

EU

IMAGEM

EU

IMAGEM

Fernando Braune

giostri

Título Original

Eu Imagem

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

B825e

Braune, Fernando

Eu Imagem / Fernando Braune. - São Paulo:

Giostri, 2021. 78 p. ; 14cm x 21cm. ISBN: 978-65-5927-161-0

1. Literatura brasileira. 2. Ensaio. I. Título.

CDD 869.94

CDU 821-4(81)

2021-3506

Elaborado por Odílio Hilario Moreira Junior - CRB-8/9949

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura brasileira : Ensaio 869.94

2. Literatura brasileira : Ensaio 821-4(81)

Editor Responsável Alex Giostri

Coordenadora Editorial Isabela Delambert

Arte de capa e diagramação André Ximene

Revisão final de texto Giostri Editora Ltda.

Fernando Braune

1ª Ed. São Paulo: GIOSTRI, 2021

1 - Literatura brasileira

2 - Ensaio

1ª Edição

Giostri Editora LTDA.



Giostri Editora

Rua Rui Barbosa, 201

Bela Vista - SP / CEP: 01326-010

Tel.: (11) 2309.4102 / 2729.0201

contato@giostrieditora.com.br

mkt@giostrieditora.com.br

giostrieditora.com.br 

[/giostrieditora](https://www.facebook.com/giostrieditora) 

GiostriTV 

[@giostrieditora](https://www.instagram.com/giostrieditora) 

Giostri Podcast 

giostrieditora.blogspot.com.br 

À imagem livre e livradeira

Que a mim me passa...

Não passará em vão.

sumário

ARQUEOLOGIA FOTOGRÁFICA • 9	IMAGEM... PASSAGEM • 40
A CONDIÇÃO SOCIAL EM FOTOGRAFIA E EM CINEMA • 11	MEMÓRIA FOTOGRÁFICA
A FOTOGRAFIA BUDISTA • 14	E MEMÓRIA CINEMATOGRÁFICA • 42
A INSTÂNCIA INCONSCIENTE	O “CINEMA NOVO” NO BRASIL
DO ESPECTADOR DIANTE DA FOTOGRAFIA • 16	E OS FUNDAMENTOS DA FOTOGRAFIA • 46
A PONTE • 18	O ESPAÇO OFF • 51
A TEMPORALIDADE FOTOGRÁFICA • 20	O MELHOR ÂNGULO • 54
AURELIANO • 22	O MEU GOSTO • 55
CHAGALL • 24	O TEMPO • 56
VIDA (CINEMATOGRÁFICA),	O TOM DO JOBIM • 58
MORTE (FOTOGRÁFICA) • 25	OS GREGOS E A FOTOGRAFIA • 59
DOBRAS DO ISLAN • 30	PINA • 65
ECLESIASTES 4.10 • 31	PRO LADO CONTRÁRIO DA DOR • 66
EDUARDO SUED • 32	QUERUBINS DA GROTA • 67
ELEMENTOS DE TRANSIÇÃO • 33	ROBERT BRESSON • 68
ELIPSE • 34	TEMPO HABITADO • 70
EU IMAGEM • 35	VISÃO PERIFÉRICA • 72
FRAGMENTAÇÃO E AUSÊNCIA	
EM FOTOGRAFIA – PERDA EM CINEMA • 36	
IMAGEM PERDIDA • 39	



ARQUEOLOGIA FOTOGRÁFICA

O tempo acaba por revestir a fotografia não apenas do sentido da lembrança do vivido, de todo o manancial emotivo que ela evoca, mas também de uma excentricidade que a faz extremamente intrigante, e a excentricidade será tanto maior quanto mais distante no tempo, em relação à nossa realidade atual, a imagem se apresentar.

Os retratos fotográficos são um grande exemplo dessa situação, uma vez que mostram o tempo alterando de tal forma os hábitos apresentados pelos modelos fotografados – o vestuário, os penteados, as suas posturas – que o exotismo com que os vemos nos remete a uma surrealidade muito mais intensa do que algumas das mais radicais montagens fotográficas contemporâneas.

O nosso interesse diante de uma fotografia antiga, o poder de atração que ela exerce sobre nós está intimamente atrelado a essa inexorável circunstância do tempo, que tudo envelhece, afasta, atribuindo um caráter de mistério e excentricidade ao passado, constituindo-se por isso mesmo, no termômetro do presente. Não à toa, a fotografia cause tão grande fascínio. Mesmo as mais recentes, que sejam postadas há alguns minutos em uma mídia social já estão investidas de um passado irrecuperável, em desaparecimento, o que nos faz sair em busca do que já foi e garimpar dentro da imagem o que gostaríamos que fosse o presente. O sentido arqueológico, muitas vezes depositado no fotógrafo, transporta-se para o observador, que, uma vez tocado pelo interesse por uma imagem, realiza uma verdadeira incursão fotografia adentro. É, de fato, uma arqueologia contemporânea em que se escava um passado

quase presente, e a decalagem temporal entre o passado e o presente, por menor que seja, transforma, imediatamente, o momento em antiguidade, aqui vivenciado como um resumo fragmentário e surrealístico do mundo, pois que pertencente, então, ao excêntrico, ao grotesco, ao exótico.

A característica arqueológica do observador diante de uma fotografia pressupõe um sentido surrealista por se dar não uma investigação dos vestígios de civilizações antigas, mas por se vasculhar, “escavar”, a própria civilização atual, que, por um simples (porém irremediável) toque no obturador, passa a representar uma “antiguidade instantânea”. Essa arqueologia contemporânea, imediata, está em plena harmonia com a filosofia da sociedade atual, que, na verdade, se organiza e se concebe a partir de fragmentos de passados recentes. Essa sociedade, que, cada vez mais se forma a partir do refugio, do descartável, do que já foi posto fora por ter-se tornado “velharia”, é a sociedade da reciclagem. Toda essa “velharia” a que me refiro, se pensarmos, compreende a própria fotografia, pois, para a sociedade atual, o que aconteceu ontem, ou, mais especificamente, há alguns décimos de segundo (pelo obturador), já faz parte de um passado arqueológico.

A CONDIÇÃO SOCIAL EM FOTOGRAFIA E EM CINEMA

Essas características da fotografia de, a todo instante, ratificar a presença do fotógrafo, de não ter qualquer escrúpulo em evidenciar um enunciador, um operador atuando na imagem captada é tudo o que o cinema não deseja. É interessante pensar que, embora o cinema absorva uma enorme quantidade de profissionais na confecção de um filme (diretores, roteiristas, produtores, cenógrafos, montadores,...), uma vez apagadas as luzes e iniciada a projeção, toda essa imensa equipe desaparece como um raio, dando lugar à viagem ao inconsciente. Ao contrário, em uma imagem fotográfica, na maioria das vezes, o fotógrafo é a sua própria equipe. O ato de fotografar é um ato de extrema solidão; o fotógrafo, ao estar exercendo a sua atividade, é um ser só. Ao empunhar a sua câmera nada há além de si, tudo o que carrega é sua bagagem de vida, tudo o que vier a acontecer é de sua única e total responsabilidade, pelo bem ou pelo mal, pelo sucesso ou insucesso, tudo cai em suas costas, não havendo com quem dividir as suas consequências.

Talvez por carregar todo esse fardo em seus ombros é que haja um “empréstimo” seu tão grande à imagem fotografada. Quanto mais caminho fotografia a dentro mais me convenço de que a carga de realidade imposta à fotografia desde os seus primórdios, escorre não de sua característica indiciária, referencial, em relação à realidade fotografada em si, mas na sua profunda relação com a presença do fotógrafo. Não há como descolar o fotógrafo da imagem fotográfica que realizou, a sua presença é tão grande

quanto a imagem vista. Ou seja, a “realidade” da fotografia vem, a meu ver, da constatação inequívoca da presença do fotógrafo e não de sua característica indiciária com a realidade de onde veio. A fotografia digital talvez esteja nos apontando para isso. Com a chegada da fotografia digital, a realidade pode ser qualquer uma, faz-se o que se quer com ela, mas a presença do fotógrafo, nem que seja par dar início ao processo fotográfico, não se pode negar – ali alguém esteve presente!

Olhando sob esse prisma, cinema e fotografia operam de formas diametralmente opostas. O caminhar solitário do fotógrafo por dentro de sua escuridão interior será compartilhado por diversas pessoas em conjunto. Seja numa exposição, reunião de família ou qualquer outro acontecimento social, normalmente as imagens fotográficas são vistas por diversas pessoas em conjunto, comentadas e analisadas de forma compartilhada. Já em cinema, toda uma equipe, em conjunto, partilhando as diversas formas de melhor realizar o filme é entregue ao público que irá assisti-lo em total solidão. O espectador de cinema é meio que empacotado em uma sala escura, em uma cadeira individual, com a menor interferência possível de ruídos externos, conversas paralelas sendo automaticamente reprimidas, tudo isso fazendo parte do imenso arcabouço armado no sentido de fazer com que o espectador se volte o máximo possível para si mesmo – a sua experiência é única, intransferível e inalienável.

Ao processo de individualidade do espectador de cinema, soma-se a sua total incapacidade de reação efetiva ao que se passa na tela. Assim, uma vez inserido em tal contexto, nada de prático restando a fazer, toda a sua articulação é canalizada para o seu aspecto inconsciente, subjetivo. Diante de sua incapacidade motriz e submerso num universo propício, o espectador de cinema encontra-se “à flor da pele”. Não é por acaso que muitas vezes somos sensibilizados por filmes e estórias um tanto quanto duvidosas

quanto à qualidade. A mesma estória de um filme nos passada através da literatura ou oralmente, pode não produzir qualquer efeito sobre nós, podendo se constituir como uma experiência imensamente tediosa.

Quanto mais propícia é a ambientação, mais estaremos sensibilizados à recepção de estímulos. Tem sido cada vez mais frequente, fotógrafos recorrerem a instalações ambientais, no intuito de produzirem o máximo de sensibilização aos seus espectadores. É como se houvesse a necessidade de preparar o espectador, de retirá-lo da realidade racional, do previsível mundo cotidiano, para inseri-lo em um ambiente com a menor interferência possível do mundo exterior, casos típicos de fotógrafos mais conceituais como Rosângela Renó e Miguel Rio Branco. No fundo, é o “efeito cinema” adentrando a linguagem fotográfica.

Não à toa tem sido o cinema a arte de maior penetração em todas as camadas sociais. Não há expressão artística que tenha “tocado” tão profundamente o espectador como o cinema, pois ele fala direto ao inconsciente, independentemente de qualquer juízo de mérito que se faça quanto à qualidade do filme. Uma vez isolado de sua realidade racional o seu estado de consciência se altera, os seus parâmetros e referências se desalinham. Quando imersos em um ambiente escuro a nossa noção de espaço se esvai, se identifica instantaneamente com a nossa realidade irracional, a percepção do tempo se modifica, percebemos o tempo rolando de forma mais lenta. O tédio de o nada acontecer, o vazio que nos traz a escuridão do ambiente é imediatamente rompido pela fascinação de um mundo novo “cinematográfico” que a nós se descortina, levando-nos não propriamente a um estado de hipnose, mas, certamente, nos proporcionando forte transferência para outra realidade.

Enfim, todo o ambiente em torno da projeção de um filme (a “situação cinema”, como queria Epstein) favorece a ficção cinematográfica, dificilmente alcançada em qualquer outra atividade artístico-cultural.

A FOTOGRAFIA BUDISTA

Quando comecei a me interessar pelo budismo, a primeira frase que li foi: “O budismo é sobre ver”. Talvez essa frase tenha sido o que me levou a investigar o budismo, até mesmo pela frase ser de longa abrangência, caminhos ilimitados.

No entanto, ao seguir minhas leituras percebi que o “ver” budista não guardava relação direta com o que entendemos como princípios da fotografia. Por ser fluidez completa, onde nada pode ser deixado de fora, nada pode ser excluído, o ver budista não se adequa ao corte congelado da imagem fotográfica.

Na impossibilidade de fotografar o mundo como um todo, o aparato fotográfico se vale do “corte”. Mas não devemos nos esquecer de que o corte, aquilo que está representado como imagem fotográfica é parte, guarda relação direta, com o seu “entorno”. Negligenciar “o todo”, o entorno de onde a imagem surgiu, seria olhar a fotografia de forma muito reducionista. Muitas vezes, o entorno é tão importante quanto ou até mesmo mais importante do que a própria imagem representada.

Confesso que não foram poucas as vezes em que deixei de fotografar algo por não ter sido sensibilizado pelo seu entorno. Isto por que entendo que fotografar é experimentar, é entrar em sintonia com a realidade ali presente, é manter uma percepção direta com a realidade, é esquecer todo o resto em detrimento de uma mente focada, concentrada, em estado alerta, em estado de “Buda” (“o desperto”).

Aí sim fotografar passa a ser um “ver” por si próprio, passa a ser uma jornada de experimentação da realidade imediata,

instantânea. E meditar nada mais é do que estar presente em cada momento, absorver o que se passa no momento presente, é alinhar corpo e mente com a realidade atual, pronto para o acionamento do obturador!

Passei a perceber, então, que fotografar é uma forma de meditar. Assim, o que era busca teórica passava a se incorporar em minha realidade fotográfica.

A meditação alterou a minha postura diante da realidade e, consequentemente, diante da minha forma de fotografar. Os arroubos de ângulos e temas inusitados se aquietaram, dando lugar a uma linguagem mais simples, sem, com isso, perder a percepção da realidade.

Depois de tantas leituras e experimentações percebi que o grande ponto de convergência entre a meditação, o budismo e a fotografia é a “simplicidade”, por que é isso mesmo: tudo deve ser muito simples... e nada mais.

A propósito, não sou budista e nem pretendo sê-lo. Apenas faço minhas meditações diárias como algo extremamente simples, como simples deve ser a vida, como simples deve ser a fotografia!!!

A INSTÂNCIA INCONSCIENTE DO ESPECTADOR DIANTE DA FOTOGRAFIA

Entendo que uma imagem fotográfica se sustentará, perdurará no tempo, não em função de sua técnica ou características composicionais, mas ao conseguir mobilizar internamente as pessoas, fazer com que o espectador ao estar diante de uma imagem fotográfica dê um passo em direção ao mundo desconhecido, por ter tido o seu inconsciente acionado. Será esse “lapso” inconsciente que o fará entrar em estado de mobilização, até porque será quando o espectador entrará, de fato, em harmonia com o fotógrafo. Afinal, no exato momento do Ato Fotográfico em si, aquele momento em que o obturador é acionado, tudo é inconsciente. Por maior que seja o controle racional sobre o assunto a ser fotografado, o Ato fotográfico em si acontece no escuro, é o único momento em que o fotógrafo nada vê sobre o que está fotografando, já que o obturador, ao ser acionado, no momento do ato fotográfico em si, faz levantar o espelho, tornando o fotógrafo cego diante da imagem fotografada.

A síntese do ato fotográfico compreende, pois, exatamente essa fração mínima de tempo em que tudo se dá de forma inconsciente, totalizante e de uma única vez, sem hesitação.

Entendo que toda essa questão se afina com a discussão do espaço em fotografia. Isso por que, a mobilização em relação a uma imagem fotográfica supõe extrapolação do mero espaço explicitamente representado no suporte. Seria extremamente reducional enxergarmos ou analisarmos uma imagem fotográfica

exclusivamente dentro dos seus limites de representação, uma vez que ela própria, por compreender sempre uma imagem parcial do mundo, nos induz a ver o que está além dos nossos olhos, nos convida a uma viagem para além da realidade explícita da imagem representada.

Afinal, a fotografia é, antes de tudo, uma abstração de um universo que este ali presente no instante do ato fotográfico, mas excluído do espaço representado. É essa inexorável característica da imagem fotográfica de ser um *continuum* do mundo que a faz extrapolarmos os limites do que está representado explicitamente, nos conduzindo, naturalmente, à abstração daquilo que esteve ali presente no ato fotográfico, mas que foi excluído da representação.

Entendo, portanto, que o espaço “off”, ou seja, aquele que ficou de fora da representação, ao instigar a instância inconsciente do espectador, em muitos casos tem maior importância do que a própria imagem representada.

A PONTE

Outro dia lendo uma revista de artes onde havia várias entrevistas com artistas, percebi como é recorrente a questão de se fazer ou não trabalhos pensando no público. Percebi também que muitos afirmavam, categoricamente, que na feitura de seus trabalhos pensavam em si mesmos, somente nos seus prazeres pessoais, sem pensar no público.

Então outra pergunta me veio: será por que as pessoas fazem arte? Esta é a pergunta que recorrentemente me faço. Não poderia me recordar de quantas formas diferentes já devo ter respondido a esta pergunta, mas, com certeza, todas tiveram sempre como norte a questão da comunicação. Acho que é isso. Faço arte para me comunicar com mundo, para talvez me sentir pertencendo a alguma tribo, se é que me encaixo em alguma, mas acho que essa é a tentativa!

Entendo que a execução de uma obra de arte não deva ser permeada pelo pensamento de se ela estará agradando ou não ao público, afinal, sempre se esperou de um artista transgressão e não comunhão. Mas ignorar o público é dar importância superlativa à sua obra, não? Mais do que isso, é fazer de sua obra algo absolutamente acabado, definitivo, inquestionável, impenetrável. Sim, por que este é o papel do público: penetrar a obra através de suas bagagens culturais, sociais e psicológicas levando-a a territórios outros, pertencentes única e exclusivamente ao seu universo. Por mais “acabada” que um artista pense a sua obra, entendo que a sua completude só se dá diante do observador.

Sempre encarei o artista como uma espécie de ponte a ser atravessada pelo observador. Sem o observador a sua obra seria meramente uma ponte levando a lugar nenhum. De que serviria uma ponte se sobre ela ninguém a ultrapassasse?

Quando vejo na TV alguma catástrofe onde há pontes partidas ao meio, junto à angústia do pesar pela catástrofe em si, segue a minha angústia do quadro embalado no ateliê do artista!

A TEMPORALIDADE FOTOGRÁFICA

Se o estudo do tempo tem sido palco de profundas e infinitas discussões por toda intelectualidade (filósofos, artistas, matemáticos, astrônomos, etc.) desde os primórdios das civilizações, a fotografia veio fertilizar ainda mais esse solo.

Qualquer experiência estética está atrelada, de uma maneira ou de outra, ao tempo. Por mais que se queira atribuir uma instantaneidade, um imediatismo de visão em relação a uma imagem, a sua apreensão só se dará numa dimensão temporal, pois é impossível absorver algo de representação visual com uma olhada instantânea.

Quando se diz, por exemplo, que os quadros do Miró ou de Cézanne se dão como um todo imediato, tudo parecendo ser captado em um único instante, em uma única visada, na realidade quando os visualizamos, uma série de associações ligadas à nossa experiência pessoal começam a se delinear, instalando-se, aí, o fenômeno temporal. Não há imagem fixa – por mais que seja a sua figuração, a sua percepção é dinâmica.

O nosso espírito e o nosso cérebro não param de estabelecer associações e diferenciações com todo o arsenal de conhecimentos relacionados às nossas vivências adquiridas. A visão é sempre ativa, o espírito nunca permanecendo em total passividade, pois a percepção só existe atrelada à dinâmica, à mobilidade, já que o encadeamento dos fatos, ideias e elementos sucessivos só se dá no tempo.

Tratar do tempo, em fotografia, é lidar diretamente com o momento único em que obturador é acionado. Ao olharmos de forma separada e específica o ato fotográfico em si, essa fração de segundo que o acompanha, podemos dizer que, de fato, há um corte na continuidade do tempo e que, por se tratar de um tempo pontual, há separação, há abstração de algo do mundo, em que, a princípio, pela imobilização de um momento, toda a temporalidade encerrada parece estagnar-se imediatamente, de uma vez por todas, como que jogada às trevas e esquecida. A sensação que se tem diante do exato momento em que é consumado o ato fotográfico não é, no entanto, a de ausência por se ter retirado algo de algum lugar. A ideia de que o tempo da imagem fotografada se interrompe quando ela é captada e fixada na superfície do suporte não se sustenta, pois, a fotografia não para aí. Muito pelo contrário, aí tudo começa, todas as especulações e vivências em torno de uma imagem fotográfica são feitas a partir desse momento. A fragmentação temporal que a fotografia instala, a instantaneidade e pontualidade de tempo que o seu processo compreende é, sem dúvida alguma, o traço característico que a faz distinta de qualquer outra linguagem artística. Esse “momento único”, entretanto, não seria mágico se aí permanecesse, se aí se esgotasse.

É o complexo décimo de segundo do acionamento do obturador, nos transportando a um tempo afetivo, memorial, que não se esvai, que não se esgota no tempo cronológico.

Daí surge o grande mistério, a grande complexidade que envolve a fotografia – o fato de ela compreender de uma só vez presente, passado e futuro: através de um corte no presente, a fotografia perpetua para o futuro o que já se tornou passado.

AURELIANO

Devo aqui fazer uma confissão à pergunta “clichê” que me foi feita: quem mais o influenciou em seu trabalho? Sempre tentei me esquivar de tal pergunta, por nunca ter conseguido ser, de fato, autêntico, à resposta. Sempre busquei nomes não comprometedores para quem lida com imagens: Cartier Bresson, não faria feio; Cézanne, tiro certo, Duchamp me traria alguma polêmica, mas me jogaria na contemporaneidade. Sem dúvida que inúmeros seriam os artistas que poderiam ser citados, sem qualquer comprometimento, nos quais encontraria um porto seguro. Mas confesso que nunca consegui externar quem tem influenciado diretamente meu fazer artístico há alguns anos. O nome dele, Aureliano, coveiro e pedreiro do nosso quase presidente Tancredo Neves. Sim, a minha maior influência no “fazer” artístico, um pedreiro. Estranha quem não viu as exéquias de Tancredo Neves, mas quem as assistiu, como praticamente toda a nação, sabe do que estou falando. Dos mais altos cargos ao mais reles dos empregados, todos estavam lá, frente à televisão, prestando sua última homenagem ao homem sobre o qual colocávamos nossas últimas esperanças. Um evento de emoção poucas vezes visto em nossa história. Não sei se houve “íbope” igual em nossa história televisiva. Fico imaginando quanto não custaria cada segundo do tal evento para os nossos empresários. No entanto, durante 17 minutos, verdadeira eternidade em tempos

televisivos, lá estava Aureliano, o pedreiro que herdou o ofício do pai, a realizar um espetáculo à parte. Sem dar a menor “bola” à pressão temporal televisiva ia Aureliano, pá e cimento, ensinando a toda uma nação o sentido do fazer, a dignidade do exercer um ofício, seja ele qual for. Não me lembro de ter visto alguém exercendo o seu ofício com tamanho envolvimento e esmero, com tamanha destreza e perfeição. Tudo milimetricamente arranjado, pacientemente colocado em seu devido lugar.

Durante os intermináveis 17 minutos confesso que fui abduzido ao Parthenon de Fídias, por onde, como de um súbito me fui levado à “Pieta” e ao “David”. Lembro-me também de ter encontrado Leonardo, com “São Jerônimo” e “São João Batista” de mãos dadas com “Gioconda” em sua “Última Ceia”. Sem perder a viagem me vi em um reino espanhol brincando de roda com as “Meninas” para em seguida ser levado, não sei como, em meio a “Girassóis”, a comer batatas em uma “Noite Estrelada”. Ainda sem sono me dei conta de que habitava um mundo traçado de azul, amarelo e vermelho ao som do “Boogie Woogie” e quando menos esperava cintilava diante dos meus olhos um balé divino de pernas negras e sapatilhas de travas altas em um imenso palco verdejante a fazer de tantas outras pernas, brinquedos que só os anjos conhecem. Tanto encantamento e tanta perfeição entravam em ressonância com o som da pá e do cimento de Aureliano que seguia..., senhor absoluto a influenciar eternamente toda uma nação.

CHAGALL

Ao ir a Nice para abertura de uma exposição que participei, acabei realizando desejo há muito acalentado. Museu Nacional Marc Chagall, abrigo de suas mais belas séries “A Mensagem Bíblica” e o “Cântico dos Cânticos”

Não sei bem quem lá o pendurou, mas, o pôster de Marc Chagall em meu quarto de infância em Nova Friburgo acabou fazendo parte da minha formação. Quantas não foram as incríveis viagens através de seus traços e cores. Coisas soltas..., de menino, meio sem pé nem cabeça, imagens do nada, afrontadas, a cada nova visada. Aflito, contrito, com medo, Chagall lá me esperava para nova jornada!!!

Focado, aterrorizado no cumprimento rígido de tantos deveres, era lá o meu recreio, anseio, merenda da alma, expansão de universo, velas içadas em direção a não sei onde,... coisa de menino. Sem tempo ou espaço, sempre me perdia naqueles poucos traços e combinações de verdes e azuis para me achar em qualquer lugar, lugar que me pertencia.

Atravessei infância, banhado por aqueles traços soltos verdes e azuis, sem o saber que seriam eles, como arco-íris em minha alma, que me levariam, adulto, a esticar braços mundo afora, reinventando meu próprio universo, forjado em verdes azuis, perdidos dentro de mim, achados qual querubim.

No Museu Marc Chagall, diante de tamanha beleza, vislumbre de difícil alcance, me chegou, de fato, a obra de Chagall, não sei se como mensagem bíblica ou mesmo como um cântico dos cânticos a me fazer lembrar das velas içadas, imagens do nada, das coisas soltas, como um verdadeiro hino, coisa de menino!!!



VIDA (CINEMATOGRAFICA), MORTE (FOTOGRAFICA)

No escuro da sala de cinema, sentados individualmente em cada cadeira, diante da imensa tela impregnada por todo o recurso “filmográfico”, nos portamos como se estivéssemos em um barco arrastado por uma forte correnteza, seguindo seu fluxo contínuo, sem mesmo nos darmos conta de onde iremos dar com os costados.

Com o passar do tempo, muito provavelmente, deixamos até mesmo de perceber que em um barco estamos, pois que rio também nos tornamos. Somos água do seu fluxo, protagonistas do contínuo “filmográfico”, até que algo estranho venha a interferir e deslocar todo esse cenário. É quando nos damos conta de que em um barco estamos e espectadores permanecemos; abalados pelo acaso, somos retirados de nossa situação de simbiose com o rio, afastados de nossa imbricação com o filme.

Quando este acaso ao qual nos referimos relaciona-se a uma fotografia congelada em meio a um filme, algo de particular ainda ocorre. O que, a princípio, poderia ser visto como apenas um objeto a mais como tantos outros objetos fixos encontrados em um filme, passa a ter outras conotações, se estivermos atentos aos seus possíveis desdobramentos.

Na realidade, a vida está permeada, inelutavelmente, pela constante dinâmica. De uma forma ou de outra, tudo o que existe no universo permanece em constante movimento, assim como o ritual cinematográfico, diametralmente oposto à investida fotográfica,

ao qual aponta “fisicamente” para a fixidez, para o congelamento mortuário. De fato, a sensação que experimentamos com o súbito aparecimento de uma foto fixa na tela de um cinema, não fica muito longe do “congelamento” mesmo. É como se estivéssemos saídos do fluxo contínuo da vida para adentrarmos o reino estático dos mortos. Somos pegos de sobressalto, como se algo se partisse, se quebrasse.

Creio que essa vivência de quebra de algo, de partição, tenha muito a ver com o real afastamento que uma fotografia fixa impõe ao ritmo do filme; esse congelamento cria indubitavelmente um brutal distanciamento do fluxo contínuo do filme. Essa distância criada acaba por nos fazer retornar à condição de espectadores novamente, deixando de ser rio para sermos barco mais uma vez, forçados que estamos a nos distanciar da trama/fluxo do filme. Saímos por uns instantes do torpor para retornarmos à racionalidade; o imbricamento se esvai, dando lugar a um espectador racional, o qual, diante de uma distância regulamentar, passa a ser provocado em seu mais profundo senso crítico, literalmente saindo de cena, indo ao encontro de si mesmo.

Essa “suposta” parada (mais uma vez o cinema nos ludibriando), principalmente a provocada pela entrada em cena de uma fotografia, ao nos arrancar do fluxo do filme, nos faz pensar no que está sendo visto na tela com maior isenção em função do afastamento causado. Tal distanciamento nos proporciona uma liberdade que antes, inseridos que estávamos no filme, não conseguíamos atingir.

Diante de uma trama bem amarrada ou de algo qualquer no filme que nos toque profundamente, passamos a agir como comparsas do diretor, como se junto a ele estivéssemos construindo em parceria todo aquele universo; o congelamento com uma foto nos desloca dessa condição, nos joga novamente ao nosso próprio caminho, nos força a tecermos a nossa própria trama e, nesse aspecto, sim, é que entendo que ao congelamento de uma foto acrescento algo ao filme.

Nada como um certo distanciamento para entendermos o que nos acontece, seja temporal ou espacialmente.

Necessitamos desse deslocamento para vermos as coisas com olhos mais críticos. Um quadro impressionista visto de alguns centímetros não passaria de um monte de borrões coloridos sobrepostos uns aos outros. À medida que dele nos afastamos passamos a vislumbrar um outro universo, novas relações entre os borrões podem ser feitas, o distanciamento nos permitindo uma outra “visada”, uma outra vivência. O mesmo acontece quando um filme é (supostamente) interrompido por uma foto; a nossa visada sobre ele é outra, a percepção que passamos a ter da trama do filme passa a ter um cunho muito mais particularizado, pois que o olhar sai mais de dentro do que de fora. A sintonia passa a ser de dentro para fora e não o contrário; aí, com certeza, acrescentamos algo ao filme, uma vez que a ele emprestamos a nossa experiência, a ele adicionamos o que somos e o que pensamos, enfim, o olhar, embora impregnado pelo que o diretor nos passou, passa a ter maior imparcialidade ao ato de sua criação.

Não foi à toa que tal procedimento da introdução de fotos em um filme passou a existir através de diretores como Truffaut, Godard, Fritz Lang, Rossellini e tantos outros mestres no ofício. Certamente sabiam do risco que estavam correndo, risco de introduzirem o espectador em seus filmes, fazendo com que sofressem verdadeiras influências, que eles pudessem sair do rumo inicialmente previsto e tramado. Sem dúvida estavam cômicos de que passariam a “provocar” o espectador, que estavam a jogá-lo a uma comunicação consigo próprio, supostamente afastando-o da trama criada, chamando o espectador a construir o seu próprio filme, ou pelo menos acrescentando algo dele ao filme, com maior isenção.

Poderíamos mesmo supor que seriam diretores transgressores. O cinema pensado através da fotografia (me refiro à foto isolada, vindo de um fotograma único) seria, no mínimo, admitir a quebra

de estatutos eminentemente contrários à linguagem cinematográfica. Os congelamentos temporal e espacial deslocam toda a ilusão de vida proposta pela linguagem cinematográfica à perspectiva de morte fotográfica. Nisso a fotografia e o cinema trabalham em polos opostos, mas, mesmo assim, não deixam de ser imbricadas por esses diretores/transgressores.

Admitamos que poderia ser também uma maneira desses diretores nos seduzirem, nos afastando por uns instantes do filme, para em seguida, após uma breve incursão às nossas próprias elucubrações, eles nos fazerem retornar ao fluxo do filme, agora com maior possibilidade de acrescentarmos algo a ele.

Por outro lado, poderíamos pensar o congelamento do filme com uma foto como uma maneira desses diretores, propositalmente, remeter o cinema à sua forma mais primária. Ao invocar a foto, ao fazer o cinema ser pensado pela fotografia, poderíamos imaginar o retorno do cinema às suas origens, sermos levados à memória da gênese cinematográfica, de onde tudo surgiu, ao fotograma em si, à imagem fotográfica fixa, aquela que se tornou outra arte, com características específicas, agora descolada da linguagem cinematográfica, mas que, no fundo, sua geradora.

Na realidade, o cinema sempre viveu esse embate, positivo, sem sombra de dúvida, entre a aproximação e a diferenciação em relação à fotografia. Assim, esses diretores que em seus filmes introduzem a foto em si, congelando o fluxo filmico, caminham sobre a tênue linha limítrofe entre vida e morte; acabam por cometerem um atentado de morte contra a vida em movimento no filme. Configura-se o intenso embate entre o “isso foi” com tudo o que a fotografia carrega de memória e de ligação com a morte e o “isso é” cinematográfico, marcado pela forte presença da vida em movimento.

Quando nos referimos a distanciamentos, afastamentos, promovidos pelo congelamento fotográfico em um filme, falamos, de fato,

de perdas, de algo do filme que se esvai, há como que a morte do dispositivo-cinema, que seja por pelo menos alguns instantes. Na realidade, não apenas os congelamentos transmitem a sensação do que é fotográfico em cinema; alguns cineastas lançam mão de planos fixos tão longos que, por instantes, frente à imensa fixidez da cena nos deslocamos do “cinema”, saímos do seu frenético ritmo, adentrando um outro universo, mais próximo das nossas próprias vivências, de uma forma ou de outra atreladas a algo memorial, fazendo presente, assim, o dispositivo-fotográfico. É como se estivessemos diante de um instantâneo fotográfico, sensação esta que só é quebrada quando algo em movimento atinge a tela e faz retornar a vida – a vida cinematográfica.

DOBRAS DO ISLAN

Dobras de luz...

arco-íris no negrume da noite

pena esvoaçante sobre lastro pesado

pistas visíveis entre enigmas

Dobras de cruz...

polinização cruzada a cultivar hibridismos

clareira na camuflagem clandestina

céu e terra em amálgama

forjado em miríades de luz

Dobras de obus...

veia aberta que dobra

redobra em obra

aberta.

SalamAmaleikun!!!

ECLESIASTES 4.10

Após 6 anos de intensas pesquisas, leituras e filmes assistidos, concluí o livro *“O Cinema e a Linguagem Fotográfica”*. Ao terminar o ensaio teórico passei a fotografar alguns filmes trabalhados no ensaio.

Aos poucos, a linguagem fotográfica passava a desarticular as narrativas propostas pelos cineastas, construindo a sua própria narrativa. Uma nova leitura se configurava a partir da matriz cinematográfica, onde cada fotograma começava a “recontextualizar” as cenas e, juntas novamente, criavam um universo específico, inexistente até então.

Durante o processo de alteração das fotos impressas através de lápis pastel, tinta acrílica e superposição de imagens, uma intensa relação entre as imagens se configurou, me levando a perceber que um novo filme surgia em minha frente.

O transbordamento barroco das cores pelo tratamento dado às cópias acabou gerando um hiper-realismo simbólico, onde os corpos se desajustavam ao plano da realidade cotidiana. A investigação da condição humana frente ao plano divino passou a permear a atmosfera das imagens, o que me remeteu ao “Eclesiastes 4.10”, passagem do livro bíblico onde são narrados o desajuste e a solidão do homem.

A memória do episódio bíblico não surge nas imagens como narrativa histórica, mas como matéria puramente fabular, em uma dimensão metafórica na decomposição do corpo urbano tensionado entre a dimensão terrena e o plano divino.

A leitura contemporânea da mitologia cristã me defrontou com a fé e o ateísmo cotidianos. Seria o silêncio de Deus?

EDUARDO SUED

Quando comecei a me interessar sistematicamente por arte, virei “rato” de livros de arte e de exposições. Nada me escapava, nada perdia. Passei e repassei por incontáveis “ismos”, principalmente “achismos”, mas confesso que o difícil mesmo foi chegar ao “concretismo”. Para o meu maior desconforto, criaram ainda o “neoconcretismo”. Quantas vezes me peguei dependurado, qual mestre de obras ou peão sobre esses concretos. Talvez por minha formação de engenheiro, me lançar sobre o universo artístico e me deparar com o concreto tenha sido a minha maior resistência. O que, em princípio, em se tratando de um engenheiro, seria o mais natural, foi a minha grande questão: principalmente por que sabia que a herança de Mondrian se reinventava de forma histórica em nossas terras. Quanto mais percebia a fonte inesgotável onde todos beberiam, mais ali percorria... sem eira nem beira, só teoria... menos entendia. Lygia Clark, Ivan Serpa, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Waldemar Cordeiro, quanta correria...

Foi quando me deparei com Eduardo Sued. O enigma em mim persistia, mas algo estranho ocorria, mesmo à revelia.

Não estava mais diante de uma simples tela. Agora campo de ação, embate de cores geométricas, expansão e contração de formas pela cor, o pictórico resolvido em sua matriz planar, sem janelas ou espelhos, perspectivas... tudo fora de lugar.

Não há como esquecer Braque, Picasso, diante de um Sued, mas agora os planos se fazem tinta sobre tinta, sim, colagens pictóricas, materialidades sobrepostas em sístole e diástole no coração da pintura.

Ainda hoje não sei se me resolvi com o construtivismo. Mas, certamente, a não ortodoxia de Sued me fez perceber que arte é aventura, pulsação desenfreada, transgressão ilimitada, poética alienada, sem eira nem beira, sem “ismo”, sem nada...

ELEMENTOS DE TRANSIÇÃO

Em tempos de enclaves fortificados, de arquiteturas defensivas, condomínios fechados, alarmes, onde em nome da segurança as cidades vão se reduzindo a guetos, recorro à química, para fazer dela ponte aos “elementos de transição” encontrados nas ruas. Em química, elementos de transição são aqueles encontrados no meio da “Tabela Periódica”, que possuem boa condutibilidade elétrica e térmica, ampla variação de dureza, possuem brilho e que podem fazer ligações entre átomos da mesma espécie, formando ligas entre eles.

Assim como na química, a rua abriga os seus “elementos de transição”: é na rua onde a vida acontece; como célula abrigo de experimentações, absorvendo um tempo construído pelas relações sociais, comportamentos libertários, percepções e vivências do entorno, a rua se configura como espaço de habitação transitória que faz do homem cobre, prata e ouro... elementos de transição.

ELIPSE

Vejo a construção de um prédio como metalinguagem do homem contemporâneo urbano. Elipse, espiral em círculos contínuos reincidentemente sobre si mesmos no excesso barroco do gesto ascendente vertiginoso, andar por andar; desvios labirínticos, dobras sinuosas, perspectivas giratórias trabalhadas no limiar da vertigem, nas bordas dos vãos, traços das argamassas, caos reordenado na agitação a buscar saída que seja em um rastro, nesga, rasgo, réstia de luz no absurdo da própria vida.

Como no pensamento elíptico, tento construir minhas imagens em movimentos sinuosos, camadas sobre camadas, exigindo um olhar de viés para desvelar as saídas labirínticas de cada uma delas.

EU I M A G E M

Mesmo que me faça imagem

Nada me restará...

Sou o que já fui,

nem cheiro,

tato,

imagem...

corpo deslocado,

ungido,

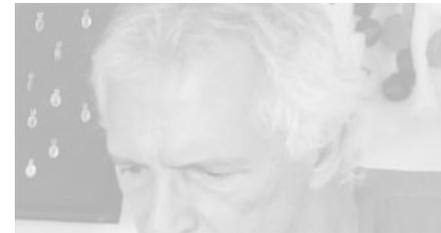
descontextualizado,

não mais me pertença

silêncio de outro universo

agora nada,

nada mais.



FRAGMENTAÇÃO E AUSÊNCIA EM FOTOGRAFIA – PERDA EM CINEMA

A fragmentação e a subtração têm tido aprofundamentos de tal modo radicais, que uma forte tendência da fotografia se tornou literalmente iconoclasta, não no sentido da negação com a quebra das imagens como no período bizantino, mas no sentido de criar imagens tão afastadas da realidade de onde vieram, de perderem de tal forma a relação indiciária com a realidade, que, praticamente, não deixam rastros, nenhum vestígio da realidade que foi. Em alguns casos há verdadeiros aniquilamentos, onde a desapareção da realidade se dá por completo.

A dramaticidade de uma foto tem muito dessa sua desconexão com o mundo, dessa parcialidade em relação às coisas de onde veio. Enquanto o cinema, através da continuidade, do fluxo, resguarda a totalidade das coisas, as presentificações de como elas são encontradas no mundo, a foto aponta para outro viés, onde tudo acaba por denegar o real. O fato é que a realidade como a vivenciamos em nosso cotidiano fica em total abalo diante de uma imagem fotográfica. Ao mesmo tempo em que a fotografia é uma das artes da imagem cuja representação encontra-se mais próxima do objeto de onde veio, também é aquela em que a representação guarda igualmente uma imensa distância desse objeto. Por mais semelhante do seu objeto que seja uma representação fotográfica, a imagem ali impressa não passa de algo flutuante entre o que realmente esteve ali no justo momento do ato fotográfico e o que se pode especular em torno daquilo que

no espaço se perdeu; não há como se apropriar fisicamente desse objeto, tatear, manipular, tudo não passa da mera imagem de um objeto, agora em bi dimensão, totalmente descontextualizado de seu habitat, de seu entorno natural. Ao contrário de nos passar a certeza, a representação fotográfica nos coloca dúvidas sobre o objeto representado, ao invés de ratificar a presença, a fotografia nos ilude sobre ela, nos apontando a sua ausência.

Essa questão da ausência em fotografia, a instabilidade por ela criada em relação ao objeto fotografado, o aspecto da especulação em torno do que, de fato, pertencia ao universo da realidade ou da ficção quando se fotografou, todo este questionamento foi, de forma bastante interessante, colocado no filme “Blow-up” do cineasta italiano Michelangelo Antonioni.

Um objeto fotografado passa a ter autonomia própria, vida independente, é revivido de outra forma ao ser completamente descontextualizado: outro universo – outro objeto. O profundo silêncio em que o objeto entra quando de sua representação fotográfica somente será quebrado, somente passará a ter ressonância, na medida em que houver a participação de um espectador junto a ela, pois, cada espectador fará desse objeto outro objeto, dará a ele nova vida, irá recontextualizá-lo ao seu bel prazer, de acordo com a sua bagagem cultural, psicológica, social, etc. Em outras palavras, um objeto representado em uma fotografia passa a existir em seu estado puro; ali é a sua gênese, novos mundos o esperam, de cada espectador.

O que se tem em fotografia, portanto, é a ausência do objeto, enquanto que em cinema o que se presencia é a sua perda. A fotografia nos possibilita o resgate do ausente do objeto, uma vez que incorpora a presença de pelo menos parte do que restou de sua imagem na foto. Há o resquício de si na imagem captada que o conduz ao todo, há o traço deixado pela ausência que faz de seu resgate uma possibilidade mais viável. A imagem foto-

gráfica, imutável, nos dá uma espécie de posse do objeto, que pode ser olhado repetidamente, sem limites, o que nos possibilita a reconstituição do objeto a partir do que está representado. O limite está em nós, não no objeto. Em cinema, há, na realidade, perda do objeto, pois ele é no máximo, resgatado através de um grande esforço de montagem psíquica, de uma remontagem. O cinema não deixa margem para que o espectador possa exercer o seu direito de ir e vir na imagem, em vista do inerente fluxo de sua linguagem; o espectador mantém-se como refém da “mise en scène” proposta pelo diretor. O movimento faz com que o cinema seja a arte do efêmero, da transitoriedade, daquilo que não conseguimos deter e essa continuidade promove a constante perda do objeto. Assim, entendo que a fotografia transfere potência ao espectador, enquanto que o cinema ao cineasta.

Aqui, cabe apontarmos, portanto, para o questionamento levantado por Roland Barthes em seu livro “A Câmara Clara”: *“Será que no cinema acrescento à imagem? Acho que não; não há tempo: diante da tela, não estou livre para fechar os olhos; senão, ao reabri-los, não reencontraria a mesma imagem”*.

IMAGEM PERDIDA

Confuso, com fuso do Japão, essa imagem represada, apressada, sem itinerário, caos na multidão,... segue. Vertigem de tempo sem dimensão ela avança, como imagem de fora, fora de mim, riscando os becos, as ruas, ela verte sangue, fagulha o gás, bebe da luz, cheira carbono solto nos carros; avança, catedrais barrocas, bares, curva a esquina, sinal verde atenção vermelho... que imagem é essa? Segue apressada, represada, com tudo, mas quase nada, ainda forasteira, de outro lugar, sem cor, cheiro ou sabor, triscando tudo ou quase tudo, qualquer brecha deixada, nesga que seja, vestígio de perto ou longe, faísca, filete ou pouquinho, lampejo que vejo, que sinto... caminha ela junto a mim, “temporana”, agora “entardecedoura”, “crepusculenta”, bêbada luz, bêbada noite, como um silêncio ao telefone ou frio de cama vazia, cicatriz escondida pela noite, imagem livre e “livradeira” que quero te dar...

IMAGEM... PASSAGEM

Imagem que passa
 Que sempre passa
 Sempre em meu coração;
 toma conta e sobre tudo me conta
 que fruta madura é pro chão
 que escuridão é do carvão;
 que tudo me conta
 que não dou conta;
 que profundidade é do mar,
 mas também da solidão;
 que clareza é do sol,
 mas também da outra mão;
 Imagem que arrebatava
 Que tudo varre e traz leveza
 Leveza de balão
 Que ri de tudo com certeza
 Certeza de paixão,
 Que segue a correnteza,
 Correnteza de ilusão,

qual firmeza de rochedo
 que espatifa pelo chão;
 Imagem que tudo leva
 Como rio de paixão
 Sangue vertido da veia
 Barco em maré cheia
 Corisco no clarão;
 Depois me deixa como gueixa
 Faz festa,
 Usa, lambuza
 Põe mesa,
 Incerteza...
 Cria gesto, de incesto
 Diz adeus,
 Junto aos meus
 Apressa na barra do dia
 Urgência do terno e gravata...
 Ouro que escorre da mão
 Vida que passa,
 Não passará em vão!!

MEMÓRIA FOTOGRÁFICA E MEMÓRIA CINEMATOGRAFICA

De fato, o cinema e a fotografia compreendem características bastante específicas quanto ao aspecto da memória. Ela é instigada e exercitada de forma distinta em ambas as linguagens. A tela, o suporte do cinema, é desprovida de memória. Da sucessão de imagens geradas, nem mesmo um rastro, um traço do que se viu, tudo se esvai em pensamentos, elucubrações. Para além da memória “pós-filme”, que será acionada no sentido de dar um continente ao conteúdo do filme, quando faremos as diversas conexões para um melhor entendimento do que foi apressadamente visto, haverá o acionamento da memória enquanto o filme ainda está passando, aquela memória que é exigida de forma extremamente ágil, para que as inter-relações elaboradas pelo diretor possam ser melhor aproveitadas e então dar sentido ao que está sendo mostrado.

Talvez o que leva muitos filmes, como é o caso do cinema de Resnais, por exemplo, a serem de tal forma impactantes ao espectador seja a própria natureza da linguagem cinematográfica, a relação de semelhança que a “condição cinema” guarda com a condição humana, ou seja, como a linguagem cinematográfica se predispõe de forma tão próxima à estrutura de nosso pensamento. O fato é que a nossa imaginação opera de maneira desconexa; o nosso imaginário não é guiado por leis racionais, aristotélicas,

o passado e o futuro muitas vezes acabam sendo entrecortados por interferências do presente, as ideias se inter-relacionam e se misturam umas às outras sem qualquer juízo de mérito, sem estarem subordinadas às exigências concretas dos acontecimentos externos, soltas no ir e vir das associações psicológicas.

A linguagem cinematográfica amparada pelo seu aparato técnico se predispõe a agir de forma semelhante ao nosso imaginário. Uma cena com dois personagens dialogando em uma sala fechada pode, de imediato, ser remetida a uma outra cena em um local aberto absolutamente diferente da cena anterior, que, com um lampejo, leva a outra cena pertencente ao imaginário de um dos personagens, e assim por diante. Uma cena do passado pode desfilir pela tela em questões de segundos e remeter a algo do futuro previsto por um personagem. E mais, a recordação do passado por um personagem, que seria desconhecido pelo espectador, mas que está presente na memória do personagem, pode ser trazida à tona através de diversas outras cenas encadeadas de forma gradual; uma carta lida por um personagem pode abrir um imenso leque de cenas a serem encadeadas, retornando, posteriormente, à cena da entrega da carta e assim por diante. Ou seja, o aparato cinematográfico permite o entrelaçar de ideias, não estando comprometido com nenhuma regra de ordem racional, funcionando, na realidade, mais próximo às leis da mente do que do mundo exterior, isto é, o cinema se possibilita a exercer, de maneira plena, o livre fluxo de associações, tal qual o nosso inconsciente, bem ao gosto da linguagem do movimento surrealista, motivo pelo qual o cinema sempre esteve, de uma forma ou de outra, andando de mãos dadas com a filosofia surrealista.

A questão da memória em fotografia percorre outros meandros. Uma imagem fotográfica por estar solta nos remete a dois tipos de memória: o da conservação e a memória ligada à acumulação do passado no presente, uma vez que uma foto, na realidade,

contrai uma multiplicidade de momentos. Qualquer momento representado em uma imagem fotográfica compreende sempre a lembrança do momento que o precedeu, a sombra do momento que passou, os dois momentos se contraindo e se condensando um no outro, pois um não desapareceu ainda, quando o outro momento começa a aparecer. É como se o presente trouxesse um rastro do passado. No exato momento do ato fotográfico aquela imagem captada arrasta para junto de si, traz consigo, a lembrança do momento que o precedeu, fazendo com que o antes e o depois entrem na própria imagem fotográfica representada.

Por isso entendo que o ato fotográfico em si, aquele momento do acionamento do obturador, não deveria ser encarado como um corte ou cisão das coisas do mundo e sim ligação, totalização. Se entendido como corte, que seja um corte que recolha em si a superfície recortada, carregando consigo o momento que o precedeu.

A memória da conservação relaciona-se a tudo aquilo a que somos remetidos dentro de nós ao estarmos diante de uma imagem fotográfica. Uma vez que partimos de uma imagem fisicamente estática e bidimensional, a relação espectador/imagem há de ser diferenciada em relação à mesma relação com o cinema. Nesse caso, a construção dos significados ficará bem mais a cargo do espectador, uma vez que o fio narrativo se esvai, o encadeamento das ideias se perde, pois que as relações entre as imagens, como no cinema, deixam de existir. Uma imagem fotográfica compreende a condensação de um instante e é justamente na concentração desse “corte” pontual onde tudo converge em fotografia. Não há o fazer contínuo, onde passado, presente e futuro podem se dar num fluxo ininterrupto, pois que essas três temporalidades, na fotografia, se dão de uma única vez em um mesmo espaço. Esse momento do acionamento do obturador acaba retirando o sujeito do seu tempo cronológico e levando-o ao seu tempo memorial, cuja realidade torna-se subjetiva. A fotografia por representar um

espaço fixo, imutável, acaba incorporando a mesma concepção de um relógio parado que, mesmo destituído de sua função primordial de representar o tempo cronológico, leva à memória, remete também as suas próprias lembranças, a sua própria existência.

Isto nos leva ao fato de que, por mais que a figuração de uma imagem fotográfica seja fixa, a sua percepção nunca deixa de ser dinâmica. O nosso cérebro mesmo frente a uma imagem fixa, não para de realizar articulações, de inter-relacionar os diversos tempos incorporados na imagem e assim percebidos por cada espectador de forma particular. Assim, enquanto o espaço relaciona-se à estrutura física de cada objeto, a nossa temporalidade interna está diretamente conectada aos elementos compreendidos na memória.

No cinema, a “mexida” em nosso cérebro, a instigação das articulações é provocada pela fabricação das sequências proporcionadas artesanalmente pelos diretores que, partindo dos argumentos e roteiros, fabricam as relações entre as imagens através de suas montagens, quaisquer que sejam elas.

O “CINEMA NOVO” NO BRASIL E OS FUNDAMENTOS DA FOTOGRAFIA

“Uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”. Assim se articulou o grupo de cineastas que, no início dos anos 60, passava a dar um novo rumo ao cinema nacional. Elaboraram o “Cinema Novo”.

Glauber Rocha, um dos cineastas que capitaneou o movimento, se expressou da seguinte forma sobre o seu filme, “O Pátio”: “Saímos com a câmera, usada como um instrumento, o mais depurado e que sairia do seu estado real para o estado de poeticidade... para causar na sala de montagem o organismo rítmico, o filme em seu estado de cinema como cinema... O Pátio não quer dizer nada, não busca discorrer ou contar.”

Percebe-se aí o deslocamento de proposta em relação à narrativa clássica. Os cineastas se diziam “o olho da câmera” e com uma certa razão, pois passavam a abandonar as gruas e toda a parafernália industrial pesada, as quais mantinham um certo distanciamento, para interagirem diretamente, para literalmente invadirem o universo ficcional, misturando-se estreitamente com os personagens através de suas câmeras na mão.

É possível, em muitos filmes do Cinema Novo, perceber a presença do esforço humano, o tremor da câmera na mão seguindo diretamente os personagens, humanizando a narrativa, através de um discurso mais direto, mais próximo daquilo que estava sendo filmado. A câmera, dessa forma autônoma, participava também como personagem e, nessa “perseguição”, acabava proporcionando uma das características mais interessantes da narrativa do Cinema Novo, que é a multiplicidade dos pontos de vista. Esta, sem dúvida, se configurou como uma grande alteração na linguagem cinematográfica. Afinal, a ciência com Einstein e seus seguidores, a psicologia com Freud, as artes plásticas com Picasso, Braque e tantos

outros, a estética fotográfica com Rauschemberg, Warhol e vários outros, já haviam quebrado o estigma do ponto de vista único, partindo para experimentações, onde a multiplicidade dos pontos de vista, a relatividade entre as coisas do universo passavam a ser seus pontos de discussão, em total conformidade com a dinâmica contemporânea. Agora era o cinema, com a sua “câmera na mão”, que experimentava a imensa diversidade de pontos de vista do universo, criando a sua própria instabilidade.

Em “Deus e o Diabo na Terra do Sol” há situações emblemáticas de câmera na mão, seja na subida do beato à igreja, ou nas cenas de beijo de “Dadá” e “Virgulino” ou na morte de Virgulino, onde a câmera envolve os personagens em verdadeiras volutas, como se nós estivéssemos rodopiando em torno dos personagens.

Ao contrário da narrativa clássica, no Cinema Novo o narrador se assume como presença na trama, justo o que o cinema, arte da ficção, nega e o que a fotografia tenta, a todo momento, afirmar.

Assim como a câmera do “Cinema Novo” foi em direção ao público, se socializando, misturando-se à trama, a fotografia já nascia com essa vocação. Na realidade, nas duas ou três primeiras décadas de seu início, entre 1840 e 1860, a fotografia, com suas câmeras feitas à mão, em pequena escala, não passava de uma atitude exótica fadada a uma pequena classe de aficionados. A partir da industrialização das câmeras, a atividade fotográfica passou a se democratizar e a sua conseqüente popularização acabou levando a fotografia a se tornar um verdadeiro rito social, onde praticamente todas as camadas sociais passaram a assimilar as suas imagens. Sair às ruas à procura de fragmentos do cotidiano, captando atrações e detalhes da sociedade, até então perdidos no tempo, passava a se tornar uma constante. Ao ir para as ruas, ao encontro do povo, a fotografia participou, de forma intensa, da socialização urbana, até mesmo no sentido de entender, de maneira mais profunda, os seus contrastes, os seus meandros.

A fotografia, assim, se tornou um documento social por se tratar de um instrumento extremamente valioso na revelação do cotidiano das ruas, independentemente das camadas de classes; fossem elas da burguesia ou das classes menos favorecidas, estavam lá fotógrafos marcando suas presenças e interagindo de forma intensa. Ir de uma realidade a outra, sem o menor escrúpulo, fazia parte do universo do fotógrafo, como nos mostram as obras exemplares de Henry Cartier Bresson e Richard Avedon, por exemplo, que percorreram infinitos universos heterogêneos, além da obra de August Sander, que talvez tenha sido a que mais amplamente evidenciou universos tão díspares uns dos outros.

A cultura de massas passou a ter, assim, a fotografia como o seu grande ícone, uma vez que tudo podia ser traduzido em imagens, abrindo-se com ela uma total democratização das experiências sociais.

A câmera do “Cinema Novo” por seu lado socializada, participativa, envolta com o público nas ruas, sinalizava sua interação com as fontes da linguagem fotográfica, de onde bebia.

O Cinema Novo aprofundou o olhar particular de cada autor. Houve um deslocamento da estética tradicional atrelada aos moldes industriais para uma roupagem mais despojada, onde a marca do autor se fazia presente de uma forma bem mais intensa, uma vez que a filmagem era realizada com maior liberdade, o cineasta se dando o direito de se expressar de maneira mais pessoal, de se colocar através de um ponto de vista mais particular. Guardadas as devidas proporções da produção que envolve a confecção de um filme, o cineasta do Cinema Novo agiu como um fotógrafo (“voyeur”) que saía às ruas e junto do povo ia à procura do inusitado, daquilo que os olhos menos atentos não viam.

A própria falta de recurso dos meios utilizados no Cinema Novo influenciou uma maior proximidade com a linguagem fotográfica. Por não contarem com grandes aparatos técnicos, a criatividade passou a ter maior relevância, promovendo, assim, uma postura

mais enfática do cineasta, que agora assumia para si maior responsabilidade na criação do filme. Não há como ser diferente; quando a carência de recursos aparece, surge também a criatividade e por isso o “Cinema Novo” ficou conhecido como “cinema de autor”. Porque é justamente isso, o autor como protagonista do evento, deixando o seu rastro de forma inconfundível. Na realidade, o mesmo ocorre na fotografia: fotógrafos que mais contribuíram e ainda contribuem com imagens inovadoras e surpreendentes, produzindo novas leituras do mundo de maneira marcante, foram e são aqueles, cuja prioridade, sem dúvida alguma, não se encontra no aparato técnico. Quando a personalidade do fotógrafo se impõe à máquina, a criatividade é a florada e daí surgem, possivelmente, novas visadas criativas do universo. Obviamente que cada indivíduo é diferente um do outro, mas quando os recursos são poucos, a diferença fica ainda mais nítida, isto apenas porque o indivíduo aí se coloca de forma mais contundente. Quer queira ou não o seu trabalho acaba por se tornar mais exposto.

Esse modelo cabe a qualquer situação; independentemente do tipo de fotografia que se está realizando, seja ela documental, jornalística ou ensaística, é inerente à fotografia a manifestação individual do ser, sempre se sobrepondo ao aparato técnico e tal manifestação é tão mais evidente, quanto menor é a dependência da aparelhagem utilizada, o que demonstra, de forma bastante nítida, a relação da fotografia com a linguagem do Cinema Novo.

Quando os fotógrafos passaram a sair às ruas, estavam indo em busca de uma nova realidade, ampliando-a e fazendo surgir novas possibilidades, diferentes tensões, fazendo vir à tona um universo até então mascarado, bem ao gosto do cineasta do Cinema Novo, que, ao empunhar a sua câmera, deixava os estúdios, em direção à realidade cotidiana, explorando-a com toda a subjetividade pessoal.

No Cinema Novo, a contaminação também acontece na ordem fílmica, em que a fruição unidirecional da narrativa clássica

é desorganizada pela inserção de diferentes sequências que se entrelaçam e se interagem como se fossem verdadeiras colagens ou montagens fotográficas, onde o cineasta do Cinema Novo, intencionalmente, explícita, deixa transparecer, a fragmentação tanto temporal quanto espacial dessas passagens.

É típico do Cinema Novo o corte seco dos planos, havendo a tentativa de se evitar, sempre que possível, a passagem de um plano a outro com a continuidade ilusória do cinema clássico. Todos os tipos de recursos como os “fades”, as “fusões”, as “cortinas” e tantos outros, para a passagem de um plano a outro são evitados. As fraturas entre os planos acontecem de forma radical, objetiva, sem nada escamotear. Afinal, assim se comporta o cotidiano de nossas vidas, com cortes, interferências, alterações de rumo de forma brusca e é exatamente essa empatia com o espectador que espera alcançar o cineasta do Cinema Novo. Tudo o que possa evitar distanciamento, separação da realidade cotidiana do espectador, será evitado no Cinema Novo.

Glauber Rocha, foi, sem dúvida, um dos cineastas do Cinema Novo que mais utilizou esses tipos de cortes, inclusive, inserindo elementos até mesmo estilisticamente desconexos, o que muito contribuiu para o seu rótulo de cineasta barroco, em função das instabilidades e dos desequilíbrios criados por tais fragmentações.

Sempre quando há descontinuidade brusca, fragmentação radical entre as sequências cinematográficas, surge, mesmo que sub-repticiamente, o fundamento inerente à fotografia de se constituir de cortes da realidade, de individualidades dentro de um determinado universo.

Portanto, o Cinema Novo no Brasil, em meio à revolução criada na estética cinematográfica, acabou incorporando inúmeras características de fundamento da fotografia, absorvendo elementos da linguagem fotográfica como poucas “escolas” do universo cinematográfico.

O ESPAÇO OFF

Uma das formas mais frequentes de definição de espaço “off” em cinema é através das entradas e saídas de personagens do quadro. Isto implica em que, por momentos, a tela esteja vazia antes ou depois de cada plano, gerando uma expectativa no espectador em relação a um espaço que ele desconhece, que está fora do alcance de sua visão, porém compreendendo parte do espaço frequentado pelos personagens.

Uma tela vazia, principalmente se constituída por um plano fixo, leva a nossa atenção para o seu exterior, pois ficamos na espreita do que virá de fora da tela. Afinal, isto nos possibilita o cinema, essa é a sua característica. Por outro lado, personagens que deixam o espaço da tela tornando-a vazia, nos levam da mesma forma, juntos com eles, para além do prolongamento do quadro do filme.

Inúmeras são as situações em que o espaço “off” é utilizado no sentido de criar a tensão desejada, de deixar a carga do espectador a imaginação e articulação da cena. Nessas situações é como se o diretor saísse de “cena”, abrindo espaço para o espectador interagir efetivamente com o filme, sendo trazido para dentro dele. Muitas vezes não representar, não mostrar, impõe à cena uma densidade que ela jamais possuiria se estivesse representada. São casos típicos em que a ausência ganha status real de presença, talvez pelo fato de o cineasta ir à busca de uma comunhão com o espectador, chamando-o à responsabilidade, trazendo-o para perto de si.

Do que foi dito até aqui a respeito do espaço “off” em cinema o que se percebe como característica fundamentalmente diferente em relação à fotografia é o aspecto sempre provisório e flutuante dos personagens no campo de representação. Este constante fluxo proporcionado pelo estatuto do movimento cinematográfico nos deixa permanentemente na expectativa do que está por vir. Há sempre algo fora do quadro de filmagem que a qualquer momento poderá entrar em cena. O espectador de cinema vive sob a sombra daquilo que ainda não existe e que muitas vezes jamais existirá aos seus olhos; quem sabe não seja esse um dos grandes trunfos que nos atrai permanentemente ao mundo ficcional do cinema.

Já em fotografia, por ser constitutivamente algo parcial, isolada pelo corte, implicando necessariamente um resíduo, uma seleção, talvez seja a linguagem artística que mais explicitamente impõe um “fora de campo”.

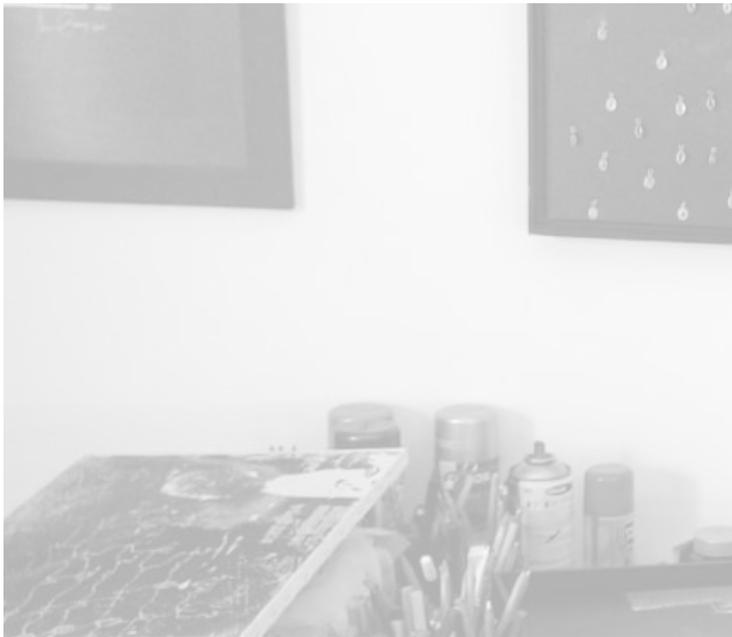
Aquilo que não foi dado explicitamente aos nossos olhos em uma imagem fotográfica, estando ausente do espaço de representação, possui íntima e vital relação com o que está fotografado, marcando uma presença verdadeira, porém virtual.

O estatuto fundamental do corte traz à fotografia o espaço “off” compreendendo características muito peculiares, se comparado ao cinema, por ele prover um único momento captado. Uma pessoa possuindo a sua imagem no espaço fotográfico, dele jamais sairá e aquele será o seu instante de representação único, não existindo outros que lhe deem completude, que lhe forneçam uma narrativa através da sequencialidade. Assim, uma fotografia aponta de forma literal para um fora de campo, seja ele pelos bordos laterais ou mesmo pela frente do espaço fotográfico.

O espaço “off” que avança para frente da imagem fotográfica guarda, inicialmente, relação direta fotógrafo/sujeito fotografado. Em fotografia, diferentemente do cinema, o olhar para a câmera (que irá gerar o off à frente da imagem) é não apenas “permitido”,

como incentivado, como se o fotógrafo estivesse trocando olhares com a pessoa fotografada, fazendo com que ele se torne parte integrante da imagem. O incentivo ao sujeito fotografado de olhar para dentro da lente da câmera induz seu olhar a se projetar para frente da imagem e, assim, o que, a princípio, no ato fotográfico, se constituía como uma relação fotógrafo/sujeito fotografado, ao ser revelada, a imagem fotográfica passa a provocar uma nova relação do fotografado com o espectador, relação essa provida pela indução à virtual presença do espaço “off” frontal. A partir daí a presença do fotógrafo cede lugar ao espectador, abrindo infinitas possibilidades na relação virtual com o sujeito fotografado.





O MELHOR ÂNGULO

Procuro incessantemente o melhor ângulo de visão

Corpo deslocado

Aprumado

Sensibilizado... em vão!!!

Desvio a visão

visada,

Viso o desvio

do nada,

Do viso

do nada,

Visão

desviada



O MEU GOSTO

Gosto da imagem tosca, fosca,
Sem eira nem beira
Mas que me adentre como clarão
Dante no inferno,
Miolo de vulcão

Gosto da imagem sofisticada,
Sem eira nem beira,
Que me encoste no nada,
Noite... dia...
como o pinicar do orvalho na invernia

Gosto da imagem ausente,
Sem eira nem beira,
Aquela que é nada ou quase nada,
Pena esvoaçante,
Tangente no instante

Gosto da imagem....
Vento e algodão
Lava, cinza de vulcão,
Brisa madrigal,
Brutal,
Sorriso clandestino,
Coisa de menino,
Corisco nordestino,
Quadro barroco,
Água salobra,
Habitando outra dimensão,
Sem eira nem beira,
Na beira do tudo,
Na beira do nada
.....
Gosto da Imagem.

O TEMPO

A temporalidade é uma característica que o cinema carrega diferenciadamente da fotografia. O fato é que o cinema tudo pode. A linguagem cinematográfica possibilita qualquer articulação temporal e assim tem sido desde a sua criação. O tempo é elemento intrínseco da linguagem cinematográfica e, cada vez mais, os cineastas têm nos surpreendido com suas temporalidades específicas. O tempo cronológico tem sido constantemente desarticulado, as passagens entre cenas cada vez mais simplificadas.

Interessante observar como todas as manifestações artísticas estão sempre em consonância com a dinâmica da sociedade em cada um de seus momentos. A sociedade contemporânea vive exatamente a mesma desarticulação temporal. O grande drama do homem contemporâneo é justamente o tempo. Cada vez mais nos são oferecidas oportunidades tecnológicas, de forma a simplificar o tempo, a reduzir o nosso tempo de execução de tarefas e, no entanto, percebemos que o tempo nos está cada vez mais escasso. A impressão é de que antes de toda a parafernália da informática e das telecomunicações, tínhamos, paradoxalmente, mais tempo para tudo. Hoje nos é exigido um tempo cada vez menor para a execução das tarefas, o que nos força a um acúmulo cada vez maior de coisas a serem feitas. Não há mais tempo hábil de nos debruçarmos sobre uma tarefa como havia anteriormente. A tudo é exigido um tempo cada vez mais curto e com maiores interrupções. Hoje, dificilmente conseguimos executar algo de forma linear, homogênea, sem interrupções. Temos sido, literalmente, atropelados pelo tempo. Tudo o que fazemos sofre algum tipo de interferência.

Ou seja, vivemos momentos de demandas constantes do encurtamento de tempo no que fazemos, aliadas às interferências em suas execuções. Perdemos o controle da homogeneidade temporal, perdemos o “fio da meada” e esta tem sido, muitas vezes, a sensação que temos ao assistirmos a alguns filmes atuais.

Os filmes, seguindo a dinâmica contemporânea, têm nos dado o que estamos nos acostumando. Cenas cada vez mais curtas, temporalmente aflitivas, com cortes cada vez maiores sob diversos tipos de interferência, nos demandando, por sua vez, o mesmo tipo de comportamento interno.

Temos sido instigados ao comportamento irrequieto em todas as atividades que participamos, sejam elas de compromisso ou mesmo de lazer, o cinema aí incluído e o que é mais interessante, estranhamos demasiadamente quando não é essa a dinâmica que nos colocam. Basta hoje assistirmos a um filme dito “clássico” para sentirmos algo de estranho em sua dinâmica. O tratamento temporal do filme era outro, o trabalho em cima do “psicológico” dos personagens era outro, pois outra era a dinâmica temporal da sociedade da época.

O cinema hoje nos coloca diante de qualquer situação temporal sem qualquer tipo de constrangimento, pois a ela estamos cotidianamente sujeitos.

A temporalidade cinematográfica pode tanto ser evocada ao espectador para que ele a decodifique ao seu bel prazer ou mesmo ditada pelo filme. Típicas são as cenas de ação em que os cortes conduzem os personagens a momentos diferentes sem que tenhamos visto e que mesmo assim não deixamos de entender. Brechas podem ser abertas no tempo, a duração poderá ser encurtada ou dilatada, qualquer jogo temporal é possível, no intuito de passar ao espectador a intenção do cineasta.

O TOM DO JOBIM

Ouço Tom Jobim

Escuto passarim

OS GREGOS E A FOTOGRAFIA

Mais de dois mil anos separam os filósofos gregos, que compreenderam a base da nossa cultura ocidental, do advento da fotografia. No entanto, se mergulharmos com um pouco de cuidado em seus meandros, seremos capazes de perceber o quanto há da filosofia da fotografia impregnada em seus pensamentos; como que as elucubrações desses filósofos gregos, desde os pré-socráticos passando pelos sofistas, já se predispunham ao que, milênios mais tarde, viria a ser parte da grande revolução da visualidade universal proposta pela fotografia.

Na realidade, a imagem como a concebemos no ocidente, teve suas sementes germinadas no mundo grego. Foram eles, os gregos, quem adubaram a visão ocidental. Absortos à mitologia, o mundo pré-socrático, tomado pela força de Mellus, passou a perceber a fugacidade da melodia, o seu caráter volátil e assim tratou de criar Apolo, o grande representante da imagem, por sua possibilidade de perpetuar o ser humano, de eternizá-lo perante a imagem, evitando o seu desaparecimento. Assim, o mundo de Mellus perde força, abrindo espaço para que Apolo passe a dominar a cena. A partir daí, seremos “todo imagem”. Portanto, a concepção da relação da fotografia com o mundo grego não apresenta qualquer novidade, pois toda a filosofia por trás da fotografia já havia sido esboçada pelos gregos pré-socráticos. Quando no Séc. XIX o homem consegue chegar à fixação da imagem em um suporte fixo, nada mais faz do que, através da ciência e da tecnologia, conceber o que os gregos já haviam idealizado.

O fato é que o homem, este ser de tamanha carência, fragilidade e insegurança, nunca parou de perseguir alguma forma de sua perpetuação no mundo. Desde que se tornou vida, seu embate nunca deixou de ser a morte, o desaparecimento, daí a sua desesperada corrida em direção à sua imagem; se não lhe resta a possibilidade de se perpetuar como vida, que pelo menos lhe sobre a sua imagem, que pelo menos ela lhe assegure o que os deuses não lhe garantiram. Assim, a imagem passou a ser a forma do homem se sentir parte do mundo, o seu veículo de inserção em algum contexto, de fazer parte de algum universo.

A fotografia, assim, nada mais foi do que a forma prática e simples encontrada pelo homem, após desesperada busca, de dar cabo à empreitada de perpetuar a sua imagem, livrando-o, finalmente, de seu complexo de Apolo.

Muitos foram os filósofos gregos que propuseram pensamentos em estreita relação com a filosofia da linguagem fotográfica. Heráclito, nascido em Éfeso, cidade da Jônia atual Turquia, por muitos considerado o mais eminente pensador pré-socrático, foi um dos que formulou uma reflexão bastante próxima ao que percebemos no universo fotográfico.

Heráclito, o qual recebeu o cognome de *Skoteinós*, “o obscuro”, dizia que “quem ouve sai do seu território em busca de outro, “desterritorializa-se”. Expandindo o pensamento do filósofo poderíamos dizer que quem “vê” desterritorializa-se e, seguindo além na correlação, arriscaríamos que uma vez diante de uma imagem, há de haver transformação, em qualquer que seja o nível, por menor que o seja. Não há como se passar incólume ao “ver”.

A predisposição ao “ver” já pressupõe mudança, pois que a mobilização interna teve início e, assim sendo, não há retorno, a transformação já passou a existir. O fato é que ao ver, (tratando-o aqui como o ver/enxergar no sentido de estar diante de uma imagem), inúmeros mecanismos internos nossos são imediatamente acionados,

alguns sentidos mais aguçados que outros (mesmo que alguns nem mesmo o sejam), provocando-nos uma verdadeira reação em cadeia.

No entanto, no mundo contemporâneo em que vivemos, temos sido de tal forma invadido por imagens que começamos a padecer de uma perda de visão, vivendo um processo de início de cegueira pelo excesso do que há a ver. Isto nos leva a que a fotografia participe desse processo de duas formas: de um lado, temos a fotografia (por ser sempre um recorte do mundo) contribuindo para a multiplicação da imagem de algo do mundo, participando, efetivamente, do excesso do que temos a ver. Por outro lado, no entanto, podemos analisar a imagem fotográfica como um recurso possibilitado ao homem para fazer o seu processo de seleção. A fotografia, por mais que contribua para o excesso do que há a ver no mundo, o olhar fotográfico é sempre um olhar seletivo de algo. Ou seja, estar diante de uma imagem fotográfica pode ser uma forma encontrada pelo homem de se esquivar da cegueira vinda do excesso superficial de imagens. Ao fotografar, o fotógrafo passa a emprestar o seu modo de visão de algo que existe, promovendo, dessa forma, um aspecto seletivo desse algo; o recorte proposto pelo fotógrafo é sempre a sua sintonia fina de algo que ele vislumbrou, podendo o ser, da mesma forma, para quem o veja.

Logicamente que tudo dependerá de como será estabelecida essa relação com a imagem fotográfica. No entanto, independente da maneira como nos postamos diante de uma imagem fotográfica, ela promove, de qualquer modo, uma desterritorialização conforme pensava Heráclito. Ver uma fotografia é ver o mundo com os olhos do outro, é pedir emprestado o que o outro viu para ver com os próprios olhos. Ver uma fotografia é sempre um sair de si, uma vez que é com os olhos do outro que se está vendo, é entrar em território alheio, pedir emprestado o olhar do outro para ver algo do mundo, é sair de seu território interno em busca de um outro.

Portanto, frente a uma imagem fotográfica, o espectador torna-se apátrida de si mesmo, obrigando-se a sair de si, a ver o mundo fora de seu casulo habitual, experimentando o que há no outro, adentrando o território do outro, visitando o universo alheio, vasculhando as gavetas mais recônditas do que o outro pode oferecer, é literalmente invadir a privacidade alheia, sem cerimônia. Assim sendo, não podemos supor, em hipótese alguma, que o retorno ao seu universo interior se faça de igual maneira. O espectador jamais será o mesmo após experimentar o universo alheio, assim como os convivas da caverna de Platão o experimentaram.

Aí retornamos a Heráclito, quando dizia: “Não tomarás banho no mesmo rio duas vezes”. De fato, este é o fluxo da vida, contínuo, sempre se tocando outra água, toda vez que se vai ao mesmo rio. Uma vez realizada a imagem fotográfica desejada, não a olhamos duas vezes da mesma maneira. Não é à toa que retornamos recorrentemente a imagens que já havíamos visto, típico dos álbuns de família, das fotografias de viagens ou mesmo de acontecimentos sociais; não é à toa que se volta a uma exposição já vista, que se vai mais de uma vez a um filme que nos tocou. A cada momento desses, a cada nova visada que estamos dando somos outra pessoa e por isso enxergamos nessas imagens algo diferente, que somos tocados por algo que não havíamos sido anteriormente. Como dizia Salvador Dalí, uma imagem pode ter o seu sentido multiplicado até o infinito, não existindo possibilidades de seu esgotamento. Sem dúvida de que tudo dependerá de quem as vê, porém independentemente do nível de informação e de interesse do observador, certamente a mesma imagem jamais será olhada por ele da mesma forma duas vezes. Infundáveis são as especulações em torno de uma imagem fotográfica, que serão diretamente dependentes de como e de quem as vê.

Portanto, nada permanece o mesmo, nada persiste um só momento o que era a qualquer tempo anterior; tudo se transforma

imediatamente, pois o que agora “é”, imediatamente deixa de ser, já não o “é” mais, por isso dispara Heráclito, o filósofo do devir, do vir a ser: “O verdadeiro é o devir, não o ser, o ser não é mais do que o não-ser”. A essência de todas as coisas está, pois, na mudança, a completude encontra-se justamente nessa relação constante, de vasos comunicantes ininterruptos do ir e vir daquilo que “é” para o que virá a ser, isto é, do ser para o não-ser. Dessa forma, o surgir e o desaparecer por pertencerem à unidade, por compreenderem a completude acabam por serem idênticos, porque em um está contido o seu outro.

Este raciocínio nos leva, de uma certa forma, ao entendimento da memória fotográfica, a qual pode ser percebida por dois diferentes veios: a memória da conservação, que é a que estamos acostumados a sermos remetidos (aquela memória a que somos levados quando vemos uma imagem, sentimos um cheiro ou ouvimos uma música) e a memória ligada à acumulação passado/presente/futuro, que contrai uma multiplicidade de momentos. Qualquer momento compreende sempre a lembrança do momento que passou, os dois momentos se contraindo e se condensando um no outro, pois que um não desapareceu ainda quando o outro aparece. É como se, em uma imagem fotográfica o presente trouxesse o rastro do passado, incorporasse em si o que já passou e deixasse o seu rastro/resto ao que está por vir.

No exato momento do ato fotográfico aquela imagem captada arrasta para junto de si, traz consigo a lembrança do momento que o precedeu, fazendo com que o antes e o depois entrem na imagem captada, libertando, dessa forma, o tempo da sucessão, colocando-o como simultaneidade, com seus diversos planos coexistindo. Seria aí a temporalização da imagem à procura da imagem-tempo (como queria Deleuze), emancipada do movimento? A imagem que não esteja necessariamente atrelada à sensação de movimento, mas que retenha vários aspectos do mesmo objeto, fazendo com que

a imagem por si suscite o seu próprio movimento, suscitando, assim, o movimento interno no espectador.

O instante no ato fotográfico não deve ser visto como pura e simplesmente cisão e corte, mas ligação, totalização e se for entendido como corte, que seja como um corte que recolha em si a superfície recortada, que carregue consigo algo que o precedeu, remetendo sempre a um já passado e a um eternamente por vir. Assim, a imagem captada, aquela presente no acionamento do obturador somente o é, em função daquilo que virá a ser, a imagem captada naquele presente só existe como tal em função do passado que se deixou de ser e de sua perspectiva como futuro. Passado, presente e futuro perfeitamente imbricados, para a formação da imagem presente.

E mais de dois mil anos separam os filósofos gregos, que compreenderam a base da nossa cultura ocidental, do advento da fotografia.

PINA

Sempre achei que arte pertence ao universo holístico. Não vejo como ser de outra forma. Fragmentar as artes entendo como um imenso reducionismo a cada uma delas. Quando se faz arte, independentemente do meio de expressão, estamos a lidar com a essência humana, que é indiscutivelmente holística. Mesmo sem racionalmente o saber, somos feitos de Platão, Homero, Beethoven, Van Gogh, Rodin e de todos os seus pares. Negá-los seria estarmos negando a nossa própria essência como seres humanos. De qualquer forma, em caso de dúvidas, vale investigar quem nos colocou de frente com o assunto: Pina Bausch.

Sem partir de qualquer método específico ou criação de uma escola fechada, Pina Bausch trabalhava com o ser humano. Partia das angústias, aflições e realidades cotidianas das pessoas. Fazendo de sua forja o ser humano, alargou os domínios conquistados por Isadora, distendeu todas as fronteiras do seu meio de expressão, justamente por não negar qualquer tipo de inserção. Incorporou tudo e todos, holisticamente aglutinou todas as formas de expressão sem qualquer distinção ou hesitação.

Hoje quando crio qualquer imagem acho que, sem o saber racionalmente, estou tentando o que Pina Bausch o fazia naturalmente.

Hoje, sem o saber racionalmente, acho que gostaria mesmo é de ser Pina Bausch!

PRO LADO CONTRÁRIO DA DOR

Ao ouvir a música “*Bom tempo*” de Chico Buarque, fui invadido por uma intensa alegria. Talvez seja o que precisamos no momento... tenso, arredio, por um fio, em que vivemos: a boa brisa da praia, a nos espalhar por aí em eternos domingos, “pro lado contrário do asfalto, pro lado contrário da dor”...

TEMPO HABITADO

A minha busca estética tem vindo na contramão do achatamento temporal contemporâneo.

A densidade de nossas experiências no mundo tem sido fortemente abalada pela compressão do tempo na contemporaneidade. O fio que nos liga à memória de nossas vivências tem se tornado cada vez mais tênue, fragilizado que se encontra pela instantaneidade temporal contemporânea.

Cada vez menos habitamos o nosso tempo, perdendo o seu sentido de pertencimento, diluindo, assim, o encontro e a afinidade com a nossa própria história.

Trabalho na busca da suspensão desse processo, na tentativa de trazer o observador de volta ao seu tempo memorial, da sua intimidade, à espessura do seu tempo.

Proponho um ambiente de percepção pelo envolvimento com a obra, o qual exige tempo.

Ao arbitrar as cores pelas interferências diretas nas imagens com lápis pastel, já se inicia um movimento de afastamento do observador do seu mundo real e, portanto, do seu tempo cronológico, levando-o a um tempo memorial, a um tempo afetivo.

Camadas de imagens sobrepostas umas sobre as outras em um mesmo espaço de representação é outro recurso que utilizo, na tentativa de temporalização da imagem, possibilitando a coexistência de diversos planos e assim provocando ligações transversais entre eles, mesmo que ilógicas a um presente racional.

No intuito de evitar o afastamento total, um possível niilismo por parte do observador, tento utilizar objetos do cotidiano, os quais fazem parte de uma memória universal, reconhecíveis de imediato, sem quaisquer barreiras culturais.

Provocar o observador a vir a se envolver com a minha obra, conectando-o a um tempo que só a si pertence, é levá-lo a uma expansão do tempo.

Por isso, tento não entregar tudo, não desvelar o todo, evitando facilitar ao limite possível do observador, na busca do seu tempo habitado, expandido, em oposição à condensação temporal contemporânea.

ROBERT BRESSON

Robert Bresson foi um desses cineastas que muito se aproximou das características típicas da linguagem fotográfica. De imediato, percebe-se que Bresson quebra a típica forma dramática de se expressar cinematograficamente, inclusive impondo aos seus atores, a quem chamava de “modelos”, uma total rigidez quanto à não dramaticidade de expressão, que as palavras fossem ditas como se eles as tivessem apenas ouvindo, de maneira monocórdia, sem inflexão, como se fossem verdadeiros autômatos. Bresson também elimina de seus filmes qualquer tipo de suspense, apresentando enredos conhecidos, pré-determinados, sem surpresas ao espectador. No intuito de acentuar tais características, Bresson apresenta os seus “modelos” sempre fragmentados, em planos americanos, onde apenas partes deles são mostradas na tela. Parece que há, de fato, uma intenção em isolar cada tomada, cada plano, como se cada imagem tivesse de sobreviver isoladamente, por si só, independente das outras em sua sucessão. A impressão que temos em um filme de Bresson é que estamos assistindo a uma exposição fotográfica, onde vemos uma série de fotos sendo mostradas juntas. As cenas são curtas, razoavelmente rápidas, com cortes brutos e muitas das vezes apresentando “sangramentos” típicos da linguagem fotográfica. Em “O Processo de Joana D`Arc”, por exemplo, os interrogatórios intercalam-se com curtas tomadas em sua cela, como se diversas fotografias “fixas” estivessem sendo

mostradas na tela e o filme percorre o seu fluxo dessa forma até o final. As imagens parecem desgarradas dos textos e dos sons, acentuando, ainda mais, as suas autonomias, como se elas pertencessem a um mundo à parte do desenrolar do filme; tipicamente, um rolo de filme com fotos fixas, em meio a uma narrativa cinematográfica, embora, nesse caso, o espectador permaneça amarrado à temporalidade de visão das imagens imposta pelo cineasta. Em alguns de seus filmes a independência das imagens é de tal forma acentuada que por algumas ocasiões elas desaparecem, dando lugar apenas à tela branca, permanecendo o som e o texto falado. Esta parece ser a síntese total a que chegou Bresson, partindo de pequenas fragmentações, cortes, sangramentos, como tivesse a intenção de chegar à foto isolada, fixa e, não satisfeito, extrapola, indo à eliminação total, restando a tela branca, sem imagem. Nesse momento, Bresson encontra o “silêncio” e a síntese total do branco sobre branco do quadro de Malevitch, que tanto “barulho” criou na linguagem pictórica do início do Séc. XX ou mesmo o silêncio e a tensão dos espaços em branco criados na poesia de Mallarmé.

QUERUBINS DA GROTA

Atmosfera religiosa em meio aos vitrais desfocados das igrejas. Fotos em preto e branco de jovens da comunidade da “Grotta do Surucucu”, pertencentes à “*Orquestra de Cordas da Grotta*”. Entre cordas paralelas, mundos entrecortados, tensão, distensão no vão, brecha, fresta que resta, correndo nas pontas dos dedos, fio da navalha afiado ao corte seco e profundo, vão eles, quais querubins, abrindo suas asas ao voo inesgotável, pairando sobre tudo o que lhes foi negado, agora resgatado por suas almas “querubim”.

Querubins de asas quebradas

Querubins de almas encantadas

Brasileiros querubins!!!



VISÃO PERIFÉRICA

Palco urbano

veia aberta que salta, ressalta em nossa cegueira
cegueira de alma, não de vista, à vista de todos.
Visão conturbada, deteriorada, urdida em tecido
vacilante, lasso...

no escaldante betume resinoso, negrume amolecido
onde tudo acontece, se passa, se perde

qual resíduo de descarte, ganga sem proveito

ali se dão as relações... não se dão

se desviam, atravessam, desafinam

faz de conta, que conta, passa reto, passa a régua

tempo sem unidade, em plena urbani cidade

falas sem ecos, ruídos no silêncio, leite que talha

que habita sua alma, enchafurda suas entranhas

vida embrulhada em mortalha

qual limalha de ferro, repelente ao magneto

deserto lugar, onde tudo começa, termina

de piche, de gente

visão periférica, cegueira arredia e noite

nó na garganta, na gravata, desvão e desvario

qual lixos de asfalto

reativos, corrosivos, tóxicos, patogênicos

aos corpos que limpam, invisíveis, inviáveis...

sem almas,... só almas

no chão esgotado, coagulado de-tritos, de-composição

da matéria humana, metabólica, metafísica, metastática

artérias invadidas, fermentadas

do coalho do luxo

no limbo do lixo...





Para receber nossas novidades envie e-mail para:
contato@giostrieditora.com.br