UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

A CAPTURA DA PAISAGEM: ENTRE APREENSÕES FOTOGRÁFICAS POR CÂMERA OBSCURA E REGISTROS SONOROS

Denise Valéria Helfenstein

Porto Alegre, setembro de 2010.

Denise Valéria Helfenstein

A CAPTURA DA PAISAGEM: ENTRE APREENSÕES FOTOGRÁFICAS POR CAMERA OBSCURA E REGISTROS SONOROS

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais pela UFRGS, área de concentração: Poéticas Visuais.

Orientador:
Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha (PPG Artes Visuais/UFRGS)

Porto Alegre, setembro de 2010.

Ao A., a V. e a G. D.

O mundo é repleto de véus complexos.

Uma tradição pretende que a verdade seja um desvelamento. Uma coisa, um conjunto de coisas cobertas por um véu, a ser descoberta. (...) Não, a coisa não fica sob um véu, nem a mulher dança sob seus sete véus: a própria dançarina é um conjunto de tecidos.

O estado das coisas embaralha-se, misturando-se como um fio, um longo cabo, uma meada. (...) O estado das coisas me parece uma multiplicidade cruzada por véus, cujo enlaçamento figura uma projeção. (...)

Desvelar não consiste em remover um obstáculo, retirar uma decoração, afastar uma cobertura, sob os quais habita a coisa nua, mas seguir pacientemente, com uma respeitosa habilidade, a delicada disposição dos véus, as zonas, os espaços vizinhos, a profundidade de sua acumulação, o talvegue de suas costuras, para abri-los quando for possível, como uma cauda de pavão ou uma saia de rendas.

(Michel Serres)

RESUMO

A presente pesquisa, intitulada *A Captura da Paisagem: entre apreensões fotográficas por câmera obscura e registros sonoros*, analisa os procedimentos de instauração do trabalho *A Captura da Paisagem*, abarcando as questões que emergem das práticas com câmeras obscuras fotográficas. Neste contexto, são investigadas as relações conceituais e teóricas envolvidas nas ações de apreensão e registro espaço-temporal que ocorrem nesta produção, que envolvem longas durações nas obtenções fotográficas, bem como a simultânea gravação de registros sonoros. Além disto, a pesquisa trata das questões imbricadas nas possibilidades de junção de tais elementos dentro das proposições de apresentação do trabalho.

PALAVRAS-CHAVE

fotografia por câmera obscura – pinhole – registros sonoros – arte contemporânea

ABSTRACT

The present research, entitled *Capture of the landscape: between photographic apprehensions through camera obscura and sonorous records,* analyzes the procedures for the instauration of the work *Capture of the Landscape,* including questions emerging from the practice with camera obscura photography. In this context, the conceptual and theoretical relationships involved in the actions of time-space apprehension and recording that occur in this production are investigated. They involve photographic attainments of long duration as well as the simultaneous recording of sonorous registries. In addition, this research deals with the questions involved in the possibilities of junction of such elements within the presentation propositions of this work.

KEYWORDS

camera obscura photography – pinhole – sonorous recordings – contemporaneous art

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa foi elaborada mediante a contribuição de muitos, que dedicaram seus conhecimentos, sua energia e seu apoio à realização desta feita. Gostaria de prestar meus mais sinceros agradecimentos a algumas pessoas que foram fundamentais para esta dissertação.

... a Eduardo, de forma especial, pela orientação afetuosa, pela enorme generosidade nas contribuições, que fomentaram esta ação de pesquisa ao longo de todo seu desenvolvimento, pelo respeito à individualidade de meu processo, por todo incentivo artístico, pela proveitosa experiência de estágio em docência;

... a Maria Ivone, pelo envolvimento sensível, pelas preciosas contribuições na *Sala X* e ao longo das aulas, pelo estímulo e pelas generosas contribuições na banca de qualificação, que incorreram na abertura de novos caminhos e de novos modos de caminhar;

... a Alexandre, pelas valiosas contribuições na banca de qualificação e na disciplina de Fotografia, que foram decisivas aos rumos desta pesquisa;

... a Antônio Fatorelli, pelo aceite ao convite para o acompanhamento de minha defesa;

... a Tiago, por partilhar de seu pensamento e sua vivência artística com toda generosidade;

... a Mônica, pela compreensão, apoio e incentivo;

... ao Programa de Pós Graduação, pela oportunidade, e aos professores que contribuíram de maneira direta e indireta com esta pesquisa e com meu percurso artístico, e em especial a Regina e Hélio, pelo prazer das aulas;

... aos colegas da T16, pela partilha;

... a Marina, Larissa e Bettina, por todo apoio, pelas contribuições a esta dissertação, por partilharem comigo seus momentos, suas experiências e sua amizade;

... a todos os membros do Clube, pelas imprescindíveis contribuições subjetivas;

... a Maria Helena, pelo afeto, pela alegria da descoberta;
... a Jacqueline, pelas oportunidades, pelas trocas, pelo afeto e pela amizade;
... a Mari, Fernando e Arthur, pelas generosas e inspiradas contribuições na *Sala X*;
... a Cuca, por partilhar comigo seus conhecimentos e sensibilidade;
... a Ana Flávia por todo afeto, por compartilhar seu conhecimento sensível, pela bússula nos momentos de neblina, pela generosidade e apoio imprescindível, e pela oportunidade de ocupação da *Sala X*, valiosa para o desenvolvimento deste trabalho;
... a Fernanda, por tornar a viagem divertida;
... a Michel, por tornar a viagem possível;
... a Fernanda e Michel, pela amizade, pela deliciosa partilha de idéias e de momentos, por toda generosidade e todo apoio nas adversidades, pelo envolvimento e pelas imprescindíveis contribuições a esta pesquisa;
... a Ada e Juarez, pelo apoio nos momentos mais necessários;
... a Mica, por transmitir seu amor aos livros e o gosto pela pesquisa;
... a Carol Coyote, pelo apoio-de-sempre e pelas traduções;
... ainda, um agradecimento muito especial aos meus pais, pelo apoio incondicional, pelo amor em todos os momentos, por me aproximarem das vivências da arte;
... e a Gustavo, pela interlocução imprescindível a esta pesquisa, por partilhar de toda trajetória desta produção, pelo apoio generoso e constante, pelo amor e pelas pequenas grandes alegrias cotidianas.

Esta pesquisa foi realizada mediante apoio da CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, a qual possibilitou seu pleno desenvolvimento, por intermédio do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, que ofereceu o suporte necessário à elaboração da presente dissertação.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

01 - S/ título, *Fragmentos*, 2006, 40x40 cm / p. 23

02 - S/ título, *Fragmentos*, 2006, 50x50 cm / p. 23

03 - S/ título, *Fragmentos*, 2006, 50x50 cm / p. 24

04 - S/ título, *Fragmentos*, 2006, 60x60 cm / p. 24

05 - *Principle of the câmera obscura, after A. Kircher,* Amsterdam, 1671 / p. 27

06 - *'Câmera obscura portátil'*, Ilha dos Marinheiros, Porto Alegre, 2007 / p. 29

07 - Abelardo Morel, *St. Louis view, looking east, in building under construction*, 1999 / p. 30

08 – Clube da Lata, *O lado de dentro de um outdoor*, Porto Alegre, 2001 / p. 31

09 - Tiago Rivaldo, imagem de registro da ação com as 'vestíveis', Rio de Janeiro, 2009 / p. 35

10 - Tiago Rivaldo, *Câmera Obscura Vestível* n. 1, 2000-2001 / p. 36

11 - Tiago Rivaldo, *Câmera Obscura Vestível* n. 1, 2000-2001 / p. 36

12 - Thomas Hudson Reeve, *Papercams*, 2001 / p. 39

13 - Thomas Hudson Reeve, *Papercams*, 2001 / p. 39

14 - Thomas Hudson Reeve, *Papercams*, 2001 / p. 39

15 - Imagem das *pinholes* elaboradas com latas, 2008 / p. 40

16 - S/ título, *Fragmentos*, 2006, 40x40 cm / p. 41

17 - S/ título, *Fragmentos*, 2006, 40x40 cm / p. 42

18 - Antiga câmera médio formato em processo de desmanche, 2008 / p. 44

19 - Antiga câmera médio formato adaptada como *pinhole*, 2008 / p. 44

20 - Série s/ título, *Fragmentos*, 2006, 40x40 cm / p. 46

21 - Série s/ título, *Fragmentos*, 2006, 40x40 cm / p. 46

22 - Série s/ título, *Fragmentos*, 2006, 40x40 cm / p. 46

23 - S/ título, *Fragmentos*, 2006, 20x20 cm / p. 46

24 - S/ título, *Fragmentos*, 2006, 60x60 cm / p. 48

25 - S/ título, *Fragmentos*, 2006, 60x60 cm / p. 48

26 - Tiago Rivaldo, *Subinonibus*, 1998-99, dimensões variáveis / p. 49

27 - Tiago Rivaldo, *Road Movies: interior*, 2000, dimensões variáveis /p. 49

28 - *Oito horas para pilosocereus brasiliensis*, Porto Alegre, 2008 / p. 53

29 - *A Captura da Paisagem*: imagem do conjunto *Ponta Grossa 36''* / p. 64

30 - *A Captura da Paisagem*: imagem do conjunto *Ipanema 3' 09''* / p. 64

31 - *Captura da Paisagem*: imagem do conjunto *Ipanema 1' 06'* / p. 65

32 - Imagem de registro das ações de trabalho, Porto Alegre, 2008 / p. 67

33 - *A Captura da Paisagem*, imagem do conjunto *Campos 20''* / p. 70

34 - Imagem de registro das ações de trabalho, Porto Alegre, 2009 / p. 73

35 - Sinalização dos pontos de intervenção das imagens / p. 76

36 - Imagem de registro da intervenção, Ilha da Pintada, 2008 / p. 77

37 - *Pontos de vista: relatos de intervalos sobre a paisagem*, livro de artista, 2008 / p. 77

38 - Imagem de registro das ações de trabalho, Porto Alegre, 2009 / p. 80

39 - Hiroshi Sugimoto, *Seascapes - Caribean Sea*, Jamaica, 1980 / p. 81

40 - Hiroshi Sugimoto, *Seascapes - Black Sea*, Ozuluce, 1991 / p. 81

41 - Hiroshi Sugimoto, *Seascapes - North Atlantic Ocean*, Cape Breton Island, 1996 / p. 82

42 - Brígida Baltar, *Coleta do orvalho*, Fotografia, 2001, 70x100 cm / p. 85

43 - Brígida Baltar, *A coleta da maresia* # 1, Fotografia, 2001, 70x100 cm / p. 85

44 - Brígida Baltar, *A coleta da neblina*, Fotografia, 1996-2001, 40x60cm / p. 86

45 - Imagem de registro das ações de trabalho, Porto Alegre, 2009 / p. 88

46 - Imagem de registro das ações de trabalho, Porto Alegre, 2009 / p. 91

47 - Imagem de registro das ações de trabalho, Porto Alegre, 2009 / p. 92

48 - Imagem de registro das ações de trabalho, Pinhal - RS, 2009 / p. 98

49 - Hiroshi Sugimoto, *Theaters – Arcádia, Milan*, 1998 / p. 99

50 - Hiroshi Sugimoto, *Theaters – Cinerama, Hollywood*, 1993 / p. 100

51 - Imagem de registro das ações de trabalho, Porto Alegre, 2009 / p. 103

52 - Imagem de registro das ações de trabalho, Porto Alegre, 2009 / p. 103

53 - [8'' - oito segundos] / p. 104

54 - Imagem de registro das ações de trabalho, Porto Alegre, 2009 / p. 106

55 - Michael Wesely, *Potsdamer Platz,* 1997-1999 / p. 111

56 - Michael Wesely, *Potsdamer Platz,* 1997-1999 / p. 112

57 - Michael Wesely, *Potsdamer Platz,* 1997-1999 / p. 112

58 - Imagem do processo de montagem dos conjuntos em computador / p. 125

59 - Alain Fleisher, *Exhibition*, 1983 / p. 128

60 – *A Captura da Paisagem*, imagem do conjunto *Ipanema 1' 58''* / p. 129

61 - *A Captura da Paisagem*, imagem do conjunto *Ipanema 56''* / p. 131

62 - *A Captura da Paisagem*, imagem do conjunto *Ponta Grossa 1' 05* / p. 132

63 - *A Captura da Paisagem*, conjunto-seqüência *Guarujá 0' 20''* / p. 133

64 - *A Captura da Paisagem*, conjunto-seqüência *Guarujá 0' 20''* / p. 133

65 - *A Captura da Paisagem*, imagem do conjunto *Pinhal 2' 08''* / p. 137

66 - Imagem de registro da apresentação *Experiência # 1: passagem secreta*, 2009 / p. 142

67 - Imagem da *Sala X*, em ocupação por *A Captura da Paisagem: Experiência # 2*, 2009 / p. 143

68 - Cartazete fixado na entrada da *Sala X*, 2009 / p. 143

69 - Imagem de registro da montagem *A Captura da Paisagem*: *Experiência # 2: Sala X* / p. 144

70 - Imagem de registro da montagem *A Captura da Paisagem*: *Experiência # 2: Sala X* / p. 145

Localiza-se na parte final desta dissertação (ANEXO II) o DVD contendo dezesseis conjuntos som/imagem, correspondentes ao trabalho abordado nesta pesquisa, bem como o audiovisual realizado para a *Experiência # 2: Sala X*. Os elementos do DVD estão dispostos em um Índice no mesmo anexo.

SUMÁRIO

Introdução / p. 14

Experiência # 3: uma descrição inicial / p. 19

CAPÍTULO 1
Do interior da câmera obscura como ponto de partida à *pinhole* como ponto de passagem / p. 22

1.1 A aproximação com a câmera obscura: *Fragmentos* / p. 23

1.2 A câmera obscura como um lugar de trabalho / p. 29

1.3 Articulações ou *dobradiças* entre a imagem e o sujeito / p. 36

1.4 A câmera obscura como ferramenta: *pinhole* / p. 38

1.5 Dentre as peculiaridades da *pinhole* / p. 47

1.6 A temporalidade na *pinhole* / p. 51

1.7 Tempo da ampulheta: passagens e articulações / p. 57

CAPÍTULO 2
A Captura da Paisagem: procedimentos de captura / p. 60

2.1 Passagens para ‘espaço aberto’ e ‘tempo em aberto’ / p. 60

2.2 *A Captura da Paisagem* / p. 63

2.3 Ações de captura: programa de procedimentos / p. 66

2.4 Captura e Apreensão / p. 68

2.5 Caminhar / p. 72

2.6 Fixar-se num ponto / p. 92

2.7 Abrir o furo / p. 98

2.8 Acionar o gravador / p. 103

2.9 Esperar / p. 106

2.10 Interromper, guardar e repetir / p. 118

CAPÍTULO 3:
A Captura da Paisagem: procedimentos de montagem / p. 124

3.1 Juntar: colocando dobradiças entre áudios e fotografias / p. 124

3.2 Proposições de montagem para apresentação: *Experiência # 1: passagem secreta; Experiência # 2: Sala X* e *Experiência # 3: conjunto Ipanema 1' 39''* / p. 138

3.3 Sobre as concepções de apresentação do trabalho / p. 148

Considerações Finais / p. 151

Bibliografia / p. 156

Anexos / p. 165

I Entrevista com Tiago Rivaldo

II *A Captura da Paisagem: DVD e Índice de conjuntos*

Introdução

O presente texto, intitulado *A Captura da Paisagem: entre apreensões fotográficas por câmera obscura e registros sonoros*, envolve uma pesquisa em artes visuais que se estabelece a partir de uma prática com câmeras obscuras fotográficas, contexto através do qual emergem questões e demandas por investigação teórica. Objetiva-se elaborar uma reflexão sobre esta prática, na construção de um pensamento acerca das relações entre fotografia e registros sonoros, conforme ocorrem na instauração do trabalho *A Captura da Paisagem*, procurando situar seus modos operatórios e problemáticas frente a um campo de discussões mais amplo, o da produção e pesquisa em arte.

Nesta perspectiva, a pesquisa versa sobre um processo artístico que elabora fotografias por meio de câmeras obscuras, em tempos prolongados, envolvendo diversos segundos ou minutos de obtenção. Simultaneamente, realiza-se uma gravação sonora, que visa inferir à duração da exposição fotográfica e ao campo de relações no qual ela se desenvolve. Essa ação conjunta se realiza através de um programa de procedimentos que envolve a incursão em espaço aberto, o fixar-se em um ponto, abrir o furo e acionar o gravador, esperar, interromper e guardar. Tal programa é repetido em dias e locais diferentes, no intuito de acumular um arquivo de imagens e sons, elementos que são dispostos em associação nas operações de montagem, tendo em vista diferentes possibilidades de apresentação do trabalho.

A referida produção tem como antecedente a instauração do trabalho *Fragmentos*, realizado entre os anos de 2003 e 2006, que marca o início de minhas práticas com câmeras obscuras fotográficas. Este processo envolve uma abordagem da presença de meu próprio corpo e de amigos, mediante certa atuação para as fotos, em gestos que se

desenvolvem durante o tempo de obtenção da foto. Embora o referido trabalho não se porte como objeto de estudo desta pesquisa, sua relevância se apresenta como cenário de onde emergem as questões acionadoras da produção de *A Captura da Paisagem*. São questões ligadas à relação com este tipo de dispositivo e seus modos de funcionamento, à inscrição de temporalidades prolongadas no registro fotográfico, que promovem novas relações conceituais e aberturas investigativas, as quais incorrem diretamente na execução da presente pesquisa prática e teórica.

O reconhecimento da importância das relações entre sujeito e dispositivo fotográfico nesta trajetória de práticas, bem como deste dispositivo em relação aos diferentes modos de inscrição do espaço-tempo que se operam nos registros elaborados por esta produção, são, assim, colocados como enfoque principal desta pesquisa. A partir disso, irradiam questões acerca da transitoriedade, fluxo e fixidez nas ações de apreensão fotográfica e sonora, bem como questões ligadas à disposição da imagem estática em função da dinâmica do som nas operações de montagem para apresentação. Tais problemáticas são postas em discussão através das reflexões que acompanham a elaboração do trabalho, articuladas teoricamente e postas em relação com produções similares.

De forma mais pontual, procura-se atender às seguintes questões iniciais de pesquisa: Quais os sentidos que a câmera obscura fotográfica assume neste processo artístico? Como a prática com as câmeras obscuras determina um processo de percepção que promove a realização de *A Captura da Paisagem*? Como se dá a relação com a temporalidade nesta prática fotográfica? De que modos ela se difere do instantâneo tradicional e quais as implicações dessa diferença para pensarmos as práticas fotográficas na contemporaneidade? Como o registro sonoro pode se relacionar com a percepção de espaço-tempo envolvida nesta fotografia? E como os registros inferem às ações de sua elaboração?

Ainda, algumas questões que se apresentaram no decorrer da produção deste trabalho também foram incorporadas à pesquisa, conforme segue: Como as ações de captura nesta produção se relacionam com a noção de paisagem? Como esta prática se relaciona com as questões da percepção, tanto nas ações de captura quanto nas ações de montagem do trabalho para apresentação? Como cada uma das ações realizadas através do programa de procedimentos se propõe como importâncias frente a este objeto de

estudo, e como atuam enquanto questões envolvendo o campo de pesquisas em fotografia nas discussões contemporâneas?

Perseguindo tais demandas, a pesquisa compõe-se de três capítulos. O primeiro deles, intitulado **Do interior da câmera obscura como ponto de partida à *pinhole* como ponto de passagem,** parte do início das práticas com tais dispositivos, na instauração de *Fragmentos*, para refletir sobre a importância que eles assumem no cerne deste processo artístico, onde a câmera obscura fotográfica pode ser entendida, ao mesmo tempo, como ferramenta de criação de imagens e espaço de articulação entre interioridade e exterioridade, entre sujeito e modelos de percepção. O capítulo propõe-se, assim, a situar o cenário de práticas com as peculiaridades deste tipo de ferramenta que determinam as questões que promovem esta pesquisa, bem como o pensamento sobre o qual se desenvolve *A Captura da Paisagem*, como mola-propulsora de sua experiência.

No segundo capítulo, intitulado ***A Captura da Paisagem*: ações de captura,** o espaço de discussão dedica-se aos conceitos de captura e apreensão, a partir do programa de procedimentos instauradores de *A Captura da Paisagem*. Cada operação deste programa é problematizada frente a um eixo de discussões, de forma que cada passo do trabalho prático aciona reflexões teoricamente articuladas, tais como as relações entre a atividade artística e a incursão sobre o espaço, entre ponto de vista e campo de escuta, entre percepção e a noção de paisagem, entre o corte, duração e a inscrição espaço-temporal no fotográfico, e ainda, as relações entre apreensão material e imaterial envolvidas nas ações fotográficas e de registro sonoro nesta produção.

Já o capítulo final, intitulado ***A Captura da Paisagem*: ações de montagem,** busca elucidar a maneira como *A Captura da Paisagem* ganha existência através das operações de montagem, onde a produção acumulada de imagens e registros sonoros são unidas em proposições audiovisuais. Para tanto, analisa-se a constituição da *série de conjuntos* compostos de arquivos virtuais de imagem e som, onde se procura averiguar como tais elementos, de naturezas temporais e perceptivas diferentes, acarretam em interações recíprocas. Dentro disto, são abordadas as noções de pós-fotografia, e as questões ligadas à virtualidade e ao trânsito entre suportes das imagens na contemporaneidade, bem como as análises que incidem sobre montagens audiovisuais e a interação som/imagem.

Ainda no terceiro capítulo, são analisadas as configurações de montagem para apresentação, através de três experiências realizadas mediante contextos e repertórios distintos, na intenção de delinear a trajetória de escolhas que instituem as formas partilháveis do trabalho. A partir disto, são elaboradas algumas reflexões sobre os elementos operadores que se propõem a envolver o espectador em uma experiência sensorial, relacionando-as às concepções atreladas ao cinema e à perspectiva relacional na arte.

Na constituição das reflexões desta pesquisa, Jochen Dietrich faz-se importante interlocutor nas questões que incidem sobre as particularidades da câmera obscura e seu potencial de significação, complementadas de maneira crucial pelas análises de Maria Ivone dos Santos e Alexandre Santos, que fornecem subsídios à abordagem das produções artísticas que são postas em diálogo com esta prática. Na esteira do pensamento destes autores, são desenvolvidas as reflexões que relacionam intenções do artista, dispositivo tecnológico e criação em articulações subjetivas, a partir da particularização das análises de desejo-falta e desejo-excesso propostas por Deleuze e Guattari.

A influência do pensamento de Merleau-Ponty atua como um importante pressuposto teórico que perpassa a realização deste trabalho, de forma que a fenomenologia se apresenta como um território de investigações para esta pesquisa, quanto às questões ligadas a percepção e à experiência. Nesta mesma perspectiva, são tomados os escritos de Bill Viola acerca da questão sonora como forma de conhecimento que se realiza através do corpo, presente nas mídias que aliam som e imagem na arte.

Nas questões que investigam a noção de paisagem, as teorias de Anne Cauquelin são tomadas como eixo principal. Já quanto à constituição das análises que recaem sobre relações conceituais de espaço e tempo no campo do fotográfico, as contribuições de André Rouillé, Philippe Dubois, Jacques Aumont e Antônio Fatorelli se fazem fundamentais às análises desenvolvidas por esta pesquisa.

Em relação ao diálogo estabelecido entre esta prática artística e o pensamento presente na produção de outros artistas da contemporaneidade, ressalta-se a aproximação promovida por uma entrevista com Tiago Rivaldo, artista que faz uso recorrente à lógica das câmeras obscuras em sua trajetória, articulando-a como

dispositivo de percepção e de inscrição de experiências no tempo e no espaço. Na intenção de verificar relações conceituais entre a produção de Rivaldo e o objeto desta pesquisa, são analisados aspectos do pensamento deste artista e alguns de seus trabalhos frente a algumas questões de minha prática.

Já em relação à inscrição da temporalidade no fotográfico, fazem-se fundamentais as relações estabelecidas com a produção de Michael Wesely, bem como alguns trabalhos de Hiroshi Sugimoto, artistas que perpassam esta pesquisa em diversos momentos. Não menos importante é o diálogo estabelecido com as *Coletas* de Brígida Baltar, nas reflexões acerca da apreensão simbólica e imaterial.

Finalmente, a análise da tensão promovida entre estático e dinâmico em alguns trabalhos que envolvem projeções fotográficas de Alain Fleischer faz-se determinante para novas percepções frente às configurações que meu trabalho passa a assumir nas formas de apresentação.

Finalmente, gostaria de elucidar que, neste texto, elabora-se uma retomada dos passos percorridos, tanto na produção artística, quanto no percurso de suas questões. Ambos se modificam ao longo de uma trajetória, composta de experimentações, tentativas, intervalos, desvios e muitas incertezas. Nesta perspectiva, recorro à forma de relato destes percursos, incluindo anotações de trabalho em algumas partes do texto, na intenção de situar o caminho que performam as perguntas e as descobertas, relatadas na medida em que se mostraram durante a realização deste trabalho.

Após esta breve apresentação, proponho uma entrada não-linear no ambiente de instauração de *A Captura da Paisagem*, um começo pelo espaço escuro, lugar da escuta, onde a imagem viaja. Um texto descritivo de uma das experiências de montagem do trabalho é inserido como abertura desta pesquisa, procurando unir as duas pontas de sua concepção, fechando o círculo de um percurso - na trama que envolve o tempo no giro da ampulheta, onde a sucessão se enlaça e os tempos co-habitam.

Experiência # 3: uma descrição inicial[1]

A Captura da Paisagem - conjunto Ipanema 1' 39"

Penetrando à sala escurecida, um tempo de adaptação se faz necessário. Primeiro instante, o contraste. Uma área de luz na parede fisga o olhar, saltando da escuridão ao olhos. Do ambiente, pouco se vê. O corpo que entra no espaço escurecido movimenta-se mais devagar, os sentidos afloram, pés, mãos e ouvido mais atentos, enquanto o olho se ajusta. O abrir-se da retina faz detalhes do ambiente surgirem pouco a pouco: uma poltrona cinza-escuro vazia. Um suporte vertical, fino e comprido, sustenta um fone de ouvido. A luz que emana de um ponto ao fundo da sala cumpre seu trajeto até a parede e, na passagem, ilumina

[1] Esta descrição refere-se a uma experiência de montagem do trabalho, utilizando a projeção de *slide*, realizada em janeiro de 2010. Retornaremos a ela mais adiante no texto.

pequenas partículas em suspensão no ar. Sobre um suporte cúbico escuro, a máquina projetora se esconde atrás do foco luminoso.

(Quem entra neste espaço escuro, sentirá sua percepção aguçada? Perceberá a poltrona como um convite para sentar e o fone como um convite para vestir e escutar? E se perceber, entregar-se-á a esta experiência?)

O ambiente proporciona uma experiência dos sentidos, que demanda certa entrega física, e também uma entrega de tempo, uma disposição à pausa e ao repouso e, talvez, um tanto de curiosidade. Tempo para um momento presente, para o envolvimento necessário à percepção, para a atenção necessária a diferentes percepções de estar, ver e ouvir.

(Quem aqui perceber o convite para parar e escutar por algum tempo... conseguirá fazê-lo?)

O espaço lembra aquele do cinema, contudo menor e individual, como se estivéssemos dentro da própria cabine de projeção, próximo à máquina. A imagem que se vê projetada é imóvel: uma fotografia. Não há som ambiente, à exceção daquele que provém do exterior da sala. A cadeira foi escolhida em função de propiciar certo conforto a quem nela sentar e o fone de ouvido possui característica de isolar os ruídos locais, propiciando uma escuta imersa no ambiente auditivo da gravação.

Ao vestir o fone, o que se escuta são sons de ambiente aberto: ronco de automóveis, conversas mais próximas e mais distantes, entre outros tantos sons indiscerníveis; sons de água, aparentemente próxima: sons do movimento de um rio encontrando-se com a areia. Sons de pássaros, latidos de cachorro, sinos de metal, buzina, passos, falas, cigarras. Na textura do áudio, a sensação é que estes elementos se misturam, transitórios, mesclando diferentes intensidades, timbres e direções de origem, numa espécie de orquestra, onde o único elemento constante é o vai-e-vem das águas. Líquido esbarrando na areia, como algo que se aproxima e se distancia num continuum. Às vezes mais intenso, por vezes mais vagaroso, nunca perfeitamente igual, como um ritmo descompassado. Aprasível. Monótono. De repente, alguém assovia. Um carro passa. Uma conversa surge ao longe, se aproxima e se distancia, indiscernível. O movimento da água segue. O tempo

passa. O áudio prossegue, até reduzir a intensidade e silenciar. Um, dois, três, cinco segundos. O áudio então recomeça.

Enquanto se escuta, se está diante da imagem. É possível fitá-la – a mancha luminosa na parede projeta uma fotografia quadrada, de poucos elementos, pouco precisos, e cores irreais. Vê-se, basicamente, terra, água e céu. O horizonte se faz uma linha que divide a imagem: acima um céu vaporoso em tons de verde e amarelo desmaiado, abaixo uma camada 'flou' de tom verde mais vivo. Na base, terra marrom-claro, com algumas manchas mais escuras, as quais talvez sugiram passos. A textura da terra é a parte que possui mais detalhes na imagem, parecendo estar mais próxima.

(O visitante estabelecerá alguma relação entre os sons oferecidos e a imagem que é apresentada? Perceberá a ligação entre áudio e fotografia, poderá supor que um pertencente ao outro?)

A escuridão é necessária para toda projeção de luz se tornar visível. Poder-se-ia dizer que a sala obscurecida é também uma câmara escura, cuja função é promover uma projeção artificial. Poderia ser ainda, esta mesma sala, uma câmera obscura, se a projeção acontecesse a partir de um orifício por onde entrasse luz externa. O interior, lugar vazio e escuro, é o lugar do aparecimento da imagem-luz, onde luz se transforma em imagem.

A câmara escura, espaço de percepção, pensamento, criação... lugar de imagens e de imaginação.

CAPÍTULO 1

Do interior da câmera obscura como ponto de partida à *pinhole* como ponto de passagem

Esta pesquisa trata de um processo de criação de imagens a partir da câmera obscura fotográfica: a caixa-preta *pinhole* como dispositivo de apreensão, espaço de transformações e lugar de pensamento. Neste primeiro momento de texto, proponho-me a situar, portanto, os caminhos que a câmera se constitui em um espaço de reflexões que promovem o desenvolvimento do trabalho *A Captura da Paisagem*. Mais que uma ferramenta de 'captura' fotográfica, a câmera é também ponto de convergência das intenções de um fazer, onde a percepção de mundo do sujeito instaurador enlaça-se no funcionamento do dispositivo.

No processo abarcado por esta pesquisa, experiência, sentidos e desejos convergem ao objeto-câmera, o qual parece atuar como um catalisador ou uma espécie de *machine désirant*[2], lugar de união simbólica entre sujeito e objeto de criação. Relação esta que se inicia na manufatura do instrumento, e se desdobra na ação fotográfica, onde intenções e interações (interior/exterior, sujeito/objeto, luz/tempo) se fundem numa espécie de *extrato*. A câmera, assim, se torna o espaço onde pensamento e ação *condensam-se* em um modo particular de produção de imagens.

Antes de verificar como estes sentidos ocorrem ao longo dos procedimentos de *A Captura da Paisagem* (no capítulo 2), procurarei responder *como a prática com as câmeras obscuras determina um processo de percepção que incorre na gestação deste trabalho.* Para tanto, retomo aspectos de minhas práticas iniciais com *pinhole*, buscando situar os modos de funcionamento deste dispositivo sobre os quais se constroem as ações de trabalho, bem como um ambiente conceitual de origem e de recorrência[3] em meu processo.

---

[2] Cf. DELEUZE; GUATTARI, 1976. As *machines désirantes* (máquinas que desejam) são objetos que veiculam simbolicamente as relações de desejo-falta ou desejo-excesso do indivíduo no processo criador.

[3] Como é comum à atividade artística, as questões de trabalho emergem, desdobram-se, modificam-se e retornam sobre suas partes, moldando o curso de um fazer, sem um começo ou um fim precisos.

A caixa, a câmara ou a câmera é *o lugar de imagem*, onde as imagens acontecem - conforme escreve o teórico francês Philippe Dubois[4]. Elas estão em toda parte: nos teatros, nas salas de cinema, projetados para criar um estado de *superpercepção*; nos quartos de dormir; na 'magia negra' dos laboratórios, nos espaços de guardar – os arquivos, as bobinas e latas de filmes, sempre resguardados da incidência da luz.

Nessa lógica, a câmera se apresenta como um elemento primordial em meu processo artístico, desde o aparato de formação de imagens (a câmera *pinhole*, instrumento de apreensão da luz e espaço de registro). Aos poucos, contudo, passei a perceber sua presença simbólica também em meus espaços físicos de trabalho (no quarto-escuro que utilizo para fotografar e para preparar as câmeras, no laboratório de revelação). Ao longo deste processo, decidi inferir a ela no espaço físico de apresentação, na concepção de montagem (para onde as imagens retornam, para o espectador). Isso porque a câmera obscura se tornou um ***espaço simbólico de apreensão***, que permeia todo este processo e sua experiência - como lugar para pensar a imagem, a partir do interior de seu fenômeno.

A câmara obscura - utilizada como *ferramenta* - torna-se também um ***lugar de trabalho*.** Sua lógica vai envolvendo os procedimentos e jogando com nossa posição em relação à formação das imagens: podemos ser dela testemunhas**,** bem como podemos nela interferir em diversos aspectos. Jogo de posições que, de forma ou outra, coloca-nos *lá dentro*, no interior de sua ocorrência.

1.1 A aproximação com a câmera obscura

em meus experimentos se dá a partir da produção de *Fragmentos* (2003-2006)[5], desenvolvido em parceria com meu colega e companheiro Gustavo Diehl. O título deste trabalho faz alusão a elementos envolvidos na elaboração de suas imagens: pedaços de filme e de fita crepe, utilizados em conjunto com câmeras *pinhole*.

Conforme Salles (2006, p. 19-20), trata-se de um percurso contínuo, em permanente mobilidade, sempre estabelecendo novas conexões. Desta forma, haveria um aspecto de *inacabamento* intrínseco aos processos de criação, que traria consigo um valor dinâmico.

[4] DUBOIS, 2004, p. 255.

[5] *Fragmentos* foi exposto na Galeria Augusto Meyer, da Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre, em setembro de 2006. Retomo aqui este trabalho restringindo sua análise aos elementos pertinentes à constituição do objeto desta pesquisa.

Fig. 1 - S/ título - *Fragmentos* – 2006
Fotografia *pinhole* - Impressão em papel Luster – 40x40 cm

Fig. 2 - S/ título - *Fragmentos* – 2006
Fotografia *pinhole* - Impressão em papel Luster – 50x50 cm

Fig. 3 - S/ título - *Fragmentos* – 2006
Fotografia *pinhole* - Impressão em papel Luster – 50x50 cm

Fig. 4 - S/ título - *Fragmentos* – 2006
Fotografia *pinhole* - Impressão em papel Luster – 60x60 cm

Fragmentos configura-se em uma abordagem fotográfica a partir do corpo (próprio e de amigos) que segue um desejo de desmaterialização, de vê-lo enquanto imagem, apenas. O corpo, neste trabalho, atua para se fazer imagem, um *corpo-imagem*: turvo, anamórfico e instável, constituído na ação que lhe dá existência.

Desta forma, o trabalho carrega o testemunho da atuação dos corpos para as fotografias, da maneira como foram 'vistos' pela câmera. Talvez se possa dizer que as imagens testemunham sua própria ocorrência, na medida em que são a *impressão fotográfica do fenômeno projetivo que ocorreu no interior do dispositivo durante a obtenção*, durante o tempo em que a presença da pessoa refletia a luz no interior da caixa-preta. Tal ocorrência se configura a partir de uma espacialidade e de uma temporalidade específicas, como veremos a seguir. Por hora, gostaria de ressaltar que, enquanto instauradora do trabalho, passei a compreender que é dessa forma que propicio as imagens, e que continuo a imaginá-las mesmo após a revelação: como projeções luminosas, no interior da câmara obscura fotográfica.

A câmara obscura, enquanto dispositivo óptico, define-se por um espaço oco, vedado à luz, com um pequeno orifício que possibilita a passagem das emanações luminosas do exterior para o seu interior. Através do orifício, a luz refletida pelos objetos naturalmente penetra à câmara, incorrendo em uma projeção (invertida) em suas paredes opostas. Tal projeção se *conforma* ao interior da câmera, que lhe serve de anteparo, de maneira que seu formato e dimensões influenciam na formação da imagem projetada.

Instrumento sem origem precisa, com referências que remontam a Antiguidade, a *câmara obscura*[6] é descrita em diferentes formatos e dimensões, inicialmente sendo utilizada pelos cientistas para os estudos da óptica e como ferramenta para observação do sol[7]. A partir da Renascença, diversos tratados aludem-na como instrumento utilizado para auxílio na realização de moldes para desenho e pintura.[8] Em

---

[6] Ou *câmera obscura*: segundo o Dicionário Aurélio (FERREIRA, 2008, p. 126), as palavras *câmera* e *câmara* são sinônimos. Utilizar-me-ei aqui do termo "câmara" ao referir-me ao histórico instrumento ou dispositivo óptico (com origens na Antiguidade).

[7] RENNER, 2004, p. 7.

[8] Durante este período e em grande parte dos séculos XVII e XVIII, a câmara obscura foi largamente utilizada para o estudo da perspectiva na pintura, passando a agregar os avanços tecnológicos da ciência renascentista, como lentes e espelhos para converter/reverter a imagem. (Cf. FRIZOT, 1998). Tal ferramenta, que potencialmente ofereceria um modelo de representação 'dado pela natureza', teve

concomitância com a origem de sua designação, as câmaras obscuras costumavam ser verdadeiros quartos escuros onde indivíduos podiam *penetrar* para a observação do fenômeno da projeção natural da imagem.

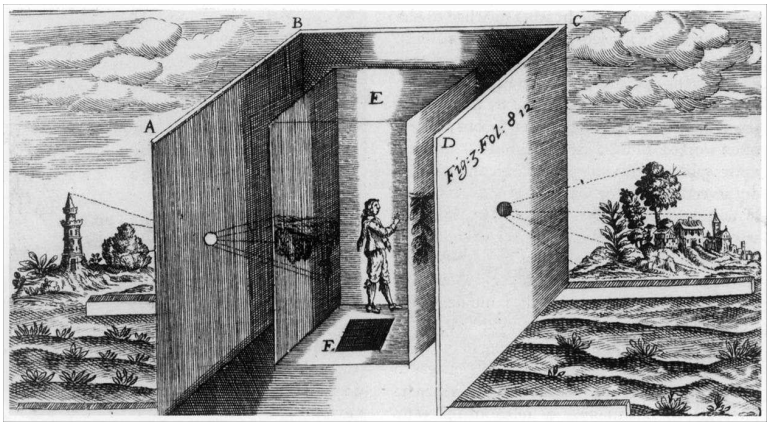


Fig. 5 - *Principle of the câmera obscura, after A. Kircher* - Amsterdam, 1671, Biblioteca Nacional, Madrid (Fonte: FRIZOT, 1998, p. 18).

Enquanto fenômeno natural, a projeção que ocorre no interior do referido instrumento óptico pode ocorrer espontaneamente em lugares propícios, tal como se dá na descrição de Donald Perry[9], no livro *Life Above the Jungle Floor*:

> Eu escalei alguns pés acima do chão e apaguei a luz, novamente esperando encontrar mais tocas de animais. Após alguns momentos eu comecei a perceber mudanças sutis no nível de luz natural dentro da caverna. Por um momento eu pensei que eram meus olhos se ajustando à escuridão, mas logo eu percebi que tal fenômeno devia-se a uma abertura na parede oposta. Uma luz muito fraca e vacilante veio através de um buraco pequeno, em forma de cone, três pés acima do chão. De fato, o buraco e a caverna, quase em breu total, constituíam um aparelho óptico cru. O buraco era como uma lente que lança uma imagem imprecisa do mundo externo em uma parede [...] Uma

importância central nas concepções ligadas à 'verdade' nas imagens, servindo de base para a constituição dos modelos de visualidade no ocidente (Cf. ALPERS, 1999).

[9] [tradução nossa]: "I climbed a few feet above the floor and turned off the light, again hoping to draw additional animals hollow. After several moments I became aware of slight changes in natural light level within the cavern. For a moment I thought it was my eyes adjusting to the darkness, but I soon realized the phenomenon was due to an opening in the opposite wall. Very weak and wavering light came through a small, cone-shaped hole three feet above the floor. In effect, the hole and near pitch black cavern constituted a crude optical device. The hole acted as a lens to cast a fuzzy image of the outside world onto a wall […] A weak upside-down image of Doyly was projected onto the opposite wall [...] I looked at my watch: five hours had passed, longer than it had seemed". PERRY, 1988, p. 46-47 apud RENNER, 2004, p. 03–04.

> fraca imagem invertida de Doyly era projetada na parede oposta [...]. Olhei para o meu relógio: cinco horas haviam se passado, mais tempo do que parecia.

Nesta perspectiva, trata-se de um fenômeno de formação de imagem que remete a certa ancestralidade, como escreve o pesquisador americano Eric Renner: "As imagens *pinhole* estão em toda a parte. [...] Diversos mitos devem ter sido contados entre os povos antigos, a partir da visão de imagens *pinhole*" [10]. O autor refere-se aqui não a um tipo específico de fotografia, mas às imagens que se formam pelo princípio do estenopo, cuja ocorrência pode se dar em diversas situações. Para Renner[11], o *pinhole* (ou estenopo) está presente na representação de um imaginário coletivo desde a antiguidade, associado às passagens entre interioridade e exterioridade, materialidade e espiritualidade, e mesmo à própria visão humana, como comunicação entre o mundo exterior e o mundo interior ao indivíduo.

A câmara obscura constitui-se de uma simbologia que envolve um espaço interior escuro, oculto, o qual é ligado ao exterior claro, iluminado, por um buraco, uma passagem, um meio de comunicação aberto entre opostos. Nesta lógica, seja qual for a posição onde nos colocamos como observadores em relação a este sistema, poderemos estar *inscritos nele*, habitando-o tanto como um visível ou como um vidente.[12] Caso estivermos no exterior, diante do espaço oculto e do furo, nosso reflexo se projetará para o interior (seremos 'vistos' pela câmara, parte daquilo que ela vê); se ao contrário, estivermos observando seu interior, testemunharemos o fenômeno da projeção da imagem (como videntes, compartilharemos da visão da câmera).

Tal possibilidade de um *testemunho* da imagem no interior da câmara por um observador que o tenha penetrado, da mesma maneira que ocorre na descrição de Donald Perry ou nas câmaras obscuras construídas para esse fim, envolve a percepção em uma espécie de *descoberta*, relativa à visualidade e subjetividade próprias a esta forma de representação – natural (e ao mesmo tempo, de aspecto sobrenatural: invertida, imatérica, como uma aparição) e misteriosa, na fronteira entre realidades possíveis: o

---

[10] [tradução nossa]: "Pinholes images are everywhere. […] Many myths must have been told among ancient people from the view of pinhole images". RENNER, 2004, p. 03.
[11] Ibidem, p. 01.
[12] Cf. MERLEAU-PONTY, 2004.

que vemos aqui? O que a câmara 'está vendo'? Como ela 'está vendo'? Por que ela 'vê' dessa maneira? E como é o mundo visto deste 'olho'? É como se estivéssemos dentro de um tipo de olhar, diferente do nosso, um vidente contido no outro, a interrogar a constituição de uma visão e de um visível.

1.2 A câmara obscura como um lugar de trabalho

Fig. 6 - 'Câmera obscura portátil'[13] (Ilha dos Marinheiros – Porto Alegre /2007)
Foto: arquivo pessoal

Quando afirmo que a constituição das imagens em meu processo de trabalho pressupõe-se a partir de uma projeção luminosa, faço-o em razão de um pensamento que habita o interior da câmara obscura, que está lá *dentro* dela. Atribuo tal imaginação à experiência de já ter construído vários destes dispositivos, inclusive modelos "vestíveis" e instalações penetráveis (ambientes convertidos em câmeras obscuras), onde pude testemunhar o fenômeno de projeção natural da imagem. Possivelmente tais experiências tenham transformado a câmera obscura em uma espécie de espaço

[13] Esta 'câmera obscura portátil' foi desenvolvida junto com os participantes do *Tribo da Lata*, grupo de adolescentes reunidos para desenvolver atividades com fotografia *pinhole*, organizado em parceria com Gustavo Diehl, no Clube de Mães da Ilha Grande dos Marinheiros, em Porto Alegre, de junho a dezembro de 2007.

epistemológico em meu processo de trabalho, onde *sei* que a imagem, antes de ser plana e fixa, é uma projeção instável em um espaço tridimensional. A vivência no interior da câmara propicia uma forma de conhecimento, convertendo-se na subjetividade que promove meu processo, e que por ele é promovida. A câmara se torna um *lugar* de trabalho.

O espaço perceptivo da câmara obscura pode ser entendido como lugar de trabalho em diversas outras produções artísticas similares. O fotógrafo cubano Abelardo Morell, desde os anos noventa, promove este tipo de experiência, vedando as aberturas de alguns ambientes em residências e locais desocupados, e abrindo um pequeno orifício por onde a paisagem exterior se projeta para dentro. Deste modo, Morell transforma lugares 'normais' em câmaras obscuras, na medida em que a imagem projetada do exterior espalha-se no ambiente, invertida, derramando-se por sobre as paredes e objetos da peça, inscrevendo-se nelas, numa contaminação recíproca entre objetos e imagem.

Fig. 7 - Abelardo Morel - *St. Louis view, looking east, in building under construction – 1999*
Fotografia p&b
Fonte: MORELL, Abelardo. *Camera Obscura*. New York: Bulfinch Press, 2004.

As ações de Morell articulam o espaço exterior sobre o espaço interior em uma espécie de sobreposição, que é evidenciada à medida que o cubano fotografa essa ocorrência, fixando a projeção e o ambiente que lhe serve de anteparo em uma nova imagem de registro. Contudo, a fotografia que atua no registro da ação não evidencia todo potencial da experiência realizada. É importante observar que a imagem projetada pelo orifício na câmera obscura não é uma imagem fixa, como parece ser na fotografia de registro. Trata-se, antes, de uma projeção contínua dos fluxos luminosos com origem no exterior. No documentário *Fixing the shadows*[14], este aspecto das ações de Morell torna-se mais evidente, através do registro em vídeo: o interior do ambiente é iluminado por imagens, em cores opacas, de um mundo em movimento. Carros, barcos e nuvens movem-se, cada qual a seu ritmo, e de acordo com a distância que se encontram do orifício.

Partindo do mesmo princípio, uma experiência que promoveu um envolvimento do público na vivência da câmara obscura foi realizada na intervenção urbana *O lado de dentro de um outdoor* (Porto Alegre, maio de 2001)[15], pelos artistas Tiago Rivaldo, Adriana Boff e Juliana Angeli. O trio compunha o coletivo *Clube da Lata*, criado a partir de um interesse recíproco no trabalho com os processos *pinhole*.

Fig. 8 - Imagem do interior da instalação *"O lado de dentro de um outdoor"* (Porto Alegre, 2001).
Fonte: arquivo pessoal do artista Tiago Rivaldo

[14] FIXING, 2007.
[15] Instalação também realizada na cidade de São Paulo, no Parque Ibirapuera, em de outubro 2001.

Nesta proposta, foi oferecida ao público a oportunidade de experienciar a visualidade das câmaras obscuras, de um modo ao mesmo tempo individual e coletivo: os artistas transformaram um grande *container* em câmara obscura, anexa a um painel publicitário situado próximo ao cruzamento entre duas avenidas de Porto Alegre. O público que se aproximava desta grande caixa podia visualizar seu interior através de seis passagens elaboradas para se inserir a cabeça. Lá dentro, sobre a placa branca do *outdoor*, projetava-se em imagem contínua e invertida o fluxo da paisagem da avenida. Conforme escreve Alexandre Santos, através da grande câmara obscura em meio à cidade, os artistas propunham um "intervalo estético no trânsito da rua, para percepção de sua forma e movimento"[16]. E tal intervalo é, ao mesmo tempo, pausa e passagem, onde o espectador se coloca entre espaços opostos e realidades distintas, porém contíguas.

Quem estivesse 'espiando' na grande câmara, teria às suas costas aquilo que observa projetado à sua frente. Essa percepção envolve um deslocamento de espaço e de natureza: se há uma conexão direta entre o referente e a imagem captada em tempo real, na passagem que os separa pressupõe-se uma contigüidade reportada por fluxos de luz, que se projeta no interior da caixa sobrepondo planos e invertendo sentidos, de um modo sempre fugaz, e em transformação contínua. Olhando para esta projeção, talvez fosse possível perceber, com outros olhos, a fugacidade da própria vida 'lá fora'. Afinal, na imagem da câmara obscura constam os fluxos do mundo.

Para Jochen Dietrich, filósofo e artista que trabalha com câmaras obscuras e *pinholes* fotográficas, *O lado de dentro de um outdoor* quebra com a ordem clássica da representação, ao afrouxar os limites entre 'dentro' e 'fora'. Isso ocorreria na medida em que a instalação coloca-se à margem de ambos, tal como o corpo e a percepção do expectador, que se encontra *em parte dentro, em parte fora*. "O lado de dentro de um outdoor é também o lado de fora de um interior", escreve Dietrich[17], referindo-se à cidade "palpitante e ruidosa às costas do observador, que se projeta visualmente à sua frente na caixa escura".

Em minhas anotações de trabalho, encontro a seguinte questão:

---

[16] SANTOS, 2004, p. 52.
[17] DIETRICH, 2001, p. 6.

"As câmeras obscuras 'de espiar' poderiam propor um questionamento acerca do pressuposto platônico que separa o mundo 'das coisas' do mundo 'das imagens'?" (junho 2009)

Por certo é que a câmera obscura oferece um lugar onde a percepção do indivíduo se encontra com um 'outro olhar', diferente daquele a que estamos acostumados. Isso me remete a um momento da conversa[18] realizada com o artista Tiago Rivaldo, gaúcho radicado no Rio de Janeiro e um dos propositores do referido trabalho, quando disse que considera o espaço de representação (da câmara obscura, no caso) importante para pensarmos o espaço real em que vivemos, para um olhar atento à realidade. Rivaldo disse que, nessa possibilidade de promover mudanças de percepção, consiste boa parte de seu interesse em arte atualmente – e me fez pensar no papel destes dispositivos que utilizamos, bem como nas imagens que criamos, como interfaces, como espaços de desestabilização ou, talvez, assimilação perceptiva do mundo, da vida, da experiência cotidiana.

Em um ponto de vista particular, a câmara obscura não é um lugar de separação, mas de *passagens*, que repercute a vibração do exterior, da mesma forma que Merleau-Ponty diz que a água está presente na treliça diante da piscina, onde vibra sua vitalidade, no movimento de seus reflexos[19]. Em meu processo, assinala-se a importância do testemunho daquilo que se passa no interior das câmeras obscuras, no entendimento que 'as coisas' e 'seus reflexos' não se separam.

No texto publicado para o catálogo de *O outro lado do outdoor*, a artista e pesquisadora Maria Ivone dos Santos observa: "A câmera obscura, como princípio óptico conhecido e utilizado por artistas desde os primórdios, está na própria base da questão envolvendo a representação e toda a aventura de captação do real. Sua reaparição como poética na arte contemporânea não se reveste apenas de uma utilidade representativa do real, mas revela o desdobrar de uma outra experiência [...] O que distingue a projeção esmaecida de seu referente é a natureza da imagem obtida, constituída de pequenos halos de luz colorida, que são seu *corpo inefável"*[20].

Ainda seguindo a análise da pesquisadora, ressalta-se o aspecto de tais imagens ocorrerem em projeção contínua, ou seja, sem recorte temporal: "apenas um fluxo

[18] A conversa com o artista Tiago Rivaldo foi realizada por *skype* em 20 de fevereiro de 2010, em formato de entrevista informal - cuja íntegra consta nos ANEXOS desta pesquisa.
[19] MERLEAU-PONTY, 2004, p.24.
[20] SANTOS, 2001, p. 10.

contínuo da luz exterior para o interior do dispositivo, onde a imagem em constante transformação assemelha-se a um filme, projetado ao inverso [...]”[21]. O que cada um assiste pertence, assim, ao tempo de sua própria experiência.

Tal entendimento sobre a câmera obscura coincide de forma muito precisa com o pensamento que orienta meu processo de trabalho com as *pinholes*. Em aproximação, pareceu-me que também na produção fotográfica de Tiago Rivaldo haveria certa recorrência aos modos de pensar a imagem sob um pressuposto de fluxo contínuo, em diálogo freqüente com a vivência das câmaras obscuras. Por essa razão, ‘converso’ com a produção deste artista em alguns momentos desta pesquisa, a fim de verificar, em uma *outra experiência*, elementos, por vezes, similares.

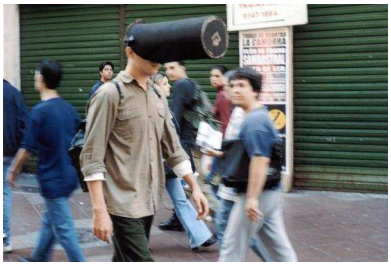
Tiago Rivaldo se utiliza da *pinhole* para abordar questões que extrapolam o fotográfico, onde geralmente integram-se os espaços da vivência do artista ao espaço da representação. Em uma de suas ações recentes, realizada nas imediações do Museu da Maré, em junho de 2009, Rivaldo usa de tal aparato como um convite à proximidade entre as pessoas, em uma espécie de estranhamento compartilhado dos sentidos. Tiago possibilitou ao público que circulava no local a experiência de olhar dentro de uma câmara obscura, disponibilizando modelos ‘vestíveis’, feitos de uma caixa portátil de papelão. Tal caixa possuía dois orifícios em lados opostos, e duas aberturas, também opostas, onde duas pessoas poderiam inserir a cabeça ao mesmo tempo. Desta forma, os rostos da dupla voltam-se um para o outro no interior da câmara, onde ocorrem, simultaneamente, duas projeções provenientes de direções opostas, de maneira que o que cada pessoa vê é o rosto do sujeito que está a sua frente, sobreposto pela imagem daquilo que está atrás de si - os prédios da cidade, o movimento dos carros e dos transeuntes. Ou seja: quem experimenta a ‘vestível’ de Tiago vê diante de sua face a face do outro, onde se projeta o espaço que está às suas costas. Nesta integração, a dupla pode se mover - provocando, assim, o movimento da paisagem projetada dentro da câmara.

[21] Ibidem, p. 11

Fig. 9 - Tiago Rivaldo - Fotografia de registro da ação com as 'vestíveis' [detalhe] - Rio de Janeiro (2009)
Fonte: arquivo pessoal do artista

Tiago já havia realizado, em Porto Alegre, no ano de 2001, a performance *Câmera vestível n. 1*, na qual se deslocava no centro da cidade enxergando através de uma câmara obscura, tal como uma máscara. Aqui a visão do artista se funde à visão da câmara, que ele assume como sua, numa união perceptiva entre sujeito (artista) e objeto (câmara). Fusão parcial: apenas parte do corpo e dos sentidos de Tiago está *dentro* do objeto (olhando o mundo em movimento através de uma imagem invertida, um olhar indireto). Trata-se de promover a percepção através de *uma prótese extensiva aos objetos e ao corpo,* como observa Maria Ivone dos Santos[22], *que permite ao artista questionar lugares e dispositivos do olhar*. Desta forma, o dispositivo câmara obscura é lugar de constituição de uma visualidade e, ao mesmo tempo, de questionamento acerca do visível.

[22] Ibidem, p. 13.



Figs. 10 e 11 - Tiago Rivaldo - *Câmera Obscura Vestível n. 1,* 2000/2001
Ação/performance, fotografia, vídeo Porto Alegre/RS (Fotos: Raul Krebs)
Fonte: arquivo pessoal do artista

Para Alexandre Santos[23], o trabalho com as 'vestíveis' de Rivaldo compreende *uma vivência do real através do princípio do dispositivo fotográfico*, o que corresponde ao depoimento que recebi do artista, quando diz que seu interesse na criação de interfaces está em promover o 'olhar para fora' real através do 'olhar para fora' da representação[24]. O que se pode ver no processo de Rivaldo é a câmara ou dispositivo óptico como um lugar privilegiado, instaurado entre o sujeito e o objeto no processo criador. O artista projeta suas intenções neste objeto, se integra a ele, funde-se nele, absorve sua lógica. A câmara obscura se torna um lugar de união entre sujeito e objeto, como um meio que articula suas intenções (seu desejo, suas questões) a uma *vivência*.

1.3 Articulações ou *dobradiças* entre a imagem e o sujeito

Uma câmera *pinhole*, se comparada ao aparelho fotográfico convencional, é um sistema extremamente simples, onde permanece apenas a estrutura mais essencial de uma câmera fotográfica, (o princípio da) a câmara obscura. Ainda se trata de um aparato tecnológico; contudo, mínimo em recursos automatizados. Tal economia acarreta em certa 'precariedade', pois seu funcionamento se torna instável, e seus resultados, incertos. A simplicidade e imprecisão, características a este tipo de ferramenta, permitem um contato maior com a lógica de seu funcionamento e uma abertura maior à

[23] SANTOS, 2004, p. 52.
[24] Cf. ANEXOS (vide entrevista realizada com o artista Tiago Rivaldo).

possibilidades de usos, onde é necessário experimentar, testar, observar, verificar o que acontece.

O operador molda, reconfigura, interfere no funcionamento da ferramenta. Talvez nesse trato um tanto mais 'moldável' da tecnologia, nesse 'amolecer' da relação sujeito – dispositivo, ocorra uma maior aproximação à linguagem (no caso, à escrita fotográfica). E talvez seja esta uma forma de inscrição do artista no processo de realização da imagem. Enquanto conversávamos sobre a relação entre aparato e operador no *pinhole*, Rivaldo disse-me que seu interesse inicial estava na possibilidade de uma maior interferência enquanto operador, através da subversão das regras que normalmente orientam o uso dos dispositivos fotográficos. Ele vê na precariedade do *pinhole* algo a se tirar proveito: "Parece-me que tudo muito pronto é um tanto distante da linguagem", diz Tiago[25], referindo-se às facilidades conferidas pelos automatismos dos aparelhos convencionais. "É aí que a precariedade faz sentido: de que maneira eu posso tirar proveito dessa precariedade". Desta forma, o artista desloca seu foco de interesse dos resultados da imagem, transferindo-o para a vivência que permeia ou promove o processo de sua elaboração.

Através do *pinhole*, Tiago diz ter encontrado uma forma de escapar às medidas técnicas da fotografia, à dureza das regras para obtenção das imagens - que usualmente estão atreladas ao funcionamento dos aparelhos 'prontos'. Possivelmente, uma maior simplicidade tecnológica reduza as barreiras entre sujeito e produção de imagens, afrouxando-as, tornando esta uma relação mais permeável, e tornando mais moldável a articulação entre sujeito, ferramenta e o produto imagem.

Em meu processo artístico, a câmara - este *lugar da imagem* – lança bases reflexivas, pressupondo diferentes posições de entendimento: dentro, fora e *na passagem* (no fluxo entre ambos). Não obstante, considero-a como uma espécie de gatilho para experiências que envolvem o ponto de vista (e sua percepção) em um trânsito. Vista desde dentro, a câmara confere uma espécie de conhecimento, em um pressuposto onde a imagem é puro fluxo. Visto de fora, o objeto-câmara é o lugar para onde converge a criação, a intenção de imagem, seu desejo. Neste movimento, a câmara se torna uma ferramenta.

[25] Cf. ANEXOS (vide entrevista realizada com o artista Tiago Rivaldo).

1.4 A câmera obscura como ferramenta: *pinhole*

A elaboração de câmeras obscuras fotográficas articula-se como procedimento inicial do trabalho *Fragmentos* e, de certa forma, isso é válido para todo o processo de criação de imagens abordado nesta pesquisa. A determinação dos modos de funcionamento do aparato está atrelada à forma como pretendo construir as imagens, e por isso, a gênese dos artefatos é muito importante.

A *pinhole* assume sentido de processo fotográfico quando apresenta a capacidade de fixar a luz. Desta forma, a *fotografia pinhole* é compreendida aqui em seu pressuposto básico de ato ou efeito onde a imagem física luminosa transforma-se em impressão química no suporte fotossensível, por meio de um objeto oco com orifício (substituindo a convencional lente), artesanalmente desenvolvido[26].

Desta forma, a câmera obscura fotográfica é, ao mesmo tempo, o espaço onde ocorre o fenômeno de *projeção* (formação da imagem) e de *impressão* (ou registro) da imagem no material fotossensível (papel ou película fílmica). Através do fenômeno de *projeção* da luz e sua *conformidade* ao espaço interior das câmeras, constroem-se as imagens que o filme fotográfico torna visíveis na revelação.

Essa relação entre a espacialidade do aparato e a formação da imagem fica clara na produção *Papercams (2001),* do fotógrafo americano Thomas Hudson Reeve, o qual demonstra, neste trabalho com *pinholes,* o fenômeno de conformidade da projeção da imagem no interior das câmaras obscuras. Thomas Reeve as constrói com o próprio material fotossensível, uma folha de papel fotográfico colorido, recortado e dobrado no escuro total, mantendo sua área sensível para o lado de dentro, e instalando um pequeno orifício neste dispositivo. Depois de exposto, na revelação, o artista desmancha a dobradura tridimensional e o papel volta ao seu formato plano. A imagem bidimensional resultante contém, assim, as distorções que correspondem aos efeitos da projeção nos diferentes planos. Reeve apresenta uma planificação da projeção que ocorreu em ângulos diferentes, devido à dobradura tridimensional da câmera. Podemos,

[26] Existe uma inumerável diversidade de aparatos fotográficos do tipo *pinhole*, enquanto câmeras de orifício, sem recursos óticos, desde modelos industrializados até câmeras digitais. Restrinjo aqui as análises ao tipo de *pinhole* utilizado em minhas práticas: câmeras artesanalmente desenvolvidas, a partir de objetos como caixas, latas, ou câmeras adaptadas, mas sem recursos relativos ao controle de disparo, ou seja, sem obturadores automáticos.

através da imagem final, reconstituir tal espacialidade anterior, presumindo a relação entre o fenômeno de constituição da imagem e o formato e as dimensões da câmera, ocorrido durante a exposição fotográfica. Nesta lógica, onde o dispositivo de formação da imagem é também seu suporte de registro, o que se registra é o modo dessa ocorrência, evidenciando que cada imagem é um produto direto das configurações de uma câmera, como uma memória de sua espacialidade.

Figs. 12, 13 e 14 - Thomas Hudson Reeve, *Papercams* (2001)
Fotografias
Fonte: site oficial do artista (http://www.papercams.com/)

Para os meus trabalhos abordados nesta pesquisa, construí dois tipos diferentes de *pinhole*: um a partir de latas de filme fotográfico vazias, outro a partir de câmeras antigas adaptadas. Tais objetos pertencem ao universo da fotografia convencional, mas tiveram seu uso modificado artesanalmente para essa finalidade.

As latas, empregadas neste processo, foram acumuladas já há um bom tempo, à medida que eram guardadas após o uso. Sendo objetos redondos e achatados, tais latas permitem a inserção do material fotossensível em seu interior com facilidade, e possuem também uma boa vedação à luz. Elas foram perfuradas em uma de suas faces com um auxílio de prego e martelo, e ao furo sobrepõe-se um naco de folha de alumínio fino, com um furo menor, feito por uma agulha, bem fixado com fita isolante preta. O orifício permanece tapado por um pequeno pedaço de fita isolante, que só é retirado no momento da exposição fotográfica.

Fig. 15 - Imagem das *pinholes* elaboradas com latas – 2008
Foto: Denise Helfenstein

As latas mencionadas são, originalmente, desenvolvidas para armazenar um rolo fílmico de 20 metros, contendo cerca de 600 fotogramas virgens, a fim de serem transpostos, no escuro total, para pequenas bobinas. Vazios de seu conteúdo, tais objetos sofrem aqui um deslocamento de função – são convertidos em câmeras fotográficas, as quais, ironicamente, só recebem *um* pedaço de filme por vez em seu interior, fixado com fita crepe adesiva.

No primeiro sistema desenvolvido em meu processo com *pinhole*, os elementos de procedimentos com as latas foram determinantes na nomenclatura do trabalho *Fragmentos*: No escuro total do laboratório, o filme p&b 120 mm (uma tira única, enrolada em uma bobina lacrada) é aberto, desenrolado e uma pequena fração é cortada com tesoura, a fim de ocupar o interior da lata. O pedaço de filme é, então, fixado por suas bordas no fundo da lata com segmentos de fita crepe, para que ali permaneça plano e imóvel.

Ocorre que, no procedimento fotográfico, tais segmentos ficam impressos pela atuação da luz como vestígios, encobrindo parte das bordas da imagem, dando a ver a imagem que se forma por projeção no interior da câmera através de suas marcas. Analisando a imagem positivada, estas marcas parecem estar 'à frente' da efígie[27] – quando na verdade elas estão 'por trás', sobrepostas pela projeção que se forma no interior da câmara, forjando certo jogo de ilusão.

Fig. 16 - S/ título - *Fragmentos* – 2006
Fotografia *pinhole* - Impressão em papel Luster – 40x40 cm

[27] O termo *efígie* relaciona-se aqui à representação plástica da imagem de uma pessoa (Cf. DIDI-HUBERMAN, 1997).

Fig. 17 - S/ título - *Fragmentos* – 2006
Fotografia *pinhole* - Impressão em papel Luster - 40x40 cm

Os vestígios da fita crepe compõem uma imagem cujo referente se encontra *dentro* da câmara – algo incomum à fotografia. Trata-se de uma *impressão***,** uma marca direta, criada durante os instantes de exposição à luz, onde a fita crepe é sobreposta pela imagem ali projetada. A fita crepe pode ser vista também como uma marca de algo que permitiu a passagem de um espaço à outro, uma marca do exterior colocada fisicamente no interior da câmara, um elemento que cola, mas não solda, e que, ainda assim, permite a articulação entre o 'dentro' e o 'fora' da imagem.

A *marca* é uma evidência direta, relativa a algo concreto que estava dentro da câmara (a fita crepe). Já a imagem dos rostos é o produto do registro do fenômeno de formação da imagem que ocorreu no interior da câmara, ou seja, o registro da *projeção imagética* que se lá deu durante o tempo de exposição.

Para Didi-Huberman[28], ao fazermos uma impressão, criamos uma espessura onde se abre uma espécie de memória: uma marca negativa de uma presença anterior, o registro de uma ausência. No caso deste trabalho, a impressão da fita crepe cria um vestígio, que é também a memória de um procedimento: cortar, esticar e fixar

[28] Cf. DIDI-HUBERMAN, 1997.

manualmente o filme no fundo da lata, às cegas, no quarto escuro. Ainda segundo Didi-Huberman[29], a impressão supõe um gesto que se cumpre em um ato.

Para o referido autor, o valor heurístico[30] da impressão - enquanto experimentação aberta – confere-lhe um duplo significado, o de *processo* e *paradigma*, reunindo em si os dois sentidos da palavra *experiência*: a dimensão física de um protocolo experimental e o sentido de uma *apreensão do mundo*[31]. Se, no primeiro caso, tais marcas são a memória da fita adesiva no fundo da lata, olhando para elas pode-se captar também um sentido táctil, de contato, ligado à manufatura do processo. Ou ainda, indo mais longe, podemos ter uma *impressão*, relacionada às marcas-bordas que 'encobrem' a efígie, no sentido de uma ***sensação*** *de* encobrimento ou de transbordamento. Parece-nos que a efígie *transborda* as marcas-bordas, derrama-se por sobre elas. Em ambos os casos, o que ocorre é uma *contaminação efígie (projeção) – bordas (impressão).*

As marcas da fita crepe evidenciam o caráter *indicial*[32] da fotografia, remetendo ao momento em que a luz exerceu uma contigüidade física com a película (o princípio do *ato-traço* de que trata Dubois[33]), compreendendo toda aquela duração em que a imagem se projeta e 'queima' o filme. Nesta circunstância, as marcas apontam para a ação e para a lógica que fundam a imagem, para todo seu processo instaurador. Compreendida como *traço* de uma ação que ocorre no interior da câmera (e não somente diante dela), a imagem perde sua ingenuidade enquanto *mímesis*, uma espécie de espelho do mundo.

Por outro lado, percebo que as marcas provocam certas *impressões*, no sentido epistemológico: na contaminação entre traço e projeção, marca e efígie parecem uma coisa só, arranjada na 'cena' da fotografia. As pessoas que observam as imagens costumam perguntar se há 'um véu sobre o rosto' dos modelos. Em fato, o que ocorre é que o princípio fotográfico de vestígio (o traço, o testemunho da ação da luz) *entrelaça-*

---

[29] Ibidem.
[30] O *valor heurístico* refere-se a um conjunto de regras e métodos que conduzem à descoberta, à invenção e à resolução de problemas. Ibidem.
[31] Ibidem.
[32] Partindo do termo de C. S. Peirce, o índice, em oposição ao ícone (representação por semelhança) e ao símbolo (representação por convenção), indica a *representação por contigüidade física do signo com seu referente.* Assim, da mesma forma que a fumaça é um sinal do fogo, a imagem fotográfica está vinculada a seu referente, e é inseparável do ato que a funda: a impressão luminosa do referencial. Cf. DUBOIS, 1999, p.285.
[33] Ibidem.

se e se funda ao princípio da fotografia enquanto ocorrência da formação da imagem na câmera obscura (a projeção).

As câmeras adaptadas, contudo, tornaram-se a principal ferramenta fotográfica em meu processo artístico. As mesmas foram desenvolvidas a fim de viabilizar a utilização de um rolo de filme 120mm inteiro, possibilitando uma maior praticidade para 'abastecer' a câmera com material fotossensível e para o revelar após sua exposição. O filme é introduzido sem a necessidade de quarto escuro, sendo rodado, no interior da câmera, através de um sistema manual.

Fig. 18 - Antiga câmera médio formato em processo de desmanche / 2008
Foto: Denise Helfenstein

Fig. 19 - Antiga câmera médio formato adaptada como *pinhole* / 2008
Foto: Denise Helfenstein

Note-se que, no feitio desta ferramenta, o que elaboro é certo 'desmanche' do aparelho fotográfico tradicional: retiro os elementos de seu funcionamento óptico e o obturador. A desmontagem das câmeras certamente se relaciona com um desejo de desmanchar a 'dureza' e a precisão dos aparelhos, em função de me aproximar da imagem em si, enquanto projeção e impressão no interior da câmara obscura. Desmontando e refazendo meus instrumentos, analisando e descrevendo seus efeitos sobre a produção, reelaboro meu próprio pensamento enquanto produtora de imagens.

Ao desmanchar as câmeras antigas para as transformar em câmeras obscuras, ao dispensar o uso da lente, do obturador e do diafragma, estou também procurando desmanchar um modelo de representação, configurado nos modos da câmera fotográfica convencional operar. Quero atingi-lo, expô-lo. Intento propor uma reflexão sobre este modelo, à medida que o perturbo: sem as lentes e os automatismos, as imagens produzidas serão diferentes daquelas a que estamos acostumados a perceber como 'realistas' (absolutas em termos de fidelidade representacional do mundo)[34]. Os planos se tornam achatados, as figuras distorcidas, borradas, anormais, não-naturais.

Jochen Dietrich[35] já observa que "[...] a câmera normal sempre repete esse circuito entre o teu olho e o objeto, dando a você a impressão que ela capta o que você está vendo [...]. Elas fingem que não existem, que são apenas ferramentas e que não interferem entre teu olho e a realidade". Para o filósofo, a *pinhole* possuiria certo potencial para desmascarar a impressão de neutralidade do *medium* fotográfico, consistindo em uma "atividade de caráter processual de construção e desconstrução de imagens e representações da realidade"[36].

Com o uso de câmeras adaptadas, foi possível a elaboração de mais de uma fotografia por 'sessão'. Desta forma, eventualmente obtive na revelação do filme seqüências de imagens, relativas à mesma circunstância, que pareciam exibir pequenas narrativas.

---

[34] Cf. CANONGIA, 2002, p.18.
[35] DIETRICH em entrevista para Elida Tessler e Tereza Lenzi. Cf. LENZI; TESSLER, 1998, p. 76 - 75.
[36] DIETRICH, 1998, p. 68.

Figs. 20, 21 e 22 - Série s/ título - *Fragmentos* – 2006
Fotografia *pinhole* - Impressão em papel Luster - Dimensões: 40x40 cm

Fig. 23 - S/ título - *Fragmentos* – 2006
Fotografia *pinhole* - Impressão em papel Luster - Dimensões: 20x20 cm

À exceção das diferenças entre latas ou câmeras adaptadas vistas até aqui, ambas possuem os mesmos modos de funcionamento, característico às *pinholes*.

1.5 Dentre as peculiaridades da *pinhole* dois aspectos inferem em todo processo de maneira crucial: 1) o aparelho ***não possui visor*** funcional, que possibilite a pré-visualização (ou enquadramento) da imagem; 2) o aparelho não possui lentes, apenas um pequeno orifício para a passagem da luz, o que demanda ***tempos bem mais longos*** de exposição na ação fotográfica. Nisso, o abrir-e-fechar do furo é controlado manualmente, ou seja, a *pinhole* ***não tem sistema disparador-obturador*** automático, em oposição à fotografia por câmeras convencionais com sistema diafragma-obturador, que produzem 'instantâneos'. Trata-se, portanto, de uma fotografia "de obtenção lenta", cujo resultado permite apenas suposições prévias.

Trabalhar com este tipo de aparato levanta uma série de questões, tais como: o que está sendo retido (pelo dispositivo fotográfico)? Como está sendo retido (sobre o filme)? Como a imagem está se construindo ao longo desses instantes?

Dietrich[37] afirma que a proposta deste tipo de fotografia deixa de ser positivista ("assim é o mundo" - como ocorre com a fotografia documental ou descritiva); e torna-se interrogativa ("como é o mundo visto deste olho?"). Trata-se, segundo o autor, de "um processo de invenção de olhares técnicos, de modelos de percepção"[38].

O fato de tais instrumentos não possuírem visor funcional, aliado às práticas de longas exposições, acarreta em outra peculiaridade: **a separação entre operador e câmara** durante a exposição fotográfica. Este fato tornou-se muito importante em meu processo, em um primeiro momento, por tornar possível a vivência da 'cena' durante a exposição fotográfica. O operador pode sair 'de trás' da câmara (não há nenhuma razão para que ali permaneça) e, assim, pode integrar a ação fotográfica com sua própria presença diante do dispositivo.

Temos, então, a questão do desejo deleuziano: há um desejo provocado por uma falta (de uma imagem), que leva à realização da foto. E há um desejo que provém do excesso, daquilo que vem de fora, que é exterior. Ao sair de trás da câmara e integrar a cena, o artista participa pessoalmente desse movimento de passagem, de articulação, de dobradiça – entre tornar uma imagem experiência, e tornar a experiência, imagem.

---

[37] Ibidem, p.62.
[38] Ibidem, p.64.

Figs 24 e 25 - S/ título - *Fragmentos* – 2006
Fotografia *pinhole* - Impressão em papel Luster 60x60 cm

O auto-retrato, bastante comum em processos com *pinhole*, foi realizado muitas vezes no início de meu procedimento com este tipo de ferramenta (caso das imagens

dispostas acima). Trata-se de mais uma forma de interferência e de inscrição na imagem por parte do artista.

É importante ressaltar que esta é uma questão crucial no processo com *pinholes* de Tiago Rivaldo, o qual transforma espaços de seu cotidiano ou vivência na 'cena' da fotografia, incluindo nela também sua própria presença física com recorrência. Isto ocorre desde trabalhos como *Subinônibus* (1998-99) e *Roadmovies: interior* (2000), até produções mais recentes como *Flanar* (2009)[39], onde as longas durações expositivas registram alguns deslocamentos do artista dentro de veículos ou em espaços da cidade.

Fig. 26 - Tiago Rivaldo - *Subinonibus* – 1998/99 - fotografia *pinhole* – dimensões variáveis
Fonte: arquivo pessoal do artista

Fig. 27 - Tiago Rivaldo – *Road Movies: interior* – 2000 – fotografia *pinhole* – dimensões variáveis
Fonte: arquivo pessoal do artista

[39] Trabalho realizado com aparelho fotográfico convencional, com o obturador aberto.

Ao ser perguntado sobre a relação entre as características da *pinhole* (funcionando "em separado" do corpo do operador) e a questão da vivência da ação fotográfica em seu processo, disse Rivaldo: "quando surgiu *pinhole* eu achei que tinha encontrado um modo de interferir, que eu não tinha porque estar atrás da câmera, podia estar à frente. [...] Passei a entender que me cabia mais estar diante da câmera do que atrás dela, onde não ocorria ação alguma." Para este artista, o corpo ativo no espaço fotografado é um modo de inscrever-se no processo da imagem, em coexistência com o tempo de realização da fotografia. Conforme escreve Santos[40]: "para Tiago a fotografia *pinhole* é sinônimo de uma experiência cuja condição básica é a sua presença", o que diz respeito tanto ao próprio corpo inserido em uma experiência, quando às experiências que envolvem o corpo dos outros (caso dos trabalhos com câmeras obscuras anteriormente citados).

Em meu processo, contudo, trabalhar com câmeras que 'funcionam separadas do operador' conduziu-me a outras direções de entendimento, relacionadas ao tempo de espera. Tal como afirma Dietrich[41], durante a exposição fotográfica com *pinhole, o operador tem uma pausa*. Esse intervalo se torna um espaço interrogativo: o que está sendo apreendido no interior da câmera ao longo do tempo? Como a câmera está ligando este exterior ao seu interior, no espaço obscuro onde ocorre o fenômeno de projeção, no 'clarear da imagem', em seu projetar-se sobre o filme? Afinal, o testemunho possibilitado pela observação direta do fenômeno de formação da imagem que é oferecido pelas câmaras obscuras é justamente aquilo que *não* é possibilitado pela *pinhole* fotográfica, permanecendo oculto no dispositivo durante sua ação. Isso o converte também em um objeto de desejo de imagem, lugar onde a intenção criadora se condensa ao longo da obtenção.

Paralelamente, o tempo de intervalo e espera libera o operador da *pinhole* para a vivência do espaço onde a ação fotográfica se desenvolve. Tal vivência do espaço e do tempo da duração fotográfica se torna, aos poucos, uma questão absolutamente central neste processo. Tiago Rivaldo fala desta percepção da seguinte maneira: "É aquela questão de que tudo que acontece nesse tempo de espera entrar para o nível da experiência, a imagem acaba tendo um tanto de memória que para os outros não

[40] SANTOS, 2004, p. 49.
[41] DIETRICH, 1998, p. 64.

significa, mas para mim sim. Como dizia Jochen Dietrich, ‘ser lançado para fora do ato fotográfico’”.

Aqui temos certo paradoxo, presente tanto em meu processo como no depoimento de Tiago: ao mesmo tempo em que a ação fotográfica com *pinhole* permite-nos uma inscrição maior na ‘cena’, quase como atores, participantes da formação da imagem no interior da câmera, ela também nos ‘lança para fora’ da ação fotográfica, do fenômeno que ocorre dentro do dispositivo, e podemos, assim, tomar consciência do espaço onde de fato estamos presentes. Em meu processo é exatamente assim que acontece: o pensamento em parte *dentro* da câmera (imaginando a imagem que ali se forma), e em parte *fora* da câmera (com a percepção atenta ao tempo de vivência *em espera* pela formação da imagem, onde outras coisas também estão acontecendo simultaneamente). Dentro, uma falta, um *desejo/falta*. Fora, um excesso, ou um *desejo/excesso.*

1.6 A temporalidade na *pinhole*

Pinhole literalmente quer dizer “furo de agulha”. A luz penetra no interior do aparelho através de um ponto, um espaço muito pequeno, que usualmente fazemos com a ponta de uma agulha sobre folha de alumínio. As mínimas dimensões deste orifício objetivam regular a passagem dos raios luminosos para que não excedam à capacidade do filme em registrar a imagem. Por essa razão, dizemos que a luz penetra ‘lentamente’ à câmera, de forma a possibilitar o controle manual da entrada de luz, já que a *pinhole* não possui obturador automático.

O processo de criação abordado nesta pesquisa faz uso desta técnica fotográfica, que se realiza mediante algumas particularidades, e dentre elas, a obtenção da imagem em durações que já não se caracterizam como ‘instantâneos’ e, portanto, não ‘congelam’ o tempo nos acontecimentos. É uma fotografia que *acolhe a passagem do tempo*, em seu modo particular.

Se todo ato fotográfico pressupõe a impressão do fluxo luminoso em seu suporte sensível mediante certa duração, geralmente isso ocorre em frações muito breves de tempo, o que permite a fixação do ‘instantâneo’, onde o movimento, o gesto, os

acontecimentos parecem suspensos, congelados[42]. A fotografia realizada pelos aparelhos fotográficos convencionais, com controle automático de tempo de exposição, geralmente plasma 1/125 avos de segundo em uma imagem, o que permite obtermos a figura de um pássaro pausado em pleno vôo, de uma expressão facial, ou de um salto - em pleno ar - sobre uma poça.

Já neste processo fotográfico, o filme registra lentamente**.** Os fluxos de luz sobrepõem-se na base sensível ao decorrer do tempo em que o furo está aberto, imprimindo as variações, o movimento e a transitoriedade de tudo aquilo que emitiu ou refletiu luz durante o período. E é em transitoriedade que o mundo se presentifica no interior da câmera *pinhole*, à medida que ela acolhe uma passagem do tempo. Por essa razão, pode-se dizer que este tipo de fotografia acarreta em uma impressão dos fluxos de luz em determinada duração, registrando suas oscilações, conforme se alteram os elementos diante da câmera, que a emitem ou a refletem. Esse registro não se dá de forma linear (como no vídeo), mas antes, por sobreposição, como ocorreria se todo um livro fosse escrito sobre uma única página.

Trata-se de uma descoberta realizada na elaboração de *Fragmentos*, sobre a qual decido tratar de modo mais consciente em um novo momento de trabalho: na possibilidade de fotografar de forma bastante lenta, dá-se um tensionamento que me pareceu bastante interessante: abordar a transitoriedade das coisas através de um processo de imagem fixa, fixá-la na imagem, absorvê-la ao longo de um período maior de sua decorrência. Assim, decido tão somente aproveitar e expandir o potencial de prolongamento da ação fotográfica que já é uma característica deste tipo de ferramenta.

Em minhas primeiras experiências sobre a abordagem dessa duração expandida de forma mais específica, utilizei-me de uma espécie de flor que cultivo (*pilosocereus brasiliensis*), cujo ciclo de existência é de apenas uma noite. Na data aguardada, coloquei o vaso com a flor ainda fechada no quarto-escuro, iluminei-a com uma fonte de luz artificial, posicionei a *pinhole* voltada para ela, e abri o furo no início de seu

[42] Segundo Machado (1984, p. 43), a película fotográfica capta apenas um momento quase aleatório, e nele registra toda a movimentação em vários instantes superpostos, mesmo que de forma imperceptível. A fotografia, mesmo que obtida por um disparo de flash ultra-rápido, apenas congela o movimento para os nossos olhos, como um resultado visível.

desabrochar, só voltando a fechar o furo na manhã do dia seguinte, quando a flor já murcha havia cumprido seu ciclo.

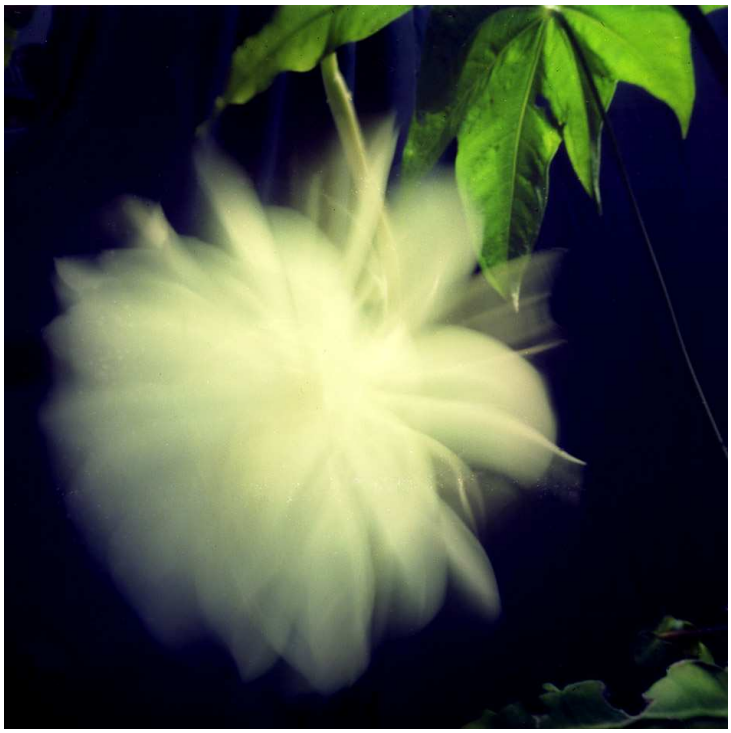


Fig. 28 - *Oito horas para pilosocereus brasiliensis* (Porto Alegre, 2008).

A imagem resultante contém o tempo de um acontecimento, referente ao ciclo de existência de uma flor. Toda a sucessão de fases desse acontecimento está ali contida, registrada, embora essa sucessão não esteja explícita para quem olha a foto, em um começo, meio e fim - a flor desabrochando, aberta e murchando. Esta sucessão de movimentos ou estados da flor está sobreposta na imagem como um resumo, uma duração registrada no mesmo espaço (um único negativo) de forma contínua ao longo de uma noite. Ou seja, temos uma imagem que contém uma compressão de estados desdobrados no tempo.

A forma como se determina o tempo de obtenção da imagem na *pinhole* remete aos primórdios da fotografia quando, para liberar a entrada de luz na câmera, o operador apenas retirava a tampa da objetiva, assim expondo o filme sob controle manual,

possibilitado pela baixa sensibilidade das chapas. As exposições requeriam períodos prolongados de diversos minutos[43], o que ocasionava a impossibilidade de registrar objetos móveis, ou a indefinição no registro de objetos que apresentassem qualquer leve movimentação, tal como ocorre no efeito 'flou' que se fazia freqüente nos retratos, um registro da sutil oscilação natural ao corpo vivo, mesmo quando parado. Para evitá-lo, recorria-se à pose em toda uma sorte de artifícios para apoiar o corpo e aumentar a imobilidade dos retratados[44].

Logo, os avanços da fotografia se deram no sentido de melhorar a sensibilidade das emulsões, e com a rapidez dos novos filmes, o controle mecânico tornou-se indispensável. Assim, o comando do tempo de gênese da imagem migrou para o interior da câmera, automatizando em um relógio de frações de segundo a duração exata que as lâminas ou a cortina deveriam dar passagem à luz.

À medida que a obtenção de uma imagem em frações de segundo se tornou possível (pelo automatismo do aparelho em conjunto com as altas velocidades dos filmes), a fotografia parece ter obtido uma almejada conquista: 'congelar o instante', suspender um movimento sem efeitos 'flou', 'tremidos' ou 'borrados' e, desta forma, obtendo sua flecha de Zenão[45].

"O instantâneo libertou a fotografia de todas as pequenas ou grandes trapaças que os primeiros fotógrafos deviam fazer para, com a colaboração ativa ou passiva de seus 'objetos', evitar o tremido (vestígio precisamente da duração, nova forma por muito

---

[43] Segundo Scharf (1994, p.42): "Mayor dificuldad, en los primeros días de la fotografía, suponía el tiempo de exposición, que resultaba excesivamente largo. Los que tenían que posar para sus retratos se veían obligados a permanecer inmóviles durante periodos de hasta veinte minutos, auque hiciera mucho sol".

[44] A este respeito, ver estudos de Maria Inez Turazzi (1995) acerca da pose na fotografia do século XIX, onde a autora propõe a relação entre o tempo de exposição implicado na produção da cena e a teatralidade envolvidos em uma conotação social.

[45] Na ficção proposta por Zenão a Eléia (Cf. SCHULER, 1985), uma flecha em movimento desloca-se de um ponto A a um ponto B, sendo que, em determinado instante, mesmo que muito breve, tal flecha estaria imóvel num ponto C intermediário. Neste pressuposto, o movimento é apenas uma ilusão, e não existe naquela fração muito breve de segundo (ponto C) em que a flecha estaria em repouso, mesmo se sabendo que a flecha disparada em direção ao alvo não parou em nenhum momento. O pensamento de Zenão, herdado de seu mestre Parmênides, implica em uma cronologia que não acumula, não totaliza, não capitaliza numa memória plena e contínua. A flecha se moveu, alcançou o alvo, mas em uma fração mínima de tempo, em meio a duração de seu deslocamento, teríamos a flecha imóvel, congelada no instante. Para Dubois (1999, p. 165-166) tal idéia de tempo fragmentado e isolado, sem antecedente nem posteridade, corresponde àquela da fotografia instantânea, que faz da ficção de Zenão, na flecha em aparente repouso, uma verdade visual. Ao dar o corte, no instante captado e fixado pelo dispositivo em uma fração de tempo mínima, o ato fotográfico torna todo transitório em uma idéia de imobilidade, convertendo o tempo a um estado 'petrificado'.

tempo julgada indesejável e não-estética da síntese temporal na imagem fixa)", escreve Aumont[46]. Os efeitos da materialidade do processo fotográfico que ocorriam por impressão do movimento nos sais de prata, característico a esta nova linguagem, foram freqüentemente refutados em função do ideal de objetividade, de imitação da natureza tal como era então percebida pelo olho, e de toda influência de um pensamento cientificista que orientou a fotografia desde seu advento, conferindo-lhe amplo uso em diversas áreas do conhecimento, como documento ou atestado de uma verdade visual.

Então, por que as práticas da fotografia tanto buscaram 'congelar o tempo' em uma fração de segundo? Por que, via de regra, rejeitaram efeitos como o 'flou'? Talvez devido a esta expectativa por criar uma imagem que correspondesse exatamente 'àquilo que os olhos vêm', por fixar o mundo em um reflexo preciso, onde a imagem fotográfica poderia ser entendida como um espelho, direto e verdadeiro. Nisso, os efeitos da materialidade fotográfica, remetendo à linguagem e ao artifício, seriam problemas a serem contornados. Basta lembrar que a fotografia é produto de um contexto de época onde a aspiração à objetividade e a 'vontade de ciência' tende a conferir-lhe usos realísticos. Tal como observa Annateresa Fabris: "A imagem fotográfica como um análogo da realidade objetiva, axioma do século XIX, emana da filosofia positivista e expõe a problemática de um real construído por intermédio de aparelhos (dentre os quais o fotográfico). A temporalidade fragmentada está na base de todas estas operações"[47].

A negação das características do meio em função do ideal de objetividade, de imitação da natureza tal como era então percebida pelo olho, já era algo constante na pintura, no ideário da pose, na busca pela síntese, pela descrição do momento privilegiado ou *pregnante*[48], presente na história da representação muito antes do instantâneo fotográfico.

---

[46] AUMONT, 2004, p. 91.
[47] FABRIS, 2008.
[48] Para Aumont (2004, p.91-92), a lógica do instantâneo consiste em "querer fazer do instante qualquer o instante *pregnante*, carregado de sentido". Segundo este autor, trata-se de uma herança da pose, do controle do primeiro século de fotografia: "[...] O instante é precioso por não ser passível de repetição e de imitação, pelo fato de encarnar o mistério do tempo. Fixar o instante é, forçosamente, sonhar em aumentar, em um ponto crucial, seu controle sobre o real".

Para Michel Frizot, o desenvolvimento do aparato fotográfico provém de um acúmulo de conhecimentos, bem como de uma atitude mental, que previa o que o futuro processo poderia ou *deveria* ser, almejando criar *imagens naturais quase instantâneas*:

> Graças a sua função original de fornecer uma versão instantânea e transparente da realidade, a fotografia serviu para modelar a maneira como representamos e vemos as coisas. [...] Pintores, arquitetos, gravadores e ilustradores utilizaram-na para seus esboços; editores e estrategistas militares utilizaram-na como parte de seu trabalho preparatório; a fotografia fornece um registro de eventos em escolas, cidades, e nações inteiras. A fotografia se tornou a maneira como vemos as coisas, desempenhando um papel decisivo. Mesmo que ainda não fosse propriamente elogiada em círculos artísticos, ela era indiretamente reconhecida por eles.[49]

O progresso da sensibilidade das emulsões fotográficas, aliado ao sistema de disparador mecânico, caminhava no sentido de tornar 'as coisas' claramente identificáveis nas imagens. Isso se tornava possível à medida que a sincronicidade entre o abrir das lentes e a ocorrência do fenômeno que se deseja fotografar se tornava possível, ou seja: adquirindo o domínio da velocidade fotográfica dentro dos parâmetros do assunto ou fenômeno escolhido.[50] Assim, o tempo ideal do instantâneo se torna o tempo necessário para congelar os movimentos do mundo (mundo este que, do século XIX em diante, tornava-se cada vez mais veloz).

Retorno aqui ao curioso fato de que, para produzir o 'instantâneo', o aparelho fotográfico incorporou, lá em seu interior, no funcionamento do obturador automático, a lógica do relógio mecânico - um tipo de medição de tempo, baseado em frações de segundo.

Segundo G. J. Witrow[51] o sentido do tempo, tal como o concebemos hoje (marcado pelos ponteiros do relógio ou números digitais encadeados em uma sucessão dos segundos) é fruto de construções intelectuais que se estabeleceram ao longo da história. O relógio mecânico só passou a ser o principal instrumento para medir o tempo no final do século XIX, com a disseminação dos modelos de bolso. Com ele,

---

[49] [tradução nossa]: "Thanks to its original function of providing an instant, transparent version of reality, photography was to shape the way we both represent and see things. [...] Painters, architects, engravers, and illustrators used it for theirs sketches; publishers and military strategists used it as part of their preparatory work; it provides a record of events in schools, towns, and entire nations. The photograph became the way we saw things, playing a decisive role. Even if it was still not properly praised in artistic circles, it was indirectly recognized by them." FRIZOT, 1998, p. 15.
[50] FRIZOT, 1998, p. 257.
[51] WITHROW, 1993

popularizava-se uma lógica orientada por um tempo cronológico, tal como é medido pelos cronômetros ou cronógrafos, cujo pressuposto é a conservação de sua unidade elementar, o segundo. A popularização desta forma de medição do tempo, segundo o autor, está diretamente ligada à revolução industrial e ao ritmo de trabalho estabelecido em função de manter as fábricas ociosas por um mínimo de tempo, a tal ponto de ser considerado o relógio, e não a máquina à vapor, como "a máquina-chave da moderna idade industrial"[52]. A contagem do tempo em segundos teria alterando percepção e costumes de forma ampla e definitiva, onde a idéia de sucessão temporal passa a assumir uma importância nunca tida antes na vida e no pensamento humano[53].

Se o processo de obtenção do instantâneo fotográfico dialoga com a unidade de tempo do relógio mecânico (o segundo e suas frações), parece-me que a *pinhole*, contudo, remete a um tipo anterior de medição do tempo: a da ampulheta.

1.7 Tempo da ampulheta: passagens e articulações

A câmera *pinhole* não possui a lógica do relógio ou do cronômetro em seu interior. O que determina o tempo de exposição da imagem é o abrir e fechar manual do furo. O tipo de registro temporal que elaboro através dela não recorta o tempo em frações de segundo, não congela o instante preciso (ou 'pregnante'), mas abre-se a um prolongamento, uma expansão, envolvendo uma quantidade maior de tempo.

Instrumento com origens que remontam ao século XVI, a ampulheta consiste em duas ampolas, geralmente idênticas, que se comunicam por uma passagem muito estreita. Em seu interior contém geralmente areia fina ou pó de casca de ovo. Quando o objeto está 'de pé', uma ampola acima, a outra abaixo, o pó escorre de um recipiente a outro, atravessando a pequena passagem pela ação da gravidade, até se depositar por completo em um montículo na ampola de base.

Utilizada para medir pequenas durações (geralmente de meia hora), esse curioso objeto não a divide em ínfimas partes, como um relógio de ponteiros; a duração é, antes,

[52] Ibidem, p. 184.
[53] Ibidem, p. 191.

a unidade em si, representada pelo tempo que leva a areia da parte que está acima para se depositar completamente na parte que está abaixo. O tempo medido pela ampulheta é o tempo do movimento de seu conteúdo, o tempo do trânsito da areia, que se encerra quando volta a ser estável. Este movimento-contagem é acionado por nossa ação, ao invertermos as posições, colocando para cima a ampola 'cheia', sobre aquela que está vazia, assim dando início à lógica do mecanismo. O sentido da duração se estabelece por nossa atenção: precisamos velar o movimento da ampulheta, espreitar o momento em que ele cessa. O sentido é dado por aquele que a espreita, que a fita.

Espera.

O tempo da câmera obscura é o tempo do furo aberto: o tempo da pulsação, da transitoriedade, da oscilação dos acontecimentos - um tempo que se faz na projeção contínua, dentro da câmera. Pelo furo-passagem o tempo-luz atravessa, formando a imagem instável. Em um processo de contínua mudança, dentro de um intervalo de tempo sem ápice, sem demarcação precisa, este tempo-luz grava-se sobre o filme, sem relevância de sucessão. Primeiros ou últimos momentos se farão simultâneos na imagem resultante, em uma espécie de condensação (de fluxos, de passagens de luz através do tempo). O tempo-luz se deposita no interior da caixa aos poucos, elaborando no filme a imagem como se ela fosse o extrato de uma duração. O tempo que corre dentro da câmera está conectado ao tempo da transitoriedade do mundo, pela passagem *em aberto* do furo. Lá dentro, no filme, o tempo deixará de ser sucessão e passará a ser coexistência, duração bergsoniana[54], onde todo passado coexiste em cada presente. Ação desenvolvida no tempo, fixa em uma imagem: o trabalho da luz é o visível que aponta para o invisível: a duração em que se constitui.

No estreitamento do vidro, a ampulheta tem um lugar de passagem, de articulação entre o tempo que passou e o tempo que está por passar, onde se dita um ritmo. Nisso, aproxima-se simbolicamente à passagem da câmara obscura, ao furo que

[54] Cf. DELEUZE, 1999, p.32. Segundo o autor, a concepção de duração em Bergson dá-se como um tipo de multiplicidade oposta às multiplicidades espaciais, onde "a duração é definida menos pela sucessão e mais pela coexistência".

regula a entrada de luz - e também ao tempo de formação da imagem. O tempo da passagem é aquele que transforma a experiência em algo visível, em uma imagem.

A passagem da ampulheta, de um espaço a outro, é tal como o orifício da câmera, uma via que une dois espaços diferentes (interior e exterior, claro e escuro) – e, ao mesmo tempo, os separa. Em uma espécie de agenciamento do tempo, a câmera se torna um lugar de articulação de sentido: a vivência do tempo que se transforma em imagem.

Este processo artístico articula dois tempos diferentes: o da obtenção dos registros (tempo da captura, ação do artista) e o tempo dado pela imagem fixada, como um resultado. Tempos diferentes, de naturezas diferentes: hei de colocá-los uma dobradiça se possível, para juntar-los, sem tirar-lhes a mobilidade.

CAPÍTULO 2:
A Captura da Paisagem: procedimentos de captura

2.1 Passagens para 'espaço aberto' e 'tempo em aberto'

Se este processo de trabalho se gesta na relação com o interior da câmera obscura e suas significações - nas experimentações com dispositivos *pinhole* realizadas dentro da minha casa, em meu pátio no período da noite, nas peças convertidas em laboratório e quarto-escuro - uma nova etapa de trabalho começa na passagem para o exterior diurno, na transferência do processo para o 'espaço aberto'. Decido abandonar os limites do recinto de trabalho e da casa para trabalhar ao ar livre, com aquilo que se encontra em nosso entorno no âmbito da rua, do bairro, da cidade e de seus arredores, espaços compartilhados por seus habitantes e seu contexto de práticas.

Tal passagem ocorre em função dos encontros com as particularidades desse tipo de fotografia e o desejo de trabalhá-los, expandi-los, dar-lhes continuidade, confrontá-los a novos cenários. Abrir diálogos entre esta forma de captura fotográfica e aberturas de espaço e de tempo a serem vivenciados. À medida que decido trabalhar com a questão do tempo de captura fotográfica estendido, dilatado – um tempo 'em aberto', que percorre uma duração prolongada e que, portanto, constitui-se de transitoriedade – opto por fazê-lo a partir de um trânsito, em um espaço também expandido, ampliando o lugar da prática de trabalho às localidades que costumo percorrer para visualizar o horizonte na cidade onde vivo. Em meio ao incessante fluxo e movimento urbanos, guirlandas locais de vida corrente[55], buscar aberturas, improváveis frestas visuais para o infinito de céu e água. Tensão entre o terreno da carne movediça e a janela do olhar - um olhar encarnado, que percebe e percorre a paisagem com todo corpo. "Eis a

[55] SERRES, 2001, p. 246.

paisagem, soma movente de seus fragmentos reais, pavimentada de páginas misturadas, desenhem então, *para ver*, uma via ou várias *através* de suas possíveis representações”[56]. Assim, a paisagem começa a incorporar o trabalho, primeiramente compreendida como ‘espaço aberto’, nos arredores do bairro e da cidade em que habito[57].

Além do deslocamento de lugar de trabalho, uma outra alteração de enfoque importante ocorre desde *Fragmentos*: se anteriormente toda uma situação era constituída especialmente para a fotografia, esgotando-se na finalidade da imagem fotográfica, à medida que passo a compreender a câmera como um lugar onde a vivência do tempo se transforma em imagem, as ações que articulam tal vivência passam a assumir importância central, antes de seus produtos ou resultados. Ou seja, a imagem passa a ser compreendida como subordinada à experiência, numa inversão de importâncias. Proponho-me, assim, a incorporar a ação fundadora da imagem como elemento central em meu processo de trabalho, onde seus produtos[58] são entendidos como indicativos, visto que lhe fazem referência. Nisso, uma questão se apresenta: se a imagem contém em si um tempo experienciado (um tempo de ação, um tempo de espera, atravessado pelos sentidos), como indicar esta vivência, enfatizá-la, expandi-la (na instauração e, futuramente, na apresentação)?

Tal mudança de posicionamento desloca meu interesse de propositora da obra artística como um produto acabado para a obra como um processo, aproximando-se das reflexões da *poïesis* conforme o pensamento de Paul Valéry[59], que postula: “A obra do espírito só existe enquanto ato”. O conceito de poïesis, proposto por Valéry com relação às obras da linguagem, é retomado por René Passeron[60] com relação à obra de arte de forma mais específica: a *poïética*, que pode ser entendida como “conjunto de estudos que versam sobre a instauração da obra”, trata-se, segundo este autor, da *arte que se faz*,

---

[56] Ibidem, p. 245.

[57] O termo ‘espaço aberto’ aqui tratado se aproxima da noção de espaço geográfico, tal como entendido por Milton Santos (1979), o produto das atividades antrópicas que implicam em transformações da natureza, que refletem diretamente as relações da sociedade sobre suas estruturas espaciais – ou seja, trata-se do conjunto de estruturas naturais e sociais de um determinado lugar, no qual desenvolvem interatividade, seja entre os elementos naturais, entre as relações humanas, e destas com a natureza.

[58] Tal como compreende Paul Valéry (1991), no texto *Primeira aula do curso de poiética*, a ‘obra’ se realiza na ação e conduta criativa, da qual permanecem os produtos, restos ou sobras de um fazer, os frutos da poiésis, que podem também vir a assumir sentido de ‘obra’ posteriormente.

[59] VALÉRY, 1991, p. 185.

[60] PASSERON, 1989, p. 13.

não da arte que *se consome* (objeto da estética). Nisso, em detrimento do pressuposto da obra artística exclusivamente como um objeto acabado, a *poïésis* diz respeito a um entendimento da obra enquanto processo ou *fazer*, abrangendo as condutas ligadas à atividade do artista e seus meios de ação, como suportes do pensamento e conceitos que veiculam.

Neste novo momento de trabalho com *pinholes*, o tempo parece tornar-se a questão chave: as longas durações expositivas agregam-se à imagem resultante, parecendo fazer da câmara uma espécie de receptáculo para um mundo em fluxo, condensando na fotografia uma passagem de tempo vivenciada no espaço de captura. Se, contudo, a fotografia transforma essa longa duração, com seus fluxos de mudança (as alterações da luz, da atmosfera, dos elementos da cidade e da natureza) em uma espécie de imagem-resumo, contraindo tais transformações no plano bidimensional do negativo - se, como afirma Jean Baudrillard[61], fotografar é extrair as dimensões das coisas, o peso, o relevo, o perfume, a profundidade, o tempo, a continuidade e mesmo o sentido, em uma espécie de *desencarnação* - como apontar para esse espaço e tempo de vivência, de presença física e relação com o lugar em que a ação fotográfica se desenvolve, de testemunho da passagem do tempo enquanto a imagem se faz?

Supondo que tal campo de vivência consistiria na verdadeira fonte para constituição do trabalho, entendendo o espaço da experiência em que a ação fotográfica se desenvolve como elemento substancial da prática artística, decido adotar, além da incursão em espaço aberto, um procedimento de captura de outra ordem: o registro sonoro, ou seja, gravar os sons durante a obtenção fotográfica. Parti da hipótese que o som faria o desejável apontamento ao tempo da ação de captura da imagem, o tempo de *apreensão* da imagem, em que a imagem se funda, e o campo de vivências em que tal ação se desenvolve.

Assim, inicio em 2008 a etapa de trabalho que passei a chamar de *A Captura da Paisagem*. Suas principais motivações consistiam em abordar a vivência de um tempo que se transforma em imagem através de uma duração, apostando na hipótese de que a apreensão sonora desempenharia importante papel neste sentido.

[61] BAUDRILLARD, 1997, p. 32-33.

Tanto a iniciativa de capturar os sons concomitantemente à captura da imagem, quanto de buscar o espaço aberto para desenvolvimento das ações, caracterizaram-se como intuições, tentativas passíveis de verificação, com objetivo de abrirem novos caminhos possíveis, expandindo o fazer artístico para outros campos subjetivos. Tais ações se traduzem em um conjunto de procedimentos estipulados para constituir o trabalho - que procuram, intimamente, responder à demanda de suas questões de alguma maneira, desencadeando novos pontos de partida para territórios que se descortinam no decorrer da caminhada.

2.2 *A Captura da Paisagem*

A Captura da Paisagem pode ser apresentada como uma *poïesis* ou processo de trabalho que tem como principais produtos fotografias *pinhole* e registros sonoros digitais. A cada fotografia corresponde um arquivo de áudio, pois ambos são obtidos simultaneamente, em um mesmo espaço-tempo. Ou seja, as imagens são expostas à luz durante o mesmo período e no mesmo ponto do espaço em que os áudios são gravados. Cada imagem é constituída pela ação da luz sobre o filme em uma duração específica (em segundos ou minutos), e neste exato tempo, no mesmo local, é realizada uma gravação sonora dos sons ambientes.

As imagens dispostas a seguir compõem alguns dos conjuntos obtidos, nomeados pelo tempo de exposição. Ao que dão a ver, são imagens de céu e água, céu e terra, alguns elementos urbanos e de vegetação, nuances atmosféricas (tons crepusculares, efeitos dos vapores e da luminosidade natural específicos às circunstâncias do dia e da hora de sua realização). São fotografias em formato quadrado, mas cujo enegrecimento das bordas remete a certa circularidade, uma imprecisão de limites. Suaves, nebulosas e com poucos detalhes, apresentam, em maior ou menor evidência, horizontes. Não trazem a presença humana aparente, como se fossem paisagens esvaziadas ou desérticas.

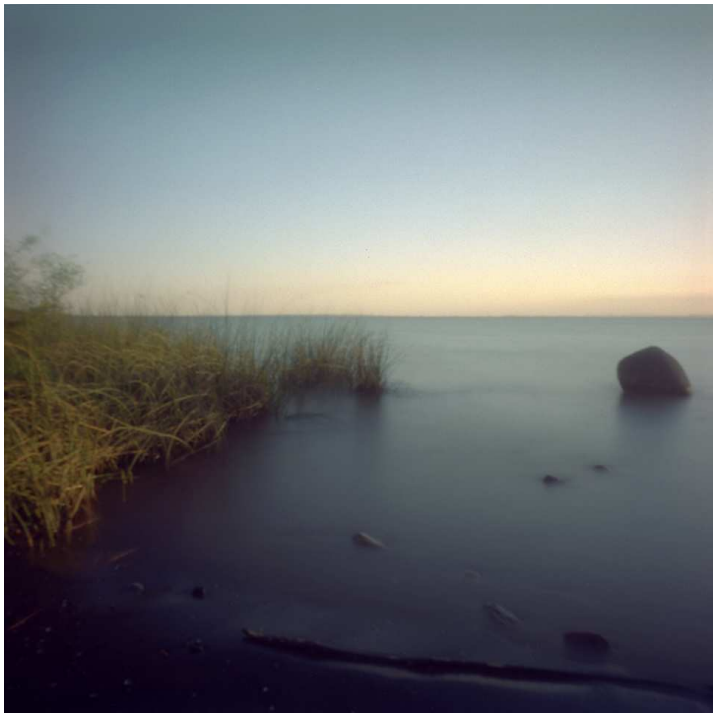


Fig 29 – *A Captura da Paisagem:* imagem do conjunto *Ponta Grossa 36''*

Fig 30 – *A Captura da Paisagem:* imagem do conjunto *Ipanema 3' 09''*

Fig 31 - *A Captura da Paisagem:* imagem do conjunto – *Ipanema 1' 06"*

Já os registros sonoros, arquivos digitais em formato *wav*, apresentam-se repletos de ruídos relativos a atividades humanas e da natureza: sons do movimento das águas, burburinho de conversas, o motor dos automóveis em deslocamento, sons de pássaros e insetos, intercalando-se, sobrepondo-se, em maior ou menor intensidade, mais próximos ou mais distantes. Os áudios, mesmo aqueles obtidos em lugares ermos, longe da cidade, estão 'cheios' de elementos significativos, ruídos compostos de diversas características e ressonâncias.

Se as imagens apresentam a duração em que se fundam de uma só vez, em um lance do olhar, os áudios se compõem nesta mesma duração de um modo linear ou sucessivo, em um decorrer de tempo que precisa ser acompanhado ao passar dos segundos. Assim, temos no processo de registro fotográfico e de registro sonoro dois modos diferentes de *apreendermos* o mesmo período de tempo – distintos quanto ao modo de registrá-lo e compreendê-lo.

A gravação sonora é obtida em função da obtenção fotográfica: ela é iniciada no momento em que o orifício da câmera obscura é aberto, e é encerrada quando este é

novamente fechado. Ela é, portanto, subordinada à ação fotográfica, cuja duração é determinada por uma estimativa de incidência de luz sobre o filme. O tempo do áudio nesta poética, assim como o tempo da foto, refere-se ao *tempo da luz, em relação com o material sensíve*l: a duração em que o fluxo da luz sensibiliza a película.

Cada dupla de som-imagem é obtida com a finalidade de ser articulada em um conjunto sincrônico, que requisitará, simultaneamente, a visão e a audição para ser apreendido. As formas que esta articulação assume variam em elementos e disposições expositivas (conforme será tratado no Capítulo 3 desta pesquisa), fazendo uso de ferramentas como projetores e aparelhos reprodutores de áudio.

Os procedimentos de instauração de *A Captura da Paisagem* dividem-se, assim, em ***ações de captura*** e ***ações de montagem***[62]**.** As primeiras dizem respeito à realização dos registros fotográficos e sonoros, envolvendo elementos como a luz (a atmosfera), o espaço (a paisagem), o tempo (a duração). Já as segundas tratam da articulação dos produtos da captura em peças híbridas de imagem e som.

Este capítulo parte das ações instauradoras do trabalho que originam seus produtos elementares: imagens e áudios. Cada um dos passos, ou mesmo pequenos gestos relevantes na constituição da *poïesis* são tomados como um eixo ao redor do qual orbitam elementos, importâncias, questões e reflexões[63], que orientam ou que decorrem do fazer poético, nesta primeira etapa fundamental de sua realização.

2.3 Ações de Captura: procedimentos

Considerando-se que o trabalho começa da prática com fotografia por câmeras obscuras e da reflexão sobre esta prática, sua realização parte das mesmas ferramentas

[62] Ainda que no interior de um processo criativo nenhuma divisão seja efetiva, estipulo aqui a referida divisão a fim de sistematizar a análise e encadeá-la em uma lógica. Contudo, gostaria de frisar que o processo de obtenção dos registros e a apresentação deste trabalho conversam de forma bastante estreita. Uma pressupõe a outra: toda ação de captura fotográfica e sonora se realiza em função de uma possível montagem, de uma articulação subseqüente entre ambas. Da mesma forma, a montagem faz alusão direta às ações de captura, como será exposto mais adiante, no terceiro capítulo.

[63] Algumas destas reflexões serão apresentadas ao longo deste capítulo sob forma de anotações de trabalho, por terem sido realizadas durante seu processo de elaboração.

fotográficas abordadas no primeiro capítulo, dando continuidade a um percurso orientado por questões e experimentações.

A preparação para a realização deste trabalho consiste no estabelecimento de uma espécie de programa para sua execução (algumas ações estipuladas para constituí-lo), aliado a um conjunto de materiais ou ferramentas (as câmeras *pinhole* 'carregadas' com material fotossensível, gravador, fotômetro, tripés e bloco de anotações).

Fig. 32 - Imagem de registro das ações de trabalho
Ipanema, Porto Alegre/RS (foto: Denise Helfenstein)

Dentre os procedimentos de instauração do trabalho, ***fotografar*** e ***gravar*** compõe as ações centrais do que passei a chamar por ***ações de captura.*** Tais ações são realizadas dentro de um programa mais amplo de procedimentos, tais como ***caminhar*** (incursionar em alguns lugares onde se avista o horizonte)***, fixar-se num ponto*** (ponto de vista e de escuta), ***abrir o furo e acionar o gravador*** (esperar, observar, registrar), ***interromper*** (suspender, cortar) e ***guardar*** (processar e arquivar o material obtido).

Fotografar e *gravar* (e consequentemente, *guardar*) são as ações de registro, e em última instância, o objetivo da caminhada. Tais ações realizam-se mediante certa pausa (fixar-se num ponto do espaço, abrir o furo da *pinhole*, disparar o gravador, esperar, contar ou contemplar a passagem do tempo, com o corpo e os sentidos presentes no espaço) e, então, interromper (para reter - imagens e sons).

Guardar também se refere ao arquivamento do material obtido nas ações de captura (fotografias, áudios e anotações), a fim de alimentar uma fonte ou arquivo cujo conteúdo seja matéria-prima para elaborações futuras. Nisso, este programa de trabalho depreende ainda a ação de "*Repetir*": realizar novamente este ciclo de procedimentos, para que o processo se estabeleça a partir de uma continuidade cíclica, recorrente. Se cada ação se realiza em circunstâncias diferentes (o espaço, o passo, o tempo, a luz, a vivência), repetir o ciclo de ações deste trabalho por inúmeras vezes pareceu-me extremamente importante para dele obter uma espécie de saldo, uma compreensão ou conhecimento, a partir de sua recorrência e cumulação.

2.4 Captura e apreensão

Retomando e refletindo sobre as razões que me conduziram a agregar o procedimento de captura dos sons, concomitante à obtenção fotográfica, encontro as seguintes questões que orientaram buscas de pesquisa: porquanto só é possível gravar o som, durante o período de captação fotográfica, já que esta possui um tempo dilatado, diferente do tempo ínfimo e mecânico da fotografia instantânea - que tipo de temporalidade é esta, e o que ela põe em jogo? Seria uma temporalidade 'extendida' ou 'contraída'? Trata-se de um tempo 'vivido', vivenciado durante a ação fotográfica, percorrido ou permeado pela experiência de realização dos registros? Seria um tempo 'em aberto', um tempo 'que passa', sem apogeu, sem começo nem fim? O som pode apontar para esse tempo, captar sua duração, trazendo uma outra dimensão à imagem? À medida que som e imagem sejam fruídos juntos na apresentação, a escuta do áudio restituiria a dimensão de tempo da captura à fotografia? Tal escuta poderia remeter à

dimensão da experiência envolvida na captura, a vivência do espaço e de sua transitoriedade?

Em função destas questões, a principal motivação em agregar a captação de áudio aos meus procedimentos residiu na hipótese de que o material de registro sonoro, realizado durante a captura fotográfica, atuaria como apontamento às ações e à temporalidade nela envolvida: a espera, a experiência de contemplação do tempo que passa em um campo de vivências no qual a obtenção se realiza, a ação do tempo envolvido na transformação da luz em imagem. Assim, quando o áudio fosse fruído juntamente com sua fotografia correlacionada, poderia denotar que *a imagem plasma a duração de sua coleta, o tempo na qual ela própria se funda.* Esta vem a ser a hipótese inicial de trabalho com o som, já que este poderia trazer a duração expressa em uma extensão linear de tempo (trinta segundos, dois minutos, etc.). Aos poucos, contudo, percebo que o som poderia trazer mais que isso: ele possibilitaria uma sensação de imersão na atmosfera[64] da obtenção fotográfica, no ambiente de sua realização.

De toda forma, o trabalho é pensado na intenção de realizar referência às suas ações fundadoras, colocando o ato de construção das imagens entre a ação plástica (material) e a ação perceptiva (dos sentidos). Nisso, a questão da *apreensão* se faz central nesta reflexão, abordada enquanto ação de registro material e também enquanto captura simbólica.

Hélio Fervenza, ao introduzir um de seus trabalhos, cita Clarice Lispector[65]: "Escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra". Em analogia, o artista propõe a seguinte questão: "Poderíamos perguntar, então, se o 'mostrar', o visível de uma proposição em artes visuais, não seria como que o anzol que pesca o que não se mostra, o que se esconde, e portanto, o que não é visível?" [66]

---

[64] O termo *atmosfera,* originário das ciências, refere-se à camada de ar que envolve a Terra, ao envoltório gasoso dos astros em geral, a ainda, a uma unidade de pressão. Possui uso freqüente nas artes, na literatura e na linguagem popular, podendo assumir sentidos mais amplos ou figurados, designando o céu e seus fenômenos luminosos e climáticos, as sensações provocadas por uma paisagem ou ambiente, a luz e o ar (a atmosfera de uma casa, a atmosfera do entardecer e os efeitos luminosos crepusculares, a atmosfera "pesada" de uma situação de conflito, etc.). O termo é tomado aqui na em seu sentido essencial de *envoltório invisível*, fazendo referência aos aspectos sensíveis, sutis, imateriais ou intangíveis, visíveis ou não, de um ambiente - tais como os sons, o clima e a luz.

[65] LISPECTOR apud FERVENZA, 2003, p.17.

[66] FERVENZA, 2003, p.17.

Seguindo o pensamento de Fervenza, pondero sobre os múltiplos sentidos que, em meu trabalho, aquilo que se elabora (a imagem, os registros, o visível e o audível) aponta para aquilo que não se mostra, que extrapola a representação visual (a ação, a vivência, o tempo, a transitoriedade do mundo). Nesta lógica, interessa-me a possibilidade de que o som agregue outras camadas de sentido à imagem, trazendo pela audição todo um cenário de sucessão de pequenos acontecimentos, que se desdobram no fluir de uma duração que a imagem carrega oculta, comprimida em seu produto/resultado.

Fig. 33 - *A Captura da Paisagem* – imagem do conjunto *Campos "20*

Ou seja: pretendo que o som obtido aponte para boa parte daquilo que não se mostra (visível ou discernível na imagem), procurando 'fisgar', em toda falta ou *incompletude* visual, um complemento de sentido. Exemplo disto seriam os movimentos da água do rio, que se tornam um efeito brumoso na fotografia, enquanto, nos registros sonoros, são resgatados em seu movimento.

Aquilo que é apreensível (através do registro fotográfico e sonoro) faz indicação a todo um universo da experiência de instauração do trabalho que lhe escapa: a interação com o lugar, a espera, o vento na pele, a alteração de tom das nuvens, o trânsito de pessoas, o ruído permanente do mundo, que nunca cessa, assim como o tempo que passa, incessante, preenchido por pequenos e grandes movimentos.

Utilizo-me do termo *apreensão*[67] em um sentido mais amplo/múltiplo, relacionando-o tanto à elaboração material em minhas ações, quanto à apreensão simbólica que as permeia. Ainda, considero a apreensão perceptiva (aquela realizada pelos sentidos, ou ainda, a apreensão *de um sentido*, realizada pelo pensamento) que dialoga com tais ações, ponto fundamental às ações de captura e, principalmente, às proposições de apresentação do trabalho (assunto do terceiro capítulo).

Apreensão material: refiro-me à inscrição dos registros (a *apreensão da imagem* como equivalente à obtenção fotográfica, ao registro que a luz opera sobre a superfície sensível, ou ainda, a *apreensão do som*, como registro das vibrações sonoras, obtido através do aparelho de gravação digital). Neste sentido, a captura se torna *apreensão* à medida que obtenho uma imagem, ou que obtenho uma gravação sonora.

De forma paralela, a apreensão também pode ser simbólica, considerando que a captura versa sobre o alçar de elementos *inapreensíveis*, fugazes, imateriais (*apreender*, metaforicamente, *a paisagem, o espaço, a atmosfera, a transitoriedade, o som, o tempo*...).

Apreensão simbólica: repetindo o referido ritual de procedimentos com certa constância, começo a ver a câmera obscura como uma espécie de "arapuca" (objeto que instalo num ponto do espaço, abro como uma armadilha e me afasto, esperando que a 'captura' se realize). Começo a perceber meu papel enquanto "armadora da arapuca" e, sobretudo, a ação que realizo enquanto uma *operação de captura*.

A expressão 'captura' é um termo técnico comum entre fotógrafos e também utilizado por biólogos em trabalho de campo, porquanto aqui assume um sentido metafórico que se aproxima da ação de tentar apanhar um animal selvagem. Afinal, tento laçar algo fugidio, que está sempre para além do meu alcance, que sempre escapa.

[67] Segundo o dicionário Aurélio (FERREIRA, 2008, p. 84), o termo *apreender* possui sentido de ação de "apropriar-se de; segurar, agarrar; reter, confiscar", bem como de percepção, de "captar algo cognitivamente" ou "assimilar mentalmente".

Tal como no horizonte, a linha ilusória que nos cerca por todos os lados dialoga com a natureza simbólica da luz, do som, do tempo, das transformações da vida.

Ainda assim, ponho-me a espreitar, a cercar, a esperar, sempre no interesse em apreender algo de 'vivo' – e *apreender* no sentido epistemológico, de tomar consciência.

Da ação poética, permanecem as sobras – traços de uma duração, fluxos luminosos que se sobrepõem em uma única imagem e registros sonoros que lhe correspondem, elementos que posteriormente serão processados e articulados de maneira a originar conjuntos, híbridos de som e imagem. Na ação fotográfica, entre aquilo que retenho e o que me escapa, o apreensível aponta para o inapreensível, como a palavra que tenta fisgar aquilo que não é palavra.

Neste gesto de apreender (capturar, construir, dar a ver), o imponderável escapa às ações de registro; entretanto, algo fica nas mãos como um coeficiente. Estas sobras, esses restos, frágeis, delicados, polivalentes, podem ser desdobrados, trabalhados, misturados a outras sobras, transformados em uma criação, uma proposição, uma ponte para a ideia poética, ou o que quer que venhamos a construir na intenção de compartilhar.

O trabalho da luz é uma ação que se desenvolve no tempo, fixa em uma imagem: o visível que aponta para o invisível, a duração em que se constitui.

2.5 Caminhar: O primeiro passo para as ações de captura começam na saída do corpo para o espaço aberto, para a rua, portando um tripé e uma pequena malinha de mão.

Fig. 34 - Imagem de registro das ações de trabalho
Ipanema, Porto Alegre/RS (foto: Gustavo Diehl)

Remontando às questões iniciais de trabalho, a atenção à duração do tempo de captura com as *pinholes* propiciava um sentido presencial, no tempo prolongado de contemplação/espera que ocorre diante da câmera que registra. Nisso, estabeleci a hipótese de que, ao sair do espaço interno de criação, até então restrito à minha casa, ir para a rua, deambular pelo bairro, pelos seus arredores, transferindo as ações de trabalho para espaços compartilhados da vida na cidade, dar-se-ia uma contaminação em meu processo pelo 'outro' de alguma maneira, na possibilidade de novos encontros, e de novos olhares sobre um entorno coletivo e ao espaço que nos circunda. Das anotações de trabalho:

"Extrapolar os muros do meu contingente particular, privado, íntimo, pessoal... procurar amolecer esse tijolo. Trabalhar exposta à rua, sentir as intempéries do tempo, a pulsação da cidade... parar enquanto todos passam... (o que acontece se eu parar em meio ao fluxo, ao trânsito, à pressa?) Esperar por 15 minutos, meia hora... Assistir às coisas passando, se movendo, a paisagem respirando... Interessam-me as interferências e situações inesperadas, acredito que uma espera atenta venha a contribuir nesse sentido. Abro-me para que eventuais encontros e trocas com as pessoas na rua possam, de alguma forma, influir nos rumos do trabalho. Desejo – simbólico – de deixar que o mundo lhe atravesse" (jan/2008)

Tal como ressalta François Soulages[68], é ingênuo crer que apenas a vista estaria implicada na fotografia; para esta prática artística o corpo inteiro é solicitado. Saio para a rua no sentido de criar um novo espaço de trabalho, onde meu próprio corpo atuará em junção com a atividade que desenvolvo, imerso em um campo maior de relações coletivas. Num pressuposto onde a arte é entendida como uma prática arraigada à própria experiência da vida, os espaços de experimentações e produção do artista podem se deslocar do atelier para outros espaços cotidianos, onde questões ligadas ao viver contemporâneo se tornam objeto de reflexão, um material de fato para a prática artística.

Trata-se de uma lógica que dialoga, em relação, com uma passagem citada por Thoreau[69]: "Quando um viajante pediu à empregada de *Wordsworth* que lhe mostrasse o gabinete de estudos do patrão, ela respondeu: 'Esta é sua biblioteca, mas seu gabinete está lá fora'".

Michel de Certeau[70] escreve que a atividade do fotógrafo apresenta-se como o "olho observador em movimento sobre duas pernas", porquanto se desenvolve comumente na rua, em movimento, no universo relacional com o outro. Nisso, as práticas fotográficas oferecem ao artista a possibilidade de trabalho em *ateliê aberto*[71], integrando-se nos processos 'extramuros', onde a criação pode ser pensada e realizada em qualquer espaço que pareça relevante.

Neste mesmo sentido, a caminhada, o andar ou a deambulação como prática estética (conforme pressuposto de autores como o precursor Henry Thoreau, ainda no século XIX, ou de forma recente e específica ao campo da arte, o artista Frascesco Careri) podem compor estratégia para busca de novos espaços e novas percepções. Em concomitância ao pensamento de Careri[72], a caminhada é entendida como ação, estratégia ou procedimento de trabalho, afastando-se de seu caráter ordinário, podendo ser entendida em aproximação aos procedimentos artísticos das vanguardas européias do início do século XX, de algumas ações da *land art* norte-americana, ou ainda, o caminhar entendido num contexto de práticas espaciais que ocorrem a partir da década

---

[68] SOULAGES, 2003, p. 25.
[69] THOREAU, 2006, p. 73.
[70] CERTEAU, 2005, p. 183.
[71] A artista gaúcha Elaine Tedesco utiliza o termo *ateliê aberto* na abordagem de suas experimentações fotográficas que ocorrem fora dos espaços tradicionais da arte, em diferentes locais e situações. (Cf. TEDESCO, 2009).
[72] Cf. CARERI, 2003.

de 1960, comumente utilizado como interface entre processo artístico e paisagem urbana.

Para Careri, o andar é um procedimento que pode ser apontado como metodologia experimental de investigação dos territórios urbanos, atuando no sentido de realizar percursos exploratórios e constituir novas visibilidades na cidade, em ações performativas que valorizam a escala do corpo.

Ao incorporar a caminhada como procedimento, incluo a participação do corpo no processo de trabalho de forma implícita, porém determinante em seus novos rumos. Alexandre Santos[73], ao se referir a minha produção, observou que se em *Fragmentos* há um corpo que atua *para* a fotografia, também em *A Captura da Paisagem* há um corpo que se coloca em ação, ainda que esteja oculto na apresentação do trabalho. De fato, a instauração do trabalho ocorre a partir da atuação do corpo e seus sentidos, em ações ou vivências que se realizam no espaço, a começar pela caminhada, gesto ao mesmo tempo simbólico e efetivo de *lançar o corpo sobre o espaço aberto*. Desta forma, a questão da presença se transfere do objeto fotografado ao sujeito da ação.

Em seu artigo *Da cidade como pergunta à cidade como resposta*, Alexandre Santos[74] afirma que, a partir do conceitualismo dos anos 1970, quando as poéticas visuais assumem a noção de processualidade e desmaterialização, dá-se uma redescoberta da fotografia em sua função de documento, e gradativamente, como pensamento participante dos projetos artísticos. Tal herança passaria a ser incorporada pelas gerações mais recentes, onde as dimensões do tempo e do espaço – intrínsecas ao próprio ato fotográfico – tornam-se centrais em diversas pesquisas artísticas. Segundo o autor, "[...] a fotografia aparece na arte contemporânea mais como experiência – signo indicial que aponta um rastro da realidade"[75]. Trata-se do caráter *performativo* que está associado à prática, tal como assinalado por outros teóricos da fotografia, como David Green[76], Philippe Dubois[77] e François Soulages[78].

---

[73] (informação verbal) Durante sua fala como mediador em *Reflexos Contemporâneos: A Figura*, atividade integrante do projeto *Reflexos Contemporâneos*, promovida pela Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa e Santander Cultural, em 25 de novembro de 2009, no Espaço Cultural Chico Lisboa, em Porto Alegre.
[74] SANTOS, 2004, p. 42
[75] Ibidem, p. 45
[76] No artigo "*De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfica*", Green (2007, p.49-64) situa a noção de indicialidade a partir das marcas da presença do fotógrafo, onde o caráter performativo de suas ações passaria inserir-se no ato fotográfico.

Ao mesmo tempo, para Santos, a cidade também aparece como elemento central em diversas investigações plásticas atuais: “Lugar passível de se configurar, ao mesmo tempo, como receptáculo e força estimuladora dos experimentos artísticos, o ambiente urbano é uma espécie de palco de experimentações artísticas, em que o artista adere aos problemas e inquietudes do viver contemporâneo”[79]. Nisso, a cidade é entendida num caráter processual, sempre transitório, onde a experiência no tempo e no espaço é assumida através da fotografia, como índice de um real também fragmentário.

A caminhada como estratégia de abertura para a observação e vivência do espaço da cidade, aliada às práticas fotográficas, remonta a outros momentos de minha produção artística, tal como o trabalho realizado na Ilha da Pintada, entre os anos de 2002 e 2008. Iniciado em uma ação exclusivamente fotográfica, esta produção foi retomada após longo intervalo em uma série de intervenções, que inseriram, no mesmo local de obtenção, as imagens realizadas anos antes. Ambas ‘as pontas’ do trabalho no local (ação fotográfica e a série de intervenções) realizaram uma espécie de desenho de percurso, repleto de trocas e encontros, cujo pressuposto básico era a ação de deslocamento a pé.

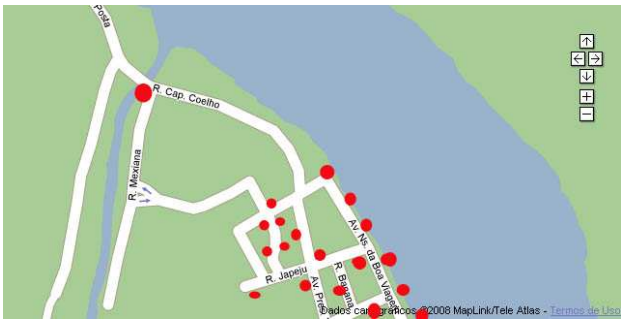


Fig. 35 - Sinalização dos pontos de intervenção das imagens (mapa da região da Ilha da Pintada)

[77] Cf. DUBOIS, 1999.
[78] Cf. SOULAGES, 2000.
[79] SANTOS, 2004, p. 43-44.

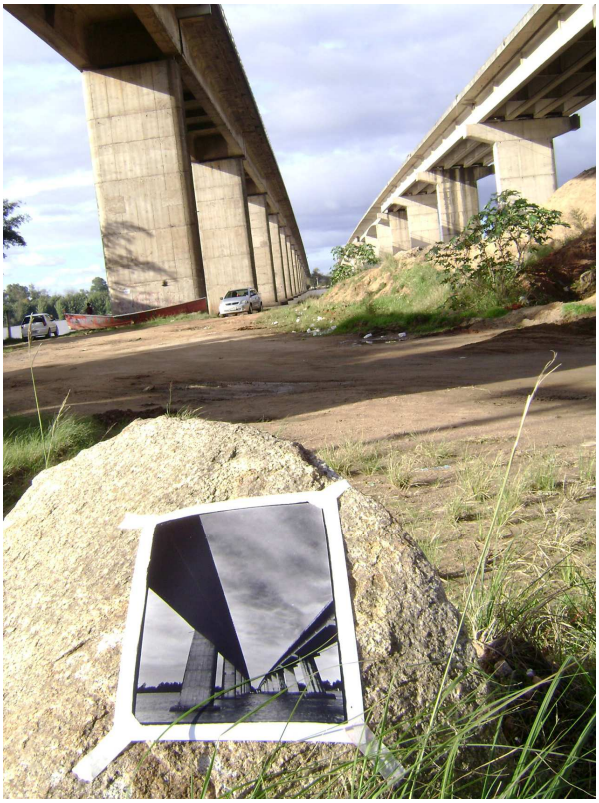


Fig. 36 - Imagem de registro da intervenção *Pontos de Vista: intervalos sobre a paisagem*
Ilha da Pintada (2008)

Fig. 37 - *Pontos de vista: relatos de intervalos sobre a paisagem* – livro de artista (2008)

Há um trecho em Thoreau[80] que traduz o interesse que este tipo de prática pode representar: "[...] e não estou onde meu corpo está – perco a noção das coisas. Em minhas caminhadas eu pretendo voltar aos meus sentidos." Na caminhada, em movimento corporal, é possível *testemunhar* o espaço – testemunho no sentido de *estar presente*. Ver, ouvir... sentidos em presença. Das anotações de trabalho:

"Caminhar (quase que) diariamente. Já caminhava antes, o trabalho é que passou a me acompanhar. Caminho para esvaziar a mente, pra sentir meu corpo respirando. Tenho a caminhada como um dínamo, a cada passo fico mais disposta de espírito. Percorrendo o espaço com meu corpo vejo melhor, a percepção se intensifica... caminhando começo a trabalhar, um começo nos sentidos" (janeiro 2008)

"Aqui no calçadão do bairro muitos caminham, alguns por esporte, mas muitos só por passeio, uma caminhada lenta. Certamente uma forma de interagir com a paisagem natural, água, areia e céu, elementos que a cidade construída em paredes de concreto nos faz um tanto distantes. Aqui, à beira do rio, cada qual com suas desculpas para apenas estar em ambiente aberto, num tempo em aberto: uns com suas cadeirinhas, outros com chimarrão, com cachorro, crianças, namoradas. E eu com minhas geringonças de captura." (março 2008)

No artigo *A observação de um lugar urbano como ação da arte*, Maria Ivone dos Santos[81] referencia que a prática da caminhada vem se constituindo na produção contemporânea como subsidiária da prática artística, à medida que consiste em ponto de partida para a mobilização de forças e modos de atenção subjetivos que nos implicam como sujeitos no corpo do mundo. Ainda neste sentido, Santos cita um trecho de Thierry Davila[82], sobre o papel das ações artísticas em contexto urbano como reestabelecedoras da noção de *experiência*:

> Se houve, se há, em grande escala, a destruição da possibilidade mesma da experiência, ficam ao menos zonas que restam, interstícios que perduram, espaços *inframince* que existem, nos quais o corpo, quer dizer, o olhar encarnado, consegue ser, como se diz da película fotografia, impressionado, para produzir-se e fabricar memória, das obras e da transmissão. [...] Ao caminhar, o pedestre interplanetário elabora micro-situações experimentais, ele fabrica experiência, porque ele não pode fazer de outra forma, porque ele faz com o mundo, com seus ritmos, sua batida, e circulando nas suas velocidades, ele busca uma só coisa: a invenção de uma vitalidade.

No processo de *A Captura da Paisagem*, a experiência da caminhada tem certa direção, certo objetivo: a visualização do horizonte. Ela ocorre em espaços da cidade, e

[80] THOREAU, 2006, p.75
[81] SANTOS, 2008, p. 36.
[82] DAVILA 2002 apud SANTOS, 2008, p. 36.

mesmo fora dela, onde isto é possível. A busca pelo horizonte neste processo traduz um desejo de ampliação perceptiva, ligada aos sentidos - uma busca simbólica pelo espaço amplo, aberto, onde olhar e audição se estendam à distância. Das anotações de trabalho:

"Buscar o horizonte com meu corpo e meu olhar... estar atenta aos sons próximos ou distantes como ampliação da consciência do entorno." (janeiro 2008)

Michel de Certeau escreve sobre duas formas de abordagem do espaço urbano: em uma primeira, temos a *cidade-panorama*, simulacro teórico (ou visual) que se desenlaçaria dos comportamentos do dia-a-dia. No outro, nos limites onde cessa a visibilidade, viveriam os praticantes da cidade: caminhantes, pedestres, cujo corpo obedece aos cheios e aos vazios de um 'texto' urbano, que estariam a escrever, sem, contudo, poder lê-lo:

> Esses praticantes jogam com espaços que não se vêem; têm dele um conhecimento tão cego como no corpo-a-corpo amoroso. Os caminhos que se respondem nesse entrelaçamento, poesias ignoradas de que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapam à legibilidade[83].

Também praticante da cidade, busco espaços-limite onde a visibilidade se abre, se amplia. É difícil avistar o horizonte nas grandes cidades. Em lugares onde isto é possível, tal como a margem do rio do lugar onde habito, encontro uma visão mais ampla do território em que me encontro ou, ao menos, uma sensação de espaço ampliado. Ao mesmo tempo, continuo ligada ao tecido da cidade, ao corpo-a-corpo de suas práticas. Os espaços onde avisto o horizonte na cidade são lugares de fronteiras, entre um espaço-longe desenlaçado, de visibilidade ampliada, e um lugar-próximo onde me situo, onde me enlaço, e que, de tão próximo, não posso vê-lo.

Tais relações entre *perto* e *longe* se estabelecem na busca pela percepção do entorno como espaço sensorial, entre a visão do horizonte distante que se encontra nas brechas da cidade e a escuta dos sons que compõem a malha das suas relações.

[83] CERTEAU, 2005, p.171.

Fig. 38 - Imagem de registro das ações de trabalho
Porto Alegre (foto: Gustavo Diehl)

Em tais espaços abertos, encontro uma espécie de fronteira permeável entre o urbano e o natural, certa fusão indiscernível, que fica evidente pela escuta e pelos registros sonoros, onde ruídos resultantes da atividade humana mesclam-se aos sons da água e do vento. Assim, o trabalho se elabora feito ponte entre próximo e distante, entre a escuta e a vista, entre o fragmentário, o material, e o projetivo, imaterial, infinito.

Em parte da produção do artista japonês radicado nos Estados Unidos Hiroshi Sugimoto, há uma extensa série fotográfica, intitulada *Seascapes* (1980 – 2002), que apresenta paisagens compostas apenas de água e céu, divididas ao meio pela linha do horizonte. Metade ar, metade água, trata-se do mesmo pressuposto de enquadramento, realizado a partir de uma marcação no visor da câmera, obtido em mares de diferentes localizações geográficas, em diferentes datas, horários e condições atmosféricas.

Fig. 39 – Hiroshi Sugimoto – *Seascapes* - Caribean Sea - Jamaica (1980)

Fig. 40 – Hiroshi Sugimoto – *Seascapes* - Black Sea - Ozuluce (1991)

Fig. 41 – Hiroshi Sugimoto – *Seascapes* - North Atlantic Ocean - Cape Breton Island (1996)

Horizontes mais ou menos marcados separam acima o ar impalpável, abaixo a água, ou as brumas, elementos intermediários entre o material e o imaterial, que se diferem pelas características de ondulações das águas e pelos estados atmosféricos (céu aberto, nebuloso, com mais ou menos evaporação no ar, as diferentes qualidades da incidência da luz). Sempre o mesmo, sempre singular. Comenta Sugimoto[84]:

> Eu decidi ter a mesma composição: metade céu, metade água, nenhuma outra composição. E o horizonte precisamente no centro. [...] E quanto mais você passa o tempo com a paisagem do mar, você se liberta do tempo. Você se esquece de você mesmo. É um tipo de meditação. [...] A paisagem do mar é a primeira paisagem, ela antecede a humanidade.

Para o artista, as imagens falam do mundo como poderia ser visto antes da linguagem, antes da sociedade[85]. Ele escreve que tais paisagens são de espaços não-alterados pela civilização, espécie de ambiente sem cultura, como um cenário

[84] [tradução nossa]: "I decided to have the same composition: half sky, half wather, no other composition. And the horizon line in the dead center. […] And as far as you spend the time with the seascapes you are free from the time. You forget yourself. It´s a kind of meditation. […] Seascape is the first scapes, before human". Cf. KLEIN, 2005 (depoimento do artista).
[85] Cf. BROUGHER; ELLIOT; SUGIMOTO, 2006, p.30.

primordial, remontando a uma ancestralidade que persiste através do tempo. Conforme Sugimoto[86]: "Água e ar, substâncias tão comuns, estão exatamente lá, onde o mar encontra o horizonte, desde muito antes de nós. [...] Toda vez que vejo o mar, sinto um tranqüilo senso de segurança, como se estivesse visitando meu lar ancestral". Parece que Sugimoto procura nestas vistas do oceano certa perspectiva de tempo, onde o que se pode ver hoje ainda corresponde ao que se veria em idos tempos longínquos - como um desejo de ver através do tempo, ou ainda, de encontrar uma visualidade *atemporal*. Entendidas assim, as imagens de *Seascapes* realizam uma articulação entre uma exterioridade (o oceano) e a interioridade do artista (seu desejo por uma visão ancestral ou atemporal).[87]

Em *A invenção da paisagem*, Anne Cauquelin escreve que "a paisagem é perfeita quando é *natural*"[88], sensação que é atingida quando se crê que não há mediações entre natureza – exterioridade total – e a forma segundo a qual ela é percebida. Segundo a autora, assim se apagariam a fabricação, o intermediário, as cadeias de razão, as justificativas. Desta forma, a natureza exterior (física, o Outro) passa a ser também pura *interioridade*. "[...] inocentemente presos à armadilha, contemplávamos não a uma exterioridade, como acreditávamos, mas nossas próprias construções intelectuais"[89]. Neste pressuposto, as imagens de Sugimoto, vazias de elementos humanos, de um mundo como poderia ser visto sem linguagem, sem sociedade, sem história, uma vista onde o tempo morde a própria cauda, traduz uma busca freqüente deste artista no exame da relação entre questões da natureza humana e cultura. "Tudo é um constructo" – escreve o artista – "e a memória ela mesma, como a câmera ou o olho, se tornam tal como uma bandeja de revelação, para fixar a mente consciente"[90]. Nisso, a repetição serial de paisagens de *Seascapes* fazem a ponte para o conceito de temporalidade construído pelo artista.

O termo *paisagem* possui variadas leituras. Na ciência geográfica pode ser definido como um conjunto de estruturas naturais e sociais de um determinado lugar no

---

[86] [tradução nossa]: "[…] Every time I view the sea, I feel a calming sense of security, as if visiting my ancestral home". SUGIMOTO, 2009.
[87] Aqui a relação entre interioridade e exterioridade se aproxima das articulações de desejo-falta e desejo-excesso referenciadas no primeiro capítulo. Cf. DELEUZE, 1995.
[88] CAUQUELIN, 2007, p. 123.
[89] CAUQUELIN, 2007, p. 27.
[90] Cf. BROUGHER; ELLIOT; SUGIMOTO, 2006, p. 30.

qual desenvolvem uma intensa interatividade, seja entre os elementos naturais, entre as relações humanas e desses com a natureza.[91] Já para Cauquelin[92], trata-se de um enunciado cultural, onde "todo um empreendimento de retificação se apodera dos objetos da visão para torná-los semelhantes ao enunciado 'paisagem' [...]". A autora explana sobre como as imagens vistas, bem como aquilo que sabemos, onde vivemos, nossa língua, as histórias que escutamos a respeito, influenciam nosso modo de ver a paisagem. Nesse pressuposto, realizamos uma adequação do conteúdo singular que é apresentado à nossa visão a um modelo cultural. Ou seja, ao olharmos o mundo, de certa forma o vemos através de um imaginário visual comum, coletivo.

Em meu trabalho o termo *paisagem*, que faz indicação aos moldes representativos, e tal como em Cauquelin, a um modelo de visão do espaço[93], vem acompanhado de uma ação: a 'captura'. Assim, quando saio para 'capturar a paisagem', não pretendo obter determinada vista, tal e qual o olho vê. Pretendo, da paisagem, realizar uma apreensão simbólica, a partir das relações meu corpo com o espaço circundante, entre a escuta e a vista, entre o próximo e o distante, entre o imaterial da luz e do som e as transformações que estes operam sobre a sensibilidade dos meus materiais e instrumentos.

Busco, assim, um alargamento da questão do ponto de vista, do enquadramento e da fixação da imagem em um quadro. Com a *pinhole*, sei que não apreenderei aquilo que, para mim, pode ser 'vista'; a fotografia se faz a partir de sua própria lógica, jamais como um reflexo de minha percepção. A imagem surgirá a partir de um espaço e um tempo vivenciados, em um ambiente transitório que se inscreve na película através de uma duração. E é neste pressuposto que a captura é simbólica: a apreensão física, na materialidade da fotografia, se faz em diálogo estreito com a apreensão imaterial das palpitações/oscilações do espaço no tempo. 'Capturar a paisagem', na verdade, é como coletar neblina, apanhar a luz ou aprisionar o tempo.

---

[91] Cf. BETTANINI, 1982.
[92] CAUQUELIN, 2007, p.119.
[93] Conforme a autora afirma, a noção de paisagem expande suas esferas nas práticas contemporâneas, podendo oferecer um panorama bem mais vasto e, com freqüência, colocando em questão a artificialidade do próprio 'valor paisagem'. Ibidem, p.16.

No decorrer do período de realização deste trabalho passei a chamá-lo de “a captura da paisagem” a partir de uma associação conceitual com a série de coletas de Brígida Baltar, no projeto *Umidades*, desenvolvido entre 1994 e 2001.

Fig. 42 - Brígida Baltar – *Coleta do orvalho* (2001) – Fotografia - 70x100cm

Fig. 43 - Brígida Baltar - *A coleta da maresia # 1* (2001) – Fotografia - 70x100

Fig. 44 - Brígida Baltar - *A coleta da neblina* (1996/2001) – Fotografia - 40x60cm

Ao coletar, com delicados frascos de vidro transparente, elementos naturais e transitórios como neblina, orvalho e maresia, presentes na atmosfera que envolve o corpo da artista e a paisagem (na Serra dos Órgãos, Serra das Araras e praia do Arpoador), Baltar propõe uma apreensão simbólica, expressa em gestos que tratam de armazenar poeticamente substâncias impalpáveis, inapreensíveis. As séries intituladas *Coleta do Orvalho*, *Coleta da Neblina* e *Coleta da Maresia* são compostas do registro fragmentário dessas ações em fotografia, que sugerem a experiência sensória da artista em dado espaço e tempo, onde seu corpo em ação pode se apresentar como um veículo para o observador entrar e percorrer seus caminhos. Tal como escreve a pesquisadora Carla Rolim[94], em texto sobre as coletas de Brígida:

> O que é vivido pela artista: sentimento, experiências sensoriais, marcas impossíveis de se partilhar, são então transformadas em imagens, sonhos que se abrem à memória do outro e se transformam em experimento compartilhado. Não se trata, porém, de apenas registro, mas de possibilidade de sentir o espaço úmido e o cheiro intenso da maresia exalado pelo mar na vazante.

Minha produção possui diálogo com as coletas de Baltar neste aspecto de partilha de uma experiência sensorial, através de registros que remetem à ação que os

[94] ROLIM, 2008, p. 178.

origina. Compreendo a captura da paisagem que realizo de uma forma aproximada às coletas de Baltar, onde as gotículas esparsas do orvalho e o vapor da neblina, se coletados, transformam-se de estado ou perdem o essencial anímico de sua característica, tornando-se apenas água. Neste sentido, a coleta persiste em seu gesto, detentor de seu valor simbólico, sinalizando para a tentativa de 'fisgar' o impalpável, esta que confere visibilidade a elementos fugazes e transparentes aos olhos.

A paisagem, em meu trabalho, foi pensada na razão entre o espaço percorrido e vivenciado, no tempo da ação de captura fotográfica e sonora, e na apreensão deste espaço-tempo no filme e na gravação, na constituição de seus registros. No primeiro sentido, a paisagem se relaciona a um sentido de espaço físico, à forma corriqueira como referimo-nos aos lugares externos, espaços mais amplos que habitamos e percorremos, maneira comum de nos referirmos a um território que pode ser apreendido 'por um golpe de vista'. Trata-se de uma paisagem testemunhada, repleta de interações e transformações, dos sons, dos cheiros, da luz, da atmosfera, que se desdobram ao longo do tempo que é apreendido pela fotografia. Já num segundo sentido, trata-se da paisagem que efetivamente apreendo no filme, o artifício, a construção simbólica, que se tornará 'paisagem' por um desígnio cultural.

Existe, obviamente, uma diferença radical entre este espaço vivenciado e o material que, a partir das ações de registro, ganha existência. Por isso, dizer que capturo a paisagem é o mesmo que dizer que capturo a luz, o tempo ou os sons, algo próximo da ação de coletar neblina.

Aspectos sutis, efêmeros, imateriais, estão assim no foco da ação de captura em meu trabalho. E ela inicia-se nos sentidos: *olhar, escutar.* A partir disto, determino um ponto para fixar o tripé, seguido da ação de abrir o furo, esperar/contar o tempo, fechar. Ela parte dessa espécie de *monitoramento*, da transitoriedade da luz, dos movimentos da paisagem, do 'mesmo' que nunca é igual.

Fig. 45 - Imagem de registro das ações de trabalho – Porto Alegre (foto: Gustavo Diehl)

Prestando atenção ao entorno, acabo percebendo que a escuta é um poderoso instrumento de percepção do espaço circundante e de nossa presença no espaço, talvez mais que a própria visão. Das anotações de trabalho:

"'Onde estamos?' - esta percepção pode ser intensificada pela atenção visual ao entorno – mas também pela audição atenta dos sons que nos rodeiam, que formam uma espécie de campo. Sons mais próximos, sons mais distantes, identificáveis ou não, compõem um grande ruído, uma sinfonia plural, sem significado, apenas a pulsação da vida sobre o mundo, por todos os lados, e também nos sons da minha própria respiração". (março 2008)

As motivações que agregam o som a este trabalho aproximam-se muito de algumas ideias do artista Bill Viola, quanto à importância do *campo auditivo* em seu trabalho. Viola afirma que, em determinado momento de sua trajetória, a descoberta de questões ligadas ao som e à acústica criaram uma ponte para importantes descobertas, abrindo questões que se encontravam fechadas: "O som apresenta características ímpares, se comparado à imagem: faz curvas, atravessa paredes, é sentido simultaneamente a 360 graus em torno do observador e pode até penetrar o corpo"[95]. Para este artista, o conteúdo sonoro, a freqüência ressonante que existe em todo espaço,

[95] VIOLA, 1994, p. 15.

é o elo vital entre visível e invisível, entre o fenômeno interior e o mundo material exterior: “Eu passei a pensar em gravar ‘campos’, não ‘pontos de vista’ (...) eu comecei a ver tudo como um ‘campo’, como uma instalação”[96]. Desta forma, o som haveria fornecido uma guia de abordagem dos espaços, envolvendo o corpo para alcançar a mente. Tal abordagem sensorial possui especial importância no pensamento deste artista, que considera muitos temas da expressão criativa humana como questões que não existem para serem ‘resolvidas’ (em uma operação mental, lógica), mas sim *experimentadas e habitadas*.[97]

De forma concomitante, a noção de *campo*, tal como entendida por Viola, é foco de interesse em meu trabalho, realizada na captura do som, pois ela coloca em questão a ideia de paisagem como um modelo de visão do espaço, e sinaliza para sua incompletude. Tal *campo* se torna, no som apreendido, um indicativo do espaço circundante ao ponto em que a fotografia se desenvolve, à rede de relações do espaço da captura, da transitoriedade do tempo. Esse conceito de campo dialoga com a noção de *campo dos fenômenos* de Merleau-Ponty, onde o espaço só ganha existência enquanto realidade relacional, a partir da articulação entre sujeito e o mundo.

> O espaço não é um meio contextual (real e lógico) sobre o qual as coisas estão colocadas, mas sim o meio pelo qual é possível a disposição das coisas. No lugar de pensarmos o espaço como uma espécie de éter em que todas as coisas estariam imersas, devemos concebê-lo como o poder universal de suas conexões.[98]

Para a fenomenologia de Merleau-Ponty, é a percepção do indivíduo que edifica o conhecimento do espaço entre interior/exterior, onde termina o íntimo e interno e aflora a amplitude do externo. As imagens do espaço projetariam, assim, uma ordem simbólica do mundo.

Neste aspecto, a demanda pelo sentir é como um corpo de carne e osso (e sentidos), na presença física que *testemunha* o espaço. O corpo sensível está no pressuposto de experiência do trabalho, tanto em sua instauração (como um corpo ativo, que caminha, olha, ouve, espera... um feixe de funções, trançado de visão e

[96] Ibidem.
[97] Ibidem, p. 21.
[98] MERLEAU-PONTY, 1994, p. 328.

movimento[99]) como também estará presente para que possa se dar sua apreensão na apresentação do trabalho (o corpo onde os elementos de imagem e som se articulam, através dos sentidos tornam possível sua experiência).

> Visível e móvel, meu corpo consta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas, dado que se vê e que se move, ele mantém as coisas em círculo a seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofo mesmo do corpo. Essas inversões, essas antinomias são maneiras de dizer que a visão é tomada ou se faz do meio das coisas, lá onde persiste, como a água-mãe no cristal, a indivisão do senciente e do sentido[100].

Num pensamento onde olhar e corpo se encontram, Merleau-Ponty entende que o pintor pinta (e pensa) com todo seu corpo, num trançado de visão e movimento, que restitui ao visível um olhar transpassado pelo mundo[101]. De forma similar, escreve Clarice Lispector, em Água Viva, nas palavras da personagem Ângela: "[...] escrevo-te com o corpo inteiro, eu corpo a corpo comigo mesma. [...] E se aqui tenho que usar-te palavras, elas tem que fazer um sentido quase que só córpore. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me, então, com teu corpo inteiro"[102].

A escritora repercute o mundo de modo que este não mais consistiria em algo exterior, independente, mas sim naquilo que ganha existência a partir do corpo e do pensamento. Como escreve Merleau-Ponty[103]: "[...] ser uma consciência, ou, antes, *ser uma experiência*, é comunicar interiormente com o mundo, com o corpo e com os outros, ser com eles em lugar de estar ao lado deles". Neste pressuposto, as criações constroem a experiência à medida de sua própria realização, e não a partir de um mundo pré-existente e exterior.

Os sentidos atuam em meus espaços de trabalho como a espécie de monitoramento referida anteriormente, abrangendo o espaço circundante, a forma como

---

[99] Cf. MERLEAU-PONTY, 2004, p. 16.
[100] Ibidem, p. 17.
[101] Em *O olho e o espírito: a dúvida de Cézanne*, Merleau-Ponty (2004, p. 12) comenta o trabalho de tal artista para tratar dos fenômenos da percepção através da visão e da arte. Para o filósofo, Cézanne não pinta as 'coisas' em si, mas sim o movimento se sua percepção em relação a elas. Uma analogia poderia ser estabelecida entre a pintura e outras linguagens visuais. Conforme já tratado aqui, o procedimento fotográfico envolve todo o corpo de seu instaurador na experiência de realização de suas imagens. Ibidem.
[102] LISPECTOR, 1993. p. 14-15.
[103] MERLEAU-PONTY, 1994, p. 142.

é habitado ou não, as transformações atmosféricas, em um olhar-escuta tensionado entre o próximo e o distante, entre o breve e o prolongado, entre os fluxos da cidade e aqueles da natureza. Monitorar significa "acompanhar, geralmente por meio de instrumentos técnicos, monitores"[104]. Aqui, contudo, o monitoramento é de sentidos, a percepção voltada à ação de captura, como quem procura o lugar certo, o momento certo. Tal como em Serres[105]:

> Aprendemos desde a primeira infância que a ciência pode tornar visível o invisível. E de fato, a carta marítima faz sobressair as profundezas, indica a distância o rochedo escondido pelo nevoeiro. [...] Os instrumentos indicam o lado, desenham o fundo do mar, calculam com rigor um ponto automaticamente. [...] Aprendemos desde a primeira infância que os sentidos enganam. Não dizem os sentidos de quem.

Em meio à deambulação, os sentidos determinam um local e um momento qualquer para obtenção de imagens e sons. É o ponto onde cessa a caminhada e começa a ação de fotografar/gravar, o intervalo e a espera. Ancoro o tripé, abro a maleta, meço a luz (ou o tempo), posiciono a câmera, preparo o gravador. Neste ponto, o monitoramento começará a se dar também por aparelhos, fotômetro, gravador, e mesmo a câmera.

Fig. 46 - Imagem de registro das ações de trabalho – Porto Alegre (foto: Gustavo Diehl)

[104] FERREIRA, 2008, p. 342.
[105] SERRES, 2001, p. 257-258.

Fig 47 - Imagem de registro das ações de trabalho – Porto Alegre (foto: Gustavo Diehl)

2.6 Fixar-se num ponto: procedimento que estabelece o ponto de captura - ponto de vista e ponto de escuta: um ponto de observação, para olhos e ouvidos também. "No seu aparecer o ponto *abre* um silêncio"[106]. O ponto é o lugar de parada, de parar, a pausa, onde termina a incursão no espaço (a caminhada) e começa a captura (fotográfica e sonora), onde me fixo e fixo o tripé da câmera. Os 'pontos' marcam uma descontinuidade, o início de um intervalo no continuum. Cesso meu deslocamento em um determinado ponto, paro em meio aos fluxos da cidade, ancorada pelo tripé. Parar permite observar melhor aquilo que é movente. "O ponto é ponte", escreve Hélio Fervenza[107], um fim para um novo começo: paro de percorrer o espaço para melhor assistir o decorrer de uma duração, para que os dispositivos fixos possam melhor apreender 'aquilo que passa': o tempo, as transformações e os movimentos do mundo.

[106] FERVENZA, 1996, p. 134.
[107] Ibidem, p. 129.

Coloco a câmera sobre o tripé, direciono-a. Não enquadro – em minha câmera *pinhole* o visor é apenas uma herança sem utilidade da câmera automática que um dia ela foi, do esquema de funcionamento ótico que foi desmanchado para torná-la uma câmera com controle de tempo manual. A quebra do costume de enquadrar pelo visor da câmera possibilita um desprendimento do corpo do operador e uma atenção mais ampla ao entorno, possibilitada pela liberação do olho da delimitação do quadro (e da ânsia pela apreensão do momento específico do instantâneo convencional, aquele determinado pelo botão disparador automático).

Contudo, ainda que não visualize através do aparelho, sei que obterei uma imagem enquadrada, no suporte sensível, pois apenas um fragmento quadrado do filme 120mm está exposta no interior da câmera, e apenas ali a imagem irá se registrar, em um recorte plano limitado por quatro lados. (Além disto, estabelecer um ponto de vista, por si só, já não pressupõe um enquadramento?). O ponto de vista da imagem determina a direção, um corte de abrangência do espaço que há de compor a imagem, que há de se tornar... *paisagem*.

Nas palavras de Cauquelin[108]: "Pela janela é que me dou conta da paisagem. Ela está enquadrada pelos montantes de madeira que recortam dois lados paralelos no tecido contínuo do exterior. Aposto que ele é contínuo, mas não o vejo assim". Seguindo o pensamento desta autora, para constituir uma paisagem seria necessário delimitar um fragmento – então *capturo a paisagem* à medida que obtenho um quadro, fragmento de uma vista a partir do 'tecido contínuo do exterior'.

O quadro da paisagem será dado pelo corte espacial do dispositivo em relação ao fotograma, o qual apreende apenas um fragmento da totalidade, de acordo com a abrangência óptica da câmera - a 'vista da câmera' que, pela prática, posso parcialmente prever. "O quadro, em foto, é um horizonte dobrado em quatro que morde sua cauda"[109].

Esta operação começa na imaginação de um quadro, no pressuposto de uma *vista*, estabelecida para a câmera. Nisso, interessa-me esta relação entre um espaço físico, complexo, e o produto da elaboração espacial que se faz na imagem, portador de uma espacialidade distinta. Conforme Roche:

---

[108] CAUQUELIN, 2007, p.136.
[109] ROCHE apud DUBOIS, 1999, p. 206.

> [a questão do visar, do enquadrar] deve-se fundamentalmente à relação entre o próprio espaço fotográfico, sempre necessariamente finito, cercado, limitado, e um espaço referencial no caso e por definição, completamente infinito, ilimitado, sem fronteiras e sem ponto de parada (não há bordo no céu, e o horizonte, como se sabe, só é horizonte por jamais poder ser atingido).[110]

Para este autor, o fora-de-campo é a própria ideia de infinito, do qual a finitude espacial da imagem se opõe radicalmente, e da qual procede por subtração. Nessa perspectiva, a composição seria essencialmente um efeito do recorte – ainda que este não seja deliberado, tal como ocorre neste trabalho.

Toda fotografia pressupõe um ponto de vista. Mesmo com a mais abrangente das lentes grande-angulares, existe a eleição de um ângulo de captura. Ainda que tenhamos um ponto de vista em deslocamento, ou mais de um ponto de vista simultâneo, ainda assim ele está presente.

Vitor Burgin[111] afirma que o sistema de significação da fotografia, tal como o da pintura clássica, retrata ao mesmo tempo a cena e *o olhar do espectador*, um objeto e um sujeito que vê. O autor ressalta que os signos fotográficos são formados dentro de um aparato que é essencialmente o da câmara obscura do Renascimento, de forma que qualquer objeto retratado estará de acordo com as leis da progressão geométrica que implicam em um 'ponto de vista' único. Dando continuidade a este pensamento, Burgin[112] postula: "É a posição do ponto de vista, ocupado de fato pela câmera, que é concedida ao espectador". O ponto de vista revela mais do que *algo visto*, revela, sobretudo, um *modo de ver*.

Com minha *pinhole* sem visor, não enquadro, não pré-visualizo o resultado da imagem. Contudo, se disponho a câmera em ângulo perpendicular ao solo, mantendo sua base o mais paralela ao chão possível, é para manter o 'quadro' que permite que o horizonte desenhe-se de maneira estável na imagem, para que não haja a perda do equilíbrio que se relaciona com a referência de um observador em pé. Através da linha do horizonte, organizamos nossa percepção no espaço. E é justamente este 'quadro' (céu acima, terra abaixo) que organiza os elementos essenciais ao pressuposto da 'paisagem'.

---

[110] Ibidem.
[111] BURGIN, 2006.
[112] Ibidem, p. 394.

Ainda para Burgin[113], o ponto de vista é 'emoldurado' pelo sistema de representação, de forma a "organizar o mundo em uma coerência que de fato lhe falta". E é desta forma que a estrutura da representação ligada à fotografia – ponto de vista e enquadramento – estaria intimamente envolvida na reprodução da ideologia, como um 'enquadramento da mente', que consiste em uma projeção, uma plenitude imaginária: como uma investidura imaginária do real[114]. Tal ideologia pode relacionar-se tanto à atribuição do valor documental que é conferido às fotografias, à crença na imagem como fiel reprodutora do real, como à influência que as imagens exercem sobre nossa forma de ver o mundo. Uma 'investidura imaginária' pode conferir peso de verdade à imagem, como também envolver a visão em uma organização de equivalência ao 'já visto', aos domínios do conhecido.

Os estudos de Anne Cauquelin versam sobre tais 'investiduras', presentes nos modos como percebemos a paisagem. Para esta autora, a noção de paisagem é sempre um dado construído, que se relaciona com o lance de vista - a 'janela do olhar', a partir das referências que carregamos ocultas. O olhar é composto de muitas dobras, aquilo que apreendemos e retemos por ser significativo de alguma maneira, embora não tenhamos necessariamente consciência disso. Assim, a paisagem, enquanto enquadramento perceptual sobre um espaço, seria resultado de diversos fatores culturais que contaminam (e constroem) nosso olhar, cujas referências estariam profundamente dobradas no interior de nossa cultura: "Aqui se trata, com a paisagem, de um *a priori* (a forma simbólica que filtra e emoldura nossas percepções)"[115]. Nossas referências para a percepção da paisagem atuariam como buracos a serem preenchidos, onde, nas palavras de Cauquelin[116], "a sombra da expectativa espera por preenchimento". Assim, a paisagem que é apreendida pela nossa visão (paisagem-vista) e a paisagem como categoria da representação (aquela dos clichês, das pinturas, fotografias, cartões-postais) estariam necessariamente imbricadas. Em um senso comum, paisagem e representação de paisagem seriam, portanto, equivalentes.

Contudo – e retomando este aspecto - a questão da paisagem se propõe na instauração de meu trabalho sob certo tensionamento. Por algumas vezes pensei em

[113] Ibidem, p. 394.
[114] Ibidem, p. 395.
[115] CAUQUELIN, 2007, p. 152.
[116] Ibidem, p. 106.

excluir a palavra ‘paisagem’ do título trabalho, optando por mantê-la, afinal, em função de que tal questão permanecesse em jogo. Meu corpo e o corpo da câmera, nesta prática, dispõem-se não apenas *diante* da paisagem; estou, com meus instrumentos, *participando* de seu tecido de relações, interagindo, alterando e sendo alterada por ela. Poder-se-ia dizer que a paisagem não é apenas personagem do trabalho, mas seu cenário, habitando-o e sendo habitada por sua presença e atuação. Pensar a paisagem desta forma é colocá-la como um espaço circundante, ambiente ou ‘campo’ – talvez não mais a paisagem do ponto de vista, mas a paisagem do ponto de escuta, envoltório fugaz de vibrações que repercutem em meu corpo e inscrevem minha atuação em seu contingente.

O ‘ponto de escuta’ dialoga com uma noção de campo circundante como uma espécie de espaço imaterial, onde as informações que repercutem em nossa audição nos alcançam de todas as direções. O som dá o senso do espaço circundante, de um ambiente. Enquanto a visão ‘enquadra’, o som é percebido 360 graus em torno do corpo, nossa audição é pulverizada por diferentes fontes de emissão sonoras, de diferentes direções, timbres, freqüências, alturas, durações – simultaneamente, como uma espécie de orquestra, uma textura, ou espessura sonora, formando um campo de entorno, uma paisagem invisível na qual estamos imersos. Um ambiente de absoluta impermanência, e de total *presentificação*: algo que nunca se repete, que acontece aqui-agora.

Mas a paisagem do ponto de escuta ainda poderia se caracterizar como *paisagem*? Para Murrey Schefer, sim. Este compositor canadense desenvolveu o conceito de *paisagem sonora*[117], termo que pode se referir tanto ao ambiente sonoro de espaços reais, como de construções abstratas, como as composições musicais, desde que consideradas como um ambiente perceptivo[118]. “Uma paisagem sonora consiste de eventos ouvidos e não de objetos vistos”[119], conforme define o mesmo autor. Ela é composta de sons fundamentais, sinais e marcas sonoras, cuja relevância se dá em função de sua individualidade, quantidade ou preponderância.

---

[117] Na origem, “*soundscape*”. Contudo, tal termo não existe na língua inglesa, tendo sido um neologismo inventado por Murrey Schefer (2001), a partir da palavra *landscape*, cujo significado é paisagem, vista panorâmica.
[118] Cf. SCHEFER, 2001, p. 366.
[119] Ibidem, p. 24.

Os estudos da paisagem sonora pesquisam a sonoridade, relacionando-a com aspectos do ambiente, com as questões ligadas à percepção auditiva, ao simbolismo sonoro, à poluição sonora, entre outros. No que tange esta pesquisa, é relevante o fato de que a paisagem sonora se constitui perceptualmente mediante o testemunho auditivo[120], de pessoa que atesta ou pode atestar o que ouve, ou ainda, de registros fornecidos por instrumentos de gravação. Nesse pressuposto, a paisagem sonora se constitui em função do *ponto de escuta*, a posição que o sujeito da percepção ocupa no espaço e no tempo.

Em meu trabalho, estabelecer os pontos de captura em espaços mais abertos da cidade dialoga com o desejo de ver e escutar mais longe, procurar aberturas para captar o espaço de forma mais ampla. Tal busca dialoga com algumas considerações de Schefer[121], que relacionam o ambiente auditivo que vivemos nas cidades à qualidade de nossa percepção:

> O ambiente silencioso da paisagem sonora [...] permite o ouvinte escutar mais longe, à distancia, a exemplo dos exercícios de visão a longa distancia no campo. A cidade abrevia essa habilidade para a audição (e visão) a distancia, marcando uma das mais importantes mudanças na história da percepção.

Em suma, levantar tais questões ligadas ao ponto de captura, fotográfica e sonora, implica em refletir sobre como se dá o posicionamento do sujeito em relação à paisagem. Neste trabalho, tal posicionamento envolve uma observação *diante da paisagem* (como instauradora de um ponto de vista), mas também enquanto presença atuante *na paisagem* (interagindo em seu campo com minha ação de trabalho). Tal duplo posicionamento assinala a junção entre dois aspectos da experiência: uma sinalizada pela fotografia, a outra, que lhe é complementar, assinalada pelo registro sonoro.

---

[120] Ibidem, p. 368.
[121] Ibidem, p 71.

Fig. 48 - Imagem de registro das ações de trabalho – Pinhal/RS (foto: Denise Helfenstein)

2.7 Abrir o furo: início do intervalo de **espera**, de atenção à passagem do tempo. A partir do momento em que delicadamente retiro com os dedos o pedaço de fita isolante que encobre o orifício frontal da câmera, a luz a invade e a preenche, iluminando tenuamente seu interior. Sei que lá dentro a projeção de uma imagem se inicia, em um continuum, ela se conforma e se espalha, derramando-se pelas paredes da câmera obscura, tal como uma projeção de cinema. Nisso, a 'tela sensível' é o oculto fragmento de filme fotográfico, anteparo que registra cada fluxo dessa projeção.

Início da apreensão material, da captura propriamente dita. Capturo a luz, ou a paisagem, como quem captura uma atmosfera, o campo luminoso, aspecto fugaz e imaterial do espaço, captado pouco a pouco enquanto o furo segue aberto. Passam-se os segundos, os minutos. Neste tempo, poder-se-ia imaginar que tal atmosfera se *condensa* nas paredes da câmera, e que dela a câmera está a reter em seu interior, no filme, uma espécie de *extrato*, produto das oscilações (des)contínuas que se sucedem através luz. Poder-se-ia dizer que a câmera retém em seu interior uma 'vista condensada' - e nunca 'congelada', talvez seja este o ponto. Todo processo inicia-se numa abertura de tempo, e

a imagem se inicia nesse *tempo em aberto* do furo, onde os instantes que passam são coletados pela câmera, sucessivamente fixados sobre o filme.

Percebendo o procedimento fotográfico como uma coleta dos fluxos da luz em uma duração, pode-se estabelecer uma aproximação com a série *Theaters* (1975 – 2001) de Hiroshi Sugimoto. Neste trabalho, o artista fotografa toda duração de um filme em um mesmo *frame*, em um mesmo fotograma. No interior de antigos cine-teatros, Sugimoto abre o obturador de uma câmera grande formato no início da projeção do filme na grande tela, e só volta a fechá-la quando ele filme termina. Assim, o mesmo fotograma permanece em exposição por duas ou três horas, sendo o tempo de obtenção da imagem igual ao da duração do filme cuja projeção ela registrou.

Como resultado, a fotografia revela apenas uma tela brilhante, e sutis detalhes do interior dos cine-teatros, que refletiram a luz da tela. O resultado da apreensão de todas as imagens projetadas é o vazio luminoso. Sugimoto comenta: "Há muita informação e nada permanece, o que é um conceito interessante. Como você mostra o nada, o vazio? Você tem algo enquadrado, mas nada permanece. Neste caso, o cine-teatro é o ambiente de suporte para este vazio"[122].

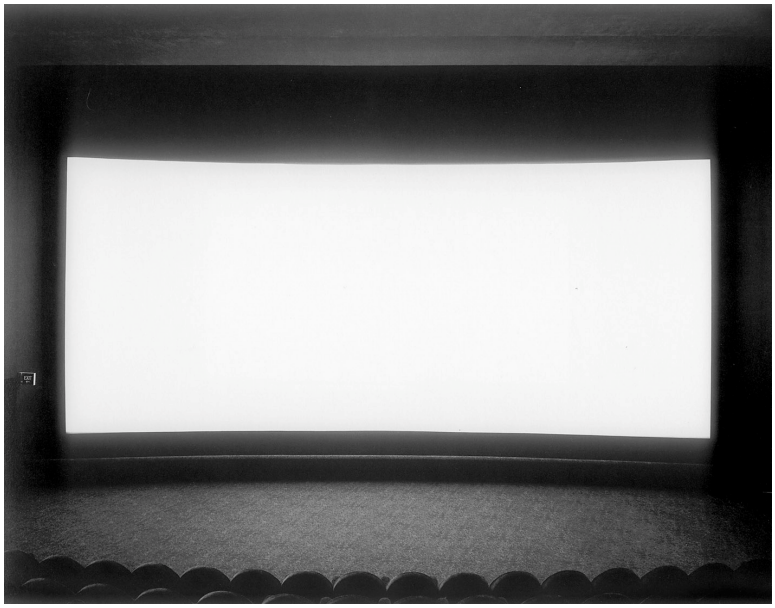


Fig. 49 - Hiroshi Sugimoto – imagem da série *Theaters - Arcádia* / Milan (1998)

[122] Citação do artista, a respeito do trabalho *Theaters*, em depoimento realizado a William Klein. Cf. KLEIN, 2005.

Fig. 50 – Hiroshi Sugimoto - Imagem da série *Theaters – Cinerama* / Dome Hollywood (1993)

Telas vazias, cinemas vazios. Segundo o artista, as pessoas que estavam no local desaparecem na fotografia, onde apenas o que é imóvel e reflete bastante luz se fixa ao longo do tempo, tal como as poltronas e outros detalhes arquitetônicos. Contudo, a questão que prevalece neste trabalho, que se repete ao longo da série, é a contração de tempo expressa pelas telas luminosas, onde todas as imagens resultam em nenhuma imagem significativa, além do vazio branco. Tais telas, brancas pelo excesso de imagens, podem remeter à cegueira branca de *O ensaio sobre a cegueira*[123], e ao excesso de informações visuais dos tempos que vivenciamos, que nos envolve em um regime de desatenção, de certa cegueira perceptiva, tal como apresentado nos estudos de Jonathan Crary[124].

Segundo este autor, a modernidade do capitalismo industrial teria instaurado uma crise contínua da atenção, onde a introdução ininterrupta de novos produtos, novas fontes de estímulo e fluxos de informações teriam impulsionado o regime de atenção e distração a novos limites e limiares, afetando assim "a capacidade humana de síntese em

[123] SARAMAGO, 1995.
[124] CRARY, 2001.

meio à fragmentação e à atomização de um campo cognitivo”[125]. Assim ocorreria o declínio do observador clássico pontual ou ancorado, cada vez mais substituído pelo sujeito atento instável, “um sujeito que irá se tornar o objeto de todas as indústrias da imagem e do espetáculo no século XX”[126].

“Ver o espaço exige tempo”[127]. É necessário tempo para *ver*, para se relacionar, para *perceber*. É fato que, atualmente, além da saturação de imagens e informações sob a qual nos encontramos imersos, somos ‘pobres em tempo’. E talvez o mesmo possa ser dito sobre nossa percepção. Há muita informação, e nada permanece, como afirma Sugimoto, a propósito de *Theaters*. Nem tudo o que é visto se torna fenômeno em nós, ou seja, se torna *experiência*. Tal como escreve Giorgio Agamben[128]:

> O dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência: não a leitura do jornal, tão rica em notícias do que lhe diz respeito a uma distância insuperável; não os minutos que passa preso ao volante, em um engarrafamento; não a viagem às regiões ínferas nos vagões do metrô nem a manifestação que de repente bloqueia a rua; não a névoa dos lacrimogêneos que se dissipa lenta entre os edifícios do centro e nem mesmo os súbitos estampidos de pistola detonados não se sabe onde; não a fila diante dos guichês de uma repartição ou a visita ao país de Cocanha do supermercado nem os eternos momentos de muda promiscuidade com desconhecidos no elevador ou no ônibus. O homem moderno volta para casa à noitinha extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atrozes –, entretanto, nenhum deles se tornou experiência.

Nesta perspectiva, quando afirmo que todo meu processo de trabalho começa em uma abertura de tempo, refiro-me também à abertura para novas percepções, à entrega ao fruir do tempo exigido pela prática, à espera, à contemplação.

Retomando a questão específica ao modo de inscrição da temporalidade, tal como nas imagens de *Theaters*, de Sugimoto, a obtenção fotográfica que realizo capta toda uma duração em um único fotograma, tornando-a ‘contraída’ em um único espaço-

[125] Ibidem, p. 83
[126] Ibidem, p. 109.
[127] SERRES, 2001, p. 244.
[128] AGAMBEN, 2005, p. 21-22.

imagem. Enquanto no trabalho de Sugimoto esse tempo é dado por um acontecimento específico - o período de projeção de um filme, em meus procedimentos o tempo de exposição da fotografia é dado pela luz, pela luminosidade no local da fotografia, e neste caso, trata-se de algo que muda constantemente, redefinindo o período de obtenção no decorrer de sua própria realização. Em meu trabalho não há nenhum acontecimento especial a registrar; apenas acompanho, através do olho e do fotômetro, as variações de incidência da luz ao longo do tempo. Desta forma, a foto 'absorve' o desdobrar de alguns acontecimentos - tal como pessoas, veículos e animais que transitam, o movimento das águas, a passagem das nuvens, as mudanças das sombras. Contudo, a maior parte disto não se fixa precisamente na imagem, em razão do movimento.

E assim, estabelece-se o papel da gravação sonora. Conforme as anotações de trabalho:

"Prestar atenção aos sons do nosso entorno, ruídos mais próximos e mais distantes, essa vibração conjunta do mundo. mantêm-nos no momento presente, torna-nos conscientes de nossa própria presença nele, da nossa respiração, nosso corpo como parte do corpo do mundo. (...) Gravar os sons durante a exposição fotográfica, a fim de articulá-los em um híbrido de imagem e som, talvez possa acrescentar alguns elementos do entorno da captação da imagem que essa não há de apresentar – parte de tudo aquilo, referente aos espaços e à sua experiência – e dentro disso, a dimensão do tempo, especialmente." (março 2009)

Ou seja: gravar para apontar para o tempo e para o espaço, dimensões em que a captura fotográfica se desenvolve, mas que apenas ficam implícitas. Gravar para tentar capturar certa *atmosfera*, para atribuir à imagem uma atmosfera, coletada no ambiente de sua captura.

Fig. 51 - Imagem de registro das ações de trabalho – Porto Alegre (foto: Gustavo Diehl)

Fig. 52 -Imagem de registro das ações de trabalho – Porto Alegre (foto: Denise Helfenstein)

2.8 Acionar o gravador: assim que abro o furo da câmera, aperto o botão que inicia a captação do gravador, dando início à ação de registro sonoro. Ao ser acionado, o gravador começa a exibir em seu visor digital uma contagem, em segundos, do tempo

de gravação. Sendo que o furo da câmera é aberto praticamente ao mesmo tempo em que o gravador é acionado, tal contagem marca, portanto, o espaço *entre* o abrir e fechar da câmera, ou seja, a duração cronológica da exposição fotográfica**.**

Em minha produção o som é registrado para dar o sentido do tempo, do tempo que corre, que 'escorre', sem começo nem fim relevantes. A gravação pretende atuar como um registro do tempo real da captura, apresentando o paradoxo entre o escoar do tempo 'que avança'(representado no som), que se estende, e sua contração 'que dura'[129], sua fixação em uma imagem, estática pela ação da luz.

Som é tempo, é transitoriedade. Se não há um curso de tempo, não há som. "Não existe nada em sonografia que corresponda à impressão instantânea que a fotografia consegue criar"[130]. A duração é um parâmetro elementar do som, fundamental para que possamos percebê-lo.

A representação gráfica do arquivo de áudio que é fornecida pelo programa de computador que utilizo apresenta, em diversas oscilações, uma espécie de escrita com dois sentidos, vertical e horizontal, construídas simultaneamente a partir da interpretação do conteúdo do registro. Em tais gráficos, enquanto a intensidade e a frequência do som são dadas pela escrita em vertical, a duração é representada horizontalmente. Trata-se do pressuposto linear, cronológico, de desenvolvimento de tempo que envolve o registro sonoro neste trabalho, que atua como um contraponto à forma de registrar o tempo da fotografia - um registro truncado, onde as marcas se sobrepõem[131].

Fig. 53 – [8" - oito segundos]

[129] Esboço aqui uma relação com o pensamento de Henry Bergson, que compreende dois espaços qualitativos contrários, mas que se combinam. Em um deles o tempo avança, no outro ele *dura*. Sobre tal espaço *que dura*, Bergson afirma ser o tempo da consciência, o tempo eterno que não passa. Nisso, há um espaço que avança e outro que se contrai, um tempo que passa e outro tempo que é eterno. (Cf. PESSANHA, 1979).

[130] SCHAFER, 2001, p. 23.

[131] Tal como ocorre na imagem *8 horas para pilosocereus brasiliensis* (2008), abordada no capítulo anterior, cujo curso da temporalidade expositiva, registrado sobre o fotograma, se torna visível através da impressão dos diferentes estágios do desabrochar da flor - um registro que se dá de tal forma que estes diferentes estágios se sobrepõem na mesma imagem.

Nessa diferença, nas formas distintas de registrar o tempo dos dois diferentes meios, pretende-se apontar para a duração que constitui a imagem, para a temporalidade envolvida na obtenção da fotografia. O som, enquanto registro temporal linear, evoca um paradoxo entre o que já foi duração percorrida, ativa na constituição da imagem, e que se transformou em contração, em um amalgama temporal.

Além de capturar o som para realizar um apontamento à temporalidade envolvida na geração da imagem, a gravação também é realizada para simular um ambiente, a partir daquele em que a imagem foi obtida. Tais informações sonoras são obtidas como um monitoramento, um tipo de constatação. Tal como em John Cage[132], que compreendia a música como um estado de atenção e experiência sonora, trata-se de "descobrir meios de deixar os sons serem eles próprios, ao invés de veículos para teorias ou expressões de sentimentos humanos".

O som é fugaz, invisível, impalpável. Inapreensível como a luz e como o tempo. Podemos gravá-lo, mas não retê-lo. O registro sonoro passará a ser uma outra fonte de emissão, diferente daquela que a antecede, apreendida pelo microfone. Exatamente da forma como ocorre a apreensão do fenômeno luminoso pela fotografia, do qual obtemos apenas a impressão, o registro.

Espero. Escuto. O ouvido, caixa acústica - também ele uma espécie de câmera obscura, alcançada por sons que provêm de todas as direções, inesperadamente. Escreve Serres[133]:

> Imóvel, ao sol, na arquibancada, mergulhado na transparência amarela e azul, aprendo lentamente que o dado sobrevém como a graça. Espírito volátil, leveza deslizante no ar límpido. (...) muitas vezes pensei em virar estátua, fixa, na imobilidade e na espera. Escuto. O dado chega docemente à minha volta. Escuto. A orelha cresce nas dimensões do anfiteatro, pavilhão de mármore. O ouvido encosta na terra, num eixo vertical, que tenta ouvir a harmonia do mundo. Aguarda os pássaros que vêm do vento.

[132] CAGE, 1973, p. 10.
[133] SERRES, 2005, p. 84.

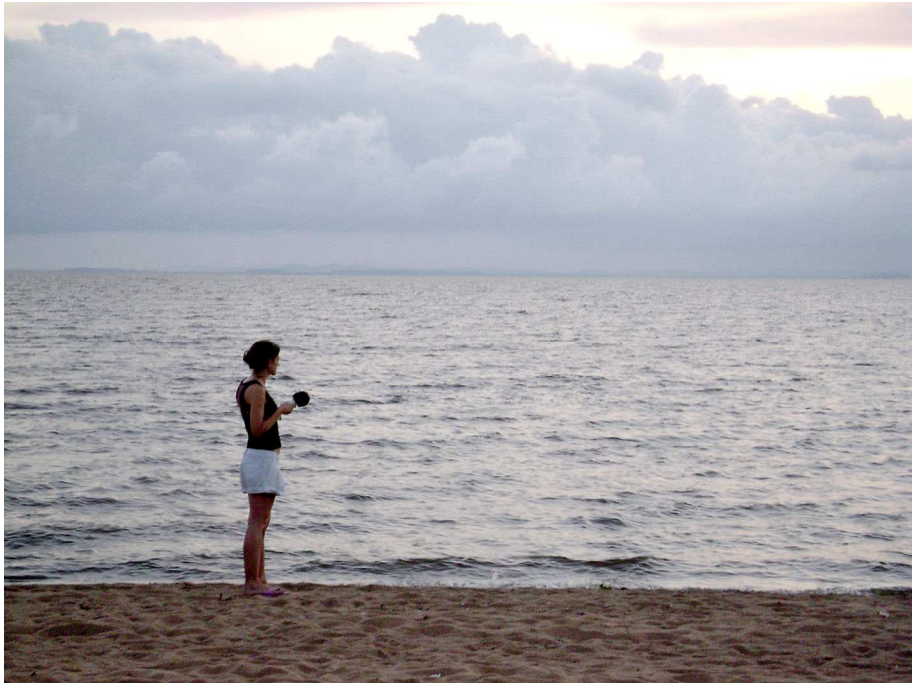


Fig. 54 - Imagem de registro das ações de trabalho – Porto Alegre (foto: Gustavo Diehl)

2.9 Esperar: Uma vez fixados tripé, câmera e gravador, coloco-os para funcionar, enquanto tenho uma pausa. Em longas exposições, estou parcialmente liberada de meus instrumentos, o que me permite andar um pouco, conversar, observar o vai-e-vem da paisagem. Monitoro a contagem do tempo, estou atenta aos movimentos e sons do entorno, mas são os instrumentos que estão a realizar a 'ação de captura', enquanto eu espero em pé, sentada, ou andando ao redor da câmera. Nestes momentos é comum a aproximação de transeuntes, perguntando o que estou fazendo ou que aparelhos são aqueles, nossas conversas se integram sutilmente às gravações de áudio.

Separar-se da ferramenta fotográfica durante o tempo de obtenção é uma prática um pouco incomum – geralmente permanece-se com a câmera colada ao rosto, como apêndice do olho, fixando o olhar pela janela do visor. Contudo, quando já não há mais um enquadramento a ajustar, quando não se pretende selecionar um instante preciso para 'congelar' através de um botão, é possível certa independência para o corpo-operador. Escreve Jochen Dietrich[134]:

[134] DIETRICH, 1998, p. 66.

> O tempo de exposição da câmara obscura obriga o fotógrafo a tom'ar conta do fato que a formação da representação é um processo quase independente do sujeito, do indivíduo, de si mesmo. Sim, foi ele quem construiu a máquina, abriu-a, escolheu o local, etc., mas exatamente a partir do momento de tirar a fita que tapa o diafragma, o fotógrafo encontra-se fora do acontecimento. A máquina é que produz a imagem (ou, por que não: a imagem penetra à máquina. [...] E o que é que o fotógrafo faz? Ele tem pausa.

Boa parte do anseio em aprofundar a reflexão sobre este processo de trabalho e as peculiaridades da fotografia por câmeras obscuras teve início nessas pausas, durante o intervalo de exposição, onde apenas assisto a ação fotográfica acontecer. Por um lado, estou 'fora do acontecimento', enquanto registro da imagem, que acontece no interior da câmera. Mas por outro lado, compartilho da situação em que a fotografia se faz, ou seja, estou 'dentro do acontecimento' de forma mais ampla, vivenciando o tempo desse acontecimento de um modo mais consciente. Ainda, tal como ocorre na produção do artista Tiago Rivaldo, é possível inscrever a própria presença na imagem. Rivaldo tira proveito dessa pausa e afastamento, possibilitados pela *pinhole*, para colocar-se diante da câmera, tomando parte da imagem, integrando-se à cena, com ações de seu cotidiano.

> Quando surgiu *pinhole* eu achei que tinha achado um modo de interferir, que eu não tinha porque mais estar atrás da câmera, podia estar à frente. [...] Foi aí que passei a entender que me cabia mais estar diante da câmera do que atrás dela, onde não ocorria ação alguma. É aquela questão de que tudo que acontece nesse tempo de espera entrar para o nível da experiência, a imagem acaba tendo um tanto de memória que para os outros não significa, mas para mim sim[135].

Trata-se, para Rivaldo, do começo de uma outra relação com a fotografia, onde não se está mais à espera de um acontecimento exterior à vivência do artista, mas antes, esta se funde à ação de registro. "É o entrar no fluxo desse tempo". No trabalho *Subinônibus* (1998-2000), Tiago afirma a existência de certo paralelo, entre sua ação e a ação da *pinhole*, onde, após a abertura do furo, o processo acontece de maneira independente, sem nenhuma ação mecânica. De forma similar, Tiago afirma que o tempo em que ele se encontra no ônibus é um tempo de interiorização, onde o deslocamento acontece enquanto ele apenas espera, passivo, divagante. "[É como] se

[135] Entrevista realizada com o artista Tiago Rivaldo (ver ANEXOS).

colocar como ativo sem ser” [136]. Trata-se do tempo do artista, de sua vivência, como espaço compartilhado na imagem.

Diversas questões passam a integrar a atividade de produção de imagens à medida que é concedido tempo e distância ao sujeito operador, nas longas durações expositivas da *pinhole*. Conforme Dietrich[137]: “A pausa é importante, porque impede a atividade ou a desvia. [Pausas] são sintomas de uma atividade interna de reestruturar a consciência – isto é, da atividade de aprendizagem”. Assim, segundo este autor, a situação de pausa e de observação pode manifestar-se como núcleo de uma atividade reflexiva, contribuindo para o desenvolvimento de novos conhecimentos.

O corpo se encontra liberado durante o período da obtenção por *pinhole* para apenas integrar o espaço, para se sentir presente, testemunhando o processo, contemplando o que acontece no entorno ou interagindo com os elementos que estão presentes - pessoas, fatos e os próprios equipamentos em atividade. De toda forma, estabelece-se, assim, um *campo de contágio* entre instaurador, sua prática e ambiência, inscritos no processo de criação através de mútuas trocas – ou de um compartilhamento. Nem o ambiente é apenas uma paisagem ‘exterior’, como um cenário a ser ilustrado, nem o instaurador é apenas um observador isento da cena a qual registra, tampouco as ferramentas são pretensamente ocultas, mas são todos estes elementos participantes da constituição do trabalho. A paisagem não é o tema que está diante do artista e seus instrumentos, porquanto compartilham da mesma interação de tempo e espaço, animando-a e alterando-a.

Tal fato se apresenta nos registros que compõem meu trabalho de forma sutil, através de alguns detalhes. Em diversos áudios constam ruídos da manipulação dos materiais, da maleta, do fotômetro, do caderno de anotações. Ou ainda, o som das gotas sobre o guarda-chuva, eventuais conversas captadas, diversos sons produzidos pelo meu corpo, em um repouso ao qual a inquietação resiste.

Assim, o foco da ação de captura não se encontra apenas à frente da câmera fotográfica, como um motivo ou pano-de-fundo, tampouco tal ação corre *em função* da paisagem, como nas propostas *in situ* ou de *land art*. A captura envolve simultaneamente uma atenção aos seus instrumentos, procedimentos e aos

[136] Ibidem.
[137] DIETRICH, 1998, p. 66.

acontecimentos do entorno tanto quanto àquilo que acontece *diante* da câmera fotográfica - fato que lhe confere uma posição central. O ponto de atenção para se pensar o tempo encontra-se, sobretudo, na ação instauradora – onde são estabelecidas as conexões entre o exterior, o sujeito e a produção dos registros.

Enquanto espero, o gravador e a câmera atuam de forma independente, autônoma. Para Dietrich[138], nesta relação que se estabelece com a máquina, a percepção do tempo ganha importância, como uma espera que se torna vivência e acaba incorporada à produção da imagem.

> Abre-se a máquina e é necessário esperar 10/15 minutos ou até uma hora. Tudo o que tens a fazer é esperar e olhar. [...] E é possível lembrar de tudo o que ocorre durante este tempo. Dez minutos é muito tempo. Tudo o que ocorre durante este tempo entra no nível da experiência: o suor, o frio, as conversas. Tudo passa a pensar o tempo.

Retomo a questão da temporalidade da câmera obscura: o tempo do furo aberto, da pulsação, um tempo que se faz em projeção contínua, no tempo-luz que atravessa o furo-passagem. Estabeleço, mais uma vez, a analogia com as ampulhetas: seu estreitamento, lugar de articulação entre o tempo que já passou e o tempo que está por passar.

A propósito da relação da fotografia instantânea com o tempo, escreve Dubois[139]: "O curso do tempo, sob forma de corrida (que é sempre contra o tempo), continua a desenrolar seu fluxo [...] E eu o ignoro, alienado desse tempo, desse tempo que corre". Na fotografia de longas durações, contudo, a percepção *volta-se* ao passar do tempo, a este tempo que corre, ininterruptamente - como uma espécie de rio, no qual não se pode entrar duas vezes[140]. A câmera captura seu fluxo, condensando luz em imagem, como se condensam as gotículas de vapor nas paredes de um vaso destilador, formando, assim, uma espécie de extrato.

A sobreposição de fluxos de luz sobre o negativo, ao longo do tempo expositivo, faz pensar em espessura – uma espessura sem acúmulo de resíduos físicos, sem deposição de matéria, apenas um acúmulo de marcas da luz realizado pelo tempo. Se no

---

[138] DIETRICH apud LENZI; TESSLER, 1998, p. 76 a 77.
[139] DUBOIS, 1999, p. 163.
[140] Estabeleço aqui referência ao Fragmento 91 de Heráclito de Éfeso "Não se pode tomar banho duas vezes no mesmo rio". HERÁCLITO apud SOUZA, 1996, p. 81-116.

tempo os acontecimentos se desdobram, na fotografia, inversamente, se redobram, na imagem que contrai e aglutina. As transições são projetadas sobre a película, mas fixam-se apenas enquanto um saldo, tal como ocorre nas telas de projeção dos cinemas de Sugimoto. Os movimentos do rio, das nuvens, as mudanças atmosféricas, tudo é registrado; contudo, o que permanece visível na fotografia é um resumo: quanto mais rápido o movimento, menos fixado no filme ele será; quanto mais lento o movimento, maior o tempo de impressão no filme, e mais visível ele se tornará. Trata-se de uma espécie de visão que se cria através da fotografia, que é construída através do tempo.

No livro *A descoberta da lentidão*, a personagem de Sten Nadonly narra seu interesse na paisagem como um lugar onde o tempo se sobrepõe, onde a duração da história se sedimenta:

> Há menos de três milhas daqui, inglês contra inglês. E ainda hoje seus ossos vêm à flor da terra quando se ara no campo de Vinceby. Cresceram ali flores diferentes de qualquer outro lugar. Isso é o que sei dizer, senhor Franklin, esse sentimento! Saber o que aconteceu no correr dos séculos a uma mancha de terra. Isso alarga o olhar e a pessoa inteira[141].

Tal obra literária é citada[142] como referência pelo artista alemão Michael Wesely, cuja produção fotográfica constitui-se através do registro de longa duração. Sua trajetória consiste em investigações sobre o tempo distendido no fotográfico, ou melhor: sobre os fenômenos atrelados à passagem do tempo neste modo de inscrição. O artista dilata os tempos de exposição de suas obtenções em horas, dias, meses ou anos, tempo em que os acontecimentos vão deixando sua marca sobre a chapa sensível da emulsão fotográfica.

Interessado inicialmente na captação de situações que ocorriam simultaneamente, Wesely acaba por desenvolver um sistema extremamente lento de obtenção fotográfica, onde longos fluxos de acontecimentos no tempo se fixam em uma única 'sentença', uma única imagem-resumo. "Eu estava investigando este aspecto da fotografia que ninguém achava que tinha algum sentido [...] quando passei a compreender o tempo de exposição

[141] NADONLY, 1989, p. 139.
[142] Conforme entrevista dada pelo artista a Sarah Hermanson Meister. Cf. MEISTER, 2004, p. 23.

como um elemento substancial, que pode ser carregado de conteúdo" relata o artista em entrevista a Sarah Hermanson Meister[143].

No trabalho *Potsdamer Platz* (1997-1999), exibido na 25ª Bienal de Arte de São Paulo em 2002, Wesely inscreve boa parte do processo de reconstrução da famosa praça de Berlim em uma série de fotografias em grande formato, que chegam a ter três anos de obtenção. As imagens são como aberturas de visualidade para as importantes transformações urbanas que vinham ocorrendo na Alemanha do final dos anos 90, após a unificação do Estado e a confirmação desta cidade como sua capital. Elas descrevem uma grande quantidade de detalhes, mas o fazem de forma embaralhada, sobreposta, apresentando cenários e construções 'fantasmáticas', como se estivessem inacabadas. Ocorre que tais fotografias plasmam a duração de um processo, e não seu resultado final, refletindo assim a extensão das transformações que se sucederam naquele espaço em dado prolongamento de tempo. O trabalho apresenta transições de forma que somente um modo de inscrição lento poderia *dar a ver*.

Fig. 55 - Michael Wesely, *Potsdamer Platz,* 1997-1999

[143] Ibidem.

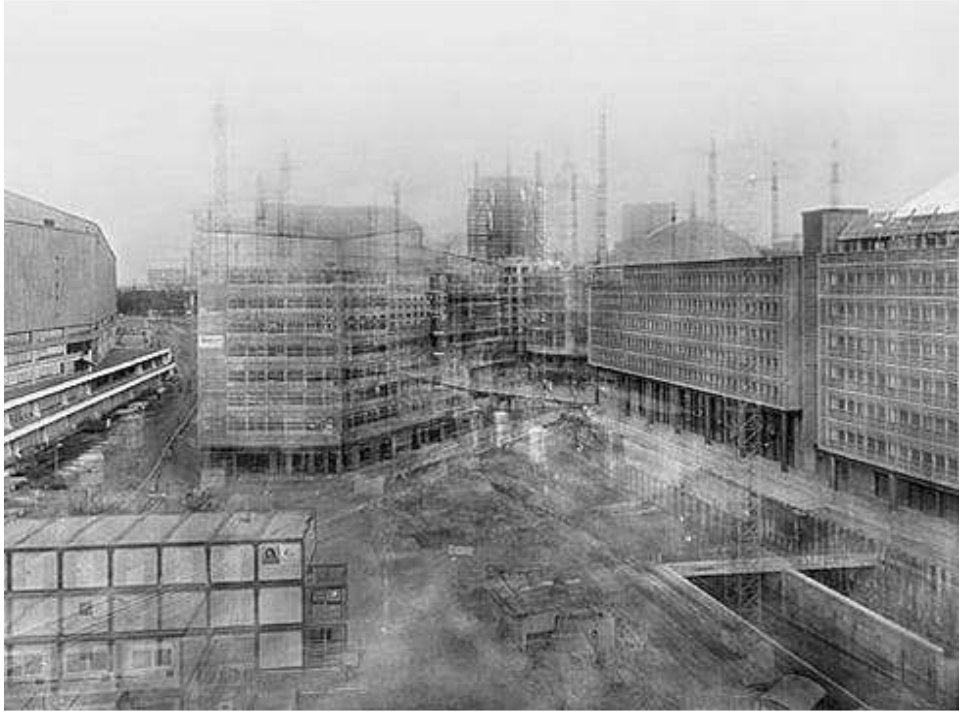


Fig. 56 - Michael Wesely, *Potsdamer Platz,* 1997-1999

Fig. 57 - Michael Wesely, *Potsdamer Platz,* 1997-1999

A partir de uma pesquisa realizada sobre a *Potsdamer Platz,* o arquiteto e urbanista Paulo Tavares faz relevantes considerações sobre o referido trabalho de Wesely[144]:

> É como se assistíssemos a um longo filme condensado em apenas um frame; uma sucessão de eventos amalgamados em simultaneidade [...] como se diferentes tempos fossem reunidos para compor o mesmo espaço. [...] Se a fotografia ordinariamente dirigiu-se à visão instantânea que a máquina nos permite retirar do constante fluxo da mudança, as fotos de Wesely 'invertem o sistema', e parecem dizer mais respeito ao tomar-forma, à mudança, do que ao instante.

Utilizando uma potencialidade fotográfica que antes era entendida como uma limitação técnica, o artista traz, nas longas durações, uma relação com a passagem do tempo, imprimindo o fluxo da temporalidade à imagem fixa da fotografia. E assim propõe, através desta, um olhar distinto, uma quebra com a visão retilínea – trata-se, antes, de uma visão *simultânea*, que expande o campo do visível, propondo novas percepções sobre os efeitos da passagem do tempo em um lugar específico.

Tal proposição de visualidade simultânea emerge de um contexto de mudanças sobre a percepção do tempo e da história, onde a visão positivista dá espaço a outras possibilidades de entendimento, conforme Withrow[145]:

> Com o avanço do século [XIX], verificamos que a própria verdade tendeu a ser considerada não mais como eterna e imutável, mas como dependente do tempo. A atenção passou a se centrar mais no processo histórico que numa ordem imutável das coisas, eternamente válida. Em outras palavras, o interesse se transferiu 'da coisa acabada' ao processo genético, isto é, do ser ao tornar-se. Ponto de vista que culmina na filosofia de Henri Bergson (1859 – 1942), para quem a realidade última não era nem o ser nem o ser mudado, mas o próprio processo contínuo de mudança, a quem chamou de *la durée*.

144 Os trechos referidos fazem parte do artigo *A cidade inacabada: as fotografias de longa-exposição de Michael Wesely*. Cf. TAVARES, 2009. Paulo Tavares desenvolveu a pesquisa intitulada *O discurso urbano contemporâneo e o desenho da Paisagem: um estudo dos projetos para Potsdamer Platz, Berlim*, junto a Universidade Estadual de Campinas, entre os anos de 2004 e 2005. A pesquisa integra uma entrevista com Michael Wesely, realizada por telefone Campinas-Berlim em setembro de 2004.

145 WITHROW, 1993, p. 192.

A obra de Michael Wesely pode ser tomada como um bom exemplo de proposições que refletem sobre os modos de inscrição *dos estados do mundo* em imagens, sobre esta via de apresentação de uma percepção ou de uma ideia. Se no uso mais convencional da fotografia o tempo de exposição costuma ser apenas uma questão técnica, este artista adota-o como uma questão conceitual essencial, como uma via para abordar o 'tomar forma' das coisas através das imagens.

> Descobri que, com uma base conceitual, a natureza e o significado do resultado visual muda. Fotografia para mim não é sobre efeitos visuais, enquanto um produto atrativo. [...] Meu trabalho é uma reação sobre o enorme volume de imagens existentes, instantâneos que apenas perseguem efeitos visuais. [...] A perspectiva da arte conceitual significou uma libertação para mim dos efeitos visuais e de seu contingente de excessos. Há beleza, mas é apenas um produto, secundário ao conceito[146].

Intervindo no aparato fotográfico, Wesely parece ter passado a pensar a imagem *a partir do interior da câmera*, onde ocorre o fenômeno de projeção. Nisso, a fotografia deixa de ser uma questão de organizar elementos gráficos num quadro e passa a ser uma operação de sobreposição de tempos, em fluxos luminosos, sobre uma base sensível - tal como ocorre em minha produção. Conforme relata Michael Wesely[147] :

> A fotografia para mim é uma questão de tridimensionalidade. É sobre a câmera, como ela funciona, e não sobre como os elementos gráficos se organizam no quadro bidimensional. Eu não aprendi isso do mundo da fotografia, mas do mundo da escultura. A fotografia dos escultores diz menos sobre valores gráficos, e mais sobre uma intuição de senso de volume.

Em concomitância com esse pensamento, percebo que o envolvimento com a lógica das câmeras obscuras reflete-se em minha produção plástica, bem como o conhecimento proporcionado no contato com seus fenômenos projetivos. Tudo isso foi determinante na formação de uma ideia de fotografia onde os efeitos da luz e do tempo podem ser pensados como uma espécie de espessura. Porquanto, em minhas fotografias, o resultado imagético elabora uma contração da duração expositiva (amalgamando fluxos da luz, de tempo e de acontecimentos num único quadro), a fotografia se destitui

[146] Conforme entrevista concedida pelo artista a Sarah Hermanson Meister. Cf. MEISTER, 2004, p. 22.
[147] Ibidem, p. 24.

da pretensa transparência para, antes, se apresentar enquanto construção plástica e ideológica, capaz de propor interrogações sobre modos de ver e de inscrever espaço e tempo em imagens. Afinal, neste tipo de processo, há certa quebra com as dimensões da perspectiva.

Alexandre Santos aborda diversos exemplos de produções artísticas que fazem uso de câmera obscura (e dentre elas, a do artista Tiago Rivaldo, que é referência nesta pesquisa) no artigo "Da cidade como resposta à cidade como pergunta: a fotografia como dispositivo de representação/apresentação do espaço urbano"[148]. Para o autor, estaríamos habituados a ver a paisagem através da perspectiva renascentista, e a compreender o tempo pela perspectiva histórica. A fotografia por *pinhole*, contudo, ofereceria um material de estranhamento, à medida que elabora uma espécie de "registro compacto da vida se esvaindo no tempo e no espaço em transformação, através de uma única fotografia"[149], onde prevaleceria a noção de simultaneidade e de espessura. Tal quebra de linearidade, segundo Santos, pode ser utilizada para se pensar questões atuais, ligadas ao entendimento multifacetado e plural da realidade.

Para André Rouillé, novos usos e entendimentos da fotografia se consolidam na produção artística recente[150] a partir de uma transição, onde teríamos saído da era das oposições do período modernista para entrar numa era das mestiçagens, da relativização dos pontos de vista[151]. Trata-se de uma mudança de sensibilidade que se reflete e, ao mesmo tempo, se redefine através da produção de imagens.

Ainda segundo André Rouillé[152], o artista, ao trabalhar com a fotografia de modo geral, dispõe de um material peculiar, passível de gravação e de impressão, que envolve a luz, as coisas, os estados e os eventos do mundo na *razão da química*, onde as imagens e o mundo cessariam de serem exteriores para se interpenetrarem. Os eventos do mundo, segundo este autor, também compõem uma dimensão do material artístico, na medida em que são materialmente necessários para que uma fotografia possa existir. Trata-se de um *modus operandi*, plástico e conceitual, que possibilita uma leitura da

[148] SANTOS; SANTOS, 2004, p. 38-60.
[149] SANTOS, 2004, p. 51.
[150] Segundo o autor, tal fato se evidencia a partir dos anos 1990, mais especificamente. Cf. ROUILLÉ, 2008.
[151] Ibidem
[152] Ibidem

imagem não enquanto degradação de um ‘real’ (exterior e pré-existente), mas como fato em si, que apresenta um modo específico de inscrição de dado fenômeno.

A questão dos modos de inscrição da fotografia conduz-nos às reflexões sobre sua materialidade ou ontologia, analisados pelas teorias que a abordam a partir de seu atributo indicial – seu caráter de vestígio, um rastro físico-químico elaborado pela ação da luz sobre o material sensível durante o tempo de exposição fotográfica. Abordagens desenvolvidas por teóricos como Roland Barthes, Philippe Dubois e Rosalind Krauss situam tal lógica do índice fotográfico, a partir da semiótica peirciana, onde a fotografia operaria sem a mediação de processos de simbolização, tal como a pintura, o desenho ou a escultura.[153]

Tais abordagens foram fundamentais na compreensão da fotografia – e, de forma mais ampla, na referência a toda a gama de processos artísticos que se estabelecem sob uma lógica indiciária – a partir de uma quebra de vínculo com as funções representativas, onde tais práticas passam a ser pensadas como referenciais ao próprio processo de sua constituição. A fotografia, ou o produto artístico, passariam a ser compreendidos enquanto testemunhos do gesto que lhes confere existência.

No caso do meu processo de trabalho, a lógica do índice se encontra na apreensão material realizada à medida que a luz emitida pelos eventos exteriores transforma-se em uma imagem no interior da câmera, e esta imagem luminosa, projetada sobre o negativo, *marca-o,* ao passo em que o altera quimicamente. Porquanto tais eventos modificam-se, ao longo do tempo de exposição, repercutem por projeção sobre o filme, e assim vai-se constituindo uma imagem que contém todos os *traços* de uma duração. A fotografia resultante, portanto, aponta para o processo de sua constituição, que vai desde a construção da câmera, que é responsável pelo tipo de imagem construída, até a temporalidade envolvida em sua elaboração, a escolha do ponto de vista, etc. A imagem evidencia-se como produto destas escolhas e das ações que as promovem.

Contudo, a elaboração destas fotografias não se esgota nas leituras de seu aspecto indicial. Tais vestígios materiais expressam também um conteúdo de transitoriedade, de um modo de ver o mundo e de recriar sentidos através do ‘olho’ da

[153] Cf. KRAUSS, 2002.

pinhole, acarretando em abordagens mais amplas. Tal como entende André Rouillé[154], a conceitualidade da fotografia não pode se resumir ao aspecto de vestígio, descolado de outros atributos e significados. Para este autor, as teses essencialistas relacionam as imagens à preexistência das coisas, a um objeto real que estava lá em determinado momento, e do qual a imagem, passivamente, só registraria o vestígio. Atendo-se apenas ao aspecto de funcionamento do dispositivo, ou ao efeito de registro[155], excluir-se-iam assim as singularidades das obras e dos contextos de sua produção da análise. Para Rouillé[156], uma tal imagem fotográfica não é uma simples impressão de coisas materiais, mas sim a atualização de uma relação fotográfica (imaterial) com um estado de coisa (material), a passagem de um infinito-virtual para um finito-atual:

> A extensão do real excede as coisas e os corpos, que jamais se inserem na imagem sem estarem ligados aos incorporais (problemas, fluxos, afetos, sensações, intensidades, etc). Indefectivelmente ligadas às coisas materiais (à Terra), as imagens fotográficas captam igualmente 'as forças de um Cosmos energético, informal e imaterial'.

Nesse pressuposto, a fotografia oscilaria entre o mundo das substâncias (a matéria, a química) e o universos dos fluxos (a complexidade do mundo, de forma mais ampla). Neste pressuposto, a imagem não *reproduz* o evento, ela antes o *exprime*; e tal evento não existe fora da imagem que o traz à tona. A noção de evento afasta a fotografia da concepção da pura designação (de corpos, coisas e estados de coisas) para associá-la, inseparavelmente, àquilo que exprime (eventos, sentido), inclusive no que tange os "eventos incorporais não existentes – os eventos que sobrevivem às coisas, resultam de sua mescla, efetuam-se nas coisas, mas não possuem suas qualidades físicas, não são, como elas, substâncias"[157]. Ou seja, a fotografia não é apenas traço, não se vincula apenas a um objeto ausente, como a sombra de um mundo exterior que já é parte do passado; acima de tudo, ela estabelece novas relações, é um novo fato ou evento em si, portador de expressão própria.

---

[154] ROUILLÉ, 2009, p. 190.
[155] Dubois (1999, p. 91) afirma que, por mais vinculada fisicamente que esteja de seu referente - na certeza que é assinalada pelo processo de contato - a fotografia permanece absolutamente separada daquele, marcando um efeito de abalo, de defasagem.
[156] ROUILLÉ, 2009, p. 201. O autor faz referência ao trecho de *Mille plateaux*, de Deleuze e Guattari.
[157] Ibidem, p. 205.

2.10 Interromper, Guardar, Repetir:

Encerrar a captura, armazenar seus produtos e refazer seus gestos por novos caminhos. As ações de trabalho continuam após a apreensão dos registros. E repetem seu ciclo de procedimentos: caminhar, fixar-se em um ponto, fotografar e gravar, interromper, guardar... repetir. Para então, juntar.

Quando suponho que o tempo de exposição do filme já é o suficiente, ou quando anoitece e já não há mais luz, interrompo a ação de captura dos instrumentos: encerro a gravação de áudio, e imediatamente, fecho o furo da câmera. A interrupção do áudio se dá em um momento qualquer – não há razão, orientada pela escuta, para começar a gravar, e da mesma forma quanto ao encerramento da gravação, já que o tempo do áudio é o tempo da fotografia, o tempo para a suficiente exposição do negativo à luz.

Ao tapar o furo da câmera com o pequeno pedaço de fita isolante, tenho a sensação de "guardar", como se nesse gesto a imagem fugaz que está no interior da câmera fosse de fato apreendida. O que, de certa forma, realmente acontece, sem interrupção à luz não há imagem fotográfica. Ou seja, toda fotografia pressupõe um corte temporal.

A paisagem se constitui (ou, como prefiro dizer metaforicamente, 'é capturada') pelo corte espacial do anteparo fotográfico, em concomitância com o corte temporal do abrir-e-fechar do furo. Assim, conforme Dubois[158], a questão do corte incide sobre o gesto que recai, ao mesmo tempo, sobre o fio da duração e o contínuo da extensão. A imagem fotográfica detém, fixa, imobiliza uma duração, bem como fraciona, recorta uma porção de extensão, como uma fatia de espaço-tempo, subtraída de uma continuidade dupla, de um duplo-infinito[159], realizado no mesmo movimento do ato fotográfico.

No fechar do furo da *pinhole*, cessa o fluxo do tempo que incide sobre o filme, ao mesmo tempo em que a linha horizontal do 'tempo que corre' é encerrada na gravação. Esta poderá, contudo, ser iniciada novamente (voltar à correr) desde o começo, na reprodução do áudio. Já a projeção contínua da luz no interior da câmera se fez imagem fixa - a duração se tornou contração, irreversivelmente.

---

[158] DUBOIS,1999, p. 163.
[159] Ibidem, p. 161.

O corte é a linha divisória entre o 'foi' e o 'será', delimitando um passado (das coisas e dos corpos, que desapareceram, as ausências) e um futuro (do evento da imagem)[160]. Neste sentido, a imagem latente está aberta em direção ao futuro de seu *porvir* (a imagem revelada, projetada, etc). Para Rouillé, na medida em que retém uma imagem, a captação "desdobra o presente em duas direções heterogêneas, das quais uma se precipita rumo ao futuro, e a outra cai no passado"[161].

Ao realizar uma fotografia, interessa-me, é claro, seu *porvir*. Sei que desconheço totalmente a imagem que acaba de se elaborar e que somente irei conhecê-la depois de alguns dias (não raro, tempo maior que um mês - visto que o filme tem 12 fotogramas e que realizo apenas uma foto a cada incursão). Aprecio a distância entre o momento da captação e aquele do encontro com a imagem, bem como o fator surpresa que tal encontro sempre traz consigo. Produzir uma imagem com *pinhole* é como fotografar *às cegas*, e na revelação as imagens surgem feito obras do acaso, sempre algo diferente daquilo que se imaginou reter. A imagem não é um *ver novamente*, mas antes uma nova descoberta.

Uma vez que o filme é revelado, ele é então escaneado, e a interpretação da máquina o converte em informação numérica, em uma imagem virtual. Desta forma, imagem e áudio (arquivo virtual desde sua concepção) passam a compartilhar da mesma natureza de registro, sendo assim catalogados e arquivados para posterior arranjo.

O processo de constituição das imagens se estende muito além do ato fotográfico, porquanto ele engloba a revelação, a transposição para o meio virtual e dali por diante, nas configurações para ampliação ou para projeção. Trata-se do pressuposto do *inacabável* atrelado à fotografia, enquanto processo matricial, tratado por François Soulages[162]. Para este autor, o negativo se compreende como um *resto*, derivado da ação fotográfica, que permanece como um coeficiente: trata-se de um produto *irreversível* a partir do ato de sua constituição, no caso desta produção, amalgamando o fluxo de uma duração na imagem resultante, conforme exposto. Além disto, o negativo se articula como uma matriz, da qual poderão ser gerados um número ilimitado de subprodutos.

[160] ROUILLÉ, 2009, p. 209.
[161] Ibidem, p.210.
[162] Cf. SOULAGES, 2000.

Assim, os restos, infinitos de possibilidades, compõem uma promessa para o futuro - são o *devir* da ação, e o *porvir* do trabalho do artista.

Ao 'guardar' as fotografias que produzo a fim de gerar um arquivo, conto com voltar-me sobre estas imagens em uma nova etapa de trabalho, onde novos sentidos possam ser estabelecidos em função daquilo que ele se tornou ao longo do tempo de produção, na relação entre a singularidade dos elementos e as características comuns, o apelo serial.

Guardo também as memórias da experiência em anotações sobre um caderno, onde constam alguns detalhes da captura de cada imagem e som – data, horário, local, número do fotograma, duração da exposição, referência do arquivo de áudio – tudo que servirá à catalogação, no arquivamento dos elementos. Estas anotações serão úteis quando retomo os elementos catalogados mais tarde – e algumas delas estão integrando o presente texto. Afinal, as reflexões, neste trabalho experimental, se constroem ao longo do tempo de produção e das retomadas sobre os próprios passos, sempre de uma nova maneira.

Jacques Derrida[163] afirma que "a arquivagem não é nada mais que a exposição à destruição". Porque, segundo o autor, todo arquivo pressupõe inscrições, marcas, impressões que se somam a ele, de forma que um arquivo jamais será a memória em sua experiência espontânea, viva e interior. O arquivo é o lugar do desfalecimento originário e estrutural dessa memória[164]. Desta forma, ao arquivarmos um material – principalmente, no caso do arquivamento virtual que realizo a partir dos negativos – obtemos uma *versão*, ou como diria André Rouillé, um novo evento-imagem. O sentido da experiência originária do objeto é simbolicamente enterrado numa dimensão de distanciamento, de onde só poderá sair como *outro*.

De forma simbólica, o arquivo dos documentos de processo – no caso deste trabalho, um conjunto de negativos, arquivos de som, imagens digitalizadas e anotações – dialoga com o estado de latência do filme fotográfico. Phillip Dubois[165] afirma que: "(...) toda a foto, logo que é feita, envia para sempre seu objeto ao reino das Trevas. Morto por ter sido visto. E mais tarde, quando a imagem revelada finalmente aparece

[163] DERRIDA, 2001, p. 19.
[164] Idem.
[165] DUBOIS, 1999, p. 90.

para você, o referente já há muito não existe mais. Nada além de uma lembrança". Trata-se, aqui, do passado dos objetos e das ausências, de que fala Rouillé. Contudo, essas 'trevas de distanciamento' são o intervalo entre tal passado e seu renascer *como outro,* no evento da imagem.

Desse modo, o arquivo pode representar o "reino das Trevas" de que fala Dubois, um reino de memória e esquecimento. Retornar a este arquivo (para montar uma série ou proposição) é, assim, revelar algo extraído do passado de maneira nova, trazendo suas marcas ao estado presente através de uma nova leitura.

Repito: Refaço o mesmo ritual de procedimentos diversas vezes. Repito para moldar um processo de trabalho, para firmá-lo. A repetição é parte essencial do aprendizado. Ela é necessária para encontrar os caminhos – a cada repetição se dá um pequeno desvio, e da próxima vez, posso refazer este desvio propositalmente, ele se torna regra, num tempo que não é absolutamente linear, que se desdobra feito espiral.

Pode-se dizer que este processo de trabalho tem sido de longa duração, tal como ocorrem cada uma de suas etapas - demoradas, lentas. É necessário experimentar, errar, repetir muitas vezes. Penso se, em minha prática artística, não procuro o conhecimento através da continuidade, da repetição e do inacabamento, como no mito do Eterno Retorno[166].

Dubois[167] afirma que a compulsão pela repetição é algo essencial ao ato fotográfico: "metralhemos em primeiro lugar, a seleção vem depois". Contudo, neste trabalho proponho-me a uma situação bem diferente. Por permanecer vários minutos em espera, por elaborar anotações para cada imagem, por ter de organizá-las com seu respectivo áudio após a obtenção, opto por realizar apenas uma fotografia por vez – o que confere a cada imagem um valor especial para mim. Em raras ocasiões fiz mais de uma imagem, em sequência, na mesma 'saída'. Elaborar apenas uma imagem traz-me uma consciência muito maior de todo processo que envolve o ato fotográfico: antes (caminhar, escolher um ponto e fixar os materiais), durante (esperar, acompanhar, olhar e escutar, anotar) e depois (voltar, revelar, baixar o áudio, escutá-lo, arquivar o conjunto áudio e imagem). É sempre um processo de paciência, de cuidado e de repetição – porque segui estes mesmos passos muitas vezes, em horas do dia e épocas do ano

[166] ELIADE, 1993.
[167] DUBOIS, 1999, p.162.

diferentes, em dias ensolarados, ventosos, chuvosos, em bairros da cidade diferentes, e mesmo em algumas viagens, à beira-mar e no campo.

Por essa razão, e porque os registros são elaborados um a cada vez, tenho a necessidade de repetir todo o ciclo de procedimentos em outros dias, outros lugares, outras circunstâncias. Para Dubois[168], a repetição nos procedimentos fotográficos se relaciona à experiência singular que é subsidiária à ação:

> É a lógica do ato: local, transitória, singular. O tempo todo refeita, a foto, em seu princípio, é da ordem do performativo – na acepção lingüística do termo (quando dizer é fazer), bem como em seu significado artístico (a 'performance').

O caráter performático do trabalho, as ações que o subsidiam, molda-se justamente ao decorrer da repetição dos procedimentos. Repito para acumular séries, para gerar arquivo. Para que minha prática ganhe força na consciência que se dá através da continuidade. Para experimentar, testar, verificar procedimentos, para gerar desvios. Repito porque meu ciclo de trabalho se realiza sempre na diferença, tanto na experiência de captura, quanto nos produtos obtidos - é tudo um tanto imprevisível. O que se repete é o mesmo programa de ações.

Para Cattani[169], dentre os processos de repetição, ou de repetições, nas artes plásticas, estão os procedimentos que estabelecem sistemáticas recorrentes, e ainda, os processos cumulativos, em que os elementos se acrescentam uns aos outros, bem como as séries sistemáticas ou assistemáticas. Segundo esta autora, o pensamento que se desencadeia por meio de séries favorece a experimentação e a investigação.

Assim, pode-se considerar que meus procedimentos seguem uma *sistemática recorrente*, onde a experiência se repete orientada pelo mesmo tronco elementar. A repetição pretende gerar diferentes resultados, à medida que envolve a diferença, já que nunca se dá da mesma maneira. Se os procedimentos, essencialmente, repetem-se a partir de uma mesma base para a experiência, as circunstâncias da apreensão fotográfica

---

[168] Idem.

[169] Segundo definição desta autora: "Repetição, mais precisamente, repetições, nas artes plásticas, são todos os processos que de alguma forma repetem o já existente no mundo das formas, e/ou os procedimentos que estabelecem sistemáticas recorrentes que não permitem quase variações e, ainda, os processos cumulativos, em que os elementos se acrescentam uns aos outros [...] as séries sistemáticas ou assistemáticas constituem ainda uma outra modalidade de repetição". CATTANI, 2004, p.79.

e sonora jamais se repetem, sendo sempre bastante diversas. A repetição acarreta, justamente, em revelar os desvios, a necessária variação que ocorre conforme os dias, as horas, os contextos, o tempo, mesmo tratando-se de paisagens de céu e água ou terra e céu. Tal como ocorre na série *Seascapes*, de Sugimoto. Cada imagem tem sua singularidade, mas tomadas em conjunto, apresentam um efeito cumulativo, e todas convergem para um conceito, para um entendimento aportado pela repetição.

Além disto, pode-se considerar que este processo é *cumulativo*, à medida que pretende acumular arquivo, e aos poucos, vai gerando séries[170], conforme a disposição de catalogação, organização ou montagem (por tempo de exposição, por local de obtenção, pelas características do áudio, entre outros).

Tais recorrências, repetições, bem como a acumulação de arquivo, pressupõem o infinito, o que não acaba, ou seja, o inacabável, que nunca se esgota em suas possibilidades de uso e desdobramentos. De acordo com Soulages[171], para quem a fotografia é a articulação do irreversível e do inacabável, ela se estabelece, portanto, como "a arte dos possíveis".

Caminhar, Fotografar, Gravar, Guardar, Repetir... Todo este conjunto de procedimentos precede às ações de articulação da poética, compondo a base de seu porvir, de seus eventos de junção – ou montagem. A partir dessa experiência e de seus produtos, serão colocadas dobradiças, articulações entre tempos diferentes, elementos de naturezas diferentes, entre as ações de captura e o 'Outro', na via pela qual o trabalho se propõe enquanto apresentação.

[170] André Rouillé (2009) distingue a série da coleção: a série é produzida, na geração e na justaposição de objetos; já a coleção é juntada, numa questão de escolha e de organização de coisas existentes. Nisso, a recorrência é elemento fundador da série. Ambas possuem uma tensão entre a unidade e o infinito, embora somente a coleção se caracterize pelo desejo de quantidade e culto ao singular.
[171] SOULAGES, 2005, p. 21.

CAPÍTULO 3:
A Captura da Paisagem: procedimentos de montagem

Após o processamento do material da captura, a elaboração do trabalho continua através das *ações de montagem*: juntar, unir, articular áudios e fotografias. Primeiramente realizada através da composição de conjuntos, a montagem/ações de junção são então direcionadas ao espectador, nas formas de apresentação do trabalho, tal como proposto na *Experiência # 1: passagem secreta; Experiência # 2: Sala X* e *Experiência # 3: conjunto Ipanema 1' 39''*.

3.1 Juntar: colocando dobradiças entre áudios e fotografias

Como juntar áudios e fotografias, elementos, *à priori*, de naturezas distintas, que se dirigem à percepção de maneiras diferentes, e que se apresentam por meio de temporalidades desiguais?

O primeiro passo para tentar realizar essa junção foi equiparar tais elementos, converter as fotografias em arquivos virtuais, tal como constam os registros sonoros. Assim, após processá-las em *scanner*, passo a dispor do conjunto de imagens digitalizadas de um lado, e do conjunto de áudios digitais de outro. Diante disto, interessa-me realizar uma proposição onde cada áudio seja apresentado ao mesmo tempo em que sua respectiva imagem, para que ambos, em conjunto, sinalizem para a ação de captura, para a temporalidade nela envolvida, para sua paisagem sonora específica.

O primeiro procedimento de junção é realizado no computador, unindo os arquivos de imagem e de áudio através de um programa de montagem audiovisual. A partir desta montagem, obtenho uma peça virtual (ou arquivo de dados) bastante simples. Ao ser inicializado, tal arquivo exibe a imagem na tela do computador ao

mesmo tempo em que reproduz o respectivo áudio. A imagem permanece em exibição durante todo o período, até o final do tempo da gravação.

Este primeiro modo de junção e exibição simultânea das fotografias com áudio é denominado por *A Captura da Paisagem: conjuntos*[172]. Refiro-me a cada peça ou arquivo como 'conjunto' por se tratar de uma ligação de dois elementos, onde estes são tomados em relação um ao outro.

Nesta ação de montagem, já começo a dar forma às configurações do trabalho como um audiovisual, um híbrido de imagem e som. Trata-se de um trabalho de minúcias, de ações mínimas, tal como utilizar o recurso *fade* no início e no fim da exibição da imagem, na intenção de aludir à ação de exposição do filme fotográfico por *pinhole*, cuja luz penetra aos poucos, do centro em direção às bordas. Nisso, descobrir-se como um *montador*, fazedor de montagens que criam um novo acontecer, feito de novas relações.

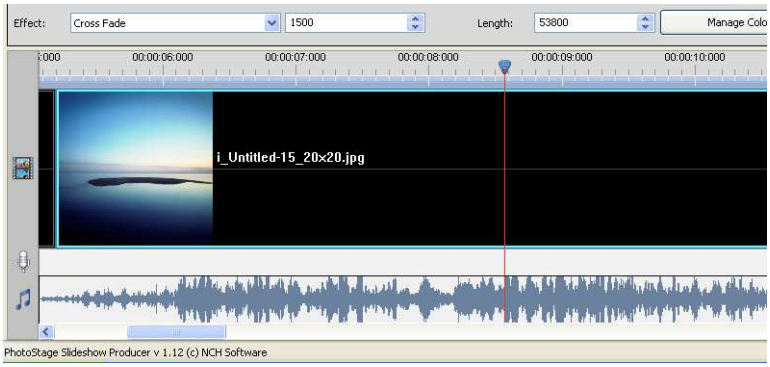


Fig. 58 - Imagem do processo de montagem dos conjuntos de imagem e áudio em computador

As operações de montagem nesta produção se realizam em duas instâncias: a primeira, efetuada em programa de computador, elabora uma espécie de fonte ou arquivo de conjuntos, podendo também encadeá-los em séries ou seqüências para exibição audiovisual.

Já em um segundo momento, trata-se do planejamento e execução da montagem no espaço expositivo, como uma instalação, considerando-se todos os elementos que atuarão como suportes para veicular imagens e sons, bem como a preparação de um ambiente

[172] Os conjuntos constam em DVD anexo a esta pesquisa – vide *Índice de conjuntos*, em ANEXOS.

voltado à apreensão do trabalho. Toda essa produção do espaço passa a integrar a concepção do trabalho, da forma como ele ganhará vida enquanto proposição artística partilhável.

A fase de procedimentos de montagem envolve uma produção cumulada em arquivo, a fim de conferir-lhe novas conjecturas. Neste sentido, tais procedimentos dialogam com o campo da *pós-produção*, tal como define Nicolas Bourriaud: "A pós-produção, termo técnico utilizado no mundo da televisão, cinema e vídeo, designa o conjunto de tratamentos dado a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, etc"[173]. Segundo este autor, a pós-produção permite ao artista uma ênfase a experimentação e, ao mesmo tempo, um escape à postura interpretativa[174]. Ou seja, mais que definir significados, trata-se de uma etapa que define *usos*, modos de funcionamento para os elementos selecionados para constituir o trabalho.

O trabalho de pós-produção, ao incidir sobre os modos de apropriação e circulação das imagens, relaciona-se com as práticas que inserem a fotografia em um campo ampliado[175], misturando-a a materiais e processos de outras ordens. Como exemplo, temos as produções que envolvem apropriação, inserção de textos, a busca por novas possibilidades de veiculação para as imagens, entre outros. Segundo Antônio Fatorelli[176], a expansão do campo fotográfico vem ocorrendo em decorrência das mutações de uma prática que passa a incorporar procedimentos e etapas mais complexas, onde o trânsito entre os suportes, as hibridações e miscigenações realizam uma moldagem dos meios face aos novos desafios da atualidade e aos novos processos de subjetivação:

> Se, em um primeiro momento, a fotografia enquanto tecnologia imagética significou a irrupção de novos modelos de percepção e a conseqüente expansão do campo do visível, a seguir a sucessão de estilos e práticas contemporâneas aos adventos das novas tecnologias da imagem na modernidade e na atualidade criaram relações espaciais e temporais de tal modo diferenciadas que nos induzem a pensar não mais na fotografia e em

[173] BOURRIAUD, 2009b, p. 7.
[174] Ibidem, p. 96.
[175] Termo associado ao conceito de *escultura em campo ampliado*, de Rosalind Krauss, onde a organização das obras não seriam ditadas pelas condições de um meio em particular, mas em relação às operações lógicas sobre um conjunto de termos culturais, para as quais poderia se utilizar qualquer meio – fotografia, livros, linhas na parede, espelhos ou a própria escultura. Cf. KRAUSS, 2003.
[176] FATORELLI, 2003, p. 12.

> sua essência, mas em fotografias, em uma pluralidade de agenciamentos espaciais, temporais ou maquínicos, em vários extratos ou camadas sobrepostas que apresentam níveis diferenciados de complexidade[177]

Para Fatorelli[178], nas transformações ocorridas no âmbito da prática fotográfica contemporânea, além das etapas e dos materiais que integram o trabalho criativo, transformaram-se também as motivações do fotógrafo e o conceito de obra. É o que ocorre quando pensamos na fotografia não apenas como um objetivo final, mas nos usos e funcionamentos nos quais ela pode se engendrar.

Ainda segundo o autor, aspectos de descentramento, desconexão com o aqui e agora e trânsito entre os suportes perfazem as operações através das quais as imagens *virtualizam-se* na contemporaneidade. Tal tendência à virtualização voltar-se-ia a uma aptidão da imagem para viajar: entre diferentes temporalidades, espacialidades e suportes, em uma relação instável e interminável, onde os contextos e significações de um mesmo original se pulverizam – da mesma forma como ocorre no atual panorama das redes virtuais de comunicação.

Exemplo de produção artística precursora na utilização da imagem fotográfica em seu pressuposto de virtualidade e em seu potencial para transportar-se entre diferentes suportes e contextos pode ser apontado na produção do artista e cineasta francês Alain Fleisher. Trabalhando entre a fotografia e a instalação, este artista utiliza-se de diversos dispositivos de projeção para provocar sobreposições entre imagem e superfícies diversas, tais como estruturas urbanas ou objetos tridimensionais. Fleisher afirma que seu interesse na fotografia centra-se na possibilidade de projetá-la, "maneira pela qual as imagens podem viajar, e assim, serem apresentadas distantes de sua inscrição de origem"[179].

Tal como ocorre no trabalho *Exhibition* (1983), onde fotografias eróticas são projetadas à noite na parte externa de edifícios, a imaterialidade da projeção luminosa soma-se à superfície do espaço que lhe serve de anteparo, criando uma mistura entre real e virtual tecnológico, que resulta em uma virtualização da obra como um todo[180].

---

[177] Ibidem, p. 17.
[178] Ibidem, p. 123.
[179] FLEISHER apud DUBOIS, 2003, p.34.
[180] FATORELLI, 2003, p. 129-131.

Tal como analisa Fatorelli, neste trabalho sobrepõem-se tempos e espaços de naturezas distintas: "[...] resultantes de um movimento simultâneo de projeção e de inscrição, estas imagens acrescentam-se ao real como outras realidades mais enigmáticas e provocantes, sempre de modo a instaurar um conflito entre privado e público, o estático e o dinâmico, a castração e o desejo, ou então, para simplesmente apresentar o trivial transfigurado em objeto fantasmático"[181].

Fig. 59 - Alain Fleisher – *Exhibition* (1983)

Para Fatorelli[182], as foto-instalações de Alain Fleischer inserem-se em uma conjuntura onde "o conceito de virtual adquire sua dimensão plena e as noções de campo ampliado e de pós-fotografia tentam dar conta dos novos desafios da imagem", que frequentemente envolvem o artifício e a simulação. Instáveis e complexas, lugar de convergência de vários extratos temporais e espaciais, as imagens de Fleisher estariam em uma condição de permanente *trânsito*, entre um suporte fotográfico e um suporte-objeto, entre a imagem única e a série, entre o instantâneo e a imagem instável, entre a ficção e a realidade[183]. Estas passagens entre meios e sentidos refletiriam a experiência atual dos *cyber*-espaços ou, como na definição de Fatorelli, a condição de *viagem* contemporânea – que se realiza, sobretudo, na imobilidade[184].

[181] Ibidem, p.132.
[182] Ibidem, p. 126-127
[183] Ibidem, p. 132.
[184] Ibidem, p. 129.

Já em minha produção, tal trânsito ou passagem dá-se, em primeira etapa, na transubstanciação[185] do negativo à imagem numérica e, após, nos desdobramentos de uso dessa imagem, na relação que ela passa a estabelecer com o som e com o espaço expositivo. Enquanto a espessura, no trabalho de Fleisher, dá-se na sobreposição da imagem projetada em superfícies e locais diversos, assim inscrita e perdurada na imagem de registro, em meu trabalho pretende-se provocar certa espessura através da junção perceptiva entre imagem (estática) e som (dinâmico), quando apreendidos simultaneamente.

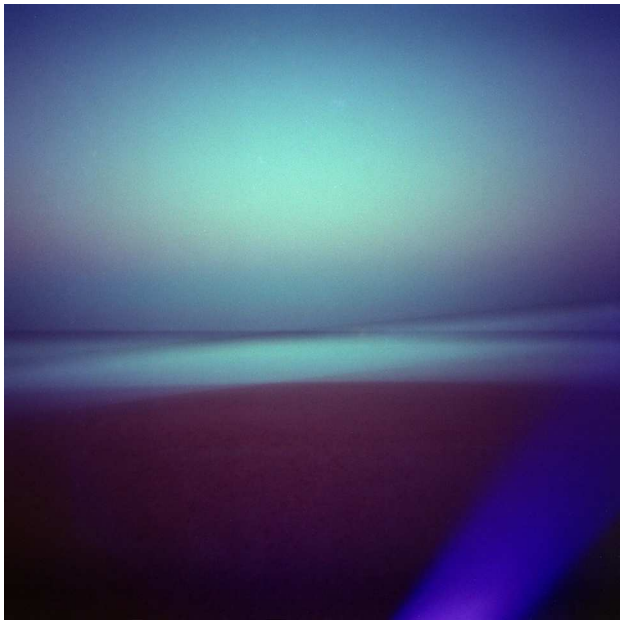


Fig. 60 - Imagem do conjunto *Ipanema 1' 58"*

Observando os conjuntos montados, junções de som e imagem, procuro estabelecer um paralelo entre aspectos das imagens e dos áudios, bem como perceber como estes diferentes aspectos acarretam em interações recíprocas[186].

[185] Segundo Dubois (1999, p.221), *transubstanciação* consiste na alquimia fotográfica que faz luz virar imagem, o tráfego e a transferência que metamorfoseia luz em cor, e que também trafega da imagem latente à revelada, do negativo ao positivo (e assim, por extensão, de um negativo a um arquivo de dados, de uma imagem numérica a uma ampliação fotográfica, de um diapositivo a uma projeção).

[186] Não pretendo aqui elaborar uma exaustiva descrição destes elementos, mas apenas apontar algumas percepções que me pareceram relevantes na constituição das reflexões desta pesquisa.

As imagens possuem distorções, anamorfoses e obscurecimento das bordas, efeitos causados pela câmera de orifício. Com uma abrangência de espaço maior que a das lentes fotográficas normais, a câmera capta um amplo raio espacial e o 'comprime' na imagem. Por isso, a escuta pode fornecer a sensação de proximidade com certo elemento, tal como as águas do rio, enquanto na imagem ele se encontre aparentemente muito distante.

Quanto à cor, as imagens, por vezes, compõem-se de tons suaves e; já em outras tantas, de tons saturados, absolutamente irreais, produto da interpretação pelo *scanner* e/ou de erros de reciprocidade[187] e, eventualmente, de vazamentos de luz. Tanto as distorções como as marcas e alterações de cor nestas fotografias apresentam-se como eventos que rompem com o vínculo remissivo à referência[188], evidenciando-se como produtos de um processo de transformação específico.

De outro lado, o áudio propicia uma sensação de imersão, como se realmente estivéssemos presentes naquele ambiente sonoro. Parece um registro neutro, que nos coloca em sua própria posição de testemunho. Contudo, por vezes o vento ressoa de um modo estranho, acusando a interface do microfone. E com freqüência há sinais de certa presença que age muito próxima ao gravador - tosses, breves conversas, manipulação de materiais. Tais indícios podem denotar que há alguém que acompanha e participa da ação como operador dos instrumentos. Trata-se de evidências auditivas do processo de elaboração, das ações e dos agentes de construção de tais registros.

Os sons inferem a diferentes estados das águas do rio. Quando calmas, as águas repercutem em mansas ondas na areia; quando agitadas, esbarram à margem com força e em uma freqüência mais constante. As imagens também parecem revelar diferentes estados atmosféricos, mas de fato, trata-se das circunstâncias envolvidas nas obtenções, que não correspondem à realidade tal como presenciada por uma pessoa que estava lá. As fotografias elaboram uma realidade que só existes nestes registros, que foram submetidos a diversos meios e transformações - da projeção do interior da câmera ao filme, do filme à química, do negativo revelado ao scanner.

---

[187] Os filmes fotográficos em geral são desenvolvidos para o modo de funcionamento dos aparelhos normais, ou seja, para exposições rápidas, instantâneas. Em obtenções mais longas, tal como ocorre nesta prática, é comum acontecerem erros de reciprocidade, onde as interações entre luz e a química do filme fornecem resultados anormais ou imprevisíveis, tais como alterações cromáticas.

[188] A este respeito, vide análises sobre *imagem orgânica* e *imagem cristal*. Cf. FATORELLI, 2003, p. 33.

O timbre sonoro permite-nos, por vezes, identificar a origem da fonte emissora; em outras, trata-se apenas de eventos indecifráveis, ruídos embaralhados ou uma vibração, tal como um pano de fundo. Já nas imagens, os elementos figurativos por vezes são mais nítidos, por vezes difusos ou completamente abstraídos. Algumas imagens apresentam vestígios fantasmáticos de presença humana ou animal, mas a maioria delas não contém sinais de presença alguma. Contudo, em vários desses conjuntos o áudio revela evidências da presença de vida que a imagem não fixou em função do movimento. É o caso do conjunto *Ponta Grossa 1' 05''*, cujo áudio traz ruídos de garotos banhando-se no rio, embora a imagem não os apresente. É também o caso do conjunto *Ipanema 0' 56''*, onde os sons insinuam a presença de transeuntes, enquanto a imagem dá a ver apenas pegadas. A sensação que obtemos ao ver/escutar estes conjuntos é que as pessoas estavam às costas da câmera no momento da obtenção.

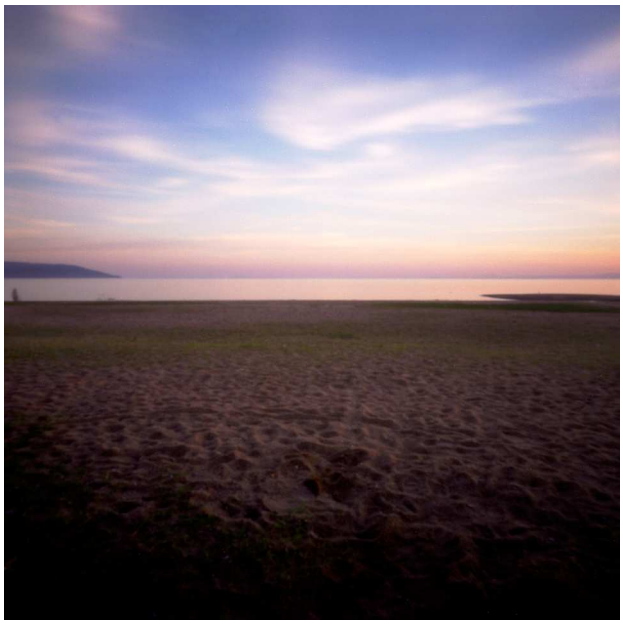


Fig. 61 - Imagem do conjunto *Ipanema 56"*

Fig. 62 - Imagem do conjunto *Ponta Grossa 1' 05"*

À parte disto, existe um conjunto que se diferencia de todos os demais. Sua montagem envolveu áudios e fotografias tomados sobre um barranco, em uma área residencial pouco populosa do bairro Guarujá, em Porto Alegre. A peça que engendra estes registros tem a particularidade de conter dois conjuntos de áudio e imagem, unidos em uma mesma montagem que os exibe em seqüência.

Ocorre que tais registros (fotografia e gravação sonora) foram obtidos desta forma, em seqüência, uma tomada imediatamente após a outra. Havia sol direto no furo da câmera, incorrendo em obtenções breves, de uma dúzia de segundos. Logo que interrompi a gravação e a exposição fotográfica do primeiro conjunto, passei o filme e repeti a operação. Como resultado, obtive duas imagens muito parecidas, com a diferença que há o deslocamento de um automóvel da primeira para a segunda, no intervalo entre as obtenções.

Figs. 63 e 64 - Conjunto-seqüência *Guarujá 0' 40"*

Decidi montá-las desta maneira em função da sensação que elas provocam unidas. Exibidas em seqüência, elas causam certo 'efeito-cinema', através do movimento que é sugerido na passagem de uma imagem para a outra. Trata-se de um modo de inscrição do tempo, por sucessão, tal como ocorre através dos artifícios de multiplicação dos instantes, nas séries fotográficas que se referem a uma seqüência de ações. Para Jacques Aumont[189], neste tipo de série, a percepção atua de uma forma "nem contínua, nem continuamente móvel", mas variando por intermitências, à custa de distâncias, de um intervalo jamais eliminável. No intervalo entre uma e outra imagem existe uma duração pressuposta, ou seja, é através da passagem entre ambas, dessa descontinuidade entre cortes, que se depreende uma duração.

Neste pressuposto, tal conjunto-sequência envolve um outro tipo de temporalidade, além daquela pertinente à escuta de cada conjunto em particular. Tal sequência envolve uma duração pressuposta no 'salto' entre-dois, no intervalo entre as duas imagens e entre as duas gravações sonoras, divididas pelo tempo do corte, pelo tempo de interrupção. Ou seja, o primeiro conjunto é apresentado em uma duração de doze segundos, tempo em que um cão late e um afiador de facas toca sua gaita característica por duas vezes. Isto ocorre durante o tempo da obtenção. Além disto, como as imagens apresentam o carro em posições diferentes, pode-se presumir a

[189] AUMONT, 2004, p. 97-98.

continuidade de seu deslocamento no intervalo entre uma obtenção e a outra. Trata-se do tempo envolvido no corte e na passagem da primeira obtenção à segunda.

O mesmo ocorre com os áudios: pode-se escutar o som da estrada à distância, os latidos do cachorro nas proximidades, o apito do afiador e o ronco do motor de um carro em deslocamento. Estes dois últimos elementos depreendem seu afastamento através da diminuição da intensidade do som, constatada do primeiro para o segundo registro sonoro. Tal variação de intensidade, e mesmo de direção da fonte emissora do sinal sonoro, sugere-nos que os elementos tenham percorrido certa distância entre as duas obtenções.

Assim, neste conjunto-sequência encontra-se uma relação temporal diferenciada dos demais conjuntos, no envolvimento de um pressuposto de duração presumível, dada por intermitência. Ainda que este não fosse um foco investigativo deste trabalho, acolhi-o como um desvio interessante, que poderia repercutir em novas relações e desdobramentos.

Retomando uma análise mais geral do arquivo de conjuntos, algumas percepções envolvidas na justaposição som-imagem se fazem relevantes. As imagens compõem paisagens naturais, aparentemente obtidas em lugares inabitados. No contraponto, a maior parte dos sons evoca proximidade ou mesmo imersão em um contexto urbano. Movimento de veículos, vendedores ambulantes e outras atividades humanas elaboram uma paisagem sonora característica à cidade, ainda que haja confluência com sons da natureza.

O som parece ser responsável pela criação de uma atmosfera, inserindo-nos em uma espécie de envoltório, repleto de desdobramentos intuitivos e dados dispersos que se intercalam e se sobrepõem. Há um ver prolongado de uma imagem condensada, que se une a uma escuta do escoar do tempo. A imagem não dá a ver detalhes, movimentos, acontecimentos, mas é inevitável imaginá-los, por provocação da escuta: sons de ondas, transeuntes, chuva, vento, entre outros elementos sonoros que podem ser identificados.

Eventualmente, algo parece se mexer na imagem[190]. Possivelmente, trata-se de um hábito perceptivo criado pelo cinema, onde costumamos ver as imagens se sucederem junto com o fluir do som. É fato que nas peças audiovisuais os efeitos sonoros

[190] Essa sensação também me foi comunicada por outras pessoas após apreensão do trabalho, por ocasião das experiências abordadas no próximo subcapítulo.

interagem com os visuais, alterando nossa percepção das imagens, ou seja, o que escutamos altera nosso olhar. Nesta produção, a questão recai justamente sobre os efeitos perceptivos da apresentação de uma imagem fixa, disposta em relação à fluidez do tempo, que é proposto através do som. Ela se situa no paradoxo entre o estático e o dinâmico, à medida que elabora uma espécie de colagem virtual, em um processo de soma perceptiva, que permite ancorar a obra em um espaço de representação temporal, podendo funcionar tanto no sentido de um realismo, como no sentido contrário, de um processo de afastamento da realidade.

Embora se esteja diante de uma imagem, sendo ela fixa, pode-se considerar que se realize uma escuta sem visão. Nisso, a imaginação é convocada, como uma ponte para o invisível.

François Soulages escreve que escutar sem ver é experimentação de transferência e de falta, onde os sentidos nos levariam "ao passado e não ao presente, à história e não ao instante"[191], à leveza, ao furtivo e ao ocasional - ao nosso imaginário, *à ficção, ao devir*, em suma. Neste aspecto, chegaríamos às questões da ausência, do registro e da representação. Conforme nosso autor[192]:

> "Uma banda sonora, como uma foto, é primeiramente uma confrontação a um registro. Confrontação, pois o trabalho operado com ela revela que registrar é primeiramente produzir o outro e não reencontrar o mesmo; a ausência não é então o que já passou, mas o que é experimentado".

Em acordo com tal pensamento, é parte das intenções desta produção que dois eventos diferentes e incompletos aos sentidos somem-se em seus efeitos, para que, nesta soma – ou confrontação de diferenças – se crie um fato perceptivo novo.

De toda forma, a partir destas análises, pode-se afirmar que o som ressignifica a imagem. Possivelmente, o áudio se perfaz em uma memória, não aquela da matéria, da ação de captação e de registro (do índice, dos contatos físicos, das contigüidades entre as coisas e a matéria fotográfica), mas a memória que intercala o passado no presente, que comunica sua subjetividade à nossa percepção. Segundo André Rouillé[193], esta

[191] SOULAGES, 2005, p. 29.
[192] Ibidem, p. 28.
[193] ROUILLÈ, 2009, p. 222.

memória se comunica tanto nas ações do operador diante das coisas, na captação fotográfica, quanto ao espectador diante da imagem. Trata-se, para este autor, dos domínios de um ‘passado em geral’, que habitamos e que nos habita, que orienta nossas ações e nossas percepções. Um passado não-cronológico, não sucessivo, como um passado ‘que não passa’, que se atualiza no presente.

Tais passagens entre o tempo contraído e fixo da imagem e o fluir do tempo de registro sonoro, entre a duração comprimida expressa na imagem fixa e a duração expandida do som do ambiente da captura, pretendem colocar o espectador em um lugar de articulação de sentido.

No som, o tempo transcorre. Talvez se possa dizer que ele ‘escorre’, sucessivamente, ao longo da gravação, como se o tempo condensado na imagem durante a apreensão fotográfica voltasse a se liquefazer, como se pudesse voltar a correr. Como se os movimentos contraídos na imagem, através do tempo do áudio, pudessem voltar a se desenrolar, tal como as ondas do rio. Em analogia, temos o tempo que passa no escoar da areia, no centro da ampulheta, entre suas duas âmbulas de vidro. Quando esta duração que escoa, que corre em seu ritmo constante, finalizar-se, basta girar o objeto para começar tudo novamente, a duração se repete, como um brinquedo de manipular o tempo.

(Tal porção de tempo poderia depreender, simultaneamente , o transitório e o infinito?)

Neste trabalho, o término da gravação sonora é apenas o momento em que o instaurador parou de gravar – não existe o fim de uma ação, o fechamento de um evento, algo como as palavras finais de um filme. Trata-se, na verdade, de um intervalo de tempo qualquer, sem começo nem fim relevantes, apenas o tempo da câmera, o tempo da luz se fazendo imagem em seu interior. Os minutos passam, conduzindo-nos à monotonia da cena, sem grandes acontecimentos, sem clímax, sem desfechos, em um ambiente sonoro que aponta para o contínuo, para o infinito. Como um rio que corre ininterruptamente.

Fig. 65 - Imagem do conjunto *Pinhal 2' 08"*

Tal como a passagem estreita entre as metades da ampulheta, que permite o movimento da areia, articulando a parte que está a passar àquela que já passou, o tempo dado pelo áudio, atual, presente à medida que transcorre, articula-se ao tempo passado da obtenção da imagem e da memória daquele que escuta. O trabalho ganha vida através dessas conjunções, entre suas paisagens sensíveis, que tomam existência entre nossa visão e nossa escuta.

Tais conjunções se elaboram feito um colocar de *dobradiças*, como um lugar intermediário, um entre-dois articulável, que fixa sem cimentar, junta sem soldar, mantendo-os em uma união flexível. Ao instalar tais dobradiças, unem-se elementos de naturezas diferentes, estabelecendo uma passagem, que é ao mesmo tempo um intervalo. Trata-se de uma ligação instável e frágil.

Diante do trabalho, as pessoas relacionarão imagem e som? Como essa ligação se dará para o outro? O tempo do áudio será relacionado ao tempo de obtenção da imagem?

Da mesma forma que o estreitamento da ampulheta, a dobradiça junta e, ao mesmo tempo, mantém o movimento entre as partes que une - visão e escuta, atual e virtual, percepção imediata e a memória que habita o indivíduo. O ritmo é dado por esta

passagem. De forma similar, a articulação que se propõe na apresentação deste trabalho coloca sua existência, enquanto obra, no tempo do olhar do espectador, ponto de articulação de sentido.

3.2 Proposições de montagem para apresentação: *Experiência # 1: passagem secreta; Experiência # 2: Sala X* e *Experiência # 3: conjunto Ipanema 1' 39"*

Nas reflexões elaboradas a partir da análise dos conjuntos, transito da posição de elaboradora ('captadora') dos registros para uma posição de espectadora desta produção. Nesta lógica, todo o contexto de elaboração do trabalho, as intenções, as subjetividades envolvidas neste percurso exercem influência, em um misto de percepção e lembrança. André Rouillé[194] escreve que: "para o fotógrafo espectador-operador, o presente de captação de suas imagens coexiste com o passado contemporâneo de seu advento, desde a captação até a aparição". O que significa que minhas percepções se misturam às circunstâncias que presidiram a realização do trabalho.

Mas e quanto à recepção destes conjuntos por parte daqueles que desconhecem seu processo de elaboração? A relativa ilegibilidade e disformidade das fotografias serão associadas ao processo *pinhole* e às longas durações expositivas? O tempo e o conteúdo da escuta serão relacionados às imagens? Como poderei propor esta aproximação para o espectador, dada a imaterialidade da natureza de tais registros? Como propor tal junção para apresentação do trabalho, para levá-lo a público? E ainda, como propiciar um ambiente adequado à apreensão das sutilezas perceptivas? São perguntas que orientam as ações de montagem para apresentação do trabalho no espaço expositivo.

Na medida em que se intenta propiciar uma espécie de interação perceptiva de som e imagem, que envolva o espectador em um jogo entre a fixidez da imagem e a fluidez do som, e onde a imaginação possa atuar na complementação dos sentidos, apresentar as imagens por *projeção* e os sons por intermédio de *fones de ouvido* foram

[194] ROUILLÉ, 2009, p.210.

soluções que se mostram adequadas. A projeção poderia atuar no sentido de envolver o espectador numa espacialidade voltada à escala do corpo, além de que a difusão da imagem no espaço, por si só, implicaria o observador numa experiência de tempo. A imagem projetada apresenta um movimento em potencial[195], onde a percepção, envolvida paralelamente na fruição dinâmica da escuta, poderia surtir em uma sensação de mobilidade visual.

Além disto, na medida em que se pretende atribuir a articulação entre imagem e áudio ao espectador, faz-se necessário um ambiente que oriente e intensifique a atenção para aspectos visuais e sonoros. Nisso, a escuridão que viabiliza a projeção da imagem se faz propícia também a um envolvimento do indivíduo em uma situação de aguçamento dos sentidos, intensificando as percepções. A sala escura é um ambiente de *superpercepção*, tal como escreve Dubois[196].

Ao mesmo tempo, o espaço de apresentação dialogaria com aquele da câmara obscura, um espaço de imagens, onde elas podem ser projetadas através da luz. Na projeção, a luz invade o espaço escuro, tal como no interior da câmera *pinhole*, a imagem formando-se no fluxo contínuo, durante um período de tempo. Desta forma, as configurações de apresentação poderiam, outra vez, aludir a um elemento central na captura dos registros, a fotografia que se dá na projeção prolongada da luz sobre o suporte.

Em sentido similar, o fone de ouvido é pensado na intenção de provocar uma imersão do espectador no ambiente de escuta. Assim, o ambiente de apresentação visa orientar e intensificar a atenção do visitante para aspectos visuais e sonoros sutis, tais como ruídos mais próximos ou distantes.

Tal ambiente poderia ser uma espécie de tenda, uma cabine ou qualquer sala obscurecida, desde que devidamente isolada, reservada e ventilada. A apresentação do trabalho não depende dos espaços expositivos tradicionais da arte, como museus ou galerias, podendo ser montado em uma sala qualquer, em uma escola, um prédio público, uma biblioteca, um local de passagem. Basta que se possa constituir um ambiente escuro e reservado, que possibilite a projeção de imagens e sua observação

[195] Ao contrário da imagem ampliada em papel fotográfico, que se apresenta efetivamente estática, fixada no plano bidimensional.
[196] DUBOIS, 2004, p. 255.

tranquila, sem interferências externas - como uma pequena sala de cinema; contudo, onde os visitantes possam entrar, circular, permanecer e sair, a seu próprio critério.

À propósito, tais configurações voltadas para o espaço expositivo dialogam com diversos elementos relacionados ao cinema: montagem audiovisual, projetores, sala escura. O cinema integra meu imaginário de forma muito forte, fato que pode ter influenciado nas opções de configuração deste trabalho. Nos testes de montagem, a sala escura iluminada apenas pelo projetor trouxe-me recordações do ambiente de cinema que freqüentei na infância, em uma época que meu pai havia aberto um cinema no interior do estado, onde, por vezes, eu tinha a oportunidade de assistir ao filme de dentro da sala de projeção. Era como estar do lado de dentro dos truques de mágica, onde estão expostos seus segredos, onde a magia é manipulada, construída através de instrumentos e artifícios.

Segundo Dubois[197], os procedimentos artísticos têm realizado imbricações entre cinema e artes plásticas em uma amplitude cada vez mais evidente, sobretudo desde os anos 1980. Através da utilização de materiais e recursos fílmicos nas obras ou nas formas de apresentação, a arte se inspiraria e mesmo reinventaria formas ou efeitos de apresentação cinematográficos, tais como o *loop*, os fones de ouvido e a duração da projeção. Nesta perspectiva, para o autor, as relações entre as imagens no espaço do museu passam a ser descritas em termos de montagem, de *raccord*, de seqüência[198], o visitante é assimilado ao espectador, o espaço da instalação volta-se a situações de imersão, o percurso é pensado como encadeamento de pontos de vista e o 'afixar' da imagem se torna frequentemente projeção.

Para testar diferentes ideias e possibilidades, realizei algumas experiências de montagem e apresentação do trabalho, em contextos diferentes e utilizando repertórios de conjuntos distintos. Nomeei tais eventos de "experiências" – pois se tratam de apresentações experimentais, realizadas para verificar possibilidades, funcionamentos, testar soluções, ajustar detalhes. Nestas experimentações, estabeleço uma espécie de escuta do trabalho, procurando perceber o que ele traz e o que solicita para sua veiculação. Trata-se de procurar perceber aspectos que não haviam sido previstos, que não faziam parte de minhas intenções com relação ao trabalho, mas que, ainda assim,

[197] DUBOIS, 2003, p. 8.
[198] Para Dubois (2003, p. 8), tais termos são parte de um vocabulário característico ao cinema.

surgem como importâncias. Como propõe Bill Viola[199], é uma questão de procurar "deixar o trabalho ser o que ele quer ser, apesar daquilo que gostaríamos que ele fosse". Pode-se dizer que seja uma forma de procurar reconhecer o coeficiente artístico[200] desta produção. A cada montagem realizada a ideia de apresentação para o trabalho é amadurecida, em um processo que eventualmente conta com o retorno por parte de alguns visitantes destas experiências.

Experiência # 1: passagem secreta

A primeira montagem experimental do trabalho *A Captura da Paisagem* ocorreu em julho de 2009, dentro da disciplina *Espaços e formas de apresentação e concepção da arte*[201], ministrada por Hélio Fervenza. Na ocasião, o trabalho foi proposto como uma projeção audiovisual, encadeando 13 conjuntos em uma sequência de 30 minutos de exposição. Uma pequena ante-sala do Instituto de Artes foi escurecida e preparada para a ocasião, espaço que podia ser acessado pelos visitantes, meus colegas de disciplina, através de uma escada-passagem conhecida como 'passagem secreta', uma via de comunicação entre prédio principal e anexo.

No interior da sala obscurecida, uma tela de aproximadamente 2,5 x 2,5 metros, afixada em uma das paredes, refletia a imagem projetada por um equipamento multimídia, diante da qual também se encontrava uma cadeira e um fone de ouvido conectado ao equipamento. As imagens projetavam-se uma a uma, por períodos de tempo que variavam de 8 segundos a 5 minutos, enquanto o respectivo áudio era reproduzido nos fones. Os visitantes-observadores, voluntários da experiência, acessavam a sala e ali permaneciam pelo tempo que lhes convinha.

---

[199] *BILL Viola*, 1994, p.24.

[200] Em sua famosa palestra de 1957, Duchamp trata da relação entre o processo de trabalho do artista e a obra resultante, onde esta seria o produto da "diferença entre a intenção e sua realização, uma diferença da qual o artista não está ciente" (DUCHAMP, 1989, p.139). Desta forma, o artista não estaria de plena posse e domínio das intenções de um trabalho, tampouco controlaria tudo o que conflui na sua realização, e na posterior relação entre público e obra. Assim, para Duchamp, a arte consiste de uma complexa e imprevisível equação de atrasos, perdas e diferenças, que se estendem por campos subjetivos que o artista desconhece e não controla.

[201] A disciplina é parte do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, no qual a presente pesquisa se desenvolve.

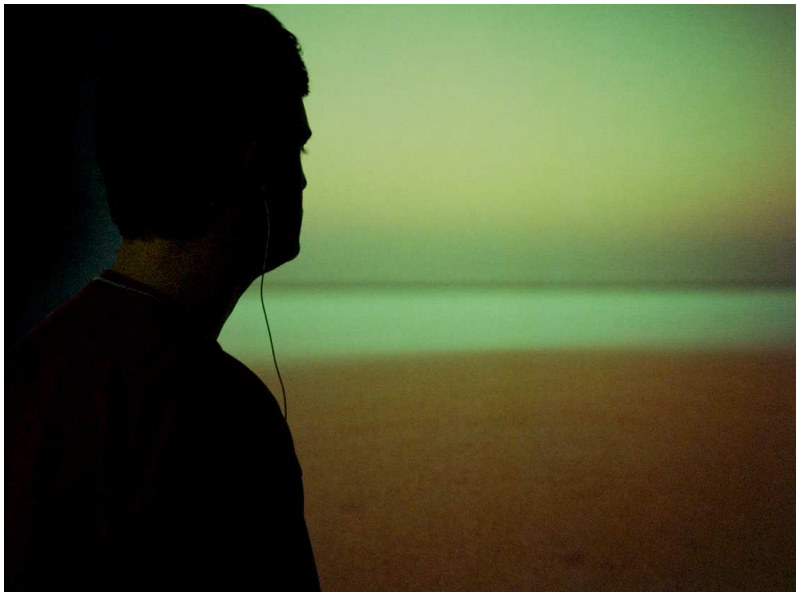


Fig. 66 - Imagem de registro da apresentação *Experiência # 1: passagem secreta*
Instituto de Artes - Porto Alegre (2009)

Nesta primeira ação expositiva percebi que, para uma melhor apreensão do trabalho, a montagem deveria proporcionar uma experiência reservada e individualizada, de acordo com o tempo de cada pessoa. Somente assim seria possível a adequada imersão no ambiente auditivo, sensorial, fora do tempo cotidiano, que a proposta requer. Isto não foi possível na ocasião, já que toda turma aguardava sua vez de experimentar os fones.

Tal experiência foi fundamental para perceber que a apresentação do trabalho seria, necessariamente, diferente dos modos mais tradicionais, onde várias pessoas podem observar a obra simultaneamente. Percebi que deveria constituir o ambiente de *A Captura da Paisagem* em detalhes e delicadezas, voltadas à acolher as pessoas e proporcionar a melhor qualidade de experiência possível em relação ao trabalho.

Experiência # 2: Sala X

Uma nova realização expositiva de *A Captura da Paisagem* desenvolveu-se entre 19 de outubro e 10 de novembro de 2009, na Sala X do Atelier Livre[202], no Centro Municipal de Cultura de Porto Alegre. A proposta deste espaço é apresentar trabalhos

[202] A *Sala X* é coordenada pela artista e professora do *Atelier Livre* da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, Ana Flávia Baldisserotto.

artísticos em processo de realização, possibilitando o contato entre público, artista e a produção em estágio de desenvolvimento. Nisso, a ocupação da referida sala por este trabalho voltou-se à execução de alguns testes quanto às configurações de apresentação e, ao mesmo tempo, pretendia verificar algumas percepções junto ao público.

A sala de aproximadamente doze metros quadrados foi completamente escurecida e equipada com projetor multimídia, tela de projeção, um *puff* preto, um ventilador e um fone de ouvido. Um cartazete afixado à porta informava sobre a ocorrência da experiência.

Fig. 67 - Imagem da Sala X, em ocupação por *A Captura da Paisagem Experiência # 2* (2009)

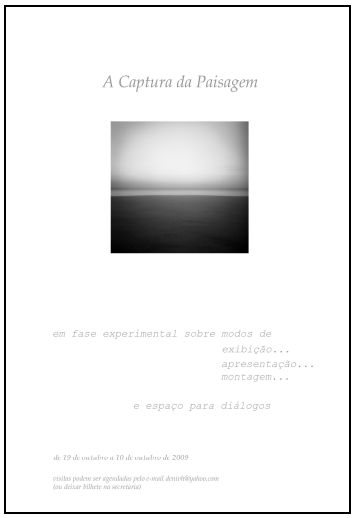


Fig. 68 - Cartazete fixado na entrada da *Sala X* (2009)

O *puff* foi proposto como um assento confortável, onde o espectador poderia relaxar e dar-se algum tempo para apreensão do trabalho. A principal diferença desta instalação para a anterior é o fato de que as pessoas aqui acessavam a sala uma por vez, podendo permanecer à vontade no local. A intenção seria que elas pudessem entregar-se à experiência, por alguns instantes desligando-se do mundo e do tempo 'lá fora'. A apreensão do trabalho demanda um tanto daquilo que pode ser considerado um luxo contemporâneo: *dar-se tempo*[203]. A sala restrita e escurecida também se propõe a esta função, como um espaço de extra-realidade, voltado à imaginação do visitante e à imaginação do trabalho.

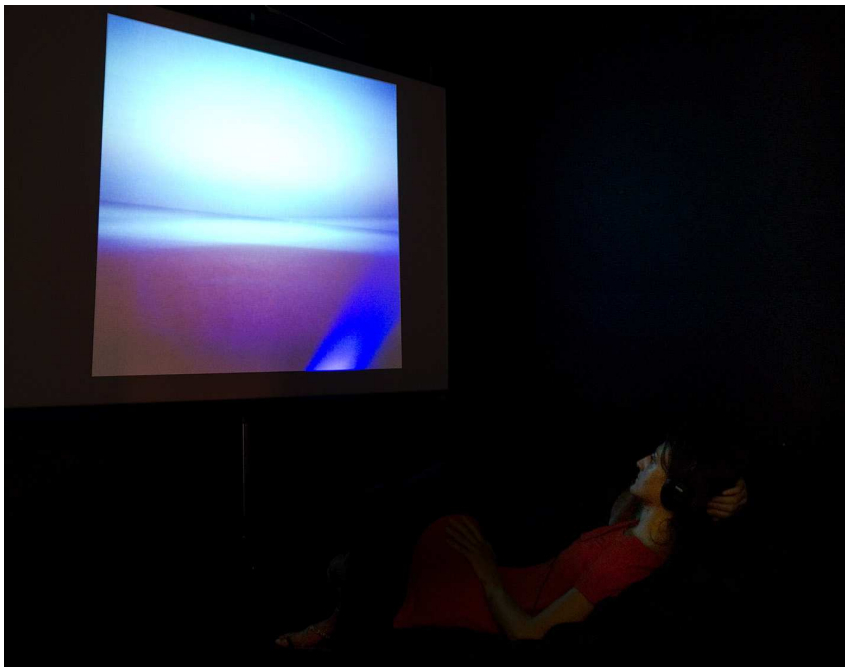


Fig 69 - Imagem de registro da montagem *Experiência # 2: Sala X*

[203] Maria Ivone dos Santos (In: CLUBE, 2001, p. 11-12), à propósito da intervenção *O lado de dentro de um outdoor* (citada no Capítulo 1 da presente pesquisa), escreve sobre a presença de uma atitude artística crítica em relação aos modos de produção e de experiência da visualidade atuais, apresentada no referido trabalho, onde pressupõe-se um convite ao público para uma pausa, um intervalo para contemplação, em meio ao trânsito apressado da atual vida citadina: "Funcionando paradoxalmente como um convite para uma aproximação, essa intervenção coloca-nos num estado de contemplação avesso à velocidade do fluxo da vida contemporânea, da era da informação e de transporte da imagem digital. Em suma, questiona nossa qualidade de relação com o real. Poetiza o que pode ser considerado um *luxo contemporâneo: dar-se tempo*" (grifo nosso).

Fig. 70 - Imagem de registro da montagem *Experiência # 2: Sala X*

Para esta experiência preparei uma montagem audiovisual similar à anterior, com uma seqüência de 12 conjuntos som-imagem, intercalados entre si por breves pausas, totalizando cerca de 20 minutos.

Todos os dias eu comparecia até a sala para receber os visitantes, sendo alguns deles meus convidados. A pessoa entrava na sala, sentava no *puff*, vestia o fone, permanecia pelo tempo que desejasse, enquanto eu esperava do lado de fora. Em geral na saída de cada um davam-se conversas, as pessoas faziam perguntas e me relatavam suas impressões.

Ao que pude observar, as pessoas permaneciam na sala por bastante tempo, geralmente até o fim da projeção. Isso não estava nas minhas expectativas. Nos relatos dos visitantes, muitos afirmaram que o som da água propicia um relaxamento, bem como o conforto do assento e a montagem da sala em si, o que pode ter contribuído com as longas permanências no local. Contudo, talvez as pessoas sintam a necessidade de ver 'até o fim', como um vídeo linear. A partir desta observação, para uma próxima montagem, decidi que a sequência deveria ser composta de poucos conjuntos, rodados em *loop*[204], para que não haja tal demanda ou a expectativa por um 'desfecho'.

[204] Palavra da língua inglesa, que pode ser traduzida como "laço". Enquanto termo técnico, significa ação de em repetição contínua.

Dentre os relatos recebidos, muitos comentaram sobre uma 'sensação de cinema' evocada pelo trabalho, tanto no espaço físico da montagem, quanto no efeito causado pelo som à percepção visual. Comentários como "parecia que algo estava se mexendo na imagem, embora eu soubesse que era uma foto" evidenciam certo resultado construído na contradição entre a fluidez do som e o aspecto estático da imagem, onde este último torna-se instável, por intermédio da projeção.

Diversas pessoas também descreveram detalhes e diferenças percebidas nos sons e, por algumas vezes, foram-me relatadas associações de sinais sonoros à memórias particulares, tal como "parece que estava à beira do rio onde costumava tomar banho quando era criança", ou "lembrei do vendedor de casquinha lá da minha cidade". Parece que essas 'viagens ao passado', acusadas na apreensão do trabalho, dialogam com as concepções onde a percepção presente atualiza o passado de uma *memória em geral*.

Alguns artistas, professores e pesquisadores de diversas áreas participaram da experiência, contribuindo com sugestões teóricas e com dicas voltadas à montagem do trabalho. A *Experiência Sala X* tornou-se um espaço de diálogo muito importante para esta pesquisa, bem como foi importante a experiência de compartilhar um trabalho ainda inacabado, em fase de busca por soluções.

Em uma das importantes contribuições recebidas para a 'afinação' das configurações deste trabalho, o professor Eduardo Vieira da Cunha sugeriu-me utilizar projetores de slides como meio de apresentação das imagens, a fim de possibilitar uma maior qualidade de imagem. Essa contribuição foi decisiva para a montagem da *Experiência # 3*.

Experiência # 3: conjunto Ipanema 1'39''[205]

A base desta experiência de montagem do trabalho consistiu na verificação de sua viabilidade mediante a utilização de projetor de *slides* para veiculação da imagem. A montagem não foi realizada para apresentação mas, de fato, como laboratório.

Dispensando a mídia audiovisual e utilizando o projetor analógico, foi necessário encontrar uma solução para suporte do som. Através de um aparelho reprodutor de *mp3*, o arquivo de áudio poderia transcorrer em repetição contínua. Desta

[205] A *Experiência # 3* originou a descrição que é apresentada como texto de abertura desta pesquisa. Ela foi realizada em uma sala vazia, cuja localização é irrelevante, em janeiro de 2010.

forma, instalei, em sala escura, o projetor em exibição constante da imagem, e o aparelho de áudio conectado aos fones. Uma poltrona foi disposta voltada para a imagem, e um suporte para os fones foi posicionado próximo a ela.

Nesta configuração, dois dispositivos diferentes veiculam o áudio e a fotografia em separado, e a junção, de fato, é realizada na percepção do espectador. Ao vestir o fone, o áudio já está em curso e, assim, imergimos em um tempo que já está em movimento.

Não importa, no momento se começa a ouvir, em que ponto a gravação se encontra, mais importante que estipular a extensão de um tempo seria entrar na atmosfera que é dada pelo som, sentir do tempo seu movimento, seu fluir, sua impermanência, areia que corre na ampulheta.

Ao dispor o registro sonoro em *loop*, o tempo linear em que tal gravação se desenrola também se torna cíclico. Após um breve intervalo de segundos ele recomeça, depreendendo uma duração que morde a própria cauda, ou um tempo *sem fim*.

Tal modo põe em jogo o pressuposto de temporalidade associado à elaboração dos registros, a intenção de captar não as coisas em si, ou sua imagem, mas sua transformação, seu movimento constante. A captura incide sobre um intervalo de tempo qualquer, sobre o transitório que, ao mesmo tempo, é continuo, apontando para o infinito, tal como as ações que envolvem repetição.

Claudia Linharez Sanz[206], no artigo *Passageiros do tempo e a experiência fotográfica*, aborda aspectos da subjetividade atual envolvida na produção de imagens, relacionando-os à experiência de tempo contemporânea. Segundo a autora, enquanto a experiência de tempo moderna era calcada na ruptura do acontecimento e na mudança, o atual fluxo inflacionário e veloz de acontecimentos pressupor-se-ia como um tempo contínuo, sem ponto ruptura, ocasionando a sensação de um presente ampliado, amorfo, sem começo nem fim.

De forma similar, porquanto nesta produção a relação fotográfica se difere do tempo do instantâneo, o qual extrai um momento da duração conferindo-o singularidade, como uma ruptura que pressupõe a mudança, aqui, ao contrário, as

[206] SANZ, 2005.

obtenções incidem sobre um acontecimento que sofre atualização permanente, sem apresentar rupturas relevantes.

Não obstante, dispor o curso do som de um modo cíclico pode reforçar aspectos pertinentes à concepção do trabalho como um todo. Ainda, apresentar a mesma imagem continuamente, sem sucessões, coloca o tempo da apreensão do espectador orientado apenas pela sucessão do som, ou seja, o movimento se restringe à escuta. Penso que, desta forma, dá-se uma maior coerência entre a concepção dos registros e a concepção de sua apresentação. Afinal, na fotografia, a velocidade, ou a mobilidade no tempo, foi substituída pela densidade, à medida que uma porção de tempo foi condensada na porção do espaço imagético.

3.3 Sobre as concepções de apresentação do trabalho

Tal como postula Hélio Fervenza[207], a questão do suporte da obra, sua apresentação e contexto, aproximam-se de uma outra maneira da tridimensionalidade. Afinal, "o lugar onde vem inscrever-se a obra não será também o de sua gênese?"[208] – já questiona o autor. Desta forma, seriam operadores das obras não somente o objeto-imagem, mas o suporte, a montagem, a exposição, o lugar onde ela se realiza, a iluminação, o momento, bem como o catálogo, o convite e assim por diante. Neste panorama, pode-se considerar que a sala escura, os fones de ouvidos, a poltrona ou *puff*, o projetor, tudo passa a integrar a concepção deste trabalho, enquanto montagem expositiva ou instalação.

Estes elementos são pensados em função de criar um espaço para os sentidos, para entrega do corpo e da atenção por alguns momentos. Além disto, o conjunto do trabalho pretende por em questão aspectos perceptivos ligados ao visível e ao invisível, ao intangível e ao imaterial, que dialogam com os procedimentos de instauração do trabalho, na percepção do campo visual e sonoro da paisagem e a tentativa utópica de retê-lo. Pode-se dizer que a apresentação remete às ações de captura e, de certa forma,

[207] FERVENZA, 1996.
[208] Ibidem, p. 128.

propõe-nas para o espectador, no tempo de espera, na atenção ao tempo, na consciência da própria presença através dos sentidos, na consciência do espaço através dos sons e no ponto de vista e de escuta. Deste modo, o espectador é colocado em posição similar àquela de obtenção dos registros, como se ele ocupasse o lugar da câmera ou do instaurador da imagem.

A concepção de apresentação do trabalho também pode ser pensada de forma aproximada ao pensamento do teórico francês Nicholas Bourriaud[209], quando trata de uma arte que não se encerra em um objeto acabado, mas que se estabelece por *relação*, na participação ativa do observador: "O sentido da obra nasce do movimento que liga os signos emitidos pelo artista, mas também da colaboração dos indivíduos no espaço expositivo", sendo assim produto de uma interação, e não um fato autoritário. Trata-se, para o teórico, de uma passagem do testemunho do autor para o espectador, onde a matéria de expressão torna-se formalmente criadora[210]. Esta perspectiva somente é possível no entendimento da obra de arte como objeto parcial: não apenas um produto, mas um *vetor de subjetivização*.

Ainda que as configurações de apresentação deste trabalho não requeiram a mesma qualidade de participação ativa tal como ocorre nas experiências neoconcretas das décadas de sessenta e setenta, tal como nos *Parangolés* de Hélio Oiticica ou nos *Bichos* de Lygia Clark, tomando apenas um par de exemplos onde o público de fato é convocado para atuar em gesto ou movimento por intermédio do objeto artístico, ainda assim, *estabeleço uma particularização* do pensamento de Bourriaud na abordagem deste trabalho. Tal relação é estabelecida através de um *ponto de contato* com seu pressuposto relacional, na medida em que o espectador (o 'outro') constitui a via pela qual o trabalho se realiza e se completa, imprescindivelmente.

Nesta concepção de apresentação, embora seja propiciada ao sujeito certa posição contemplativa, ao mesmo tempo requer-se sua presença de forma fundamental, visto que o trabalho só se realiza mediante a ligação que o indivíduo estabelece ao vestir os fones, ao dedicar sua escuta, ao confrontar percepções e interrogar aquilo que ouve e o que vê. Trata-se de uma forma de interação, estabelecida pelos sentidos e pelo

[209] BOURRIAUD, 2009a, p.113 – 114.
[210] Ibidem, p.139. Sobre este aspecto, o autor faz referência ao conceito de "transferência de subjetivização" proposto por Felix Guattani em *Chaosmose* (1992, p.28).

pensamento, pela memória e pela imaginação do espectador que, assim, torna-se participante - ele completa a obra através da própria subjetividade. Tal como nas produções influenciadas pela fenomenologia de Merleau-Ponty, acredita-se aqui que é o sujeito da percepção que confere existência à obra. Sem sua participação, tratam-se apenas de elementos desconexos, desprovidos da densidade pretendida.

Considero cada uma das experiências de apresentação como possibilidades de veiculação do trabalho que buscam amadurecimento. Em cada uma das experiências realizadas, tornam-se mais claros os propósitos do trabalho, as importâncias e os campos subjetivos a que ele se relaciona. Trata-se de uma etapa ainda em desenvolvimento, onde a montagem expositiva que acompanhará a apresentação desta pesquisa adquire grande importância, como uma diferente experiência, na qual será realizada a montagem dos conjuntos utilizando, simultaneamente, as configurações testadas satisfatoriamente nas experiências anteriores.

Escreve Georges Perec[211]:

> O espaço se desfaz como a areia que desliza entre os dedos. O tempo o leva e só me deixa uns quantos pedaços disformes. [...] Escrever: tratar de reter algo meticulosamente, de conseguir que algo sobreviva; arrancar umas migalhas precisas no vazio que se escava continuamente, deixar em alguma parte uma fenda, um traço, uma marca ou alguns sinais.

Assim como os registros, restos fragmentários de um fazer, se articulam em outras percepções e acontecimentos outros, também este relato de experiência e suas reflexões articulam lugares percorridos a espaços de pensamento, como uma dobradiça que se quer fenda, abertura para novos possíveis.

211. [tradução nossa]: “El espacio se deshace como la arena que se desliza entre los dedos. El tiempo se lo lleva y sólo me deja unos cuantos pedazos informes. […] Escribir: tratar de retener algo meticulosamente, de conseguir que algo sobreviva: arrancar unas migajas precisas al vacío que se excava continuamente, dejar en alguna parte un surco, un rastro, una marca o algunos signos”. PEREC, 2001, p. 140.

Considerações Finais

Desmontar. Desmanchar. Perfurar. Articular com fita adesiva, juntar, fixar sem fundir. Os procedimentos de elaboração da ferramenta fotográfica nesta produção são praticamente cirúrgicos, eles extraem uma parte óptica e automatizada para abrir uma via de passagem onde sujeito se aproxima da imagem/criação. Desmanchar para amolecer a tecnologia, perfurar para torná-la permeável, arrancar-lhe o olho que carrega uma visão pré-configurada, extrair-lhe o relógio que governa o tempo, para que ele habite a máquina suavemente.

Pinhole como uma espécie de *Frankenstein* às avessas: tirar-lhe o olho de vidro e o cérebro de lata, conferir à máquina, ânima. Fixar-lhe suas partes com delicados curativos para que, fragilizada e variável, torne-se mais... Suscetível.

Entrar no interior do funcionamento da máquina, conhecê-la desde dentro. Tal objeto se torna um tipo de personagem, armadilha ou arapuca de captura, portadora de percepção própria, de vida interior.

Este processo de trabalho se iniciou em uma relação particular entre operador e ferramenta, onde corpos com percepções e naturezas distintas se separam e se reaproximam em certa fusão subjetiva. Suas reflexões foram constituídas mediante as ações de prática, pesquisa e escrita, em uma demanda que abre novas relações e pontos de crise sem cessar, nos desvios que se tornam encontros e nas descobertas que formam novas perguntas. Tanto nas operações de pesquisa como nas de criação, o completar de um ciclo deságua em novos andamentos. Nesta perspectiva, ao mesmo passo em que as reflexões se estabelecem neste texto, já se abrem novas direções a serem percorridas.

Peter Pal Pelbart fala em um ‘animismo maquínico’ ao comentar a presença de novas conexões e hibridizações na psicologia do século XXI, onde novos territórios existenciais, novos agenciamentos do desejo mais inusitados e polifônicos, tornariam a máquina alegoria de estranhas relações possíveis do inumano tecnologizado, ou mesmo uma forma de extensão tecnológica do corpo humano. Trata-se de uma via de

pensamento que pode dar continuidade às abordagens iniciadas na presente pesquisa, a partir das reflexões sobre o processo com a *pinhole* nesta trajetória recente.

Tentei transferir os sentidos para dentro de um aparelho? Tentei enviar ao interior das ferramentas sentidos humanos - ver, ouvir, sentir o entorno, vivenciar o tempo?

Ao destituir a câmera de seus automatismos de máquina, tentei torná-la mais frágil, mais permeável, como um corpo-quase-vivo? Seria uma ação de simplificá-la para diminuir a diferença, a distância, a separação entre seu corpo e o meu próprio corpo?

São algumas questões que despontaram a partir da constituição da primeira parte deste texto, mediante articulações teóricas acerca dos sentidos que o dispositivo fotográfico assume nesta prática, onde também foram relevantes as análises acerca dos procedimentos de elaboração do objeto-câmera.

As demandas iniciais desta pesquisa, que recaíam sobre o trabalho com as câmeras obscuras fotográficas, levantaram algumas peculiaridades associadas a estes dispositivos, tais como a autonomia no funcionamento e a propensão às longas obtenções, que estabeleceram importantes relações entre os modos de inscrição que envolvem artista e espaço-tempo nesta produção de imagens. Mais do que uma simples ferramenta, a câmera passa a ser pensada como um núcleo de articulação entre exterioridade e interioridade, entre sujeito e modelos de percepção.

A partir de tal contexto de reflexões, buscou-se analisar o percurso das questões envolvidas na trajetória de elaboração de *A Captura da Paisagem*, através dos principais procedimentos de instauração e das anotações de trabalho, utilizados como ponto de partida para a abordagem teórica.

A relação conceitual acerca da inscrição da temporalidade nesta produção propôs-se sobre duas vias que versam sobre as ações de registro. Na gravação sonora ela foi pensada enquanto uma espécie de escrita linear da passagem do tempo, enquanto na fotografia, a inscrição da duração foi relacionada a uma espécie de espessura, onde todo o curso de tempo se registra sobre um mesmo fragmento de espaço. A abordagem de relação temporal ainda abrangeu a expressão promovida pelos produtos da captura fotográfica e sonora, onde a imagem depreende um amálgama da duração, ao passo que o áudio reproduz seu fluxo em um novo percurso de tempo.

Visto que a fotografia elaborada por esta produção caracteriza-se por obtenções relativamente longas, tal relativização foi verificada frente ao modo operatório 'instantâneo' da fotografia convencional. Ao investigar as bases dessa diferença, encontro uma relação entre o automatismo que elabora o corte temporal na câmera fotográfica e a forma cronológica de medição do tempo, associada à contagem dos segundos. Porquanto o dispositivo fotográfico foi destituído de tal automatismo nesta produção, a ampulheta foi eleita em minhas reflexões como uma espécie de metáfora desta fotografia, constituída em uma duração que transcorre e se acumula, que se faz em um fluxo.

As abordagens do procedimento fotográfico nesta pesquisa desenvolveram-se prioritariamente através das vias onde a imagem pode ser compreendida como um fenômeno em si, dotado de expressão própria. Tais reflexões se estabelecem por intermédio das contribuições teóricas que propõem a ação fotográfica como um enlace dos fenômenos exteriores à câmera no evento da imagem, em oposição à idéia da fotografia como reprodução degradada de um real pré-existente.

Já a noção de paisagem estabeleceu-se a partir do pressuposto de corte espacial, intrínseco ao procedimento fotográfico, determinado pelo ponto de vista e pelo enquadramento conferido à imagem através do suporte fílmico. De um outro modo, as questões relacionadas ao ponto de escuta colocaram em jogo as noções de paisagem sonora e de campo perceptivo, como um envoltório de eventos captados pela escuta, pelo corpo e pelo gravador.

Os elementos envolvidos nas ações de captura incorrem no caráter ambíguo associado à apreensão que é realizada através dos dispositivos. Por um lado temos a inscrição física, que resulta nos produtos da captura, sons e imagens. De outra forma, a apreensão da luz, do tempo, dos sons, do espaço, dos movimentos, a captura da paisagem, enfim, é essencialmente simbólica, tal como as *Coletas* de Brígida Baltar.

Mediante análise das questões da percepção frente às ações de captura, bem como nos procedimentos de montagem do trabalho para apresentação, constato que a experiência sensorial que envolve a instauração do trabalho é, de certa forma, repassada ao espectador. Da mesma forma que existe um corpo atuante na elaboração dos registros, o trabalho atribui um lugar para o espectador, onde seu corpo é requerido para realizar uma junção perceptiva dos elementos de som e imagem, e sua experiência em

um ambiente de espaço e tempo determina a apreensão do trabalho. O som possibilita a imersão em uma atmosfera e uma temporalidade que repassa ao sujeito a experiência da captura, ainda que este lhe confira outras relações, associadas à própria memória e repertório.

Nesta mesma perspectiva, a apreensão da transitoriedade do espaço e do tempo que se elaboram nos modos de inscrição dos registros, são repropostos na relação entre a dinâmica do áudio e a imagem que não apresenta movimento, e ainda, entre tal natureza imóvel da fotografia e o fluxo luminoso que a projeta, tornando-a potencialmente instável.

Assim como a inscrição do espaço e do tempo se opera de maneiras distintas nas ações de captura, a apresentação pretende promover uma sobreposição de espaços e tempos, na tensão entre elementos estáticos e dinâmicos, podendo atuar em uma soma perceptiva, e ainda, em um trânsito entre passado e presente, por intermédio da memória que comunica sua subjetividade à nossa percepção. Nesse entendimento, as proposições de montagem para o espaço expositivo, realizadas enquanto experiências, buscaram encontrar o melhor caminho de consonância entre a proposta do trabalho e sua materialização como obra partilhável.

Os procedimentos de articulação envolvendo som e imagem são práticas bastante recentes em minha trajetória e, possivelmente, ainda demandarão certo tempo para amadurecimento. As questões acerca dos aparelhos e da inscrição temporal no fotográfico dão lugar a novas demandas promovidas pelas ações de montagem audiovisual, ligadas à percepção e à memória. Trata-se de um novo território de práticas e pesquisa, do qual me aproximo agora, através das configurações mais recentes desta produção.

Com o uso do projetor de *slides*, na *Experiência #3*, pareceu-me ter sido encontrada a melhor opção para veicular o trabalho, estabelecendo um diálogo estreito entre o pensamento envolvido nos procedimentos de captura e nas concepções de apresentação. Contudo, ainda permanece a intenção de testar possibilidades em que o espectador possa acionar a experiência de visão e escuta através dos aparelhos. Tal artifício seria um modo de atribuir ao sujeito o papel de ‘dar a partida’ do trabalho, iniciando o tempo da reprodução simultânea áudio/projeção.

Para o seguimento das experimentações, uma nova proposta incide sobre a montagem dos conjuntos encadeados em sequência, a serem reproduzidos em projetor multimídia. Pretendo provocar certa defasagem entre o início da projeção da imagem e o período de reprodução do áudio. Perturbando a lógica audiovisual do trabalho, acredito que poderia envolver sua percepção em novas conjunturas. Em um breve período onde a exibição da imagem fosse retardada, proporcionando ao espectador apenas a escuta, sua imaginação poderia constituir uma 'cena' para aqueles sons? E nos instantes onde houvesse apenas a projeção da imagem, seria gerada uma expectativa quanto ao fluxo sonoro? Que novas relações poderiam, desta forma, ser estabelecidas entre visão e audição do trabalho?

De toda forma, a montagem poderá se desenvolver em uma lógica mais instável, onde a relação entre a imagem fixa e a dinâmica da escuta, possivelmente, venha a ser intensificada através de tais defasagens. Há que se experimentar para verificar.

Retomando o percurso de pesquisa neste breve apanhado, constato que, conferindo importância aos procedimentos que atuam na elaboração das imagens e dos registros sonoros desta prática, e verificando os propósitos e problemas que movem tais ações, encontro relações conceituais que compõem um cenário onde as passagens vivenciadas permeiam os eventos da produção artística, imagens, sons e suas relações. Deste modo a vivência do trabalho passa a integrar sua constituição, e o caráter de processualidade é assumido como um de seus elementos centrais.

Nesse pressuposto, imagens e sons tornam-se 'saldos' ou 'produtos' da experiência, que se relacionam às ações e ao pensamento que os geram. Tal caráter é sublinhado pelo percurso de desmaterialização que se amplia no decorrer desta trajetória. Por esta via, *A Captura da Paisagem* é compreendido como um processo de trabalho em arte, que gera produtos inter-relacionados e dotados de expressão própria, que realiza possibilidades de apresentação e, ao ser partilhado, ganha novas existências. Desta forma, *A Captura da Paisagem* constitui-se de duas pontas, processo e apresentação. E entre elas, o que perdura desta produção, seu desdobrável arquivo.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História; destruição da experiência de origem da história.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. São Paulo: EDUSP, 1999.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desaparição*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus, 1997.

BETTANINI, Tonino. *Espaço e Ciências Humanas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

BOURRIAUD, Nicholas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.

BOURRIAUD, Nicholas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.

BURGIN, Vitor. *Olhando Fotografias*. In: FERREIRA, Gloria. COTRIN, Cecília (Orgs). Escritos de Artistas: anos 60 / 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 394 – 395.

CARERI, Francesco. *Walkspcapes: el andar como practica estetica*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2003.

CATTANI, Icleia Borsa. *Sobre a série e a repetição na arte moderna e contemporânea*. In: FARIAS, Aguinaldo (org.) *Icleia Borsa Cattani*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano – vol. 1: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

CRARY, Jonathan. *A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX*. In: CHARNEY, Leo; SCHARTZ, Vanessa (Orgs). *O cinema e a invenção da vida moderna.* São Paulo: CosacNaify, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs*: *capitalismo e esquizofrenia.* São Paulo, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O Anti-Édipo*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo*: *uma impressão freudiana.* Rio de Janeiro: Relumé Dumará, 2001.

DUBOIS, Philippe. *Efeito filme: figuras, matérias e formas do cinema na fotografia*. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (Orgs.). *A Fotografia nos Processos Artísticos Contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1999.

DUCHAMP, Marcel. *The Creative Act*. In: *The Writings of Marcel Duchamp*. Nova York: Da Capo Press, 1989.

ELIADE, Mircea. *O Mito do Eterno Retorno: arquétipos e repetição*. Lisboa: Edições 70, 1993

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FATORELLI, Antônio. *Fotografia e novas mídias*. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2008.

FATORELLI, Antônio. *Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Aurélio:* o *dicionário da língua portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2008.

FERVENZA, Helio. *O + é Deserto*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

FRIZOT, Michel. *A New History of Photography*. Köln: Könemann, 1998.

GREEN, David. *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

KOFMAN, Sarah. *The Ideology of the Camera Obscura*. Ithaca: Cornell University Press, 1999.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1993.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

NADONLY, Sten. *A descoberta da lentidão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

PELBART, Peter Pal. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PEREC, Georges. *Especies de Espacios*. Barcelona: Montesinos, 2001.

PASSERON, René. *Pour une philosophie de la création*. Paris: Klincksieck, 1989.

PESSANHA, José Américo Motta. *Henri Bergson*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

RENNER, Eric. *Pinhole Photography: rediscovering a historic technique*. Burlington: Elsevier, 2004.

ROUILLÉ, André. *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

ROUILLÉ, André. *Uma outra arte na arte: fotografia e arte contemporânea* [palestra proferida no Encontro Internacional de Fotografia do Rio de Janeiro, em 2007] In:

FATORELLI, Antônio. *Fotografia e novas mídias*. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2008.

SALLES, Cecília. *Redes de criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

SANTOS, Alexandre. *Da cidade como resposta à cidade como pergunta*. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (Orgs.). *A Fotografia nos Processos Artísticos Contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (Orgs.). *A Fotografia nos Processos Artísticos Contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

SANTOS, Maria Ivone dos. *A observação de um lugar urbano como ação da arte*. In: RAMOS, Célia Maria Antonacci (Org.). *Camelódromo Cultural: IV Colóquio Poéticas do Urbano.* Florianópolis: Bernúncia, 2008.

SANTOS, Milton. *Espaço e Sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1979.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza, 1994.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 2001.

SCHÜLER, Donald. *Literatura grega*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SOULAGES, François. *Esthétique de la Photographie*. Paris: Nathan, 2000.

SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'esthetique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

SOUZA, José Cavalcante de (Org.). *Os Pré-Socráticos*: *fragmentos, doxografia e comentários*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

TISSERON, Serge. *El misterio de la cámara lúcida*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.

THOREAU, Henry David. *Caminhando*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e Trajeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo – 1893/1889.* Rio de Janeiro: Rocco/Funarte, 1995.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1991.

VIOLA, Bill. *Reasons for Knocking at an Empty House: writings 1973 – 1994.* Massachusetts: The MIT Press, 1998.

WITHROW, G. J. *O tempo na história: concepções do tempo da pré-história aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

Periódicos:

DIETRICH, Jochen. Câmera Obscura: algumas idéias sobre a fotografia pinhole – nas artes, na estética, na educação. *Revista Porto Arte*. Porto Alegre, v. 9, n. 17, p. 59 - 72, nov. 1998.

ENTLER, Ronaldo. A fotografia e as representações do tempo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 14, p. 29-46, dez. 2007.

FERVENZA, Helio. Pontos Derivantes. *Porto Arte*, Porto Alegre, v.7, n.13, p. 127-138, nov. 1996.

KRAUSS, Rosalind. A Escultura no Campo Ampliado. *Revista Gávea.* Rio de Janeiro, 87-93, vol 1, 2003.

LENZI, Tereza; TESSLER, Elida. O Maquinista. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 9, n.17, p. 73 - 78, nov. 1998.

PORTO ARTE, Porto Alegre, n. 22, mai 2005.

ROLIM, Carla Giovana Silva de Castro. Tunga, Brígida Baltar e Rosana Palasyan: movimento e fenômeno, a herança neoconreta. *Revista Ohun*, ano 4, n. 4, p.160-187, dez 2008.

SOULAGES, François. Imagem, virtual & som. *Ars: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*. São Paulo,vol.3, n.6 , p. 11-31, 2005.

Catálogos:

ALŸS, Francis: *Walking distance from the studio*. Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg, 2004.

BALTAR, Brígida: *A coleta da maresia*. Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, 2003.

BROUGHER, Kerry; ELLIOT, David; SUGIMOTO, Hiroshi. *Hiroshi Sugimoto*. Hishhorn Museum and Sculpture Garden. Germany: Washingtons D.C., and The Mori Art Museum, Tokyo, in association with Hatje Catz Verlag, 2006.

CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings*, Middletown: Wesleyan University Press, 1973.

CANONGIA, Ligia. *Artefoto*. In: ALPHONSUS, Luiz [et al.]. *Artefoto*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

CLUBE da lata. *O lado de dentro de um outdoor*. Prefeitura Municipal de Porto Alegre, [S.n.], 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.

DIETRICH, Jochen. *Saudações de dentro da escuridão*. In: CLUBE da lata. *O lado de dentro de um outdoor*. Prefeitura Municipal de Porto Alegre, [S.n.], 2001.

DUBOIS, Philippe. *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: CCBB/Rio, 2003.

FABRIS, Annateresa. *Dos múltiplos aspectos do retrato*. In: PRÊMIO Porto Seguro de Fotografia 2008. São Paulo, 2008.

MEISTER, Sarah Hermanson. *Michael Wesely: Open Shutter*. New York: The Museum of Modern Art, 2004.

MORELL, Abelardo. *Camera Obscura*. New York: Bulfinch Press, 2004.

SANTOS, Maria Ivone dos. *O lado de dentro de um outdoor*. In*:* CLUBE da lata. *O lado de dentro de um outdoor*. Prefeitura Municipal de Porto Alegre, [S.n.], 2001.

VIOLA, Bill. *Território do invisível*. Rio de Janeiro: Centro Cultura Banco do Brasil, 1994.

Dissetações e Teses

ANGELI, Juliana. *Percursos Urbanos: novos olhares na arte contemporânea*. (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

SANTANA, Elke. Delicadezas Incisivas: ensaios materiais com pequenos objetos cotidianos. (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

TEDESCO, Elaine Athayde Alves. *Um processo fotográfico em sobreposições no espaço urbano*. (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

Documentos eletrônicos:

CUNHA, Eduardo Vieira da. *Múltiplas projeções no caminho da representação.* Disponível em: <http://www.eduardo.vieiradacunha.nom.br/txt5.html>. Acesso em: 05 de maio de 2008.

FARIAS, Agnaldo. *Aqui* (folder Galeria Nara Roesler). Disponível em: <http://www.nararoesler.com.br/textos/brigida-baltar>. Acesso em: 25 de agosto de 2009.

FIXING the Shadows. [Coleção *The Genius of Photography*]. Londres: BBC, 2007. DVD – 1

KLEIN, William. *Contacts: Les plus grands photographes déveilent les secrets de leurs images*, Vol. 2 [Coleção The Renewal of Contemporary Photography]. Paris, Producteurs délégués: KS Visions, Jean-Pierre Krief , Alex Szalat. 2005. DVD -1

LAGNADO, Lisette. *O processo de fabulação* (catálogo de exposição). Maria Farinha Ghost Crab, 2004. Disponível em: <http://www.nararoesler.com.br/textos/brigida-baltar>. Acesso em: 25 de agosto de 2009.

SANZ, Claudia Linhares. *Passageiros do tempo e a experiência fotográfica*. In: XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação/Intercom, 2005, Rio de Janeiro. *Anais do Evento*. UERJ, 2005. 1 CD-ROM

SUGIMOTO, Hiroshi. *Seascapes*. Disponível em: http://www.sugimotohiroshi.com/seascape.html. Acesso em: 22 de janeiro de 2009.

TAVARES, Paulo. *A cidade inacabada: as fotografias de longa-exposição de Michael Wesely*. Disponível em: http://vitruvius.com.br/entrevista/wesely/wesely.asp. Acesso em: 12 de abril de 2009.

http://www.cap.eca.usp.br/ars8.htm Acesso em: 12 de agosto de 2009.

http://www.papercams.com/. Acesso em: 13 de setembro de 2008

ANEXO I

Entrevista com Tiago Rivaldo

Entrevista com Tiago Rivaldo

Transcrição da conversa realizada por *Skype* com o artista Tiago Rivaldo, em 20 de fevereiro de 2010, entre 19h30 e 20h30:

Denise - Parece que teu trabalho se diferencia por essa questão da atuação paralela à questão do fotográfico: tem o aparato, mas tem a ação do corpo junto, sempre envolvida de alguma maneira. Em *Flanar* tu 'performas' diante da câmera, aberta em "B", com luzes anexadas ao teu corpo?

Tiago – *É, [Flanar] nem é pinhole, mas tem também a questão do fluxo de tempo. Eu não gosto muito da palavra 'atuação', porque parece aquela do ator, e aqui é apenas uma passagem.*

Denise - Acho interessante essa relação que propões entre aparato e o operador...

Tiago - *Acho que tenho isso bem claro pra mim. A minha relação com arte veio a partir da fotografia. Eu tentava interferir mais na foto, tanto nos retratos borrados, quanto depois, sobre o papel fotográfico, recortando, colando, riscando o negativo. E aí, quando surgiu pinhole, eu achei que tinha encontrado um modo de interferir, que eu não tinha mais porque estar atrás da câmera, podia estar à frente. Nas primeiras pinholes que fiz, era mais fácil estar diante da câmera do que pedir para alguém ficar ali parado para isso. Eu ainda estava experimentando, então era eu o próprio retratado. Passei a entender que me cabia mais estar diante da câmera do que atrás dela, onde não ocorria ação alguma. É aquela questão de que tudo que acontece nesse tempo de espera entra para o nível da experiência, a imagem acaba tendo um tanto de memória que para os outros não significa, mas para mim sim. Como dizia* **Jochen Dietrich**[212]*, ser lançado para fora do ato fotográfico. Principalmente na questão do auto-retrato - por isso querer estar diante da câmera. O auto-retrato é algo bem recorrente com quem trabalha com pinhole.*

Denise - Essa 'liberação' do corpo do operador, possibilitada pela *pinhole*, que nos permite estarmos diante da câmera, também pode propiciar uma maior atenção ao espaço circundante... Gostaria de saber se ocorre assim em teu processo. E se essa distância do aparato te faz pensar no fenômeno da imagem, que ocorre no interior da câmara.

Tiago – *Sim, acaba que há mais proximidade com a linguagem mesmo. Temos a impressão que fotografia é só 'click'. Há um desgaste na questão do registro de imagens, há um acúmulo desnecessário. Durante a pesquisa com pinhole eu deixei de fotografar* [com processo convencional] *totalmente. 'Para quê eu vou ficar guardando papeizinhos coloridos?' - era o que eu pensava. Ultimamente, com a câmera digital, eu*

[212]Filósofo, artista e educador alemão, referenciado na presente pesquisa. Rivaldo o conheceu pessoalmente em 1997, durante oficina de *pinhole,* ministrada por Dietrich, na cidade de Porto Alegre.

resgatei um pouco essa prática, mas diante da ilusão de que eu não estaria mais ocupando espaço.
[pausa]
Mas sobre isso que tu estás falando... Eu me lembro do que me levou um tanto a isso, que era a coisa da ação com a câmera obscura. Colocar a câmera em um lugar causa um estranhamento grande nas pessoas, que acabam se relacionando desse jeito: 'o que é que aquela pessoa está fazendo com aquele objeto ali?'. E eu acho que isso também faz parte da construção do interesse em ter uma ação do meu corpo no espaço. Em função da câmera, eu posso me relacionar melhor com o espaço urbano e eu posso ser questionado, que é o que talvez até hoje conduza meu interesse em arte, a construção de possibilidades de mudança de percepção, como um atrativo, do tipo "o que é aquilo?", que foge ao comum do dia-a-dia. Eu acho que o 'objeto câmera' teve esse início, e então eu passo a pensar em outros objetos na rua.

Denise - E quando tu propões essas câmeras vestíveis para as pessoas, tu achas que essa imagem 'natural', que se projeta ali pela física, mas que é também estranha, parece sobrenatural, por ser invertida e...

Tiago - *com deformações...*

Denise - Tu achas que a câmera obscura, o princípio de formação da imagem, pode favorecer certo estranhamento, que favoreça uma mudança de percepção das pessoas?

Tiago - *Acho que sim, acho que tem isso historicamente, porque não deixa de ser uma representação... e do tanto que é importante a representação para um olhar atento para a realidade. Historicamente, para a história da arte. O tanto que foi para a pintura. Olhar para o real a partir daquela representação. Tem uma outra coisa que eu quero fazer, que talvez tenha a ver com isso. Eu tenho aqui na minha casa um buraco de ar condicionado, no qual eu fiz uma câmera obscura e a chamo de 'olhar condicionado'. A rua fica projetada ali, de cabeça pra baixo, normal, uma câmera obscura. Eu só botei uma lente pra que não precise ficar tão escuro. E eu tenho vontade de fazer isso na casa das pessoas. Estar andando pela rua, encontrar um buraco, propor e realizar. E aí eu acho que há várias questões em torno do público e do privado, como essa idéia de olhar pra fora através de uma representação faz um tanto de diferença para o olhar pra fora real. Criar uma interface ajuda um tanto o olhar pro real, me parece. Eu tento buscar isso para o meu olhar, e em determinado momento, para os outros. Se esse estranhamento da representação fizer algum sentido subjetivo pra mim, quer dizer que eu consigo propor isso pros outros também.*

Denise - Vou te pedir para voltarmos à questão da fotografia mais especificamente, a questão do registro, mediante certa duração prolongada, que é um ponto que tenho investigado... De que maneira a duração nesse espaço de representação criado pela *pinhole* teve importância em teu trabalho? Em geral tu a envolves com procedimentos de deslocamento também. Gostaria que tu falasses um pouco sobre essa questão do tempo e do espaço na tua experiência com as *pinholes*.

Tiago - *Acho que passei a agregar o deslocamento menos numa preocupação com a linguagem do que numa preocupação com as minhas intenções, tentando, de alguma maneira, narrar esses tempos. Acho que, em algum momento, percebe-se que esses espaços são meus espaços. É o meu tempo com o espaço compartilhado. É o meu tempo de poder resolver e interiorizar um tanto de coisas, porque eu sou passivo dentro daquele deslocamento, que talvez esteja associado à câmera, mas que não tem nenhuma ação mecânica, é algo passivo que está acontecendo ali. E aí, pensando no ônibus, que é o início disso: eu ali, passivo, tentando interiorizar as coisas. Esse é um tempo muito meu em que eu não preciso construir nada pro outro. O ônibus pra mim é um tempo em que eu posso ler, posso esquecer, em que estou sendo simplesmente conduzido. E eu acho que o paralelo disso com a câmera é me sentir um tanto como câmera. Ela só precisou ser aberta e a projeção acontece ali independente de qualquer coisa. O processo está lá acontecendo. Pra mim, naquele momento, era muito eu me sentindo assim também, em um momento onde eu posso divagar, onde eu posso filtrar o que eu estou vendo, onde eu não preciso prestar atenção, onde eu posso ser bem passivo. Se colocar na frente da câmera é se colocar como ativo sem ser. É só uma imagem. Eu sou só uma imagem. Não tem mais a coisa de posar pra câmera. Eu só estou ali porque eu deveria estar ali mesmo.*
[pausa]
É a idéia de cinema, e de que eu posso me deslocar da razão. Ver uma narrativa que não é minha, mas que passa a ser, à medida que eu me envolvo. Acho que as três coisas se aproximam muito. Meu andar pela cidade, livre do compromisso racional, é muito parecido com ir ao cinema. E as três coisas se parecem como um recipiente de imagens: a minha cabeça, a câmera pinhole e a sala de cinema. Acho que o desejo desses deslocamentos passava um tanto por aí.
[pausa]
Claro que tem uma série de aspectos formais, como nos Roads Movies. A percepção de um risco no Subinônibus, e então decido experimentar fixar a câmera no carro, enfim, um tanto de coisas que a fotografia me apresentou a partir de pinhole, sabe?
A fotografia [convencional] *é muito matemática, porque não se consegue enxergar dentro da câmera.*

Denise - Sobre *Subinônibus*, tu estavas falando sobre a questão do tempo, de certa passividade... Tu vês alguma relação com um 'parar para ver o tempo passar', para fruir o tempo?

Tiago – *Não... É o entrar no fluxo desse tempo. Aí começa justamente uma outra relação com a fotografia, onde eu não estou mais parado à espera de uma coisa acontecer na frente. A coisa é um tanto estática, mas ela está em movimento, tem uma cena onde quase nada acontece, mas a câmera está em movimento. Essa quebra me interessava, subverter isso mesmo: a câmera precisa estar fixa. Será? Não acho que seja parar para prestar atenção no tempo. E que esse fluxo de registro não é de um tempo estático. Até no cinema é tempo parado.*

Denise - Uma ilusão de movimento.

Tiago - *É. E nesse caso é desfazer isso.*

Denise - Acho que pra ti é bem forte esta questão de estar embarcado num fluxo.

Tiago - *É... para nós todos, né?*

Denise - Acho que meu processo de trabalho é um pouco mais contemplativo que o teu... Eu tenho trabalhado no espaço da cidade, onde ocorre esse contato com o fluxo da vida urbana, das pessoas, mas como as exposições são bastante longas, parar e esperar faz parte do processo mesmo...

Tiago - *É, acho que temos essa diferença. Eu não estou ali à espera, eu estou ali porque precisava estar ali mesmo.*

Denise - A câmera só te acompanha...

Tiago - *É, ela pode estar como apêndice dessa vivência, mas eu não a levo para um lugar para fotografar, então não tenho realmente esse sentimento de espera do tempo. Eu posso ter, sim, a sensação dessa experiência com ela, do meu corpo ativo naquilo... tem sempre algo que me lembra que eu estou em quadro. Então tem essa brincadeira. Não é o ator, mas também não é a pessoa em sua vida normal. Tem a câmera ali.*

Denise - Quando eu falo em 'ação', 'atuante'... falo no sentido de tu estares promovendo aquilo...

Tiago - *Pois é, por mais que eu diga 'não é o ator', também não sou eu agindo naturalmente, eu sempre lembro que tem uma câmera na minha frente, então tem um meio do caminho aí, entre eu mesmo e uma persona.*

Denise - Um triângulo entre você, o espaço e a câmera.

Tiago - *E talvez por isso não tenha a coisa da espera. Em alguns trabalhos, nada publicado, a câmera me registra assistindo um filme ou em frente ao computador. Não é uma espera minha da foto acontecer, estou ali porque estaria ali de qualquer maneira.*

Denise - Tu não vês como atuação?

Tiago - *Acho que tem uma beira de um e de outro. Não estou atuando e nem tão natural como se não tivesse a câmera. É uma terceira coisa.*

Denise - Uma das minhas questões iniciais... Eu queria te perguntar como tu entendes esse desvio do lugar do operador da máquina, do fotógrafo... Mas tu continuas te entendendo como o sujeito instaurador 'da cena', certo?

Tiago - *Sim...sim... às vezes eu me pego muito controlador da situação... que eu associo a essa coisa das escolhas do fotógrafo.*

Denise - A direção?

Tiago - *É. E aí é claro que eu não sou tão passivo assim.*

Denise - E em geral teu interesse é que a ação fotográfica acompanhe teu cotidiano...

Tiago - *É mais a coisa me acompanhando. Mas eu acho que isso é bem datado, referente àqueles trabalhos com a pinhole, não é uma coisa que eu esteja pensando agora. Mas acho que sim, que é como se a câmera me acompanhasse o tempo inteiro. Tem algo de diário ali, o registro desses deslocamentos e a construção de uma quase narrativa-diário. Eu não consigo me ver me preparando para fazer uma foto e esperando que ela seja feita.*

Denise - E sobre a questão da duração no fotográfico?

Tiago - *Eu queria me desfazer um tanto das regras do fotográfico, e aí eu encontro isso em outras maneiras de medir esse tempo. Que é o tempo que eu estou dentro do ônibus, o tempo de uma viagem, o tempo de um filme. A duração é determinada por regrinhas que remetem a um jogo bem particular, em que as fotos de estrada duram o tempo em que o carro está realmente em deslocamento e cada vez que o carro parar por algum motivo, passo para a foto seguinte. Regrinhas que eu invento.*

Denise - É o tempo de... alguma coisa.

Tiago - *É. E acaba que uma coleção de fotos é uma viagem inteira.*
E aí acho que já não estou mais tentando pesquisar o fotográfico, estou só tirando proveito dele. Com o discurso direcionado pra outra coisa.

Denise - Mais voltado à questão do espaço?

Tiago - *Isso, e essa idéia dessas deformações nesse percurso específico... tirando proveito de uma linguagem que eu já conheço.*

Denise - Tua ligação com o cinema antecede o trabalho com *pinhole,* ou veio depois? Uma coisa influenciou a outra?

Tiago - *Não, eu sempre fui super interessado em cinema, até antes de trabalhar com foto. Mas acho que minha relação maior com o cinema é de espectador mesmo. E minha vontade de colocar elementos do cinema no trabalho é como espectador. E essa questão da narrativa, de me colocar como personagem, da câmera que me segue, é como espectador. Acho que é a vontade primeira, e que me segue até hoje.*

Denise - Tiago, mas quando tu começas a agregar o deslocamento no teu trabalho, em *Road Movies*, e desde *Subinônibus*, não veio essa idéia a partir da possibilidade de uma duração expandida?

Tiago - *Eu acho que sim, acho que é dentro dessa idéia de não querer ter uma medida técnica. É a história de vir da fotografia e achar que dentro da arte eu poderia subverter tudo isso, que era tudo muito rigoroso, muito matemático, e cheio de regras racionais... eu poderia criar regras subjetivas e subverter um tanto isso, aquilo que eu te falei de desenhar e riscar no negativo, mudar os processos de revelação, e tentar deformar de alguma maneira aquelas regras todas. Eu acho que o Ônibus entra nisso também. Com pinhole, construir a câmera me interessava, a coisa do fazer, a presença da mão, que o fotográfico parece distanciar um tanto... mas ainda tinham regras, que a imagem fosse bem feita, e essas coisas que cada vez mais me incomodam, do rigor da fotografia. O Ônibus entra nisso como uma experiência meio sem querer, e que era uma chance de subverter a idéia da necessidade da câmera estar parada, e de não precisar medir luz nem estabelecer um tempo com uma razão matemática. Era aquele tempo e pronto.*

Denise – E nem havia como medir a luz mediante deslocamento...

Tiago - *Até havia como. As linhas do ônibus, as pessoas, estão fixas, eu conseguiria ter uma medida.*

Denise - Mas em *Road Movies* não.

Tiago - *Em Road Movies não. E eu estava ali mais atrás de algo gráfico... Eu fiz alguns testes, e fui melhorando na sensibilidade do negativo, onde eu tinha linhas mais grossas ou mais finas... E não tem esse compromisso de uma definição.*

Denise - Em *Túnel*, a impressão que eu fiquei, vamos ver se tu concordas, é que tu compactas esse deslocamento que tu realizas em uma duração. Por isso que eu estou insistindo na questão da duração...

Tiago - *Sim, acho que tem essa coisa de transformar um filme em uma foto só... É que quando tu falavas em duração eu pensava na vivência... e não no resultado... Mas claro, ali tem uma duração concentrada, tem um tempo concentrado em uma imagem só, e com certeza passa por esse assunto. No Túnel há uma idéia muito clara da relação com esse tipo de fotografia, que não é um click, não é uma porta, não é um ponto, é uma linha. E é um túnel. E é uma pinhole. E enfim, estando dentro de um processo de adaptação em um outro espaço urbano, me interessava muito esses túneis como essa idéia, essa adaptação que tem uma duração, que tem um tempo para uma adaptação.*

Denise - Uma passagem.

Tiago - *E foi bonito pra mim achar como representar essa vivência aqui agora. Um agora que já passou, que está passando. É um tempo, demora um tempo.*

Denise - Essa vivência... e depois a gente 'encontra' o resultado na imagem... a compactação... Tem essa diferença entre o que nos interessa e o que a gente encontra...

Tiago - *Talvez eu tenha começado com a idéia que essas ações eram em torno de um resultado... e talvez isso tenha se transformado, em a experiência ter maior valor pra mim do que o resultado... E aí o resultado tem importância porque aquela carga de vivência foi importante. Acho que pinhole carrega isso totalmente. E a vivência me faz dar importância àquela imagem, independente da qualidade (entre aspas) dela.*

Denise - A imagem se torna um resíduo de um processo...

Tiago - *Eu me lembro quando fiz a exposição do Subinônibus, aí em Porto Alegre, as pessoas diziam que deveria estar descrito em algum lugar o processo* [de elaboração das imagens]. *E eu achava que não, que aquilo era só meu; o resultado estava ali, e interfere as pessoas imaginarem o processo. Eu prefiro que essas fotos sejam vistas de outras mil possibilidades, do que eu dizer como aconteceu e acabar com o estranhamento que aquela imagem pode propor. E isso eu ainda acredito, mas pra mim a vivência ainda é um tanto mais importante.*

Denise - Tu achas que trabalhar com *pinhole* é buscar um pouco provocar esse estranhamento através da imagem?

Tiago - *Acho que pode ser, mas que para mim não era meu grande interesse.*

Denise - Eu entendi que inicialmente estava atrás de certa 'desconstrução' da fotografia...

Tiago - *Inicialmente eu estava atrás do resultado. E é claro que eu tenho um interesse estético. Mas não acho que as deformações ou o estranhamento seja uma busca para quem faz, necessariamente. Fiquei pensando no Wesely*[213]*. Acho que ele não tem esse interesse na deformação, mas numa realidade sobreposta mesmo.*
A mim me incomoda um pouco isso, porque creio que hoje se faça um tanto mais de pinhole do que quando eu comecei, e eu acho que as fotos todas se parecem muito, principalmente as arquitetônicas. Acredito que a intenção dessa deformação já virou um padrão também. Parece tudo a mesma coisa. Tu não concordas?

Denise – Concordo... Mas eu me referia a mexer nas estruturas de formação da imagem, no fenômeno da formação da imagem.

Tiago - *Aí eu concordo completamente. Porque a precariedade toda* [envolvida na pinhole] *eleva bastante a relação que se pode ter com isso. Me parece que tudo muito pronto é bastante distante da linguagem. E aí a precariedade faz todo sentido: de que maneira eu posso tirar proveito dessa precariedade?*

Denise - Tu falastes que, desde que tu começastes a fazer *pinhole*, tu tens visto um 'pipocar' de trabalhos com essa técnica, o que faz pensar se o quanto mais fácil se torna a produção de imagens pela tecnologia...

[213] Michael Wesely, artista alemão, também referenciado na presente pesquisa.

Tiago -...*mais interesse talvez as pessoas tenham por essa precariedade, e eu acho isso importantíssimo.*

Denise - Com relação a *Túneis*, tu dizes, tens um interesse gráfico... Mas quando a gente opera com *pinhole*, mais 'às cegas', e com a atenção voltada a essa sobreposição de luz e de tempo que ocorre lá dentro da câmera... tu não vês um diálogo com a escultura, com uma idéia de espessura?

Tiago - *Acho que talvez o inverso. Pensar essas experiências todas no aspecto bidimensional, como um desenho no mapa, como se eu achatasse esse meu deslocamento no mapa. O espacial vai pro fotográfico bidimensionando, e vai pro meu pensamento também, por isso tenho muito presente a idéia de desenho, de linha no papel. Tem uma espacialidade ali, sim, que dá pra pensar, só não é uma coisa que me interessa. Eu acho que do pensamento tridimensional, do escultórico, está muito mais em meu corpo no espaço, na ação, do que no fotográfico.*

ANEXO II

Índice dos conjuntos e DVD

ÍNDICE
A Captura da Paisagem: conjuntos*

* contidos em DVD anexo

Ipanema 1′ 39″ .mpg

Ipanema 1′ 55″ .mpg

Ipanema 1′ 06″ .mpg

Ipanema 1′ 58″ .mpg

Ipanema 56″ .mpg

Ipanema 1′ 40″ .mpg

Ipanema 3′ 09″ .mpg

Pinhal 1′ 25″ .mpg

Ponta Grossa 36″ .mpg

Ponta Grossa 1′ 05″ .mpg

Pinhal 2′ 08″ .mpg

Ipanema 4′ 58″ .mpg

Ipanema 4′ 03″ .mpg

Campos 20″ .mpg

Seqüência Guarujá 20″ .mpg

Centro 14′ 02″ .mpg