interpretação.”¹⁸⁵

Este olhar de fato, este olhar perscrutador procurando um assassino, um rosto nas nuvens, ou um relógio no pulso de um gladiador é que me parece rico de possibilidades, e com o qual hoje, tento me munir.

Sobre a Simultaneidade

Aqui voltamos a falar do tempo, mas em outro aspecto. Existem as artes do tempo e as artes do espaço. O cinema, assim como a música, são artes do tempo. É interessante citar estes dois casos pois meu trabalho estabelece relações com ambos: o cinema como fonte de todo o material utilizado, e a música como referência para os nomes que dei para os dois grandes grupos de trabalhos. Mesmo fazendo alusão a estas duas formas de manifestações artísticas temporais, minha obra é essencialmente espacial. Para se perceber as artes do tempo em seu todo, é necessária a utilização da memória: o espectador lembra o que viu ou ouviu e relaciona com o que está vendo ou ouvindo. Sobre esta relação temporal, no caso o cinema, escreve Aumont:

(...) as formas temporais da imagem narrativa não existem fora do espaço, de um espaço global no qual tem lugar a representação (...) por muito fragmentada – ou ao contrário duradoura e contínua – que seja, a obra, o filme, sempre a retotaliza seu espectador, quem, ao menos, tanto como na

¹⁸⁵ DUBOIS, 1999, p. 350.

duração, a apreende na seqüência, à custa da percepção incessantemente modificada de um conjunto. (...) Desenvolvida no tempo, não por isto se recebe a obra como um simples transcorrer, senão que dá lugar a um processo infinito de comparação, de classificação – em resumo, de memória...¹⁸⁶

Este lembrar o que viu, para relacionar com o que está vendo, é um dos aspectos que mais acentua a diferença entre a maneira de se perceber um filme e a maneira de se visualizar meus trabalhos. É possível que, em algum momento, o observador de minhas obras tenha um olhar parcial, se concentrando nas imagens individualmente e em conseqüência, seqüencialmente. É este olhar, na verdade, que espero obter. Ele, porém, estará diante de todas as imagens, ao mesmo tempo. Em primeiro lugar o espectador as perceberá em sua simultaneidade. Esta possibilidade, da visualização do conjunto de imagens, abrirá outras possibilidades de leituras das obras, como já comentamos anteriormente quando falamos, por exemplo, dos palíndromos. É claro que existe um tempo de observação, mas é mais evidente que existe uma possibilidade de percurso a ser percorrido.

Sem dúvida, apesar de haver diversas questões relacionadas ao tempo nestes trabalhos, eles são artes do espaço, ou seja, o uso da memória não é necessário para a percepção do todo. Neste aspecto, especificamente, mais aproximadas da pintura, pois “para os defensores da

¹⁸⁶(...) *las formas temporales de la imagen narrativa no existen fuera del espacio, de un espacio global en el que tiene lugar la representación (...) por muy fragmentada – o por el contrario durativa y continua – que sea, la obra, la película, siempre la retotaliza su espectador, quien, al menos, tanto como en la duración, la aprehende en la secuencia, a costa de la percepción incesantemente modificada de un conjunto. (...) Desarrollada en el tiempo, no por ello se recibe la obra como un simple transcurrir, sino que da lugar a un proceso infinito de requerimiento, de comparación, de clasificación – en resumen, de memoria...* AUMONT, 1997, p.104.

fotografia como arte, de um lado, a ruptura com o *continuum* referencial permitiria ao fotógrafo aproximar-se melhor da arte pictórica, que se pensa majoritariamente como uma arte da simultaneidade e não da sucessividade.”¹⁸⁷ Este modo de perceber a obra, em seu todo, acontece mesmo no caso desta apresentar-se fragmentada em sua estrutura. Enfatizo aqui a falta de necessidade do uso da memória, diante de meus trabalhos, que somente é utilizada por alguns. Estes ficam tentando descobrir de onde as fotografias foram extraídas, o que se revela um exercício, na maior parte das vezes, infrutífero.

¹⁸⁷ BAETENS, 1998, p.233.

Sobre as Obras Enquanto Conjuntos

Considero pertinente comentar aqui, a partir de um texto que analisa trabalhos extremamente diferentes dos meus, como podemos chegar a conclusões interessantes sobre a produção que constitui esta pesquisa. É o caso do livro de Gilles Deleuze¹⁸⁸, no qual é analisada a obra de Francis Bacon, em profundidade. Neste estudo, um dos aspectos comentados são os dípticos e os trípticos. Apesar de os trípticos de Bacon não terem nada a ver com os meus, a partir deste texto é que me foi possível elaborar alguns aspectos sobre as obras que venho criando.

Um dos aspectos que Deleuze mais salienta é o fato de a obra de Bacon não ser narrativa, apesar de ser possível imaginar muitas interpretações ou narrações para elas. Exemplifica com a análise da obra “*L’Homme et l’enfant*” de 1963, sobre a qual, após citar diversas interpretações, escreve: “com certeza podemos dizer que o quadro é a possibilidade de todas estas hipóteses ou narrações ao mesmo tempo. Mas é porque ele mesmo está fora de toda narração.”¹⁸⁹

Diversas vezes escrevi neste texto que meus trabalhos eram micro-histórias. Ao mesmo tempo comentei que criava obras polissêmicas, que não tinham uma leitura única, mas sim tantas quantas fossem os observadores delas. Cada um faria a sua interpretação, e teria uma versão da história, unindo os elementos que ofereço com as suas próprias vivências.

¹⁸⁸ DELEUZE, Gilles. Francis Bacon – Logique de la sensation. Paris: Seuil, 2002.

¹⁸⁹ “*Sans doute peut-on dire que le tableau est la possibilité de toutes ces hypothèses ou narrations en même temps. Mais c’est parce qu’il est lui-même hors de toute narration.*” DELEUZE, 2002, p. 69.

A partir do texto de Deleuze, percebi que meus trabalhos apresentam diversos elementos (dois, três ou quatro) que podem configurar uma narração. Porém não formam uma única, mas podem formar muitas. Seria possível então, neste caso, falarmos em uma arte narrativa? Todos exemplos tradicionais de arte narrativa, desde a Idade Média, sempre contam uma história, e somente uma. Eventualmente esta história pode ser de difícil compreensão, por estar muito fragmentada, ou por exigir um conhecimento anterior para entendê-la. Mas é sempre uma única história.

Mesmo na contemporaneidade, nos casos de obras narrativas, por exemplo, de Sophie Calle ou John Waters, é apresentada uma única narração. Levanto pois, como hipótese, que no meu caso, como os trabalhos podem se configurar como muitas narrações, não são nenhuma. Não faço narrações, apesar de trabalhar com todos elementos que podem formar uma.

Voltando a Deleuze, escreve ele sobre os trípticos de Bacon: “é preciso existir uma relação entre as partes separadas, mas esta relação não deve ser nem lógica nem narrativa. O tríptico não implica em nenhuma progressão, e não conta nenhuma história.”¹⁹⁰ Em meus trabalhos também há uma relação entre as partes, eventualmente sem lógica ou narração aparente. Nos casos dos trípticos e dos trípticos + 1, que utilizam imagens consecutivas, ao contrário, há uma lógica e a narração de um transcorrer de tempo. Diferentemente dos trabalhos de Bacon, minhas obras têm uma

¹⁹⁰ “il faut qu’il y ait un rapport entre les parties séparées, mais ce rapport ne doit être ni logique ni narratif. Le triptyque n’implique aucune progression, et ne raconte aucune histoire.” DELEUZE, 2002, p. 68.

progressão (termo cujo significado entendo como semelhante ao de seqüência) e muitas possibilidades de histórias.

Sobre o Conceito de Choque

Levanto aqui a possibilidade que a relação que se estabelece entre as imagens, mais do que de justaposição ou seqüência, seja uma relação de choque.

Um dos teóricos que desenvolveu em diversos textos a discussão sobre o choque foi Walter Benjamin, entre os quais “Sobre alguns temas em Baudelaire”. Neste, ele enfatiza as causas do choque, a partir das colocações de Freud, relacionando-o, principalmente, com a obra de alguns poetas como Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe. O ponto de vista psicanalítico não será aprofundado e atendo-me à relação que estabelece entre o cinema e o choque. Benjamin escreve neste texto que “no filme, a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal”¹⁹¹. Esta relação está desenvolvida, entretanto, em outro texto, no qual escreve:

Compare-se a tela em que se projeta o filme com a tela em que se encontra o quadro. Na primeira, a imagem se move, mas na segunda, não. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mas o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo real. A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda.¹⁹²

¹⁹¹ BENJAMIN, *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, 1997, p.125.

¹⁹² BENJAMIN, 1993, p.192.

Ou seja, as imagens em sua constante sucessão, isto é, no passar de um fotograma para o outro, mas principalmente nas mudanças de seqüências e planos, produziriam o efeito de choque no espectador. Eisenstein também já havia estabelecido uma relação entre o choque, que ele nomeia de colisão, e a montagem cinematográfica, dizendo (e aqui repito parte de uma citação já apresentada no primeiro capítulo), que em oposição à idéia defendida por outros diretores da montagem como “ligação de peças”, para ele “a montagem é como colisão. Uma visão pela qual, da colisão de dois fatores determinados, nasce um conceito.”¹⁹³

O que Benjamin e Eisenstein colocam ainda é um pouco diferente do que apresento, pois se para eles o choque se daria na sucessão de imagens, no constante transformar-se, não é isso o que ocorre em minha produção, na qual as imagens estão fixadas. Porém há a relação entre duas imagens diferentes unidas, e o olhar inevitavelmente passa de uma para a outra e tenta estabelecer uma relação.

Para aproximarmo-nos um pouco mais do conceito de choque, podemos recorrer a Peter Bürger, ao tratar da arte de vanguarda e das questões da montagem. Comenta ele que as obras deste período, e com as quais encontro semelhança com minha produção, eram muitas vezes formadas por partes, seguidamente autônomas e que caberia ao espectador uni-las. Escreve este autor:

A obra de vanguarda não produz uma impressão geral que permita uma impressão do sentido, nem a suposta impressão pode tornar-se mais clara

¹⁹³ EISENSTEIN, A Forma do filme, 1990, p.41.

dirigindo-se às partes, porque estas já não estão subordinadas a uma intenção da obra. Tal negação de sentido produz um choque no receptor.¹⁹⁴

Segundo Bürger os artistas de vanguarda teriam como intenção, ao utilizar o choque, induzir a que o espectador se interrogue “sobre a sua particular práxis vital e se coloque a necessidade de transformá-la”, o que, segundo o autor, é discutível em sua eficácia. Continua ele:

A estética do choque põe ainda mais um problema: o da possibilidade de fazer durar um efeito assim. Nada perde o seu efeito tão rapidamente como o choque, porque sua essência consiste em ser uma experiência extraordinária. (...)

O que fica é o caráter enigmático do produto, a resistência que denota contra o intento de lhe captar o sentido.¹⁹⁵

Mesmo aceitando este aspecto, o de que a repetição eliminaria o efeito do choque, já que é uma solução comum em todos os meus trabalhos, mesmo assim continuo entendendo como pertinente seu uso. Digo isto porque conforme já comentei anteriormente neste texto, ao falar da relação entre as imagens nos trabalhos, referia-me a elas como estando justapostas. Cabe aqui tentar precisar um pouco mais esta questão. Escrevi no primeiro capítulo, com o auxílio da definição do dicionário, que justapor é pôr junto, aproximar, e justaposição é o ato de justapor. Neste momento entendo que este termo pode ser mais “afinado”.

Intuo que a palavra justapor refere-se a um gesto muito “suave”, algo que se acomoda facilmente. Quase como elementos que se encaixassem uns aos outros. Como se as minhas imagens se unissem “naturalmente”, sem atrito. Acredito que em alguns casos isto acontece, porém, entendo que não é somente isto que ocorre. Parece-me que as fotografias, quando

¹⁹⁴ BÜRGER, 1993, p.131.

¹⁹⁵ BÜRGER, 1993, p.132.

unidas, ou na verdade apenas aproximadas, criam uma área de ruído, como se fossem forçadas a conviver umas com as outras segundo uma lógica apenas conhecida por mim. Esta união forçada, esta convivência, muitas vezes pouco pacífica, não seria provocada por um choque entre as imagens, mesmo elas sendo fixas e imóveis? Não seria este choque o que produziria o ruído, o estranhamento, entre elas mesmas e entre elas e o espectador? Não seria desta verdadeira colisão que emanaria o significado dos trabalhos? E sua constante incompletude, e seu caráter enigmático, não seriam também uma decorrência disso?

Acredito que sim, e neste sentido vejo ser adequado o uso, também, do termo choque para identificar a relação entre as imagens, sem evidentemente eliminar o conceito de justaposição. Percebo que é possível estabelecer-se uma convivência entre estes dois conceitos.

Comentários afetivos: O rolo variado

Há muitos anos, um amigo mineiro me contou uma história, que jurava ser verdade. Tinha passado sua infância em uma pequena cidade do interior de Minas, onde havia um cinema. Neste os filmes chegavam, normalmente, para apresentações de um único dia. Porém, às vezes, o filme não chegava, e era fim de semana, e a criançada queria cinema (não havia Faustão, nem Silvio Santos, nem televisão).

Contava o Léo, este amigo, que era comum os filmes arrebentarem ou queimarem durante as projeções (isto também acontecia aqui), e para fazer as emendas, para colar os filmes e continuar as projeções, os projetonistas cortavam pedaços dos filmes, que acabavam ficando por lá. Pois ele contava que estes pedaços, quando havia uma boa quantidade, eram emendados, uns nos outros, sem nenhuma lógica que não a do acaso.

E quando não chegava o filme previsto, era projetado este “filme”, o Rolo Variado, composto de fragmentos, de diversos tamanhos, dos mais diferentes filmes. É possível imaginarmos o resultado: vem uma diligência correndo, corta para Gene Kelly cantando na chuva, Maciste entra em luta com um leão, e o Tarzan (o Johnny Weismuller) dando seu grito de vitória.

Se esta história é verdadeira, eu não sei. Mas ela é muito boa, e desde que a ouvi, já se vão quase trinta anos, nunca esqueci.

Rolo Variado, seria um possível nome para esta tese.

4° CAPÍTULO

DA CONFIGURAÇÃO DO ENIGMA

SOBRE INTERVALOS

Marey achava estúpida a invenção dos Lumière: a nova máquina se calcava sobre a velocidade do movimento percebido; ele procurava outra coisa, o intervalo entre as vistas, o não visto, o que desaparece.¹⁹⁶

Acho interessante iniciarmos com esta citação, que inverte o ponto de vista tradicional, ao dar ênfase às imagens fixas, mesmo quando estamos pensando no movimento das coisas.

Ao mesmo tempo, e com uma visão bastante pessoal, como sempre, temos Raúl Ruiz propondo um tipo de intervalo que foge um pouco ao que será desenvolvido, mas que cria uma nomenclatura, que me parece bastante pertinente. Escreve ele:

Desde seu começo o cinema tem sido a arte de justapor fragmentos de vida real de modo tal que possam dar a impressão de um *continuum*. Desde então, os cineastas se dividiram entre aqueles que preferiam a arte da justaposição e aqueles que valorizavam os acontecimentos ocorridos no interior de cada fragmento. Para dizer claramente: os partidários da montagem e os partidários da encenação. Sem dúvida, ninguém ou quase ninguém achou bom interessar-se no que sucedia em dois fragmentos. (...) o que ocorre entre duas tomadas, entre dois fotogramas, dois filmes que vemos na televisão, saltando de um para o outro sem parar? (...) Provisoriamente, batizaria com boa vontade estas idéias como “fragmento ausente”, “ponto hipnótico”, “tédio sublime”.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Marey trouvait stupide l'invention des Lumière: la nouvelle machine se calquait sur la vitesse du mouvement perçu; lui cherchait autre chose, l'intervalle entre les vues, le non-vu, ce qui disparaît. RONDEPIERRE, Apartés, 2001, p.38.

¹⁹⁷ Desde sus comienzos el cine há sido el arte de yuxtaponer fragmentos de vida real de modo tal que puedan dar la impresión de un continuum. Desde entonces, los cineastas se han dividido entre aquellos que preferían el arte de yuxtaponer y aquellos que ponían en valor los acontecimientos ocurridos al interior de cada fragmento. Para decirlo claramente: los partidarios del montaje y los partidarios de la puesta en escena. Sin embargo, nadie o casi nadie creyó bueno interesarse en lo que sucedía en dos fragmentos. (...)¿qué ocurre entre dos tomas, entre dos fotogramas, dos films que vemos en la televisión, saltando de uno a outro sin parar? (...) Provisionalmente, bautizaría de buena gana estas ideas como “fragmento ausente”, “punto hipnótico”, “tedio sublime”. RUIZ,1999, p.133.

Vale a pena chamar a atenção sobre alguns aspectos deste texto. O primeiro é o comentário do autor sobre a tentativa de o cinema apresentar as narrações como um *continuum*. Sabemos todos que isto não ocorre, a não ser em alguns raros exemplos de cinema experimental, como também nunca ocorreu em todas as narrações através da história. Sempre coube ao espectador, ao leitor ou ouvinte, unir os fragmentos que formam as narrativas, estabelecendo as ligações entre as partes. Estas lacunas, que o espectador preenche ou não, poderiam ser pensadas como intervalos.

O segundo ponto, sobre o qual chamarei a atenção, é sobre o fato de Ruiz se perguntar sobre o que sucede quando se vê dois filmes na televisão, saltando de um para o outro. Este gesto, conhecido como *zapping*, extremamente comum nos nossos dias, cria um tipo de percepção que até há pouco tempo era impensável: o perceber ou imaginar que percebeu determinado conteúdo de um filme ou programa, em poucos segundos, e logo partir para outro. A “pensatividade” que Barthes já sentia falta no cinema, como fica agora? Mesmo sem entrarmos numa análise da recepção, acredito que este hábito transforma a maneira de perceber as imagens hoje, mesmo que o telespectador não esteja, neste caso, buscando um sentido que unifique estas imagens.

O terceiro aspecto da citação que salientaria é a criação do termo “fragmento ausente” para se referir ao intervalo, que me parece não apenas poético, mas também adequado ao pensar em meus trabalhos. Poderia pensar, no meu caso, em “fotografia ausente”.

Mas voltemos à discussão do termo em questão.

Em música um intervalo é a distância entre duas notas, mensurável pela relação de suas frequências. A música joga então, concretamente, sobre aquilo que não é senão uma relação abstrata, aritmética. Este aspecto é que deu lugar à utilização metafórica por Dziga Vertov do termo intervalo para designar a distância entre duas imagens, no seu caso, em movimento.¹⁹⁸

Aumont é outro autor que pergunta:

O que é o intervalo no filme? Historicamente, foi Vertov quem respondeu a esta pergunta, sintomaticamente esquecida por Eisenstein (também ele se interessa pelo cheio; também para ele a defasagem é só interessante como diferença a preencher).

O intervalo é a distância visual mantida entre dois planos. “Plano” se utiliza aqui somente por comodidade, e Vertov considerava o intervalo como uma noção muito mais geral de início, que podia desempenhar um papel, especialmente na sobreposição (...). São essenciais, em troca, os dois qualificativos: o intervalo é visual, não intelectual, portanto não temos que enchê-lo; só pode ser incessantemente mantido.¹⁹⁹

Aqui considero importante enfatizar que o “intervalo é visual, não intelectual, portanto não temos que enchê-lo”. Este princípio, de não preencher o intervalo, provisoriamente aceitaremos. Adiante o reveremos.

Voltemos a Vertov e sua noção de intervalo. Para ele “a palavra, em geral, pode ser entendida segundo três dimensões: espacial (distância que separa dois pontos), temporal (duração que se estende entre dois momentos), musical (relação entre duas alturas de tons), logo como lacuna,

¹⁹⁸ AUMONT e MARIE, 2002, p.113.

¹⁹⁹ *¿Qué es el intervalo en el cine? Historicamente , fue Vertov quien respondió a esta pregunta, sintomáticamente olvidada esta vez por Eisenstein también él se interesa por lo pleno; también para él el desfase es solo interesante como diferencia a colmar).*

El intervalo es la distancia visual mantenida entre dos planos. ‘Plano’ se emplea aquí sólo por comodidad, y Vertov considera el intervalo como una noción, mucho mas general de entrada, que podía desempeñar un papel, especialmente en la sobreimpresión (...).Son esenciales, en cambio, los dos calificativos: el intervalo es visual, no intelectual, por lo que no hay que colmarlo; sólo puede ser incesantemente mantenido”. AUMONT, 1997, p.75.

como ligação ou como relação.”²⁰⁰ Atendo-me ao princípio, e não às especificidades de sua teoria, estes três aspectos podem ser percebidos em meus trabalhos. Vamos a eles:

Sobre o Intervalo Espacial

Sendo a distância que separa dois pontos, o intervalo espacial ocorre nos meus trabalhos sempre sobre o plano. É o espaço físico, concreto, a fenda que surge entre as imagens. Por enquanto pode ser pensado como elemento separador, que torna visível os limites das imagens, seu fim e seu começo. É o elemento que deixa claro que não há fusões e nem sobreposições. É um espaço vazio – no seu aspecto físico – e que assim será mantido.

Conforme já escrevi anteriormente, nas artes visuais é antigo o procedimento de apresentar diversas imagens justapostas, deixando ao espectador a incumbência de estabelecer as ligações.

Um dos mais belos exemplos é a já citada série de pinturas de Giotto na *Cappella degli Scrovegni* (1305), em Pádua (49). Mesmo considerando que as diferenças de concepção e execução, são enormes, ainda assim utilizo o exemplo. A principal diferença é que esta obra de Giotto é pensada como um todo, na ocupação que faz de todo o espaço, e sua leitura deve ser feita em espiral, do alto para baixo.

Porém, são significativas as relações entre as imagens que estão umas sobre as outras, ou diretamente em frente, nas paredes opostas. É

²⁰⁰ *Le mot, en général, peut s'entendre selon trois dimensions: spatiale (distance qui sépare deux points), temporelle (durée qui s'étend entre deux moments), musicale (rapport entre deux hauteurs de tons), donc comme lacune, comme lien ou comme relation.* AUMONT e MARIE, 2002, p.214.

ênfatizado o percurso que se faz, ou deve se fazer, dentro da capela. Se fosse estabelecer uma relação com a arte contemporânea, esta seria com a instalação, pois é uma obra que nos cerca, de todos os lados, nos propondo trajetos. Entretanto alguns estudiosos também estabelecem relações entre esta obra e o cinema, principalmente devido à idéia de seqüência, obtida através da repetição de cenários com os personagens em diferentes atitudes; e também da captação das ações em seu transcorrer, obtida pelas atitudes não posadas das figuras.



49. Giotto; vista da *Cappella degli Scrovegni*, Pádua, Itália.

Milton José de Almeida, um dos estudiosos que estabelecem esta relação ao analisar as pinturas da *Cappella*, comenta os espaços que surgem entre as diversas imagens: “É entre os quadros, no silêncio visual da passagem de um para o outro, no que não se vê, que acontece a significação do que é visto.”²⁰¹ E complementa: “É a existência deste intervalo entre as cenas que faz com que as pessoas saiam com

²⁰¹ ALMEIDA, 1999, p.34.

sentimentos e opiniões muito diferentes, tendo (...) visto os mesmos quadros”²⁰². Não desconsiderando que são pinturas e têm como suporte um texto – a Bíblia – ainda assim creio que estas considerações podem ser aplicadas, com as devidas ressalvas, aos trabalhos que fazem parte desta pesquisa.

Há porém um outro aspecto interessante a ser comentado: é que quando estive na *Cappella degli Scrovegni* pude ver que não existem vazios entre os quadros, não existe o “silêncio visual” sobre o qual Almeida escreve²⁰³. Lá, entre as cenas, existem frisos ricamente decorados, eventualmente medalhões, com personagens da história que está sendo narrada. Em oposição, entendo que a citação se torna mais pertinente se pensarmos em meus trabalhos, nos quais sim há o vazio, o “silêncio visual” entre as imagens.

Este vazio físico poderá ser preenchido pelo espectador. Seria a busca ou a criação de um “fragmento ausente”, pois, como diz Almeida, ainda falando da obra de Giotto:

A fusão destas duas histórias (a narrada e a do espectador), envolve e recria o significado da narração, durante o corte, o intervalo entre um e outro quadro. (...) Este intervalo que vai dar sentido ao que está sendo narrado não é um intervalo vazio. Ao contrário, é o mais pleno: nele acontece e age a história do espectador, a história como memória e sentimentos próximos, sua vida única e irreduzível e a história como memória e sentimentos coletivos, a vida social e redutível à de todos.²⁰⁴

²⁰² ALMEIDA, 1999, p.35.

²⁰³ Pádua, agosto 2002. Pude visitar a referida capela quando da realização do doutorado-sanduíche. Esta visita fez parte de meu plano de atividades, justamente pela razão de poder ver *in loco* esta obra, com a qual desde o início da pesquisa imaginei estabelecer uma relação com meus trabalhos.

²⁰⁴ ALMEIDA, 1999, p.38.

Esta fusão entre as histórias pessoais, dos espectadores e os fragmentos narrativos que apresento nos meus trabalhos criará significados que, de alguma maneira, poderão preencher os intervalos, fazendo surgir tantas histórias quantos forem os espectadores.

Sobre o Intervalo Temporal

Para começarmos a falar do aspecto da duração - do tempo no intervalo - podemos fazer uma última referência a Giotto. É ainda Almeida quem escreve: "(...) o tempo nunca está pintado, parado e isolado em cada quadro. Em cada um há um tempo em trânsito presente, sendo o e ao mesmo tempo, passado, presente, futuro. Um tempo que não se faz tempo que transcorre, mas tempo que dura. Duração."²⁰⁵

No sentido que o autor coloca, este tempo é, em parte, o tempo sugerido pelas cenas, mas mais do que isto, é o tempo no qual o espectador cria, ao imaginar as relações entre as partes.

Um outro tipo de intervalo que também podemos considerar como temporal é o que encontramos em "*Histoire(s) du cinéma*" de Godard. Neste caso, os intervalos se apresentam como diversos momentos negros entre as cenas/fragmentos. Sobre eles nos fala Rondepierre, pois tem uma estreita relação com suas preocupações e com sua obra, enquanto artista, como já comentamos anteriormente. Para ele, "não é o negro entre duas imagens que é mostrado, mas sim o negro, ele mesmo, enquanto imagem".²⁰⁶ E desenvolve o tema de maneira extremamente perspicaz:

²⁰⁵ALMEIDA, 1999, p.37.

²⁰⁶"...ce n'est pas le noir entre deux images qui est montré mais bien le noir lui-même en tant qu'image." RONDEPIERRE, *Apartés*, 2001, p.79.

Não há movimento no negro, é uma espécie de lugar fixo, de ponto de parada. É o caso de todos primeiros negros do filme *Histoire(s)*, a regra de seu jogo. Mas o negro pode ser pego em um movimento, uma piscada, uma retórica, como fundo, fundido, intervalo, pausa, hiato. A este retorno ao negro, ao fixo, ao silêncio se dimensionam os extratos de filmes montados, as passagens de um filme a outro. De uma imagem de um filme à imagem de um outro filme. É ele que garante a passagem como fragmento, permite ao olho se refazer, repartir. E nesta seqüência de inícios, de retornos, que constitui este mergulho na história das formas (literárias, pictóricas, cinematográficas, fotográficas, documentais, pessoais...), o negro não é somente um tempo morto, uma transição, mas também uma imagem que lhe alimenta, transporta, atravessa, utiliza.²⁰⁷

Conforme já escrevi, e repito aqui, parece-me bastante direta a relação entre estes momentos “negros”, os vazios que se abrem muitas vezes entre as imagens, criando fendas no discurso visual da obra de Godard, e os intervalos que se abrem entre as fotografias, no meu trabalho. Apontaria que em ambos os casos estes “vazios” são pausas; pequenas pausas que criam um ritmo, uma respiração; uma parada entre imagens, sendo porém e ao mesmo tempo sua ligação, sua amarra.

É ainda Rondepierre quem fala sobre estes momentos, no filme de Godard, em que há o negro total: “O negro do sem-imagem é um negro particular, um hiper negro se quisermos, que coloca em jogo o conjunto da

²⁰⁷” *Il n’y a pas de mouvement dans le noir, c’est une sorte de lieu fixe, de point d’arrêt. C’est le cas des tout premiers noirs du film des Histoire(s), la règle de son jeu. Mais le noir peut être pris dans un mouvement, un clignotement, une rhétorique, comme fond, fondu, intervalle, pause, hiatus... À ce retour au noir, au fixe, au silence se mesurent les extraits de films montés, les passages d’un film à l’autre. D’une image de film à l’image d’un autre film. C’est lui qui, garantit le passage comme fragment, permet à l’oeil de se refaire, de repartir. Et dans cette suite de départs, de retour, qui constitue cette plongée dans l’histoire des formes (littéraires, picturales, cinématographiques, photographiques, documentaires, personnelles ...), le noir n’est pas seulement un temps mort, une transition, mais aussi une image que le son nourrit, transporte, traverse, utilise.” RONDEPIERRE, *Apartés*, 2001, p.79.*

representação visual em uma fatia de tempo determinada. É uma instância separadora, um silêncio da fotograficidade, uma pontuação, um hiato.”²⁰⁸

Cabe aqui chamar a atenção para o fato de que o intervalo, neste caso específico, é um tempo, com uma duração, diferente das outras modalidades de intervalo que venho tratando. É uma pausa não só visual, mas que tem um transcorrer: uma seqüência de fotogramas negros que tornam concretos os instantes normalmente escondidos nas passagens de uma situação para a outra. É este tornar visível os elementos de separação e união que me interessam, e com os quais estabeleço a relação com minha produção.

Sobre o Intervalo Musical: Harmônico e Melódico

Cabe aqui comentar o que me levou a dividir os trabalhos em dois grandes grupos e a nomeá-los como Harmônicos e Melódicos. Esta divisão não se refere ao número de imagens que os formam, os dípticos, os trípticos e os trípticos + um, mas vem como uma indicação de como ler os trabalhos. Ou ao menos indica a maneira como faço a leitura deles, referindo-se aos tempos representados. Para mim, as obras indicam ou acontecem em dois tipos de tempo.

Há algumas que me parecem apresentar determinadas ações que ocorrem simultaneamente, que indicam duas situações que acontecem paralelamente no tempo. Estes são os que nomeio de “harmônicos”. Outros

²⁰⁸ “*Le noir du sans-image est un noir particulier, un hyper-noir si l’on veut, qui met en jeu l’ensemble de la représentation visuelle dans une tranche de temps déterminée. C’est une instance séparatrice, un silence de la photographicit , une ponctuation, un hiatus.*” RONDEPIERRE, *Apartés*, 2001, p.22.

me sugerem uma seqüência de acontecimentos, ou seja, vários eventos encadeados, um após o outro. A estes chamei de “melódicos”.

Esta nomenclatura é oriunda da música, e, para aprofundarmos um pouco esta questão, voltemos a Souriau e a sua definição de intervalo.

Distância entre dois pontos, dois objetos, dois fatos, seja no tempo, seja no espaço. Este termo é empregado em estética no sentido da linguagem corrente, mas tem, além disso, um sentido especial na música: é a distancia entre dois sons na altura. O intervalo é dito harmônico se os dois sons se emitem simultaneamente, melódico se eles se emitem em sucessão.²⁰⁹

Como já disse anteriormente esta nomenclatura “musical” foi utilizada por Dziga Vertov no início do século passado, para referir-se às possibilidades de montagem cinematográfica, mais especificamente aos intervalos. “(...) Vertov inventou uma noção formal e semiótica, o intervalo. A palavra, em geral, pode ser entendida segundo três dimensões: espacial (...), temporal (...), musical (relação entre duas alturas de tons), então como lacuna, como lugar ou como relação.”²¹⁰

Neste momento nos deteremos mais especificamente no terceiro aspecto - o musical – no qual é considerado o intervalo entre as notas ou os planos cinematográficos como relação. É dito também que:

A teoria dos intervalos só foi esboçada por Vertov, mas seus escritos e seus filmes mostram que ele buscava aplicá-la tanto em planos sucessivos (intervalo “melódico”) quanto em imagens simultâneas (intervalo “harmônico”

²⁰⁹ *Distance entre deux points, deux objects, deux faits, soit dans le temps, soit dans l'espace. Ce terme est employé en esthétique au sens du langage courant, mais prend un plus, en sens spécial en musique: c'est la distance entre deux sons dans la hauteur. L'intervalle est dit harmonique si les deux sons s'émettent simultanément, mélodique s'ils s'émettent en succession.* SOURIAU, 1990, p. 898.

²¹⁰ (...) *Vertov invente une notion formelle et sémiotique, l'intervalle. Le mot, en général, peut s'entendre selon trois dimensions: spatiale (...), temporelle (...), musicale (rapport entre deux hauteurs de tons), donc comme lacune, comme lien ou comme relation.* AUMONT e MARIE, 2002, p.214.

– como nas célebres sobre-impressões múltiplas de *L’homme à la caméra*, 1929.)²¹¹

Mas analisando estes termos, especificamente no universo musical teremos que:

A distância entre duas alturas [*itches* = alturas, notas, sons – em português estes termos são intercambiáveis e podem ser usados alternativamente]. O termo “intervalo harmônico” [em oposição a “intervalo melódico”] indica que estas alturas são pensadas como sendo ouvidas simultaneamente [completaria a definição dizendo que “intervalo melódico” indica que essas alturas são pensadas como sendo ouvidas seqüencialmente].²¹²

O professor e músico Celso Loureiro Chaves complementa:

partindo do pressuposto que “som musical” é idêntico a “freqüência” (dada pela fórmula *freqüência é igual a ‘x’ vibrações por segundo*), creio que “intervalo” poderia ser definido como diferentes freqüências soando seqüencialmente (“intervalo melódico”) ou simultaneamente (“intervalo harmônico”).²¹³

Esta noção de freqüência = vibração parece-me bastante pertinente, pois entendo que as imagens também vibram e, no meu caso, cada uma vibra de uma determinada maneira, num determinado tom. Por estarem próximas, as vibrações de uma reverberam sobre as outras, alterando-as ou alterando sua percepção, sem na verdade modificá-las. Este conjunto de vibrações, todas ao mesmo tempo, é que me parece interessante. E para mim elas funcionam, ou se apresentam, ora como melódicas e ora como

²¹¹ *La théorie des intervalles n’a été qu’esquissée par Vertov, mais ses écrits et ses films montrent qu’il entendait l’appliquer aussi bien à des plans sucessifs (intervalle ‘mélodique’) qu’à des images simultanées (intervalle ‘harmonique’ – comme dans les célèbres surimpressions multiples de L’Homme à la caméra, 1929).* AUMONT e MARIE, 2002, p.112.

²¹² Extraído do verbete “interval” do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.12. Londres: Macmillan Publishers. 2001. Traduzido e comentado pelo Prof. e Dr. Celso Loureiro Chaves.

²¹³ Comentário feito em encontro com o autor.

harmônicas, enfatizando que isto é uma visão subjetiva; todas ao mesmo tempo ou de maneira seqüencial. Acredito que esta “orientação” ou indicação de leitura dos trabalhos, mesmo não sendo entendida pela maioria dos espectadores, é importante para o entendimento do processo de construção e leitura dos trabalhos.

RESSIGNIFICAÇÃO OU RESSONÂNCIA ?

Desde o início desta pesquisa tenho uma dúvida para a qual não encontrei uma resposta definitiva. Que tipo de relação, de fenômeno, se estabelece entre as imagens que utilizo? Pergunto-me se acontece uma ressignificação das imagens ou uma ressonância no embate entre elas. Quero discutir aqui esta relação interna do trabalho, pois entendo que todas imagens utilizadas, ao serem extraídas de seus respectivos filmes, ao estarem isoladas, têm seus significados alterados pela descontextualização.

Uma segunda ressignificação então, seria a possibilidade de as fotografias terem seu significado alterado pela proximidade de outras. A ressonância, que se produziria entre as imagens, seria uma espécie de vibração nas fotos, sem alterar seu significado. Ou melhor, alteraria sem alterar fisicamente. Sei que o termo ressonância está ligado à acústica e não às artes visuais pois, segundo o dicionário, “ressonância é a propriedade ou qualidade do que é ressonante; (acústica) fenômeno pelo qual um corpo sonoro vibra quando é atingido por vibrações produzidas por outro corpo (...)”.²¹⁴ Uma fotografia não emite vibrações sonoras, mas entendo que emita vibrações visuais, e estas vibrações serão mais fortes quanto mais perto estivermos da imagem “emissora”. No caso de duas imagens encostadas, as vibrações de uma atuam sobre a outra e vice-versa.

²¹⁴ FERREIRA, 1968.

Toda e qualquer imagem ou objeto que estiver colocado próximo a outro, de alguma maneira será influenciado por ele. A visão de dois objetos ao mesmo tempo produzirá ao menos comparações. Nosso olho, porém, tentará normalmente focar um de cada vez. Mas quando estes elementos se encontram juntos, e fazem parte de uma única obra, como em meus trabalhos, esta visão conjunta estabelecerá nexos entre eles, que deixam de ser fotografias reunidas e passam a ser, então, partes de um único trabalho.

Vejamos um exemplo sobre esta relação entre imagens e sua possível alteração de significado quando unidas, no caso do cinema: a experiência conhecida como “efeito K”. Por volta de 1921 Lev Koulechov, com a ajuda de seu aluno Vsevolod Poudovkine, faz uma das mais célebres experiências ligadas à montagem, o “efeito K”, também conhecida como “experiência Mosjoukine”, devido a este ser o nome do ator que teve participação involuntária.

Resumidamente a experiência consistiu no seguinte: Koulechov escolheu uma cena na qual o famoso ator russo estava com uma expressão neutra. Fez três cópias desta cena associando-as a cenas diferentes: a imagem de um prato de sopa, um caixão com uma mulher morta e uma menina brincando. O público admirou a grande qualidade do ator que exprimia tão bem, através apenas da expressão do rosto a fome, a tristeza e a ternura. Há dúvidas sobre exatamente como se deu a experiência, mas o que ficou foi que a simples colagem de duas imagens permite que surja uma ligação ou um sentido ausente, a partir de imagens elementares. “(...) É

provável que a junção de planos estabeleça uma circulação do olhar de um para outro, que ela assegura a união entre o que olha e o que é olhado.”²¹⁵

O que se dá nesta experiência? Resignificação ou ressonância entre as imagens? No caso desta experiência, por se tratar de um filme, os espectadores, ao verem as segundas imagens, deveriam lembrar do rosto do ator, e de sua expressão, já que este não era mais visível. Tinham que utilizar a memória. No caso de meus trabalhos a memória não será utilizada, já que todas as imagens são apresentadas em conjunto, e ao mesmo tempo. Isto alteraria alguma coisa?

Em alguns dos últimos trabalhos resolvi fazer uma experiência semelhante reutilizando imagens que faziam parte de trabalhos anteriores.

Vejamos:



50. “Harmônico n° 14”, 2003, 51x230cm.

“Harmônico n° 14” (50 e XXII): são três fotografias, a primeira, à esquerda, mostra em um ambiente com uma luminosidade vermelha, uma pequena mesa, sobre a qual há um abajur, um cinzeiro e um telefone. A imagem central é em preto e branco e apresenta o rosto de uma mulher, cobrindo a boca com a mão. A terceira foto é semelhante à primeira, com a diferença de estar bastante próxima da mesa - um *close* - com destaque para o telefone e o cinzeiro, cheio de baganas de cigarro.

²¹⁵ “(...) est probable que la jonction de plans établissait une circulation du regard de l’un à l’autre, qu’elle assurait l’union entre le regardant et le regardé.” PINEL, 2001, p.66.



51. “Harmônico nº 18”, 2003, 51x230cm.

“Harmônico nº 18” (51 e XXVIII): são três fotografias, sendo a primeira à esquerda, a que se encontrava no centro do anterior, ou seja, a mulher cobrindo a boca com a mão. A imagem central mostra um rádio antigo, diante de uma parede coberta com grandes etiquetas de algum produto industrial (talvez a parede seja revestida com papelão de embalagem) sobre a qual se vêem retratos emoldurados. A terceira foto apresenta um homem deitado, provavelmente um marinheiro, dormindo. Como eu percebo a imagem da mulher em ambos os casos? No primeiro, parece-me que ela está apavorada, em pânico, porque, através do *close* que é feito, nos dá a idéia que o telefone toca, e é algo assustador. O segundo trabalho me sugere algo bastante diferente. Há um rádio, que deve estar tocando alguma coisa, estabelecendo a relação entre o homem e a mulher. E ela está triste, talvez saudosa. É importante repetir e frisar que são leituras pessoais, leituras possíveis, porém com certeza não são as únicas, nem necessariamente as corretas. É assim que eu vejo estes dois trabalhos.

Mas retornando à pergunta: neste exemplo o que ocorre é ressignificação ou ressonância? A imagem da mulher tem um significado novo, mesmo sendo a mesma ou, de alguma maneira, as outras fotografias fazem ela simplesmente “vibrar” diferente em cada caso; ela é contaminada pelas outras, enquanto ela também contamina. Concluindo acredito que, na

verdade, o que acontece não é um aspecto ou o outro, isto é, não ocorre nem uma resignificação nem uma ressonância. O que ocorre é que, através da ressonância obtive uma resignificação.

O FORA-DE-CAMPO COMO POSSIBILIDADE

Iniciando

A ressonância é algo impalpável, é uma vibração sensorial de algo intuído: através da ressonância entre imagens vistas, infiro, ou imagino, o que não vejo.

O fora-de-campo é a consciência de que algo que não vemos está ocorrendo ou simplesmente existindo.

Ou seja, são duas maneiras de tratar o não visto. Talvez então, em função desta zona de aproximação entre os dois conceitos, é que me senti impelido a desenvolver o conceito de fora-de-campo. Fui levado a realizar tal estudo devido ao fato de, durante o desenvolvimento desta pesquisa, ter visto com bastante freqüência referências ao fora-de-campo cinematográfico. Nos textos que li, chamou-me a atenção a referência a algo que não era mostrado, mas acabava sendo inferido e imaginado pelos espectadores. Fiquei a pensar se este conceito, o fora-de-campo, não poderia ser aplicado de alguma maneira a meus trabalhos.

Levantei duas hipóteses, quais sejam: uma imagem seria o fora-de-campo da outra, ou que entre as imagens, no intervalo entre elas, estaria este fora-de-campo. Era uma idéia vaga, difusa, mas pareceu-me estar ali um aspecto significativo dos trabalhos. Após muitas leituras, discussões e análises das obras acabei por concluir que as imagens se expandiam para

além de seus limites, não só no espaço mas também no tempo. E que esta expansão era imaginada das maneiras mais diversas, porém sempre deixando uma incerteza no ar. A dúvida que surgiu então foi: isto seria da ordem do fora-de-campo ou, mais adequadamente, deveria ser pensado como algo da ordem do enigma?

Das Definições

Para responder estas questões, decidi partir de uma sucinta análise do fora-de-campo cinematográfico, tentando estabelecer relações com minhas obras atendo-me, posteriormente, aos comentários de Philippe Dubois sobre o fora-de-campo fotográfico e estabelecendo uma possível relação com o *punctum* de Roland Barthes.

Segundo o “*Dictionnaire théorique et critique du cinéma*”:

Fora-de-campo: O campo definido por um plano de filme é delimitado pelo quadro, mas acontece freqüentemente que elementos não vistos (situados fora do quadro) sejam imaginariamente religados ao campo por um elo sonoro, narrativo, por vezes visual. Noël Burch (1969) criou uma tipologia dos meios visuais principais para a constituição do fora-de-campo no cinema narrativo.

- entradas e saídas (de um personagem por exemplo), sobretudo nas bordas laterais do quadro, mas não exclusivamente;
- interpelação por um elemento do campo, geralmente um personagem (exemplo: o olhar “em direção ao fora-de-campo”);
- constituição imaginária de um elemento que só é representado de maneira parcial (um personagem enquadrado em busto implica a presença da parte de baixo de seu corpo no fora-de-campo, “sob” o quadro inferior).

Burch distingue, além disso, um fora-de-campo “concreto” (compreendendo elementos que foram anteriormente mostrados no campo), e um fora-de-campo “imaginário” (compreendendo elementos ainda nunca mostrados).

Esta distinção é interessante, mas a rigor, o fora-de-campo pertence inteiramente ao imaginário. (...) ²¹⁶

Nesta definição Aumont e Marie apontam inicialmente três tipos de ligação dos elementos fora-de-campo com os do campo de visão: as ligações sonoras; as ligações narrativas, que no meu caso dependeriam inteiramente da imaginação do observador; e as ligações visuais, que desenvolvem a partir de uma tipologia proposta por Burch. Tentemos pois, estabelecer pontos de ligação com meus trabalhos, a partir desta tipologia apresentada, examinando caso a caso:

- Entradas e saídas de personagens: com certeza, em minhas fotografias ninguém sai ou entra, afinal é uma imagem fixa. No máximo poderemos ter uma indicação, uma sugestão de saída ou de entrada de alguma figura;
- Interpelação por um elemento do campo: neste caso, encontraremos algo mais aproximado, pois há pessoas que olham ou indicam algo fora do campo visual, que remetem nosso olhar e nossa imaginação para fora da imagem. Há vários exemplos de olhares frontais, olhando para nós, espectadores. Nestes casos é

²¹⁶ *Hors-champ*: “Le champ défini par un plan de film est délimité par le cadre, mais il arrive fréquemment que des éléments non vus (situés hors du cadre) soient imaginaires reliés au champ par un lien sonore, narrative, voire visuel. Noël Burch (1969) a donné une typologie des moyens visuels principaux de constitution du hors-champ dans le cinéma narratif:

- *entrées et sorties (d’un personnage par exemple), surtout par les bords latéraux du cadre, mais pas exclusivement;*
- *interpellation par un élément du champ, généralement un personnage (exemple: le regard “vers le hors-champ”);*
- *complétion imaginaire d’un élément qui n’est représenté que de manière partielle (un personnage cadré en buste implique la présence du bas de son corps dans le hors-champ, “sous” le cadre inférieur).*

Burch distingue en outre un hors-champ “concret” (comprenant des éléments qui ont été précédemment montrés dans le champ), et un hors-champ “imaginaire” (comprenant des éléments encore jamais montrés). Cette distinction est intéressante, mais en toute rigueur, le hors-champ appartient tout entier à l’imaginaire. (...) AUMONT e MARIE, 2002, p. 99.

como se olhassem diretamente para mim, me inquirindo sobre algo. Porém, em outros momentos, imagino que olham para as imagens que completam o trabalho, como se uma imagem estivesse diante da outra;

- Complementação imaginária de algum elemento: isto ocorre em grande parte das imagens utilizadas, pois é bastante comum a utilização de imagens parciais de pessoas ou objetos, aos quais naturalmente completamos com nossa imaginação.

Jean-Claude Bernardet trata do fora-de-campo, que nomeia de “espaço *off*”, de uma forma um pouco mais ampla, mais completa, não salientando exclusivamente os aspectos visuais. Escreve ele:

A porção de espaço apresentada na tela é chamada de campo. A noção de campo determina a de espaço *in* e espaço *off*. O primeiro é aquele visto no campo, na tela. O outro não é visto, está fora de quadro. Todo campo determina espaços *off*: são aqueles que prolongam o espaço *in* para além das bordas laterais, superior e inferior da tela; é *off* também o espaço ocultado na perspectiva, isto é, na profundidade de campo, além da linha do horizonte ou ocultado por um objeto qualquer, uma porta ou um biombo, por exemplo. Também deve ser considerado *off* o espaço que se encontra diante da tela, que é o espaço da câmera durante a filmagem, e o da sala durante a projeção. Podemos dizer que essas seis modalidades de espaço *off* são virtuais ou latentes, e que são ativadas pelo dinamismo do plano; quando um ator entra em campo pela esquerda do quadro, podemos dizer que ativa ou tensiona o espaço *off* do qual provém, o que ocorre também quando seu olhar se dirige para um objeto que não está em campo, ou quando fala para um interlocutor que não é visto. O espaço *off* pode ser ativado pela câmera quando esta faz um movimento que vai descobrindo um espaço que até então ficara oculto e deixando encoberto um espaço até então visível no campo.

Também qualificaremos de *off* o som, voz, ruído, música, cuja fonte esteja ausente do plano sobre o qual incide. A fala de um personagem ou o bater de uma porta que não estejam presentes na imagem no momento em que

ouvimos o som, embora possam ter sido vistos antes ou não, e possam ser vistos mais tarde ou não.²¹⁷

Na primeira parte desta definição, Bernardet nos indica as seis modalidades de fora-de-campo, relacionadas aos aspectos visuais. Os chama, no entanto, de virtuais ou latentes e acrescenta que somente “são ativados pelo dinamismo do plano”. Como sabemos, as fotografias não têm nenhum tipo de dinamismo; na melhor das hipóteses, uma sugestão ou uma indicação de movimento. Sendo assim, e aceitando como corretas as colocações de Bernardet, podemos pensar na possibilidade de existência, em meus trabalhos, de um fora-de-campo virtual, latente, diria eu, imaginário, e que assim permanecerá definitivamente.

Sobre o Fora-de-campo Fotográfico

O limite fílmico, para ele (André Bazin), é “centrífugo”: conduz a olhar longe do centro, além das bordas do limite; pede inegavelmente o fora-de-campo, a ficcionalização do não visto.

Inversamente, o limite pictórico é “centrípeto”: fecha o quadro sobre o espaço de sua própria matéria e de sua composição; obriga o olhar do espectador a voltar incessantemente ao interior, a ver menos um cena ficcional do que uma pintura, um quadro.²¹⁸

Aumont aqui nos coloca a conhecida comparação de André Bazin, entre pintura e cinema. O espaço da tela no cinema sendo “centrífugo” e o espaço da tela na pintura sendo “centrípeto”. Ou seja, o nosso olhar, no

²¹⁷ BERNARDET, 1991, p.23/24.

²¹⁸ *El marco fílmico, para él (André Bazin), es “centrífugo”: conduce a mirar lejos del centro, más allá de los bordes del marco; reclama indefectiblemente el fuera de campo, la ficcionalización de lo no visto.*

Inversamente, el marco pictórico es “centrípeto”: cierra el cuadro sobre el espacio de su propia materia y de su propia composición; obliga a la mirada del espectador a volver incesantemente al interior, a ver menos una escena ficcional que una pintura, un cuadro. AUMONT, 1997, p.81.

cinema, encaminha-se para fora dos limites da tela, e na pintura nosso olhar tende a ficar contido dentro dos limites desta.

E como se daria na fotografia?

Segundo Dubois²¹⁹, há grandes diferenças entre a pintura e a fotografia neste aspecto. Na primeira o espaço é construído por adição de cores e formas. O espaço da tela é algo que será preenchido paulatinamente, sendo organizado em seu todo. Será pensado desde o início como um universo fechado, contido em seus limites, sem sobras.

A fotografia, ao contrário, será captada inteira, de uma só vez. Será a apreensão de uma parcela do mundo, obtida em um só instante. Mas esta captação deixará sempre alguma coisa fora do enquadramento, um resto, um fora-de-campo. Diz Dubois, então, que o espaço captado na fotografia será “sempre necessariamente parcial (com relação ao infinito do espaço referencial), [e que] o espaço fotográfico implica, portanto, constitutivamente um resto, um resíduo, um outro: o fora-de-campo, ou espaço “*off*.” E continua escrevendo, referindo-se à relação que se estabelece entre o que ficou de fora com o que foi apreendido:

(...) o que uma fotografia não mostra é tão importante quanto o que ela revela. Mais exatamente, existe uma relação – dada como inevitável, existencial, irresistível – do fora com o dentro, que faz com que toda fotografia se leia como portadora de uma ‘presença virtual’, como ligada substancialmente a algo que não está ali, sob nossos olhos, que foi afastado, mas que se assinala ali como excluído.²²⁰

Como um ponto a mais para ser pensado, é que o “excluído” verdadeiramente em minhas fotografias é o aparelho de televisão, no qual faço as fotos e, além disso, a sala de meu apartamento. Este é o verdadeiramente excluído, e que talvez pudesse ser inferido através da

²¹⁹ DUBOIS, 1999, p. 177-178.

²²⁰ DUBOIS, 1999, p. 179.

retícula (característica da televisão) que minhas imagens apresentam. A sala do apartamento, neste caso, seria o fora-de-campo?

Mas Dubois salienta que não devemos confundir o fora-de-campo fotográfico com o fora-de-campo cinematográfico, apesar de terem alguns pontos em comum. Nos coloca que “o cinema estabelece seu fora-de-campo pela *continuidade* e pela *narratividade* e, conseqüentemente, confere a este uma dinâmica e uma densidade explicitamente imaginárias.”²²¹ E continua:

Ao contrário, o fora-de-campo fotográfico, longe de operar por continuidade e narratividade, sempre se dá na parada, num corte temporal estrito, qualquer continuidade apartada, numa convulsão instantânea. Um “personagem” (noção completamente inadequada em fotografia, precisamente porque a parte essencial de um personagem é constituída pelo imaginário do fora-de-campo narrativo) jamais poderá *sair* do espaço fotográfico, nem *a fortiori*, a ele voltar “depois”. Quando está no campo, ali está, capturado de uma vez por todas, como os insetos no âmbar, fora de qualquer duração, de qualquer movimento, de qualquer consistência ficcional. *Corpo literal*. A partir de então, o fora-de-campo fotográfico não tem esse valor de dinamização (narrativo, psicológico etc.), não é um local de relançamento e de etapa da narrativa, não faz parte de um conjunto mais vasto onde teria um estatuto funcional, como uma peça que articula uma estrutura que a subsumiria e lhe atribuiria uma finalidade em outra parte que não nela mesma. Em fotografia, o fora-de-campo é sempre o excluído, singular, imediato e parado de um estando-lá visível. Então temos como *estatuto fundamentalmente diferente dos dois tipos de espaço off*: em foto, o fora-de-campo é *literal*, no cinema é *metafórico*.²²²

Segundo Dubois, podemos estabelecer três categorias de “indícios embreantes de fora-de-campo, três (...) tipos usuais de signos que marcam no espaço do quadro a presença mais ou menos ativa de uma exterioridade virtual”.²²³

²²¹ DUBOIS, 1999, p. 180.

²²² DUBOIS, 1999, p. 180.

²²³ DUBOIS, 1999, p. 181. Após o estudo destas três categorias, este autor desenvolve uma análise do que ele chama de fora-de-campo “absolutamente exterior ao campo”, (por) não estar presente nele de forma alguma (...). Este exemplo é dado através da série fotográfica de Alfred Stieglitz, chamada de “Equivalents” (1923-1932), que não considero pertinente para minha pesquisa.

Em primeiro lugar os “indicadores de movimento e deslocamento, principalmente dos ‘personagens’”: esta categoria é exemplificada por dois exemplos extremos. O primeiro exemplo refere-se ao início da fotografia, quando as emulsões fotográficas não conseguiam captar imagens em movimento, deixando delas apenas rastros ou imagens etéreas – as cenas de rua, onde as pessoas não eram apreendidas por estarem se deslocando, restando a imagem de ruas aparentemente vazias. O segundo exemplo são as fotografias mais contemporâneas, em que a emulsão consegue captar o instante, às vezes de maneira mais eficiente que o olho humano – as cenas de dança, por exemplo, nas quais os bailarinos são captados no ar, em pleno vôo. “Nos dois casos (extremos, lembremos), pode-se dizer que a representação fotográfica do movimento gera um fora-de-campo muito particular: coloca fora-de-campo o próprio tempo (a duração crônica).”²²⁴ Parece-me que minhas fotografias, de modo geral, não se incluem nesta primeira categoria. Porém se analisarmos o trabalho como um todo, os conjuntos fotográficos, teremos, nas imagens em seqüência, uma “indicação de movimento e deslocamento”. Isto será facilmente perceptível nos trabalhos “Harmônicos n° 3 e n° 8” e no “Melódico n° 11”, entre outros. Ou seja, nestes casos, o tempo não estará fora-de-campo, mas se encontrará entre as imagens seqüenciadas. Se o tempo está representado entre as imagens, quererá dizer que o fora-de-campo também se encontra aí?

A segunda categoria são os jogos de olhar dos personagens: neste segundo caso há, normalmente, grandes diferenças entre o cinema e a fotografia. No cinema, o olhar direto para a câmera é inusual, enquanto na

²²⁴ DUBOIS, 1999, p.182.

fotografia tradicional é o que mais acontece. No cinema os olhares são direcionados para os lados, para cima ou para baixo e dificilmente para frente, para a câmera, para nós. Ou seja, estes olhares ativam o espaço fora-de-campo nas laterais da tela. “O espaço *off* do cinema estende-se em geral além das bordas do quadro; é uma extensão lateral do plano recortado pela câmera; o imaginário ultrapassa o corte pelos lados.”²²⁵ Na fotografia, ao contrário, este olhar direto para a câmera, para o espaço fora-de-campo frontal a imagem é comum. É um olhar que não apenas olha para a câmera, mas que nos olha, nos questiona. Esta categoria dos “jogos de olhar dos personagens” se encontra na maior parte dos trabalhos, pois todos, sem exceção, têm a figura humana como um dos seus elementos constitutivos. Tenho várias fotografias onde se vêem os olhares laterais, para cima ou para baixo, mas curiosamente também tenho diversas imagens com o olhar frontal (lembrando que todas são captadas de filmes, mesmo não sendo usuais neste). Então, dentro desta categoria, ao menos as imagens que têm figuras humanas teriam fora-de-campo. Fica a dúvida de como, neste sentido, se comporta o trabalho como um todo. Estes olhares olham para fora, ou olham para as outras imagens, ou melhor dito, sugerem uma relação entre as imagens, através dos olhares? Dito ainda de uma outra maneira: se as figuras olham para além das bordas, para o fora-de-campo, e em meus trabalhos, além das bordas encontra-se outra fotografia, esta seria o fora-de-campo da anterior?

A terceira categoria proposta por Dubois, é ligada ao cenário:

²²⁵ DUBOIS, 1999, p.183.

portas ou janelas, mais ou menos entreabertas; fundos, ou fundos duplos, de cena; espelhos; quadros; recortes de todos os tipos; em suma tudo o que pode indicar ou introduzir dentro do espaço homogêneo e fechado do campo fragmentos de outros espaços, em princípio contíguos e mais ou menos exteriores ao espaço principal.²²⁶

Ele desenvolve alguns casos específicos, que não acredito ser necessário desenvolver aqui. Pensaria mais em meus trabalhos, que têm diversas imagens de janelas, corredores que se abrem para outros espaços, escadas que indicam outros lugares, que não são mostrados, mas sugeridos. Poderia salientar um trabalho, entre outros, que tem como um de seus elementos uma janela, e que entendo, estabeleceria uma ligação entre dois espaços. Chamo a atenção para o fato de ter uma maneira bastante particular de ver meus trabalhos, que poderia ser exemplificado através de “Melódico n° 2” (52 e VI), já comentado anteriormente. Esta obra é formada por três fotografias, apresentadas nesta ordem da esquerda para a direita: um homem aparentemente despertando, olhando diretamente para o espectador, uma pequena janela, vista de dentro de algum espaço e um detalhe de uma árvore coberta de pássaros. Eu vejo um homem despertando em algum lugar, que há uma pequena janela, e do lado de fora desta janela, uma árvore com os pássaros. Aceitando como uma das leituras possíveis, neste caso a janela indica um fora-de-campo no exterior do espaço representado. Como imagino que no exterior está a árvore, esta não poderia ser o fora-de-campo da imagem anterior?

²²⁶ DUBOIS, 1999, p. 187.



52. “Melódico nº 2”, 2001, 51x200cm.

Um dos aspectos que coloco como questão é: o que acontece quando há algumas imagens justapostas? Podemos pensar em um fora-de-campo em uma única das fotografias ou necessariamente devemos pensar no conjunto? Havendo várias imagens, e nosso olhar indo de uma para as outras, criaria uma nova possibilidade de percepção? Porque no caso de meus trabalhos, o olhar com certeza não se concentra em uma imagem, mas, na verdade divaga por todas e entre todas.

O *Punctum* e o Fora-de-campo

Façamos uma pequena parada, e interpolemos um outro aspecto. Levanto aqui a possibilidade de estabelecer uma relação entre o *punctum* de Barthes e o fora-de-campo. Barthes divide as fotos entre aquelas que tem *studium* e as que têm *punctum*.

As que têm *studium*, segundo ele, existem aos milhares, e são aquelas que agradam ou comovem, mas estes sentimentos são filtrados pela cultura, pelo conhecimento. Em oposição a estas, existem as outras e que são em menor número: as fotos que têm *punctum*, que têm algo que nos atinge, nos toca, nos fere. Segundo suas colocações, seria uma marca, um elemento da imagem que nos tocara: “trata-se de um suplemento: é o

que acrescento à foto e que todavia já está nela.”²²⁷ Com esta colocação começamos a nos aproximar do ponto a que quero chegar. Barthes estaria dizendo que o *punctum* é algo na imagem que nos faz imaginar coisas externas à fotografia. E complementa, confirmando a suposição dizendo:

Quando se define a Foto como uma imagem imóvel, isto não quer dizer apenas que os personagens que ela representa não se mexem; isso quer dizer que eles não *saem*: estão anestesiados e fincados como borboletas. No entanto, a partir do momento em que há *punctum*, cria-se (adivinha-se) um campo cego.²²⁸

Este “campo cego” que “cria-se (adivinha-se)”, não seria um fora-de-campo? Ou ao menos um fora-de-campo virtual, latente, segundo a colocação de Bernardet?

Um pouco adiante, no mesmo texto, Barthes, se referindo à foto erótica, em oposição à pornográfica, utiliza um outro termo, porém entendo que com o mesmo sentido. Diz ele que “o *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver (...)”.²²⁹ O aqui chamado “extracampo”, que nos lança para fora da imagem, que nos faz imaginar o não visto, seria da ordem do fora-de-campo, ou nos indicaria uma outra direção?

Também me questiono se, em meus trabalhos, este *punctum*, se existe, seria algo na imagem, (uma marca, um ponto, um elemento) ou se seria algo entre as imagens, entre as fotografias, no intervalo entre elas. E se o que lança nossa imaginação para além da fotografia, “para além

²²⁷ BARTHES, A câmara clara, 1984, p. 85.

²²⁸ BARTHES, A câmara clara, 1984, p. 86.

²²⁹ BARTHES, A câmara clara, 1984, p. 89.

daquilo que ela dá a ver” não se encontra exatamente no encontro, no choque das imagens.

Do Vazio como Enigma

Bernardet analisa, em seu livro “O Vôo dos Anjos”, determinadas seqüências de filmes de Bressane: são cenas extremamente truncadas, se comparadas a uma narração clássica e que enfatizam o espaço *off*. Bernardet apresenta o que seria a história que está sendo contada, ou seja, complementa de uma forma lógica o que não é mostrado, mas que seria a ligação óbvia entre as cenas. Também descreve em uma outra seqüência do livro, o que realmente são as cenas (inclusive apresentando um fotograma de cada), deixando em aberto, como nos filmes, as ligações entre as partes. Referindo-se então à passagem na qual completou a história, escreve que:

O que fiz com esses planos? Preenchi a ação *off* com as minhas palavras, tratei a ação *off* como um vazio a ser tapado, como um enigma a ser desvendado. Destruí a ação *off*. (...) Compreender tal texto (o texto de Bressane) não significa introduzir virtualmente nele o que ficou de fora, ou o que a narrativa clássica teria colocado no lugar, caso contrário não seria um texto de “Bressane”. (...) Introduzir dentro o que teria ficado de fora é eliminar todas as margens de incerteza, de desconhecido, de não-dito, de oculto, que ladeiam o texto de “Bressane”, mais do que isto, que o penetram e, mais ainda, que o constituem, fazendo do que ficou dentro apenas vestígios, sobras do que teria ficado de fora. Ao limite, o texto é o que está fora; o que está dentro é apenas um suporte para sustentar um texto que permanece virtual e, enquanto tal, indefinível. A rigor, só podemos dizer o que não é o texto. O vazio constitui o texto. (...) Estamos diante de uma rachadura constitutiva do texto de “Bressane”, que deve ser mantido na instabilidade desse equilíbrio minado.²³⁰

²³⁰ BERNARDET, 1991, p.71/72.

A partir da colocação de Bernardet sobre o espaço *off*, na qual escreve que este é um espaço que não deve ser preenchido, que deverá ser mantido como um enigma, acredito ser possível estabelecer uma relação com meu trabalho. O que ele descreve como ação *off* não seria o que nomeio como enigma?

Uma análise sobre o fora-de-campo no cinema, na fotografia e particularmente no meu trabalho atual, apresenta uma série de possibilidades, estabelecendo relações entre este conceito e determinadas fotografias que constituem minhas proposições. Este estudo vem repleto de interrogações. Reconheço que a origem de tantos questionamentos resida no fato de que, apesar de minhas obras serem apresentadas como um grupo de fotografias vistas todas ao mesmo tempo, tenho uma tendência a vê-las e analisá-las imagem por imagem, como se fossem apresentadas uma após a outra. É possível que esta minha maneira “torta” de olhá-los, tenha me sugerido uma relação com o fora-de-campo, como se meus trabalhos fossem pequenos filmes. E sabemos que não são. É possível que a maneira mais apropriada de lê-los seja assemelhada à maneira proposta por Bernardet de ver e analisar o filme de Bressane, ou seja, aceitar os vazios entre as imagens, como elementos constitutivos das obras, não os preenchendo com palavras ou ações imaginárias, deixando estes vazios vazios ou completamente plenos de possibilidades. Para concluir é possível que seja exatamente este o aspecto que cria o caráter enigmático das obras, sobre o qual tratarei a seguir.

DA ORDEM DO ENIGMA

Enigma, conforme o dicionário, é a descrição obscura de uma coisa para ser decifrada; aquilo que dificilmente se compreende; coisa obscura; adivinha. Daí falarmos de coisas com caráter enigmático, isto é, coisas relativas a enigma; obscuras, misteriosas, difíceis de perceber.

Ao pensar sobre os trabalhos que estou apresentando, surgiu-me a idéia ou a sensação de estar criando enigmas. Quando escrevi anteriormente que criava micro-histórias, que apresentava elementos narrativos que deveriam ser completados pelo espectador (cada um a sua maneira), estava dizendo a verdade, ou pelo menos uma meia verdade. Alguns dos trabalhos têm um caráter mais narrativo ou, ao menos, é possível perceber uma sugestão de narração. Principalmente nos trípticos (mas não exclusivamente neles), que têm duas imagens consecutivas. Mas mesmo nestes casos, a terceira imagem, sempre a central, quebra esta linearidade que as outras propõem e nos questiona sobre seu significado. De maneira diferente, os trípticos + um têm este mesmo tipo de relação nas três primeiras imagens e, nestes casos, a quarta imagem é aquela que perturba a ordem estabelecida.

O fato de as obras, mesmo apresentando uma possibilidade narrativa, não terem uma história definida a ser lida, lhes dá uma impossibilidade de entendimento completo, seu caráter dúbio, enigmático.

Sobre o enigmático como categoria estética, escreveu Souriau:

Muito próximo do misterioso, o enigmático apresenta com ele semelhanças de estrutura: ponto de vista colocado num sujeito para quem as partes conhecidas do objeto indicam uma existência escondida, desconhecida; importância deste desconhecido que domina o conhecido e é a razão de ser; atração deste invisível maior que o visível. Mas o enigmático tem um caráter a mais, que pode fazê-lo uma variação do misterioso: um dinamismo, às vezes mesmo agonístico. Ele constitui um tipo de desafio, de provocação para o espírito; a presença escondida não é somente atraente, ela é estimulante, ela incita a pesquisa, a exploração, mesmo se a pesquisa seja indefinida e o objeto inacessível.²³¹

E continua dizendo, agora sobre o enigma, que é “coisa difícil ou mesmo impossível de conhecer completamente (...)”.²³²

Este autor também chama a atenção para duas outras estruturas assemelhadas mas diferentes: a adivinhação e o mistério. Para ele a adivinhação é baseada em jogos de palavras, em duplos sentidos, que quando descobertos perdem inteiramente o interesse. O mistério está ligado à experiência humana transcendental, apesar de ser usualmente associado a acontecimentos confusos, como nos casos policiais.

E complementa:

O enigma se distingue pelo seu caráter ambíguo. No enigma, algumas palavras ou algumas coisas – o enigma não é necessariamente verbal – tendo sido dispostas numa ordem desejada, trata-se de explorar o sentido

²³¹ *Très voisin du mystérieux, l'énigmatique présente avec lui des communautés de structure: point de vue placé dans un sujet pour qui les parties connues de l'objet indiquent une existence cachée, inconnue; importance de cet inconnu qui domine le connu et en est la raison d'être; attirance de cet invisible plus grand que le visible. Mais l'énigmatique a un caractère de plus, qui peut en faire une variété du mystérieux: un dynamisme, parfois même agonistique. Il constitue une sorte de défi, de provocation pour l'esprit; la présence cachée n'est pas seulement attirante, elle est stimulante, elle incite à la recherche, l'exploration, même si la recherche doit être indéfinie et l'objet inaccessible.* SOURIAU, 659.

²³² *Chose difficile ou même impossible à connaître complètement...*” SOURIAU, 1990, p.659.

do conjunto fechado, do “cosmos” assim criado (cosmos sendo tomado no seu sentido antigo de conjunto ordenado). (...)

Esta análise conduz diretamente à obra estética. Um poema é, como o enigma, um conjunto fechado possuindo um sentido singular e não definido, do fato da escolha e da ordenação das palavras e de suas relações neste conjunto criado pelo poeta. (...)

O que acaba de ser dito do poema se aplica a todo objeto estético – quadro, escultura, música, dança ...; nestes conjuntos, as formas coloridas, os volumes, os sons ou os gestos criam, por suas relações no conjunto único constituído pela obra, um organismo significante enigmático.²³³

Parece-me que meus trabalhos se enquadram bem nesta definição, pois eles também são conjuntos ordenados e fechados, com caráter ambíguo. Ambigüidade esta advinda não só das imagens, mas também do que não é visto, do que está escondido, que imaginamos existir entre as imagens dadas; o que pensei que, conforme discussão anterior, poderia intitular de fora-de-campo. E há um dinamismo entre as imagens, uma espécie de luta, de choque entre elas.

Das Possibilidades de Enigma

Que obras poderiam servir de exemplo para tornar mais clara esta idéia? Vejamos sucintamente algumas. Primeiramente penso em Marcel Duchamp, com o seu “*Why not Sneeze?*”²³⁴ (53). Esta obra foi uma encomenda que o artista aceitou com a condição de executar o que lhe desse na cabeça. Diz o artista: “Coloquei uns

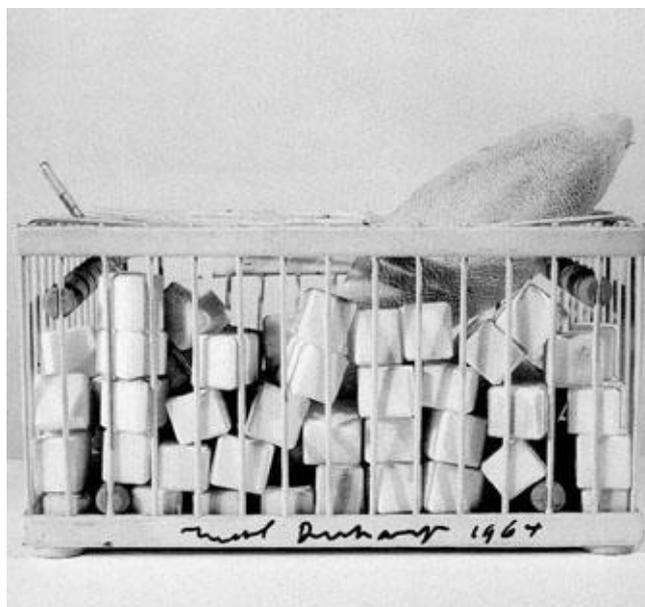
²³³ *L'énigme se distingue par son caractère ambigu. Dans l'énigme, certains mots ou certaines choses – l'énigme n'est pas nécessairement verbale – ayant été disposés dans un ordre voulu, il s'agit d'explorer le sens de l'ensemble clos, du “cosmos” ainsi créé (cosmos étant pris dans son sens ancien d'ensemble ordonné).(...)*

Cette analyse conduit directement à l'oeuvre esthétique. Un poème est, comme l'énigme, un ensemble clos possédant un sens singulier et non définissable, du fait du choix et de l'ordonnance des mots et de leurs relations dans cet ensemble créé par le poète.(...).

Ce qui vient d'être dit du poème s'applique à tout objet esthétique – tableau, sculpture, musique, danse ...; dans ces ensembles, les formes colorées, les volumes, les sons ou les gestes créent, de par leurs relations dans l'ensemble unique constitué par l'oeuvre, un organisme signifiant énigmatique. SOURIAU, p. 659 e 650.

²³⁴ “Porque não espirrar?” de 1921.

cubos de mármore, com a forma de torrões de açúcar, um termômetro e um osso de siba dentro de uma pequena gaiola de passarinho, tudo pintado de branco (...).²³⁵



53. Marcel Duchamp; “*Why not Sneeze?*”, 1921/64, 12,4x22,2x16,2cm.

Na mesma entrevista, diz Duchamp que qualquer coisa que ele tenha feito sempre teve uma significação. “(...) Não poderia ser somente uma impressão, um prazer. Seria necessário que tivesse uma direção, um sentido”.²³⁶ O artista não deixou, entretanto, nenhum depoimento que trouxesse alguma luz para se entender o que pretendia com este trabalho e que tipo de relações ele estabelecia entre os diversos elementos que o compõem.

Apontando para uma possível interpretação do sentido da obra, Janis Mink propõe uma decifração a partir dos significados dos elementos.

Why not Sneeze?, com as suas sugestões de peso (o mármore), promessa de doçura (os falsos cubos de açúcar), falta de calor (termômetro), poesia (o

²³⁵ CABANNE, 1997, p. 113. Siba ou sépia é o nome do molusco que segrega a substância escura que é utilizada na produção da tinta da cor que leva este nome.

²³⁶ CABANNE, 1997, p. 179.

canto do pássaro), vôo aprisionado (o osso de choco e a gaiola) e arte (o cubismo e a utilização do mármore), parecem conter uma mensagem (...).²³⁷

Mas que mensagem seria esta? Conforme ainda Mink, “um historiador estabeleceu paralelos convincentes entre ‘*Why not Sneeze ?*’ e um poema (...) de Gertrude Stein”²³⁸, o que porém não anula as outras possíveis relações. O que se entende é que este trabalho deve ter uma significação, já que ele declara isto em relação a suas obras não sendo, então, uma associação gratuita de elementos. Mas ficaremos eternamente sem saber sua intenção, ou seja, ficará como um enigma. Sem resposta.

Outro trabalho de Duchamp que poderia ser enquadrado na categoria de enigma é sua última obra intitulada “*Etant donnés*” (54). Esta obra, mantida em segredo até o desaparecimento de Duchamp, tem levantado grandes discussões e interpretações, principalmente por seu caráter “realista”, que a diferencia bastante de suas obras anteriores. Relacionados a ela, restaram apenas alguns trabalhos que



54. Marcel Duchamp; “*Etant donnés*”, 946/66, 242x178x124cm.

foram feitos no mesmo período, ou logo após, e tornados públicos antes de sua morte, com as quais é possível estabelecer relações, sempre no terreno das probabilidades. Entre estes trabalhos, temos a gravura “*Le Bec Auer*” que apresenta exatamente a mesma figura feminina de “*Etant donnés*”,

²³⁷ MINK, 1996, p.7. Nesta citação é feita a referência ao osso de choco, que é o outro nome para se referir ao mesmo molusco chamado siba ou sépia.

²³⁸ MINK, 1996, p. 8. O poema em questão intitula-se *Lifting Belly*.

também segurando a lâmpada a gás. A diferença, nesta gravura, é que há uma figura masculina, com a cabeça apoiada no ventre da mulher. Quando esta gravura foi feita, “*Etant donnés*” já estava concluído. Por que esta segunda figura foi incluída? Seria ela algum tipo de explicação? Nas diversas partes que constituem “*Etant donnés*” há uma clareza de significados: entendemos a estranha figura feminina, a paisagem com a queda d’água, a lâmpada a gás, mas não conseguimos estabelecer as relações que existem entre as partes. Sendo assim, ela se apresenta como um dos maiores enigmas da arte no século XX.

Uma outra artista, já comentada no primeiro capítulo, que constrói obras com caráter enigmático, é Tracey Moffat, com cuja produção é possível estabelecer uma relação com a minha. Transitando entre a fotografia e o cinema, seguidamente Moffat executa trabalhos que são apresentados como conjuntos fotográficos. É principalmente com estes trabalhos que estabeleço relação de semelhança com os meus. Nestes, é apresentada uma narração fragmentada, plena de lacunas, mas que mesmo assim nos dá a sensação de estarmos vendo imagens fixas provenientes de algum filme que não conhecemos. As imagens têm seguidamente um caráter enigmático. Nas séries fotográficas não é sempre imediatamente compreensível o que está ocorrendo. Também poderíamos dizer que em suas fotografias, que sugerem diversas narrações possíveis, “alguma coisa se passou, ou está a ponto de acontecer”.²³⁹

²³⁹ “*quelque chose s’est passé, ou est sur le point de se passer.*” DURAND, 2000, p.13.



55. Tracey Moffatt; “*Up in the sky*”, (detalhe), 1997, 71,5x101cm cada.

Um bom exemplo é “*Up in the Sky*” (55). É um trabalho formado por 25 fotografias²⁴⁰, todas feitas em uma região desértica, que apresentam várias situações: alguns homens trabalhando ou lutando em um lugar que poderia ser um ferro-velho; um homem idoso, com expressão talvez de louco, andando de quatro em uma estrada; o mesmo homem agarrado a uma galinha; um grupo de mulheres envolvidas com um bebê. Estas imagens são apresentadas em bloco, e não de maneira linear (seqüencial), o que reforçaria um caráter narrativo. É difícil ter alguma certeza sobre quais as relações que existem entre as imagens, já que a artista não acrescenta nenhum dado informativo as suas seqüências de imagens. É evidente que há um clima opressivo, talvez algumas imagens sugiram mesmo misticismo, ou ainda um sacrifício e, principalmente, é nítida a separação entre dois mundos isolados: um masculino e outro feminino. Mas isto são suposições. Entretanto uma coisa é clara: nada é gratuito, pois todas as fotos foram feitas com atores encenando situações, todas claramente determinadas pela

²⁴⁰ Impressões em off-set em preto e branco e sépia, 71,5 x 101 cm cada, 1997.

artista. É evidente que há uma intencionalidade implícita, além da narrativa, mas à qual não temos acesso.

Podemos retomar aqui, agora com novo enfoque, uma discussão apresentada no início desta tese, quando Tarkovski tece algumas críticas a Eisenstein:

Não aceito os princípios do “cinema de montagem” porque eles não permitem que o filme se prolongue para além dos limites da tela, assim como não permitem que se estabeleça uma relação entre a experiência pessoal do espectador e o filme projetado diante dele. O “cinema de montagem” propõe ao público enigmas e quebra-cabeças, obriga-o a decifrar símbolos, diverte-se com alegorias, recorrendo o tempo todo à sua experiência intelectual.²⁴¹

É interessante pensar meus trabalhos à luz desta citação, sabendo evidentemente que não faço cinema de montagem e nem cinema, apesar de usar conceitos apropriados desta teoria. Sinto-me identificado com as colocações de Tarkovski quando diz, de maneira crítica, que este tipo de produção propõe ao público enigmas e quebra-cabeças. Ou seja, concordo com este tipo de cinema que propõe que o espectador esteja constantemente estabelecendo relações (entre o que vê, o já visto e o não mostrado), buscando extrair das imagens algum sentido não explicitado e que não é apresentado de maneira direta. Ao mesmo tempo, o autor coloca que nesta visão de “cinema de montagem”, não é permitido ao espectador relacionar as imagens cinematográficas com suas experiências pessoais. Este aspecto já não seria pertinente às minhas proposições pois, ao

²⁴¹ TARKOVSKI, 1998, p.140.

contrário do que diz Tarkovski, todo o meu trabalho está fundamentado em uma interação entre obra e espectador, uma “fusão” das experiências.

Diante dos enigmas que apresento no meu trabalho, o espectador poderá ter dois tipos de atitudes, ao examiná-los e analisá-los: buscará compreender as partes e o todo que o formam e suas possíveis relações internas ou, então, tentará desvendá-lo, mesmo sabendo que nunca saberá a resposta correta, até mesmo porque tenho consciência de que ela não existe.

Porém, devo enfatizar que, quando estes trabalhos foram criados, eu não tinha a intenção de criar enigmas. Ao examiná-los posteriormente em seu conjunto esta idéia veio-me à mente.

O que tornaria uma obra enigmática? Será que obras formadas por elementos justapostos, necessariamente são enigmáticas, como entendo serem as de Tracey Moffatt e as minhas?

Durante a realização desta pesquisa, ficou evidenciado que diversas obras que usam este recurso da justaposição não são necessariamente enigmáticas. Por exemplo: meus trabalhos anteriores - os santinhos²⁴², o “Rosas *d’aprés* Kosuth” e aqueles desenvolvidos durante o mestrado (1995/1997) - não se apresentam como enigmas, porque as relações entre as partes estão plenamente estabelecidas. Poderia lembrar de outros artistas, como por exemplo, diversas obras de Sophie Calle e John Waters, nas quais a relação entre as imagens justapostas também é clara. De Sophie Calle poderia citar a instalação “Suite Veneziana” (1980/1996) na

²⁴² “Anjo da Guarda” – 1993/1994; “São Cristovão” – 1993/1994; “São Miguel Arcanjo”- 1992/1994.

qual, através de 56 fotos p/b, três mapas e 22 textos, conta uma perseguição a um homem desconhecido. Da mesma artista podemos citar ainda o “*Changement d’adresse*” (2001), no qual é exposto um relatório com textos e imagens fotográficas feitos por um detetive particular, documentando um dia da vida da própria artista. De John Waters, poderia exemplificar com “*Dorothy Malone’s Collar*” (1996), em que é apresentada uma série de dez imagens desta estrela do cinema dos anos 50 e 60, a partir de diversos filmes, e que me parece ser simplesmente uma homenagem a esta atriz. Ou ainda no trabalho citado anteriormente, em outra homenagem, desta vez ao músico Liberace, quando de seu falecimento, na obra intitulada “*R.I.P.*” (1995). Neste são apresentadas duas imagens: a primeira é a assinatura de Liberace sobre uma paisagem pintada (com certeza extraída dos créditos de algum filme) e a segunda, um piano de cauda, aberto, mas sem ninguém. Em ambos trabalhos não há enigma, mas há emoção, uma certa nostalgia de um outro tempo.

Para confirmar que não é a justaposição que define o caráter enigmático, podemos pensar em alguns outros exemplos nos quais este recurso não é utilizado, e assim mesmo o caráter enigmático existe. Iniciemos com alguns trabalhos que a história da arte nos faz conhecer:

Vejamos em primeiro lugar “Os Pastores da Arcádia” de Nicolas Poussin (56) que tem sido alvo de intermináveis interpretações. Nestas discussões analisam-se as posições das diferentes figuras e as relações estabelecidas entre elas; pensa-se na pintura com o mesmo tema feita anteriormente por Poussin, que apresenta sobre a lápide uma caveira; mas

principalmente discute-se o texto gravado na tumba – a legenda *Et in Arcadia ego* – que remete para mais de uma leitura possível.



56. Nicolas Poussin; “Os Pastores da Arcádia” ou “*Et in Arcadia ego*”, 1638/40, 85x121cm.

Francette Pacteau, analisando esta pintura, escreve:

O leitor decifra a frase formada pelas quatro figuras. O homem ajoelhado decifra a inscrição talhada no lado da tumba. Quatro palavras que formam uma frase elíptica na qual o verbo não expressado deve ser deduzido. “*Et in Arcádia ego*” foi traduzida alternativamente como “Eu, que nasci e vivi na Arcádia” e “Eis-me aqui, inclusive na Arcádia”. O uso do indefinido na primeira frase atribui a expressão a um habitante da Arcádia já morto. O uso do presente na segunda tradução atribui a expressão à própria morte. A ambigüidade das palavras inscritas, os aspectos em desacordo, a opacidade da pedra que se intersecciona com o impreciso ponto de fuga, tudo sugere que se trata de um ato de comunicação imperfeito. Nos chega uma mensagem incompleta – (...) o emissor desconhecido -, uma mensagem enigmática, ante a qual nós e as quatro figuras permanecemos pegos em um ato de interpretação interminável.²⁴³

²⁴³El lector descifra la frase formada por las cuatro figuras. El hombre arrodillado descifra la inscripción tallada a un lado de la tumba. Cuatro palabras que forman una frase elíptica en la que el verbo inexpressado debe deducirse. ‘*Et in Arcadia ego*’ se há traducido alternativamente como ‘Yo, que nací y viví en la Arcadia’ y ‘Héme aquí, incluso en la Arcadia’. El uso del indefinido en la primera frase atribuye la expresión a un habitante de la Arcadia ya muerto. El uso del presente en la segunda traducción atribuye la expresión a la propia Muerte.

La ambigüedad de las palabras inscritas, los aspectos en desacuerdo, la opacidad de la piedra que se intersecciona con el borroso punto de perspectiva, todo sugiere que se trata de un acto de comunicación imperfecto. Nos llega un mensaje incompleto – (...) el emisor desconocido -, un mensaje enigmático ante el cual nosotros y las cuatro figuras permanecemos atrapados en un acto de interpretación interminable. PACTEAU, 2001, p.29.

A tela de Poussin entrega ao espectador todos os dados, isto é, temos uma paisagem, alguns pastores, uma figura feminina e um túmulo. O que poderia ser uma paisagem idílica transforma-se, entretanto, num grande enigma graças à presença da inscrição que, incluindo um elemento inesperado, altera completamente o seu sentido.

Conforme a citação de Pacteau, que relaciona o caráter enigmático da pintura com a presença de “uma mensagem incompleta”, temos aí um aspecto com o qual seja possível estabelecer uma relação direta com meus trabalhos.



57. Hans Holbein; “Os Embaixadores Franceses na Corte Inglesa”, 1532, 203x209cm.

Tomemos agora como exemplo “Os Embaixadores Franceses na Corte Inglesa” de Hans Holbein (57); pintura realizada com requinte e incrível detalhamento dos elementos, apresenta uma estranha forma elíptica, a qual somente entenderemos em uma determinada posição diante da obra. Aí veremos então se tratar de uma anamorfose – uma caveira - que coloca em discussão questões de percepção visual: o que pode ser visto pelo olho e o que está escondido. O enigma em Holbein estaria então na relação entre

a anamorfose desvendada e o retrato dos embaixadores, já que a anamorfose em si não é um enigma, é antes um truque visual.

“Os Embaixadores” é uma obra que pode ser definida como uma *Vanitas*. Estas podem ser pensadas como enigmas não visuais pois remetem para informações fora da obra, para outras linguagens, para fragmentos de outros textos. Estes enigmas da ordem do verbal remetem sempre para uma informação externa à imagem. No caso das *Vanitas* a informação externa é o trecho da Bíblia que diz “Vaidade, vaidade, tudo é vaidade”. Neste caso, através do deciframento, pode-se chegar ao entendimento, porém só chega ao entendimento quem dominar os códigos implícitos. Quero dizer com isso que as *Vanitas* têm um caráter simbólico, nas quais cada elemento representa uma característica humana. Por exemplo, nos casos em que há a representação da comida, nos fala da gula; o dinheiro nos lembra a usura; uma vela queimando representa a inexorável passagem do tempo; a caveira enfatiza a finitude da vida terrena. No caso da pintura “Os Embaixadores”, a relação que se cria entre o luxo que cerca os personagens e a caveira, nos indica tratar-se de uma *Vanitas*, e serve para lembrar ao espectador que não devemos dar demasiado valor aos bens materiais, pois tudo terminará um dia. As *Vanitas* são exemplares, então, de enigmas que deixam de sê-lo, quando se tem conhecimento da simbologia adotada. São enigmas decifráveis, diferentemente dos “Pastores da Arcádia”, em que o artista não oferece todos os elementos necessários ao deciframento.

Como outros exemplos mais contemporâneos de obras enigmáticas, sem justaposição, além das já comentadas “*Why not Sneeze?*” e “*Etant*

donnés”, de Marcel Duchamp, podemos citar diversos trabalhos do fotógrafo Jeff Wall.

Deste artista, em cujas obras percebemos uma ação apreendida em plena vigência mas da qual não sabemos a origem nem sua destinação, podemos exemplificar com “*Insomnia*”²⁴⁴ (58) ou “*Jello*”²⁴⁵. Em “*Insomnia*” vemos uma cozinha de classe média americana dos anos 50 ou 60. Sob uma mesa, colocada no centro da peça, um homem deitado no chão segura algo não identificável. Parece estar de olhos abertos, com uma expressão vazia no rosto. Falta algo para entendermos o que está acontecendo. O que levou este homem a esta situação? Exatamente o que o artista quer nos dizer? Entendo que ficamos sem resposta, podendo eventualmente fazer suposições, mas que ficarão como possibilidades.



58. Jeff Wall; “*Insomnia*”, 1994, 172x213cm.

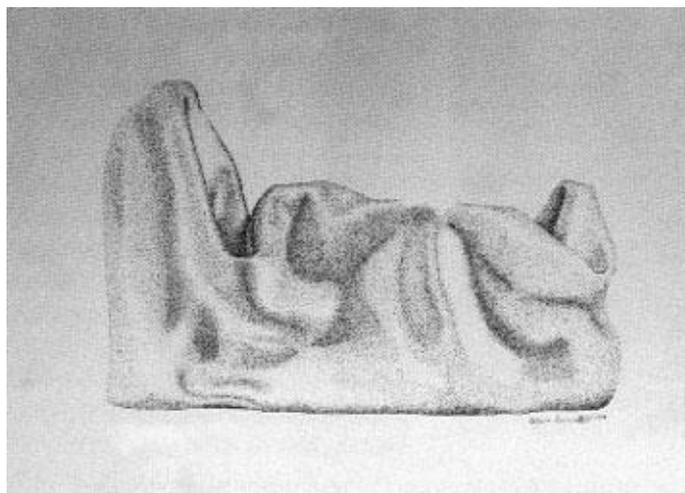
Casualmente “*Jello*” também nos mostra uma cozinha, esta porém mais contemporânea. Nela estão duas meninas de pijama: uma sentada no chão e a outra em pé, segurando com as mãos um pequeno prato com gelatina. Sobre um balcão central, entre outras coisas, o pote de gelatina,

²⁴⁴ 1994. Transparência em caixa de luz, 172x213 cm.

²⁴⁵ 1995. Transparência em caixa de luz, 143x180 cm.

com um pouco dela derramada em volta. A menina que tem o pratinho na mão olha fixamente para o pote. A outra, sentada no chão, olha ou examina suas próprias mãos, vazias. A cena poderia ser banal, mas algo nas expressões das crianças, na sua imobilidade (apesar de ser estranho falar em imobilidade em uma fotografia), causa um certo mal-estar. O que temos, em ambas as imagens, em que há um profundo estranhamento, é um clima opressivo, uma situação enigmática.

Entre minhas obras mais antigas, poderemos encontrar trabalhos de alguma maneira enigmáticos. Poderia citar, em primeiro lugar, uma série de obras executadas em 1977 (59) e ainda não comentadas aqui: são desenhos feitos a nanquim em técnica pontilhista, que representam tecidos cobrindo objetos não identificados. Como não há nenhuma referência à escala, o



59. sem título, 1977, 36,5x51cm.

espectador pode imaginar os elementos cobertos como tendo qualquer tamanho. Pode imaginar que há pessoas sob os panos ou pequenos objetos. Como não esclareço esta questão, cabe ao público visualizar o que quiser, nunca tendo a certeza sobre o que realmente está escondido.



60. sem título, da série Cartas Enigmáticas, 1986, 57x79cm.

Uma outra série de trabalhos poderia ser apresentada aqui: minhas pinturas da série “Cartas Enigmáticas” (1986) (60). Estas obras apresentam diversos sinais e símbolos, representados de maneira bastante sintética, alinhados como uma escrita: uma escrita em alguma língua primitiva e desconhecida. Para sua criação, utilizei uma espécie de “escrita automática”, unindo, sem pensar e extremamente rápido, elementos gráficos. Não sei o que está escrito, mas os acho, ainda hoje, instigantes. Para a criação destas obras utilizei, como uma das referências, as cartas enigmáticas dos almanaques da minha infância, em que eram unidas palavras e imagens. Diferentemente destas, que poderiam ser decifradas, as pinturas não podem sê-lo.

Para terminar este sumário levantamento de obras com caráter enigmático, vejamos alguns casos de artistas que obtêm este resultado usando a justaposição.

Além da já citada Tracey Moffat, podemos lembrar o artista inglês Victor Burgin, com o trabalho comentado anteriormente “*The bridge*” ou com “*Olympia*” (1982) (61) no qual associa várias fotografias – detalhes da

pintura “Olímpia” de Manet, uma recriação da mesma pintura e uma cena do filme “Janela indiscreta” de Hitchcock – com diversos textos. Um destes textos parece ser o resumo da ação do primeiro ato da ópera “Os Contos de Hoffman”, de Jacques Offenbach, que tem o escritor romântico alemão E. T. A. Hoffman como personagem principal. O primeiro ato da ópera conta como Hoffman se apaixona por uma boneca chamada Olímpia.



61. Victor Burgin; “*Olympia*”, 1982, 50x61cm cada.

Para terminar estes exemplos citarei uma obra de Paulo Gomes. É importante esta referência, pois sendo ele meu colega de doutorado, pude acompanhar a criação e execução de vários de seus trabalhos. Pela convivência com sua produção neste período, e através de longas conversas, torna-se difícil definir até que ponto estes trabalhos tiveram influência em minhas criações. Penso especialmente nas plotagens que articulam imagens e textos sem nexos aparentes. Poderia exemplificar com uma que gosto especialmente - “A carta” (62) - que apresenta duas imagens: a reprodução de uma antiga estampa que mostra uma mulher com um papel na mão, provavelmente uma carta, e a segunda imagem que reproduz um texto manuscrito, em uma língua desconhecida, algo que lembra as escritas orientais. O artista estabelece uma relação entre a imagem da mulher - um tipo europeu, familiar a nossos padrões - e um texto totalmente incompreensível, e sobre o qual nem o artista sabe o que está escrito. Diante desta obra também nos encontramos perante uma mensagem

incompleta, o que cria um estranhamento que lhe confere o caráter enigmático.



62. Paulo Gomes; “A Carta”, 2001, 57x86cm.

Através desta série de artistas e obras comentadas - e esta lista poderia ser muito maior - é possível perceber que o caráter enigmático nada tem a ver com a justaposição. De que maneira, então, se configuraria esta questão?

Penso que, em parte, o caráter enigmático estaria na “mensagem incompleta”, que poderia se manifestar de diversas formas. Nas obras em que não há a justaposição, ou seja, que são imagens unas, se perceberia a falta de algum elemento, ou o estranhamento diante de uma situação representada. O discurso não seria claro, seria incompleto, restando-nos a dúvida. Nas obras em que há justaposição, a falta de algum elemento tornar-se-ia mais evidente, podendo ser “visualizada” ou percebida nos intervalos que surgem entre as partes. Também poderia surgir não da falta de alguma informação, mas do choque que se estabelece entre representações desconexas. Podemos pensar nesta segunda possibilidade, utilizando como subsídio um comentário sobre uma outra área de criação, no caso a poesia.

Parecem-me extremamente adequadas, nesta investigação em busca de compreensão dos meus trabalhos, as palavras de Modesto Carone sobre a obra do poeta expressionista Georg Trakl:

Grande número de poemas, na obra de Trakl, perseveram, de começo ao fim, na junção de imagens. Mas isso não implica, porventura, que tenham desistido de significar alguma coisa. Pelo contrário, o que realmente acontece é uma proliferação semântica conseqüente a uma inesperada inversão no método de compor, isto é, o poeta não parte de uma “idéia” tendente a receber corpo verbal no poema: prefere justapor representações “desconexas” de cuja colisão podem saltar significados imprevistos.²⁴⁶

Talvez esta citação, que tem por assunto a construção da obra de um poeta, seja a que mais se aproxima do que acredito fazer. Também eu busco esta “proliferação semântica” citada por Carone a propósito de Trakl, utilizando para isto a justaposição de “representações desconexas de cuja colisão podem saltar resultados imprevistos”. Esta riqueza de possibilidades de significados, este caráter enigmático, é o que venho procurando.

Mas tentemos entender melhor como minhas obras se configuram como enigma.

Primeiro examinemos as fotografias isoladamente: sabemos que foram extraídas de filmes. Mas quais? Como já foi mencionado, esta informação não é revelada ao observador para que o conhecimento do filme não contamine a imagem, deixando-a valer por si. Podemos dizer que esta ocultação é do campo do enigma, mas ainda não é verdadeiramente o enigma.

²⁴⁶ NETTO, 1974, p. 134.

E as imagens em si? São elas enigmáticas? Se for pelo caráter ambíguo e indefinido, algumas imagens podem ser consideradas enigmáticas. Porém, se considerarmos que o enigma não está nas imagens, quando tomadas isoladamente, e sim nas relações que se estabelecem entre elas, ou na falta de relações evidentes, ele, o enigma, se encontraria no intervalo, na “fotografia ausente”. Esta ausência contamina todas as imagens constituindo-se como o próprio enigma.

Diante das imagens que estou propondo, o espectador não estará como Édipo diante da esfinge, que lhe apresentava um enigma que ele deveria decifrar para não ser devorado. Diante destas imagens o espectador poderia ainda se comportar como os personagens de uma pequena história extraída dos *Cahiers*:

Durante a semana dos *Cahiers du cinéma*, eu encontrei por acaso um velho amigo meu que estacionava, hesitante, na frente do “*Olympic Saint-Germain*”.

Eu o aconselhei com muito entusiasmo a ir ver “*Les Trois Couronnes du Matelot*” e os outros filmes de Raúl Ruiz que estavam programados.

Ele me disse com ar de sofrimento:

- Adoro Ruiz, realmente adoro, mas confesso, não entendo nada.

Eu respondi:

- Mas não tem importância. Para que tentar entender?²⁴⁷

Diante dos filmes de Raúl Ruiz várias foram minhas tentativas equivocadas de compreensão, usando como referencial a realidade. É aí que se encontra o problema. Os filmes de Ruiz devem ser vistos e

²⁴⁷ *Pendant la semaine des Cahiers du cinéma, je rencontraï par hasard, un vieil ami à moi qui stationnait, hésitant devant l'Olympic Saint-Germain.*

Je lui conseillai vivement d'aller voir "Les Trois Couronnes du Matelot" et les autres films de Raoul Ruiz qui étaient programmés.

Il me dit d'un air chagrin:

- J'adore Ruiz, vraiment j'adore, mais j'avoue, je n'y comprends rien...

J'ai répondu:

- Mais ça n'est pas grave. Pourquoi chercher à comprendre? DUBROUX, 1983, p.31.

entendidos a partir de sua realidade, a partir do universo que ele cria, e que tem suas regras e lógica próprias. O que causa estranheza é que este cineasta utiliza uma linguagem muito “realista”, o que não se coaduna com as histórias que narra. Somente penetraremos nos seus filmes aceitando as suas regras, que são específicas em cada obra. Na arte contemporânea este jogo já está mais claro, e com mais facilidade sabemos que devemos aceitar as regras impostas pelo artista, e tentar entender sua obra a partir de seus pressupostos.

Assim também se dá em relação a meus trabalhos: eles têm uma lógica própria, interna. Há alguns, e confesso que estão entre os que mais identifico o acerto de minhas escolhas, nos quais não consigo estabelecer uma relação evidente entre as imagens. Mesmo para mim eles se apresentam como enigmas, e são ainda indecifráveis. É este caráter ambíguo que eles apresentam que os tornam instigantes para mim. Tento mantê-lo, e desta forma, a justaposição vem acrescentar o mais alto grau de estranhamento, possibilitando uma configuração da ordem do enigma.

Em minha produção o enigma estaria, então, nas relações ou na falta de relações entre as imagens e não nas imagens em si.

Parece-me que esta é a resposta correta. Poderia estabelecer, para terminar, uma relação entre o que está apontado acima e um texto recente de Jean-Claude Bernardet. Neste, escreve sobre o conceito de *laconismo*, proposto - acredito que em princípio para o cinema - por Júlio Bressane:

Do que se trata? De apresentar elementos visuais e sonoros, verbais ou não. Esses elementos são justapostos sem que se estabeleçam entre eles

inter-relações fixas e precisas. São materiais temáticos ou formais que permitem ao espectador construir conexões.

Aparentemente se solicitaria um trabalho de decifração. De fato, não é o caso, porque não há nenhuma verdade, nenhuma mensagem a ser alcançada por baixo (ou por cima) desses elementos e de suas inter-relações frouxas. Uma certa opacidade estimula o espectador a construir conexões, trabalho que será ainda mais estimulado/estimulante se os materiais apresentados forem heterogêneos, díspares. E isso sem que nunca se chegue a uma conclusão que possa parecer correta ou definitiva. Simplesmente a apresentação dos materiais propõe uma área de atuação, cujo trabalho pode lhe proporcionar intensa emoção estética, bem como discursos, falas a respeito. E, como não há conclusão a que chegar, esse relacionamento entre espectador e obra a rigor não tem fim.²⁴⁸

²⁴⁸ BERNARDET, O Processo como obra. *In* Caderno Mais – Folha de São Paulo, 13/07/03.

Comentários afetivos: Do que eu gosto no cinema

Eu gosto de cinema. Sempre gostei. Muitos filmes têm que ser vistos, pelo menos a primeira vez, no cinema. Outros podem ser vistos em vídeo. Também gosto muito de ver em vídeo. Gosto muito do Fellini, principalmente Amarcord e La Nave Va. Gosto de Morte em Veneza do Visconti. Gosto da Noviça Rebelde, adoro. Gosto do Cabaret e do All That Jazz. Gosto dos filmes do Elvis Presley, todos, mas principalmente Feitiço Havaiano. Gosto da Barbra Streisand, e gosto muitíssimo do Funny Girl. Gosto do Hitchcock, acho que de todos, mas prefiro Vertigo e Os Pássaros. Gosto das chanchadas brasileiras, com Eliane e Anselmo Duarte, com Oscarito e Grande Otelo. Adoro o cinema Iraniano, o Kiarostami e o Mahlmabaf: Salve o Cinema, Um Instante de Inocência, Close-Up, E a vida Continua ... Acho Godard, Sganzerla e Bressane interessantes. Gosto do Cidadão Kane. Gosto do Cinema Novo brasileiro: Vidas Secas, Menino de Engenho, Macunaíma, Terra em Transe, O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro. Gosto dos filmes do Hércules e do Maciste, e todos de mitologia. Gosto do Guerra nas Estrelas, os três primeiros. Adoro Contatos Imediatos do Terceiro Grau e gosto do E.T. Gosto dos Dez Mandamentos – o filme. Os do Eisenstein também são interessantes. Gosto do Almodovar, principalmente Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos. Gosto muito do Woddy Allen. Não gosto de bang-bang. Nunca gostei. Nem de filmes de guerra. Gosto de Aguirre, a Fúria dos Deuses e do Fitzcarraldo do Herzog. Gosto de Asas do Desejo do Win Wenders. Gosto dos filmes do Raúl Ruiz, todos que vi. Gosto do Blow Up, do Antonioni. Gosto da História de Adele H e do Noite Americana do Truffaut. Gosto dos Tempos Modernos e do Grande Ditador, do Chaplin. Gosto de 2001. Gosto da Bela Adormecida, o desenho. E gosto de O Joelho de Clair e do Raio Verde do Rohmer. E dos filmes do Schartzneger, principalmente do True Lies. Do Robert Altman gosto de Voar é com os Pássaros e Cerimônia de Casamento. Gosto de Toda Nudez Será Castigada. Gosto muito de Xica da Silva e Bye Bye Brasil, do Cacá Diegues. Dele também gosto da Joana Francesa e acho muito simpático Quando o Carnaval Chegar. Gosto do Limite. Gosto....

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Normalmente esta última parte é chamada de “Conclusão”. Porém esta palavra parece-me muito definitiva para algo que vejo sem fim. Com certeza esta pesquisa encontrará continuidade imediata em minhas atividades artísticas e acadêmicas no contexto desta Universidade. Entendo ter chegado ao fim apenas de mais uma etapa, mais um degrau galgado, de uma busca que não sei bem do quê. Então, é possível que o mais adequado fosse chamar esta parte da tese de

“Considerações Finais – por enquanto”.

Percebo ter analisado no corpo da tese, com clareza, os aspectos relacionados aos procedimentos da apropriação e da justaposição e montagem em minha produção atual, bem embasados nas obras produzidas anteriormente por mim, não esquecendo outros artistas que me ajudaram a entender as questões colocadas. A análise das obras de artistas que trabalham com *found footage*, de Eric Rondepierre, de Tracey Moffatt entre outros, foram fundamentais para chegar às conclusões a que cheguei. No início, o grande referencial foi o cinema, que na verdade percorre toda a pesquisa, fonte da matéria-prima das obras e de procedimentos, transpostos à minha área de atuação. É interessante notar o grande número de artistas, espalhados pelo mundo, que eventualmente elaboram suas produções – em vídeos, instalações, fotografias – a partir de material cinematográfico (sem

esquecer que o cinema tem pouco mais de cem anos). Podemos citar, entre aqueles que não foram aqui analisados, a alemã Tanja Duszynski, o norte-americano John Baldessari, o escocês Douglas Gordon e o francês Pierre Huyghe. O que nos leva a isto, exatamente, não sei. O que percebo com clareza é que o cinema se tornou, no seu curto tempo de existência, uma das mais ricas formas de criação de imaginário. Discuti algumas das relações que são estabelecidas atualmente entre cinema, vídeo e fotografia – principalmente a apropriação de matéria-prima ou de procedimentos, com ênfase na produção de diversos artistas contemporâneos que, de alguma maneira, criam obras que propõem ligações entre estes campos de atuação. Minha produção também é pensada a partir dos conceitos estabelecidos e de algumas das obras destes artistas.

Enfatizaria a importância destas “comparações”, como a maneira de melhor entender o que venho desenvolvendo e como verdadeiro método de reflexão.

Além destas visões mais panorâmicas, sobre esse campo específico das artes que trata das imagens que têm alguma relação com o cinema, concentrei o olhar sobre meus trabalhos atuais. Pensar os trabalhos em suas partes e no todo foi a maneira que considerei mais adequada, pois reflete a maneira como os vejo. Muitas vezes me surpreendi analisando e falando sobre as imagens isoladas, como se não fossem sempre partes de conjuntos. Talvez isto transpareça em alguns momentos do discurso, mas é parte integrante de meu processo.

Também foram levantadas algumas questões, para muitas das quais continuo sem respostas. Entendo ser o quarto capítulo desta tese o que

tenta transmitir mais as sensações do que os conhecimentos que tenho diante dos trabalhos. E sendo sensações, há aspectos fugidios, muitas vezes difíceis de explicar em palavras.

Para apresentar os conceitos e procedimentos elaborados no corpo dessa tese, comento aqui uma das obras executadas, o “Melódico n° 10”. Entendo que este trabalho é um bom exemplo do caráter enigmático do conjunto produzido – caráter este que acabou por nomear a tese com o título “Da ordem do enigma” – por entender ser esta uma das características principais que se percebe nessas obras. O fato de elas, mesmo apresentando uma possibilidade narrativa, não terem uma história definida a ser lida, lhes dá uma impossibilidade de entendimento completo, revelando seu caráter dúbio, enigmático. Tentemos perceber como isto acontece.

Antes de iniciarmos esta análise propriamente dita, vejamos a questão do título da obra. A produção plástica resultante desta pesquisa está configurada em trinta trabalhos, divididos em duas séries, nomeadas de “Harmônicos” – numerados de 1 a 18 – e “Melódicos” – numerados de 1 a 12. Nomeei como “Melódico” os trabalhos que me sugerem uma seqüência de acontecimentos, ou seja, vários eventos encadeados, um após o outro. A outra série de obras, os “Harmônicos”, parecem-me apresentar determinadas ações ocorrendo simultaneamente, não encadeadas, indicando situações que acontecem paralelamente no tempo. Estes termos, originários da música, são importantes por indicar a utilização de conceitos de uma outra área de conhecimento, como já havia feito em relação ao cinema.



63. “Melódico n° 10”, 2003, 51 x 230cm

O “Melódico n° 10” (63 e XXVII) é formado por três imagens: uma mulher à beira de uma cama, onde há uma pessoa deitada, aparentemente em um hospital; uma mão segurando uma pequena esfera metálica; um casal com trajés típicos (talvez da Áustria ou Alemanha) em uma região montanhosa (da Europa?).

Que procedimentos foram utilizados então, para fazer este trabalho ?

Em primeiro lugar o de apropriação, pois todas as imagens foram obtidas a partir de diversos filmes comerciais, após serem vertidos para vídeo. Retirei-as do seu fluxo normal de existência, dando-lhes um novo lugar, uma nova vida.

Isto foi feito através do procedimento de justaposição, afinal “justapor é pôr junto, aproximar, sobrepor, pôr em contigüidade”. Me vali também da montagem, termo advindo do cinema, a qual, segundo Jacques Aumont, “consiste em três grandes operações: seleção, agrupamento e junção – sendo a finalidade das três operações obter, a partir de elementos a princípio separados, uma totalidade que é o filme”, ou também, são meus trabalhos.

Estas imagens que captei eram originalmente fotogramas de filmes, não percebidos em sua individualidade quando projetados. Ao isolá-los,

torno-os visíveis, dando-lhes autonomia, apesar de entender que, de alguma maneira, eles trazem consigo algo dos filmes que os continha. Esta sensação entendo ser percebida, mesmo não revelando de onde foram extraídos.

E o que une estas imagens? Que relações podem ser estabelecidas entre elas?

É possível que as duas pessoas da primeira foto sejam as mesmas duas da terceira, porém havendo um lapso de tempo entre elas. É possível que a pessoa na cama esteja contando, ou sonhando, a terceira imagem. É possível que as duas pessoas da primeira imagem estejam imaginando uma outra vida, após esta, em um lugar paradisíaco. É possível. Porém são possíveis também muitas outras hipóteses, talvez tantas quantos forem os espectadores. E a mão que segura a esfera? Para mim, ela já é em si, enigmática. E quando associada às outras duas imagens, torna-se mais dúbia. Seria um objeto mágico que faz sonhar, ou ver o futuro? Ou é algo que traz reminiscências? Não sei. E assim ficará, sem uma resposta definitiva.

Ao justapor as imagens apropriadas surgem entre elas vazios, fendas, intervalos. E estes vazios poderão ser preenchidos, ou não, por quem observa, numa busca de compreensão do conjunto. Este possível preenchimento é o que chamei, fazendo uma analogia com as palavras de Raúl Ruiz, de “fotografia ausente”. Este vazio poderá ser incessantemente preenchido e nunca deixará de existir.

E entre uma imagem e outra há ressonância ou resignificação? Podemos perceber, com clareza, que há resignificação, ao compararmos a

primeira imagem do “Melódico n° 10” (o quarto com uma mulher sentada à beira de uma cama, na qual outra pessoa está deitada), com esta mesma imagem no “Harmônico n° 6”. Neste segundo, acredito ser indiscutível que pesa sobre a cena um clima opressivo, tenso, bastante diferente do que ocorre no trabalho que estamos comentando. No “Melódico n° 10” talvez haja uma tristeza no ar, algo de melancolia. Mas são bastante diferentes. E a ressonância? Acredito que há, pois como já foi dito anteriormente, a simples aproximação de duas imagens provocaria este fenômeno (que sabemos ser na verdade do campo da acústica, e não das artes visuais). E respondendo à pergunta que fiz acima, acredito que a ressignificação da imagem se deu através da ressonância entre elas.

Durante a pesquisa, também levantei a possibilidade de que este elemento indefinido, que ocorre na relação entre as imagens, pudesse ser chamado de fora-de-campo. Algo que não vemos mas que atua ou interfere nas ações que transcorrem. As elaborações em torno do conceito de fora-de-campo, tanto no cinema quanto na fotografia, sugeriram sua existência no transcorrer deste trabalho e indicaram o espaço do enigma e suas possibilidades de provocação. Acabei por concluir que não era exatamente da ordem do fora-de-campo o que ocorria. Entretanto, ter feito o estudo sobre o fora-de-campo levou-me à busca de um nome para esta sensação, que tinha diante destas obras. Percebi que o termo “enigma” respondia mais adequadamente às minhas inquietações.

O caráter enigmático pode, então, eventualmente estar contido em uma fotografia – como é o caso, raro, da imagem central do trabalho que

estou comentando; mas na maior parte das obras, ele surge da relação entre as imagens, do choque que se estabelece entre elas, nos intervalos.

Fica aqui a constatação, possivelmente óbvia, que fazer uma tese em poéticas visuais, ao mesmo tempo em que é algo extremamente enriquecedor, é também penoso, pois tentamos entender muitas vezes o que não tem uma explicação lógica. Ao iniciar esta pesquisa me perguntava o que pretendia criar? Que relações queria estabelecer entre as imagens, quais escolher?

Foram necessários muito tempo e muito investimento de trabalho para que estas perguntas pudessem ser respondidas. E a resposta veio somente quando desisti de retomar a pergunta, antes de executar os trabalhos. O que já sabia, mas aparentemente havia esquecido, é que são as obras que dizem o que é o trabalho, o tema e as relações que queremos estabelecer. Pelo menos, esta é a lógica de meu processo. Havia desde o início procedimentos que decidira utilizar; porém não o “tema encantatório”, que segundo Ruiz, é o que estabeleceria o elo entre as imagens. Decidir, em determinado momento, que simplesmente faria os trabalhos, para neles ver o que acontecia, foi uma decisão acertada. Até porque, para minha surpresa, o que surgiu foi algo completamente novo e inesperado dentro de minha trajetória.

Talvez, de todo este processo, o mais importante que aprendi tenha sido esta prática, e que não estava em nenhum dos livros que li. Aprendi, ou reaprendi, pois já sabia e havia esquecido: o mais importante é deixar os trabalhos falarem. São eles que nos indicam os caminhos que devemos

trilhar, para que lado ir ao encontrarmos uma encruzilhada. São eles que orientam nossas leituras, nosso olhar sobre o trabalho do outro. São eles que apontam parentescos e afinidades. O importante é deixá-los falar e principalmente saber ouvir. Espero ter conseguido escutá-los e entendê-los corretamente.

Sei que comecei este caminho aos 15 anos – e lá se vão 36 – e ainda não sei aonde ele vai me levar. Sei que muita coisa mudou neste tempo – minha visão da arte, minhas possibilidades, meus conhecimentos; ao mesmo tempo sei que muitas coisas permaneceram, como uma certa insegurança, que hoje percebo como um dos elementos que tornam possível minha produção. Mantenho minha curiosidade e minha vontade de fazer algo melhor da próxima vez. Tenho, porém, a consciência de que com esta pesquisa houve um grande acréscimo em meu processo de trabalho, na medida em que os problemas foram colocados, anunciando etapas necessárias e vencendo os desafios de cada uma delas.

Um dos grandes desafios foi o de desenvolver as reflexões textuais, ao mesmo tempo em que produzia os trabalhos com as imagens. Mas foi exatamente a necessidade de um estreito entrelaçamento destas duas atividades, diferentes mas complementares, que possibilitou os resultados obtidos. Nestes últimos quatro anos, nos quais desenvolvi esta pesquisa, aprendi muito, li muito, pensei muito e realizei muitos de meus projetos.

Desta tese ficaram algumas certezas e muitas dúvidas, e estas serão o ingrediente básico dos próximos investimentos que farei na área da pesquisa em artes visuais na Universidade.

Antes de terminar, enfatizaria pela última vez, a amplitude da transformação que ocorreu em minha produção neste período. Exatamente o porquê desta transformação, não sei. É provável que pela associação de tudo o que ocorreu neste espaço de tempo: as leituras, as discussões, o período de pesquisa na Europa, os acontecimentos pessoais, as pessoas e obras a que tive acesso, enfim, a vida.

Aqui retorno à questão inicial: como terminar uma conclusão de um trabalho de mais de quatro anos?

Diz um amigo que a conclusão é como quando um bailarino entra em cena ao final do espetáculo, cansado, suado, mas satisfeito com o apresentado. Dá uma última pirueta, agradece e sai.

Poderia pensar em um final mais cinematográfico colocando um grande “**The End**”. Mas acho que sou mais teatral.

Então:

Uma pirueta... e

Fechem-se as cortinas...

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Geral

- ALMEIDA, Milton José de. *Cinema – Arte da Memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. SP: Papirus, 1993.
- AUMONT, Jacques et ali. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques. *El ojo interminable – Cine y pintura*. Barcelona: Paidós, 1997.
- BAETENS, Jan. *A volta do tempo na fotografia moderna*. In *O fotográfico*. SP: Hucitec, 1998.
- BARBOSA, Haroldo. *Jean-Luc Godard*. RJ: Gráfica Record Editora, 1968.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. SP: Edições 70, 1984.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. RJ: Nova Fronteira, 1984.
- BAQUÉ, Dominique. *La photographie plasticiene*. Paris:Regard, 1998.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema e vídeo*. Campinas, SP: Papirus,1997.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política*. SP: Brasiliense, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II - Rua de Mão Única*. SP: Brasiliense, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III - Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. SP: Brasiliense, 1997.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O vôo dos anjos – Bressane e Sganzerla*. SP: Brasiliense, 1991.
- BETTON, Gérard. *Estética do Cinema*. SP: Martins Fontes, 1987.
- BONITZER, Pascal. *Peinture et cinéma - Décadrages*. Paris: Ed. de l'Étoile, 1995.
- BONITZER, Pascal. *Le champ aveugle – Essais sur le réalisme au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma/Gallimard, 1999.
- BUENO, Maria Lúcia. *Artes Plásticas no Século XX: Modernidade e Globalização*. Campinas, SP: Unicamp, 1999.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.

- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. SP: Perspectiva, 1997.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. SP: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. SP: Perspectiva, 1977.
- CARONE NETTO, Modesto. *Metáfora e Montagem*. SP: Perspectiva, 1974.
- CHALUMEAU, Jean-Luc. *Les Théories de L'Art*. Paris: Libr. Vuibert, 1994.
- CHALUMEAU, Jean-Luc. *Lectures de L'Art*. Paris: Ed. du Chêne, 1991.
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. SP: Cosac & Naify, 2001.
- CHENG, François. *Vide et plein – Le langage pictural chinois*. Paris: Éd. du Seuil, 1991.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. SP: Lemos Editorial, 1999.
- CONIO, Gérard. *Lire Proust*. Paris: Pierre Bordas et fils, 1989.
- DAMISCH, Hubert. *La dénivelée: à l'épreuve de la photographie*. Paris: Ed. du Seuil, 2001.
- D'ARCAIS, Francesca Flores. *Giotto*. Arles: Actes Sud, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *L'Image mouvement*. Paris: Seuil, 1983.
- DELEUZE, Gilles. *L'Image-temps*. Paris: Seuil, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. RJ: Forense – Universitária, 1987.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon – Logique de la sensation*. Paris: Seuil, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. SP: Editora 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*. Paris: Les Editions de Minuit, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant de temps*. Paris: Les Editions de Minuit, 2000.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas, SP: Papyrus, 1999.
- ECO, Umberto. *Sobre os Espelhos e outros ensaios*. RJ: Nova Fronteira, 1989.
- EISENSTEIN, Sergei. *Reflexões de um Cineasta*. RJ: Zahar Editoras, 1969.

- EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. RJ: Ed. Jorge Zahar, 1990.
- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. RJ: Ed. Jorge Zahar, 1990.
- EISENSTEIN, Sergei. *Memórias Imorais: uma autobiografia*. SP: Companhia das Letras, 1987.
- FERRER, Mathilde *et alli*. *Groupes Mouvements Tendances de l'art contemporain depuis 1945*. Paris: École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2001.
- GEADA, Eduardo. *Cinema e Transfiguração*. Lisboa: Livros Horizonte, 1978.
- GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gallimard, 1998.
- GODARD, Jean-Luc & ISHAGHPOUR, Youssef. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*. Tours: Farrago, 2000.
- GRUNNEWALD, José Lino (org.). *A idéia do cinema*. RJ: Civilização Brasileira, 1969.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória – entre o legível e o visível*. BH: Editora UFMG, 1997.
- HERKENHOFF, Paulo. *Rosângela Rennó*. SP: Edusp, 1998.
- HUYSEN, Andreas. *Mapeando o pós-moderno*. In HOLLANDA, H. B. (org.), *Pós-modernismo e política*. RJ: Rocco, 1991.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1999.
- LEMINSKI, Paulo. *Matsuó Bashô*. SP: Brasiliense, 1983.
- LEONE, Eduardo e MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e Montagem*. SP: Ática, 1987.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos Seleccionados*. SP: Ed. Abril, Coleção Os Pensadores, 2º edição, 1984.
- METZ, Christian. *A significação do cinema*. SP: Perspectiva, 1977.
- MINK, Janis. *Marcel Duchamp – Arte como Contra-Arte*. Köln: Taschen, 1996.
- MORAES, Frederico. *Panorama das artes plásticas – séc. XIX e XX*. SP: Instituto Cultural Itaú, 1991.
- NAZÁRIO, Luiz. *As sombras móveis – atualidade do cinema mudo*. BH: Editora UFMG, 1999.
- NETTO, Modesto Carone. *Metáfora e Montagem*. SP: Perspectiva, 1974.

- NICOLAIEWSKY, Alfredo (org.). *Alfredo Nicolaiewsky - Desenhos e Pinturas*. Porto Alegre: Fumproarte e o autor, com textos de Paulo Gomes, Blanca Brites, Icleia Cattani, Tadeu Chiarelli, Fernando Cocchiarale, 1999.
- NOVAES, Adauto (org.). *Artepensamento*. SP: Companhia das Letras, 1994.
- NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. SP: Companhia das Letras, 1988.
- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade – os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas, SP: Papirus, 2000.
- PINEL, Vincent. *Le montage – l'espace et le temps du film*. Paris: Cahiers du cinéma. Les petits cahiers – CNDP, 2001.
- PLATÃO. *Diálogos III / A República*. RJ: Ediouro, s/d.
- PROUST, Marcel. *O Caminho de Swan*. SP: Editora Abril, 1979.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido (À sombra das raparigas em flor, O caminho de Guermantes, Sodoma e Gomorra, A prisioneira, A fugitiva, O tempo redescoberto)* Porto Alegre: Editora Globo, 1981.
- PROUST, Marcel. *Nas trilhas da crítica*. SP: Edusp/Imaginário, 1994.
- RONDEPIERRE, Éric. *Apartés*. Paris: Filigranes, 2001.
- RONDEPIERRE, Éric. *Extraits*. Paris: 779 & Societe Française de Photographie, 2001.
- ROSENFELD, Israel. *A Invenção da Memória*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988
- RUIZ, Raúl. *Entretiens*. Paris: Hoëbeke, 1999.
- RUIZ, Raúl. *Poética del cine*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2000.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética: uma introdução*. SP: EDUC, 1992.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. SP: FAPESP/Annablume, 1998.
- SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. SP: Hucitec, 1998.
- SHATTUCK, Roger. *As idéias de Proust*. SP: Cultrix, 1985.
- SCHEFER, Jean Louis. *Du monde et du mouvement des images*. Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1997.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: LP&M, 1987.

- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. SP: Martins Fontes, 1998.
- TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut – Entrevistas*. SP: Brasiliense, 1986.
- VALERY, Paul. *Variedades*. SP: Iluminuras, 1991.
- XAVIER, Ismail. *Eisenstein - A Construção do Pensamento por Imagens*. In *Artepensamento*, org. Adauto Novaes. SP: Cia das Letras, 1994.
- XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. RJ: Graal, 1991.
- WATERS, John. *Director's Cut*. Zurich: Scalo, 1997.

Textos em Periódicos

- BENOLIEL, Bernard. *Les archéologues de la pellicule*. In *Cahiers du cinéma* – n° Hors-série, “Aux frontières du cinéma.”, Paris, abril 2000.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O processo como obra*. In *Caderno Mais – Folha de São Paulo* – 13/07/03.
- BONITZER, Pascal. *Les images, le cinéma, l'audiovisuel*. In *Cahiers du cinéma* n°404, Paris, fev. 1988.
- BONITZER, Pascal. *Métamorphoses*. In *Cahiers du cinéma* n°345 – Raoul Ruiz. Paris, mar. 1983.
- CATTANI, Icleia Borsa. *Images métisses*. In *Recherches en Esthétique – Revue du C.E.R.E.A.P.* n°5. Martinique, 1999.
- CHIRON, Éliane. *Ao 7° X: trivium com centauro, estrelas e dançarinas*. In *Porto Arte – Revista de Artes Visuais* n°13. Porto Alegre: Instituto de Artes/ UFRGS, 1996.
- CHIRON, Éliane. *Le métissage ou le corps héraldique*. In *Recherches en Esthétique – Revue du C.E.R.E.A.P.* n°5. Martinique, 1999.
- DELORME, Stéphane. *Found footage, mode d'emploi*. In *Cahiers du cinéma* – n° Hors-série, “Aux frontières du cinéma.”, Paris, abril 2000.
- Dossiê “*Le cinéma après les films*”. (Diversos autores) In *art press* 262, nov. 2000.
- DUBROUX, Daniele. *Les explorations du Capitaine Ruiz*. In *Cahiers du cinéma* n°345 – Raoul Ruiz. Paris, mar. 1983.

- DURAND, Régis. *TRACEY MOFFAT un théâtre pour personne*. In art press 250, octobre 1999.
- EXIT n° 3 - Fuera de escena. Madrid: Olivares y Asociados, 2001.
- FLEISCHER, Alain. *Les images contre le temps*. In art press 264 – jan., Paris, 2001.
- FLOHIC, Catherine. *Jean Le Gac*. In Ninety, Art des Annees 90. Chareton, France, 1996.
- LADDAGA, Reinaldo. *Elogio de las imágenes partidas – sobre la Poética de cine, de Raúl Ruiz*. In Revista de Critica Cultural, nov. 1998. Santiago de Chile.
- LARDEAU, Yann. *Pas de faux raccords sans accrocs*. In Cahiers du cinéma n° 345 – Raoul Ruiz. Paris, mar. 1983.
- OUSSANE-PITON, Jeanne. *Jean Le Gac: l'un et le multiple*. In Recherches en Esthétique – Revue du C.E.R.E.A.P. n°5. Martinique, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques. *A loucura Eisenstein*. In Caderno MAIS!, Folha de São Paulo, Domingo, 22 de março de 1998, p. 3.
- REY, Sandra. *Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais*. In Porto Arte – Revista de Artes Visuais n°13. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1996.
- RIPSTEIN, Arturo. (entrevista a Folha de S. Paulo) In ILUSTRADA – E12, 09/06/2001-06-16.
- RONDINELLA, Agathe. *Jean Le Gac*. In Ninety, Art des Annees 90. Chareton, France, 1996.
- TESSLER, Élide. *Evgen Bavcar: silêncios, cegueiras e alguns paradoxos quase invisíveis*. In Porto Arte – Revista de Artes Visuais n°17. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1999.
- TESSLER, Élide. *Somos ainda hoje desterrados em nossa terra? A terra como elemento visual em algumas das produções de arte contemporânea brasileira*. In Psicanálise e colonização: leituras do sintoma social no Brasil / org. Edson Sousa. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.
- TESSON, Charles. *Le palindrome cinematographique de Raoul Ruiz*. In Cahiers du cinéma n°345 – Raoul Ruiz. Paris, mar. 1983.

Textos em Catálogos

- CATTANI, Iceia. *Apropriações de imagens, migrações de sentidos*. In *Apropriações / Coleções*. Porto Alegre: Santander Cultural – 30/06 a 29/09 de 2002.
- CHIARELLI, Tadeu. Catálogo Projeto Imagem Experimental, MAM-SP, 2000.
- CHIARELLI, Tadeu. *Apropriação / Coleção / Justaposição*. In *Apropriações / Coleções*. Porto Alegre: Santander Cultural – 30/06 a 29/09 de 2002.
- DOCTORS, Márcio. *O instante como medida celular da passagem do tempo*. In catálogo da exposição *Narrativas*. RJ: Funarte, 1999.
- DURAND, Régis. *Tracey Moffatt*. In catálogo da exposição no Centre National de la Photographie. Paris: nov.1999 a jan. 2000.
- IREGUI, Jaime. *Ensayo General*. Curadoria de Marie Lapalus & Jose Ignacio Roca. Santiago – Chile: Museo de Arte Contemporáneo, Noviembre – Diciembre, 1995.
- KRISTEVA, Julia. In *Visions Capitales*. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1998.
- WHITAKER, Daniel. *Narrativas*. Texto do folder da exposição. RJ: Galeria Macunaíma, 1999.
- MOVING PICTURES - *Photography and Film in Contemporary Art*. 5th. Internacional Photo Triennial Esslingen. Alemanha: Hatje Cantz Publishers, 2001.
- NOTORIUS – *Alfred Hitchcock and Contemporary Art*. Museum of Modern Art Oxford, 07/99 – 10/99. Curadoria de Kerry Brougher, Michael Tarantino e Astrid Bowron. Museum of Modern Art Oxford, 1999.
- PACTEAU, Francette. *La seducción de la dificultad – nota sobre la interpretación*. In Victor Burgin. Catálogo exposição retrospectiva, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 06/04 a 17/06 de 2001.
- PHILIPPE JACQ. Texto de Patrice Allain. In #19 – Revue trimestrielle d'art contemporain Bretagne, Centre, Normandie, Pays de la Loire. Nantes: 2001.
- PROOF: LOS ANGELES ART AND THE PHOTOGRAPH 1960-1980. Laguna Art Museum, California, USA, 10/92-01/93. Curadoria de Charles Desmarais. Fellows of Contemporary Art, 1992.

TRACEY MOFFAT. Centre National de la Photographie, Paris, 11/99 - 01/00.
Apresentação de Régis Durand.

VIK MUNIZ. Centre National de la Photographie, Paris, 11/99 - 01/00. Apresentação de Régis Durand.

WATERS, John. *Straight to Video*. Galerie Emmanuel Perrotin, Paris, 12/01 – 01/02. In Louise 12/01 – 01/02. (catálogo das galerias da rue Louise Weiss – Paris).

WOLLEN, Peter. *Barthes, Burgin, Vértigo*. In Victor Burgin. Catálogo exposição retrospectiva, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 06/04 a 17/06 de 2001.

Dicionários e Enciclopédia

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris: Nathan, 2002.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. RJ: Nova Fronteira, 1994.

Enciclopédia Abril, 1973.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*. RJ: Civilização Brasileira, 1968.

JARRETY, Michel. *Lexique des termes littéraires*. Paris: Galimard, 2001.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. SP: Cultrix, 1978.

SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

Dissertações

NICOLAIEWSKY, Alfredo. *Mistura Fina – Uma possibilidade de arte mestiça*. Dissertação de Mestrado, PPG - Artes Visuais, UFRGS. Defesa em 18/09/1997.

KNAAK, Bianca. *O popular por mãos eruditas: referências populares na arte brasileira contemporânea*. Dissertação de Mestrado (análise da produção de Nelson Leirner, Alfredo Nicolaiewsky e Adir Sodré), PPG – Artes Visuais, UFRGS. Defesa em 1987.