

# inquietações do gesto

a montagem como trânsito entre meios

joubert vidor



Porto Alegre, 2009

Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Instituto de Artes  
Departamento de Artes Visuais

Joubert Gouvêa da Silveira Vidor

**INQUIETAÇÕES DO GESTO:  
A MONTAGEM COMO TRÂNSITO ENTRE MEIOS**

Monografia de conclusão de curso apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais com ênfase em Escultura, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Ivone dos Santos

Porto Alegre, 2009

Joubert Gouvêa da Silveira Vidor

**INQUIETAÇÕES DO GESTO:  
A MONTAGEM COMO TRÂNSITO ENTRE MEIOS**

Monografia de conclusão de curso apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais com ênfase em Escultura, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Banca examinadora:

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Ivone dos Santos  
(Presidente / Orientadora)

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>a</sup> Mônica Zielinsky

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>a</sup> Eny Maria Moraes Schuch

Porto Alegre, 7 de julho de 2009.



*A minha companheira Cris, que me apóia em todas as empreitadas artísticas com muita dedicação. A meu pai, in memoriam, por ter sempre apostado em mim. A minha mãe, por todo o carinho, desde sempre.*



## Agradecimentos

A minha orientadora, Maria Ivone dos Santos, pela oportunidade, pela parceria, pela amizade e pelo incessante crédito e incentivo a minha produção artística e intelectual.

Aos amigos Jorge Soledar e Pilar Prado, por todos os momentos em que profundamente conversamos e discutimos, trocando idéias e gargalhadas.

Aos meus sobrinhos Cristiane, Juninho, Eduarda, Júnior e Cauã, que sempre fazem ressuscitar a esperança de um mundo melhor e mais alegre, culto e artístico.

À amiga Vanessa Toniazzo, que sempre me apoiou quando precisei.



## Resumo

O objetivo deste trabalho é apontar, a partir de observações sobre minha produção artística recente, um campo experimental onde o gesto artístico acontece por operações de montagem, visando contextos de relação com o público através da *passagem entre meios*. Esta noção é adotada por alguns autores, como Rosalind Krauss e Raymond Bellour, que buscam compreender as articulações perceptivas e semânticas no conjunto da multiplicação dos meios de produção e dos suportes de expressão da arte, ao invés de considerar cada meio em um campo específico (escultura, fotografia, vídeo, cinema, por exemplo).

**palavras-chave:** gesto, trânsito, montagem, medium

## Abstract

This work's object is to point, through an observation about my late artistic production, an experimental field where artistic gesture happens by assembly operations, looking for relationship contexts with the public throughout *passages among mediums*. Some authors adopt this notion, as Rosalind Krauss and Raymond Bellour, who look for understand perceptive and sensitive articulations on art production mediums and expression supports multiplication, instead of study each of them in its specific field (sculpture, photography, video, cinema, for example).

**keywords:** gesture, transition, assembly, medium

## Sumário

A tabela de conteúdo está vazia porque nenhum dos estilos de parágrafo selecionados no Inspetor de Documento está sendo usado no documento.

## Introdução

Como um soco na cara. Ou melhor, como um soco na nuca. É exatamente assim que eu penso a arte.

Bruce Nauman<sup>1</sup>

Talvez fosse desnecessário opinar o quanto é importante a conclusão de um curso acadêmico. Todavia me parece importante ressaltar a particularidade da conclusão de um bacharelado<sup>2</sup> em artes visuais. Como graduando do bacharelado, me encontro em início de carreira conduzindo minha prática artística. Chego ao final desta etapa com alguns trabalhos produzidos pelos quais tenho muito apreço. Todavia somente o trabalho prático não é suficiente para encerrar este ciclo. Preciso relacionar minha produção artística e meu pensamento com o universo da Arte. Aqui estou com certa bagagem de conhecimento e também com certa bagagem de prática artística, devendo elaborar meu trabalho acadêmico final. Considero este ponto não como final, nem tampouco como inicial, mas um ponto intermediário no qual estou sendo levado a refletir, em maior profundidade, sobre o meu trabalho.

Chego neste ponto não muito tranquilo. Não fico decepcionado com isto, pelo contrário. Apesar de possuir diversos questionamentos, tenho a convicção de que estes renderão, como já estão rendendo, resultados que serão sempre benéficos a minha vida profissional como artista e como pesquisador. Esses questionamentos são múltiplos e concernentes a diversos assuntos dentro do campo da arte. Obviamente tais questionamentos também atingem meu fazer artístico, portanto considero naturalmente sua abordagem em meu trabalho de conclusão de curso. Porém, o primeiro impulso fora uma tentativa de condensar todo meu pensamento artístico e compactá-lo dentro de uma monografia, o que se revela impossível de ser feito, obviamente.

Acredito que os questionamentos e as insatisfações são motivadores da produção artística<sup>3</sup> e intelectual. Apresentando-se aqueles como problemas a serem resolvidos, também são as razões de existirem as pesquisas. Contudo, como é impossível tratar de tudo em uma

---

<sup>1</sup> NAUMAN, 2005, p.18.

<sup>2</sup> Ao falar em bacharelado, estarei me referindo sempre ao Bacharelado em Artes Visuais no Instituto de Artes, curso onde será apresentada esta monografia.

<sup>3</sup> SALLES, 2001, p.33, “Do caos ao cosmos”.

monografia, tanto por razões de tempo e espaço quanto por razões metodológicas, tratei de delimitar o objeto de meu estudo<sup>4</sup>. De todas as questões gerais que o trabalho poderia seguir, escolheu-se fazer a abordagem por um caminho particular, focando uma das operações consideradas em meu processo criativo.

O primeiro título, “inquietações do gesto”, trata da ênfase na experimentação artística, ligada intimamente com o método através do qual são agenciados e considerados a linguagem e os recursos materiais em meu processo de criação. Já o segundo título, “a montagem como trânsito entre meios”, faz referência à importância de práticas de montagem como proposição de meus trabalhos através de diversos meios. Pretendo apontar um campo experimental onde o gesto artístico acontece visando contextos de relação com o público através da passagem entre diversos meios expositivos e técnicas, com ênfase nas operações de montagem. Problematizando acerca da multiplicação dos modos de produção e dos suportes de expressão, busco pesquisar alguns autores, como Rosalind Krauss e Raymond Bellour, que consideram as *passagens entre os meios*, ao invés de considerar cada meio em um campo específico (escultura, fotografia, vídeo, cinema).

A noção de *montagem* é aqui central, mas é empregada não exclusivamente no sentido de exposições como reunião de trabalhos. Trata-se, melhor dizendo, do exercício de articulações entre os diversos meios artísticos implicados em meu processo: da captação, do ordenamento, e espacialização da imagem, dos agenciamentos narrativos no vídeo e nos espaços de exibição (sejam estes físicos ou virtuais), da produção gráfica, entre outros. Procura-se apropriar da noção de montagem de outros campos, como o do cinema<sup>5</sup>, ou ainda dos estilos de composições textuais, como nos exercícios de estilo de Queneau<sup>6</sup>. A noção de montagem para Eisenstein, segundo Aumont, “é um fenômeno onipresente (na poesia como no filme ou nas artes plásticas) que repousa em última instância sobre um decalque formal do funcionamento do espírito humano, por análise e síntese”<sup>7</sup>. É nesta versatilidade de aplicação do termo que o presente trabalho se apóia. Para fazer referência à especificidade de cada meio, é utilizada a noção de *trânsito*, no sentido de uma mobilidade através da

---

<sup>4</sup> ZAMBONI, 2006, p.58-59.

<sup>5</sup> FERREIRA, 1999. Definição da palavra “montagem”, acepção nº. 4.

<sup>6</sup> QUENEAU, Raymond. **Exercices de Style**. Paris: Gallimard, 2007.

<sup>7</sup> AUMONT, 1995, p.236.

heterogeneidade dos meios propostos, em uma atitude de passagem entre meios. Fazendo experimentações entre um e outro meio, investigando significações quando se faz a mudança de um objeto ou uma imagem de um meio para outro<sup>8</sup>.

Como *meio artístico* deve-se entender os diversos recursos através dos quais se concretizam as práticas artísticas. Neste caso, aplico esta noção ao tratar uma exibição ou execução de, como exemplos, uma fotografia, um vídeo, um texto, uma composição sonora, uma composição gráfica, um *site* internet, uma escultura, uma *performance*. Uma acepção muito próxima a esta noção está contida na palavra *multimídia*, que pode significar tanto “Combinação de diversos formatos de apresentação de informações, como textos, imagens, sons, vídeos, animações, etc., em um único sistema”, como também “Apresentação teatral, musical, etc., que combina música, projeção de slides, ação ao vivo, etc.”<sup>9</sup>.

Com referência ao *gesto*, trata-se de uma noção difícil de precisar e que não a considero encerrada em uma significação de dicionário, como outras aqui elencadas. Procuo referenciá-lo com o ato criador, o processo criativo de um artista, uma linguagem irreduzível a um significado. Ou como diria Julia Kristeva, citada por Medeiros<sup>10</sup>, um “ato primordial da significação que se gera antes de se fixar na palavra. Diante do gesto, teríamos uma significação, mas não seria possível fazer uma afirmação unívoca sobre seu significado”.

A apresentação desta monografia será dividida nos seguintes capítulos:

Em *Inquietações*, vou discorrer sobre algumas experiências a partir do bacharelado que me apontaram caminhos, tendo por base de análise alguns trabalhos que me trouxeram à tona a questão da montagem como prática experimental.

Sob os títulos *Prática em avanço n.º.1* e *Prática em avanço n.º.2*, abordarei mais especificadamente dois de meus trabalhos mais recentes, onde procuro aprofundar os relatos e discussões sobre meu percurso de experimentação, além de estabelecer relações entre minha pesquisa e determinados referenciais artísticos e teóricos, no campo da arte.

No capítulo de encerramento, *Inquietações em trânsito*, concluirei minha monografia, apontando novos rumos para minha pesquisa artística decorrentes deste processo, buscando

---

<sup>8</sup> FERREIRA, 1999. Definição da palavra “trânsito”, acepção n.º. 5.

<sup>9</sup> FERREIRA, 1999. Definição da palavra “multimídia”, acepções n.ºs. 1 e 4.

<sup>10</sup> MEDEIROS, 2005, p.80.

incorporar as questões decorrentes das experiências expositivas realizadas ao longo do meu percurso.

## Inquietações

O período de minha investigação inicia-se no segundo semestre de 2006. Naquela época, quarto semestre do meu bacharelado, buscava técnicas para fabricar meus objetos artísticos. Durante as aulas de gravura<sup>11</sup>, experimentara ponta seca e um material emborrachado, alternativa bem mais econômica ao linóleo. Insatisfeito, estive pensativo durante a metade de um semestre. Gostava de observar os trabalhos dos colegas e de ver como se divertiam trabalhando com toda gama de cores e métodos de gravação. Mas para mim isto não era suficiente ainda. Queria subverter o meio. Queria experimentar algo novo, mas não ficar escavando um desenho em um material, ou gravando uma e outra chapa indefinidamente. Vejo que nesta frustração aparece, para mim, a primeira evidência de um desejo de montagem em meu processo criativo. É a primeira vez que pensava na perspectiva de articular experimentações alternativas em um meio tradicional, como a gravura feita à mão.

O que eu tinha em mente era produzir algo em movimento, algo vivo, como se as imagens dançassem frente aos olhos de quem interagisse com o trabalho. Queria que o trabalho pulsasse. Já notara uma inquietação em meus gestos a partir de outras práticas artísticas. Também quisera muito fazer animação. Tinha em mente um trabalho de Kentridge, que havia assistido em uma exposição, alguns anos antes, mesmo antes de iniciar meu bacharelado<sup>12</sup>. O artista trabalhava diversas vezes sobre o mesmo desenho a carvão, captando e compondo uma cena. Em cada modificação significativa, registrava o desenho com uma câmera fotográfica. Cada um desses fotogramas era transformado em um quadro de vídeo, os quais formariam seqüências de animação ao final da montagem. O trabalho final era filmado e posteriormente apresentado em vídeo digital. Um belo exemplo do que quero colocar como trânsito entre meios: neste caso, o trânsito acontece do desenho a carvão para o vídeo digital. Por conta da exibição que assisti deste trabalho, tinha até participado de uma oficina de animação em *flipbook*<sup>13</sup>, e quis então experimentar algo que se aplicasse às técnicas de gravura disponíveis em aula.

---

<sup>11</sup> Disciplina de Introdução à Gravura, ministrada pela professora Maria Lucia Cattani, no bacharelado.

<sup>12</sup> O trabalho *Tide Table*, animação de William Kentridge, foi exposto na mostra *Hyper>Relações Eletro// Digitais*, que aconteceu entre os dias 31 mai e 05 set. 2004 no Santander Cultural, em Porto Alegre. Disponível em: < <http://www.santandercultural.com.br/hiper/hotsite.html> >. Acesso em: 2 jun. 2009.

<sup>13</sup> Oficina de animação, na Casa de Cultura Mário Quintana, em 2004.

A partir daí, fiz duas experimentações de gravações em série de livros no formato de *flipbook*, que é um tipo de livro cujas páginas são produzidas com um determinado conteúdo de maneira a reproduzir uma determinada seqüência visual animada ao ser folheado rapidamente. Um livro, e em especial um *flipbook*, por si só, já pressupõe de operações de montagem. Precisa ser impresso, recortado, ordenado, montado, colado e encapado, considerando as operações mais básicas. Do ponto de vista histórico, o *flipbook* é considerado como um dos predecessores do cinema. Foi uma das muitas experiências que surgiram no século XIX, considerada *meio produtor de ilusões ópticas*<sup>14</sup>.

A primeira série foi gravada em material emborrachado, modificando-se progressivamente a mesma matriz através de mais uma ou algumas marcas com uma goiva. Experimentei, por ocasião da edição, um dégradé de tonalidades pela mistura de tintas, entre certo tom de roxo e outro tom de amarelo, de modo que a impressão seguinte sempre progredia na cor e na forma. Chegando ao final, a matriz deixava quase nenhum rastro de impressão, uma técnica conhecida como *matriz perdida*. Assim consegui reunir uma seqüência de impressões que reuni no *flipbook* n.º. 1, que foi confeccionado manualmente, inclusive seu encadernamento.



Figura 1: Capa e seleção de páginas do Flipbook n.º 1.

<sup>14</sup> O *flipbook* foi patenteado pela primeira vez em 1868, pelo litógrafo inglês John Barnes Linnet, sob o nome de *kineograph*. Apesar disto, muitos afirmam que este tipo de livro já era muito difundido na França do século XIX antes mesmo deste fato. Disponível em: <<http://www.precinemahistory.net/1860.htm>>. Acesso em: 2 jun. 2009.



A segunda série foi com uma chapa de alumínio submetida progressivamente à corrosão utilizando para isso o percloroeto de ferro ( $\text{FeCl}_3$ ), que reage quimicamente com o alumínio ( $\text{Al}$ )<sup>15</sup>. Espalhava gotas desta substância por cima da chapa, partindo de um de seus cantos, lavando-a na seqüência com água corrente, controlando desta forma a reação química. Para este livro, tirei duas impressões a cada chapa resultante. Corroí a chapa até que as manchas alcançassem toda sua extensão.

Diferentemente da organização do primeiro livro, ao organizar as páginas deste *flipbook*, coloquei uma cópia de cada impressão em uma posição, de modo que as manchas gravadas fossem preenchendo a página ao avançar. As páginas seguintes reposicionei invertidas em  $180^\circ$ , de modo que a imagem gravada parece se retirar da página pelo lado oposto ao qual entrou. Ou seja, optou-se por experimentar outro tipo de movimento através de outro tipo de montagem. Este livro também foi confeccionado manualmente em todas as etapas.

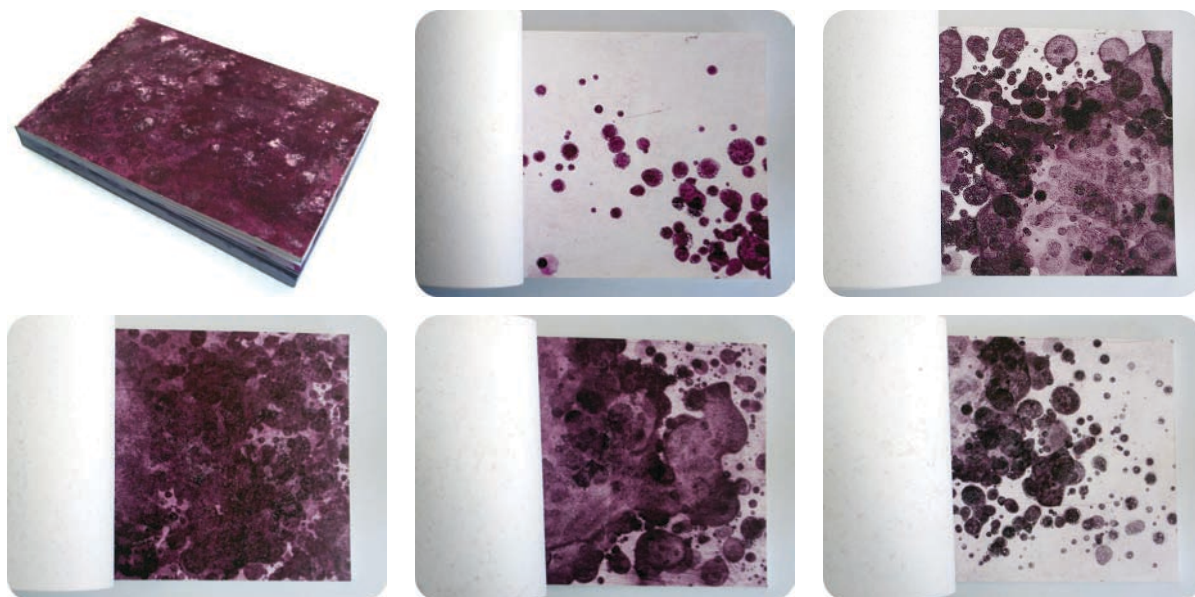


Figura 2: Capa e seleção de páginas do Flipbook nº 2

Procurando observar o resultado dessas experiências, verifiquei a criação de um campo de exploração do movimento e do sentido a partir de uma experiência gráfica, incorporada em um meio versátil. Os *flipbooks* podem ser folheados rapidamente ou

---

<sup>15</sup> Entre parênteses estão as siglas dos elementos químicos, de acordo com a classificação IUPAC apresentada no site internet <[http://old.iupac.org/reports/periodic\\_table](http://old.iupac.org/reports/periodic_table)>. Acesso em: 19 jun. 2009.

lentamente, dependendo da pessoa que o utiliza. Trata-se de um dispositivo interativo *low tech* que possibilita observar tanto a ilusão óptica de animação quanto cada uma das impressões individualmente. Ali podem se multiplicar as possibilidades de experiências perceptivas, pois um mesmo espectador pode ir da experiência temporalizada da ilusão de movimento à experiência de uma forma fixa em momentos alternados. Momentos estes equivalentes às noções de *salto* e *intervalo* que Jacques Aumont apresenta a partir da teoria do cinema<sup>16</sup>. As duas noções envolvem a passagem de um quadro a outro. Porém o primeiro “só está presente na imagem temporalizada”. Já o segundo tem acepção cognitiva, como por exemplo, entre imagens de uma série fotográfica. Ora, se individualmente, salto ou intervalo, já podem produzir determinados desdobramentos, quantas articulações de significados podem resultar da conjugação entre elas? A partir de então passei a me interessar sobre a composição do movimento e a montagem experimental em diversos suportes. Porém esta não foi uma constatação imediata. Senti-a, como uma necessidade da prática artística, como uma vontade de entrar em trânsito através do meu trabalho, e isto se refletiu em outros trabalhos que vinha projetando paralelamente em atividades curriculares e individuais.

Durante meu deslocamento curricular no bacharelado, ao participar da disciplina *Laboratório da Linguagem Tridimensional*<sup>17</sup>, havia algumas idéias para experimentação de técnicas tridimensionais. Porém, ali, tive contato com outras maneiras de se colocar em operação a tridimensionalidade pela consideração dos espaços de inscrição. Não se tratavam especificamente de peças escultóricas<sup>18</sup>, mas eram exercícios direcionados para a ocupação de espaços tridimensionais, arquitetônicos e urbanos, fosse por meio da inscrição de procedimentos materiais, ou de objetos, fosse por forma ativa, através de ações.

Ali percebi uma oportunidade de usar as técnicas computacionais que já conhecia e dominava em outro campo profissional, como programação de *software* e edição de imagem, vídeo e som, mas não havia cogitado de usá-las em meu processo artístico. Ficava muito interessado na apresentação de professores do Laboluz<sup>19</sup>, pesquisando vídeo, animação em

---

<sup>16</sup> AUMONT, 1995, p.238-240.

<sup>17</sup> Disciplina de *Laboratório da Linguagem Tridimensional*, ministrada pela professora Maria Ivone dos Santos, no segundo semestre de 2008.

<sup>18</sup> A disciplina é parte do currículo da ênfase de Escultura.

<sup>19</sup> Palestras proferidas em meados de 2007, pelos professores Emílio Martinez e Maria Jose Martinez, do Laboratorio de Luz, Departamento de Escultura da Universidade Politécnica de Valência, Espanha. Disponível em <<http://www.laboluz.org>>. Acesso em: 2 jun. 2009.

flash, áudio e instalações interativas através de seu site na internet. O conhecimento de práticas para além da materialidade escultórica, como as ações artísticas, a ocupação de distintos espaços e as tecnologias computacionais, me fizeram acordar para algo que não poderia deixar passar em branco: tinha facilidade para lidar com multimídias. Por que então não incluí-la em meu repertório artístico?

A partir das discussões em aula, eu e mais alguns colegas fomos convidados pela professora Maria Ivone a integrar o grupo que trabalharia na elaboração do Panorama Arroio Dilúvio<sup>20</sup>, um projeto de instalação interativa. A partir da proposta lançada, realizamos um acercamento do local que culminou numa filmagem coletada sobre a ponte situada à foz do Arroio Dilúvio, onde outros colegas artistas também participaram<sup>21</sup>. De acordo com uma prévia combinação entre todos os integrantes do grupo, coube a mim a montagem de uma imagem panorâmica fixa em um *software* de animação e interação multimídia<sup>22</sup>. Para isto, foram selecionados alguns quadros do vídeo captado em número suficiente para reproduzir a visão de 360° que tínhamos naquele lugar.



Figura 3: Panorama Arroio Dilúvio: imagem montada a partir de frames de captação em vídeo.

Neste aspecto, é interessante pensar a natureza perceptiva das imagens antes de depois da captação, voltando às noções de *salto* e *intervalo* de Aumont. As imagens que desempenhavam sua temporalidade performática, através do vídeo, onde cada quadro representava passagem quase imperceptível ao olhar, agora desempenhavam outra função. As imagens montadas lado a lado na imagem panorâmica também têm sua temporalidade, assim

---

<sup>20</sup> O Panorama Arroio Dilúvio foi produzido em 2007, dentro da ação artística Fração localizada: Dilúvio, parte das atividades da pesquisa *As Extensões da Memória: a experiência artística e outros espaços*. Este panorama foi apresentado com outros panoramas dentro do projeto de pesquisa Interfaces Digitais na Arte Contemporânea, um acordo de cooperação (CAPES-MECD) entre o PPG Artes Visuais, UFRGS e o Dep. de Escultura, UPV para desenvolvimento de sistemas interativos em instalações de Artes Visuais, com diversos participantes no Brasil e na Espanha. O resultado destes trabalhos foi apresentado em uma exposição na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes, *Interfaces Digitais POA\_VAL Laboratório 1*, em novembro de 2007.

<sup>21</sup> Participaram das ações do dia, na ponte do Arroio Dilúvio: Alexandre Nicolodi, Joubert Vidor, Maria Ivone dos Santos. As imagens em vídeo foram captadas por Niúra Borges.

<sup>22</sup> Macromídia Flash, versão 8, para Windows.

como qualquer representação, mesmo sendo imóvel<sup>23</sup>. Mas sua temporalidade é diferente, devendo permitir outro tipo de apreensão.

Através da edição digital, puderam-se incluir zonas de movimentos sobre a imagem panorâmica, justapondo-as sobre os lugares onde cada artista tinha feito sua ação. Estas zonas consistiam de recortes do vídeo. Como a imagem panorâmica era originária do vídeo, foi possível ajustar os vídeos de tal forma que não era possível enxergar os lugares onde estavam inseridos, ou seja, suas bordas ficaram imperceptíveis. Ao observar a imagem, parecia que toda a imagem era estática. Isto porque, ao serem inseridos, os vídeos eram programados para esperar a ação do participante. Ao passar-se o *mouse* sobre as zonas de movimento, o vídeo era reproduzido, porém a sensação era de que a imagem tinha sutilmente começado a se movimentar. O efeito da passagem de uma parte da imagem estática para uma imagem em movimento era surpreendente. Questionando sobre as diferenças de temporalidade entre meios, se havia diferença na percepção independente de um vídeo ou de uma imagem, o que acontece durante a conjugação de um meio com o outro?



*Figura 4: Indicação da localização das zonas de movimento do Panorama, onde foram programados os pontos de interação e as articulações entre diversos meios, conforme o que cada artista criou.*

Além de minha participação na montagem do Panorama, também participei com minha ação em uma das zonas de movimento. Estava na foz do Arroio Dilúvio, em um dos lugares de minha infância. A imagem captada no lugar era tão bela, agradável. Já o lugar, apesar de sua importância para a cidade, era degradado e desprezado pelo público. Em contraponto com as experimentações surgidas na disciplina, optara por fazer minha ação portando um objeto em mãos. Não um objeto construído por mim, mas um determinado objeto escolhido para ser inserido como metáfora na minha ação.

Levei uma rede de pesca comigo. Ao invés de jogá-la ao rio, nela me envolvi. Talvez um pescador a utilizasse para seu trabalho. Ou não? Acreditava que quem olhasse a imagem

<sup>23</sup> AUMONT, 2004, p.79-80.

não conseguiria apreender a realidade daquele lugar, mas apenas alguns detalhes. A imagem tem caráter ilusório e só representa uma visualização bidimensional de acordo com a decisão de quem a captou, representando um ambiente tridimensional sobre o qual ainda incidem outros fatores para além das dimensões físicas. No caso deste trabalho, o fator decisivo da captação da imagem parece ter outra medida, uma vez que as imagens foram todas captadas a partir de uma captação em vídeo.

Em minha atuação, dentro do Panorama Arroio Dilúvio, empreendi operações de montagem utilizando técnicas que ainda não havia utilizado em minha prática artística. Essa prática de montagem me proporcionou explorar, além da experimentação da conjugação entre imagem fotográfica e vídeo, o agenciamento dramático de uma ação em um espaço urbano.



*Figura 5: Momentos da interação no Panorama, em minha ação com um objeto - a rede - sobre a ponte. Ao posicionar o mouse sobre este ponto da imagem, sutilmente começa a se mover. Este recurso foi utilizado também nas outras zonas de movimento sobre a imagem panorâmica, onde os demais artistas da ação coletiva também apareciam atuando.*

É no exemplo das diversas dimensões implicadas neste trabalho que se refere o *entre imagens* de Raymond Bellour<sup>24</sup>. Há um entrelaçamento de passagens que se operam entre os diversos meios ali empregados. Entre a imagem fixa e a ilusão que ela representa, entre cada vídeo inserido em cada ponto da imagem fixa, e as diversas possibilidades entre a temporalidade do meio, o agenciamento dramático e narrativo da ação, a o lugar na imagem fixa onde estão inseridos, com múltiplas possibilidades. Isso sem contar a questão do espaço onde o trabalho será exibido, podendo desdobrá-lo para o espaço expositivo ou ainda para a internet. Sem dúvida, as tecnologias computacionais estabelecem um espaço fértil quando integradas à experimentação artística.

No entanto, também os objetos assumem outras perspectivas quando dispostos entre outras imagens, e entre outros meios. O objeto usado em minha participação – a rede - tivera

<sup>24</sup> PEIXOTO, 1993, p.242. Aqui, Peixoto referencia Bellour sobre o *entre-imagens* como passagem entre vários meios.

desdobramentos inesperados. Além da relação inicial, planejada, de relacionar a rede com o arroio, colocando o objeto como um paradoxismo dentro da narrativa da imagem, a rede assumiu um papel metafórico com relação à rede de significados possíveis que se estabelecia entre todos os meios trabalhados no *Panorama*. Estes desdobramentos foram tão significativos que abriram uma série de questões sobre significações na imagem. Incentivado pela professora Maria Ivone, redigi um texto sobre esta problemática, que posteriormente também foi apresentada por meio de um vídeo nas atividades de iniciação científica da UFRGS<sup>25</sup> e que aqui transcrevo.

#### A imagem como metáfora da rede

Rede é “Entrelaçamento de fios, cordas, cordéis, arames, etc., com aberturas regulares, fixadas por malhas, formando uma espécie de tecido”. A rede é objeto simples, de uso corriqueiro e com diversas utilidades. Porém hoje é muito usada a palavra “rede” como metáfora para além da representação do objeto, uma alegoria das relações de comunicação existentes dentro de um sistema, análogo aos pontos de entrecruzamento desse objeto.

Desde metade do século XX, a partir de mudanças no paradigma científico mecanicista e reducionista, tomou forma a teoria sistêmica, onde cada elemento da natureza só deveria ser analisado dentro de seu contexto. Sistemas onde todos os elementos são interdependentes, o particular não existe sem o todo. A rede é um tipo de sistema “de ligações multipolares”, ou seja, com vários pontos onde operam trocas de informações. Para além dos paradigmas científicos, qualquer pessoa pode notar à sua volta o quanto está imerso dentro de diversas redes, sejam elas de relações sociais, visuais ou sonoras, de tráfego viário, de informação, etc.

O ciberespaço, onde se situa a World Wide Web, é rede de informação. Através dela vaga informação multimídia potencial à espera da sua realização, a exibição, para os navegantes. Cada multimídia também se configura rede à medida que é a própria organização sistematizada da informação em si. Assim a imagem também se torna rede, pois é formada por método de armazenamento de informação organizada para ser exibida visualmente além do próprio método de organização visual da informação, congelada no momento de sua captura.

Justamente por realizar uma rede de informação exclusivamente visual, a imagem se torna meio de informação limitada. Entretanto essa rede de informações pode ser manipulada e disposta de forma a criar a “sugestão” de outras redes de acontecimentos, realizando outras redes para além da rede de informação visual “virtualizada” na captura da imagem. Ademais, através de outros recursos multimídia, cada qual com suas especificidades informadoras e sugestivas, podem-se complementar e explorar a rede de percepções possível. Inserindo pontos de ação artística, por exemplo, podem surgir “portais” que representam novos nós de entrecruzamento dessa rede de informação visual, por onde se pode interagir, digerir e gerar outras redes de significados. Portanto além de toda versatilidade de virtualização, potencialização e realização da imagem, tende-se ao infinito de combinações em redes potenciais: podem ser geradas a partir da simples imagem. A imagem torna-se “rede”: de significados, de pontos, de pixels, metáfora de rede, que também “captura” o olhar do espectador.

Encontrarão a mim em uma região da “rede-panorama”. Minha imagem ocupa um conjunto de nós da rede de pixels tramada, na rede multidimensional perpetrada no vídeo e, além disto, no multidimensional trabalho a que mais me

---

<sup>25</sup> XVI Feira de Iniciação Científica, ocorrida entre os dias 22 out. e 25 out. 2007 e difundida através da internet. O vídeo recebeu Menção Honrosa por Melhor Apresentação Visual. Disponível em: <http://ufrgsweb.ufrgs.br/node/288>. Acesso em: 20 jun. 2009.

dediquei em toda atividade: a montagem e programação da rede-panorama, realizando as conexões necessárias entre as multimídias e a imagem panorâmica em nível de programação computacional e visual. Este trabalho me vincula à rede para além da própria ação artística inserida na imagem. A imagem e o vídeo a rede tornam-se metáforas da maneira como realmente me insiro dentro do conjunto de redes. Poderia dizer que minha ação na rede-panorama se dá em nível oculto, mas não: ela se apresenta em grande parte na maneira como o conteúdo da produção do Panorama do Arroio Dilúvio aparece tanto da Internet quanto no espaço expositivo, ainda que meus maiores esforços tenham se concentrado em nível programático. Ali me torno ator da rede, um “pescador”: sou elo entre meus colegas e a apresentação do trabalho final, capturo e amarro os trabalhos distribuídos de acordo com cada premissa a mim confiada.

Em minha prática artística, comecei a conceber todas as dimensões ali implicadas (visuais, temporais, sensitivas e semânticas) como se fossem diversas camadas que pudessem ser alcançadas por intermédio de um gesto único. Partindo da experiência na montagem do Panorama Arroio Dilúvio, comecei a experimentar este tipo de tecnologia, cada vez mais, na minha prática artística, inicialmente através das técnicas de edição de vídeo e som. Ainda no mesmo ano da realização do Panorama, fiz uma experimentação própria de montagem em um espaço físico, que intitulei *Suavez*, assim como montei dois vídeos muito breves no formato digital: *Chiaroscuro*<sup>26</sup> e *A-visão*<sup>27</sup>, produzidos para duas mostras de vídeos da época.

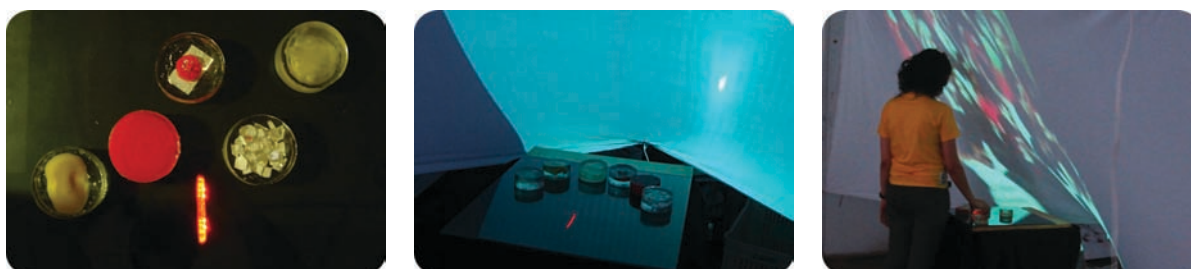


Figura 6: Projeto *Suavez*. Detalhes da instalação, e sistema em teste de funcionamento.

*Suavez*<sup>28</sup> foi iniciado a partir de uma etapa de desenvolvimento de projetos em aula quase simultaneamente à construção do Panorama Arroio Dilúvio. Parti de uma experiência inédita (para mim) de captação em vídeo digital, registrando o movimento de uma multidão em um evento da cidade. Então me dispus a programar, por meio de um computador, um dispositivo técnico a partir do qual eu pudesse controlar a execução em vídeo e a articulação

<sup>26</sup> Exibido durante o 6º Vagalume, mostra de vídeos com periodicidade anual realizada pelo DAV-PPGAV/IA-UFRGS. Disponível em: <[http://www.ufrgs.br/artes/geral.asp?id\\_secao=283&nome\\_secao=Mostra%20Vagalume&id\\_secao\\_mae=88](http://www.ufrgs.br/artes/geral.asp?id_secao=283&nome_secao=Mostra%20Vagalume&id_secao_mae=88)>. Acesso em: 2 jun. 2009. A referida edição foi realizada entre os dias 28 ago. a 06 set. 2007.

<sup>27</sup> Exibida na 2ª mostra Louva-a-Deus: vídeos ambulantes, mostra realizada pelo Coletivo Mergulho. Site web em <<http://corpoliquido.nafoto.net>>. Acesso em 2 jun. 2009. A referida edição foi exibida no espaço educativo da 6ª Bienal do Mercosul, nos dias 26 out., 12 nov. e 17 nov. 2007.

<sup>28</sup> Produzido na disciplina de Escultura I, ministrada pelo professor Adolfo Bittencourt.

entre sons em conjunto. Estes sons eram algumas simulações que criei, digitalmente, desde tons muito graves até os mais agudos, buscando suscitar algumas vibrações físicas através de um *subwoofer*. Projetando o vídeo por trás de uma tela, configurei uma mesa com um leitor de código de barras a laser. Construí alguns objetos cilíndricos em resina, sob os quais fixei um código de barras específico. Ao passar determinado código de barras sobre o feixe de laser do leitor óptico, era introduzido seu código no computador, que o processava e reproduzia uma alteração programada no vídeo ou no som. Este experimento foi interessante, mas não evoluiu para um trabalho. Todavia achei importante mencioná-lo como contribuição para o desenvolvimento que se seguiu em minha prática artística.

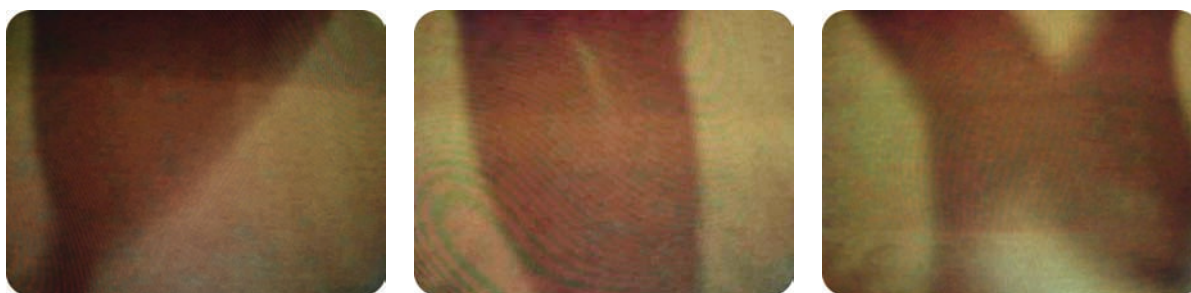


Figura 7: *Chiaroscuro*. Seleção de frames do vídeo.

O vídeo *Chiaroscuro* foi iniciado a partir de um exercício de desenho de figura humana com uma modelo<sup>29</sup>. Em uma sala iluminada por diversos refletores. Notei que, além do desenho que eu fazia em uma prancha com papel, também se desenhavam pelo chão as sombras de seu corpo. Eram sombras orgânicas, sensuais, com diversas nuances. Fiz algumas experimentações tentando compor aquelas sombras através do desenho em folhas posicionadas no lugar de projeção das sombras, que resultaram insatisfatórias. Experimentamos então colocarmos uma folha de plano de fundo e filmar a partir de cima, em ângulo de 90° com a superfície do papel, e projeções de sombra laterais. Registramos a simples evolução das sombras de uma dança.

Neste vídeo fora suprimido o som captado, pois era a evolução das formas em vídeo que queria experimentar. Considero este vídeo como um desdobramento muito ligado à confecção dos *flipbooks*, só que em um meio diferente. Uma experimentação das nuances de

---

<sup>29</sup> Minha esposa Cristiane que já me acompanhava e ainda me acompanha incondicionalmente em meus trabalhos artísticos.



sombras e suas representações através do vídeo digital sem recursos técnicos adicionais. Significa para mim um gesto de trânsito entre o suporte material e o suporte digital.

Já o vídeo *A-visão* foi criado como desdobramento do vídeo anterior, através da captação de sombras, mas também como um contraponto àquele. Produzido a partir de captações externas, se tratava de uma maior experimentação dos recursos técnicos possíveis no vídeo digital. A partir das formas captadas, trabalhei espelhamentos, máscaras de edição e *chroma keys* usando as cores uniformes das sombras. A evolução visual era interessante, porém sentia a necessidade de algo a mais. Marcado pelo resultado visual conseguido com a inserção das zonas de movimento no *Panorama*, me propus, no vídeo, a jogar com o olhar do espectador através da inserção de “sombras artificiais”. Havia duas seqüências principais: uma com sombras justapostas; e outra, na qual usei o espelhamento de uma cena através da qual transitavam rapidamente duas sombras. Mostrei as seqüências mais de uma vez. Em uma delas, coloquei as sombras artificiais. Porém, ainda não estava satisfeito com o resultado do vídeo. Foi então que experimentei dois recursos novos: o texto e a mixagem de som.

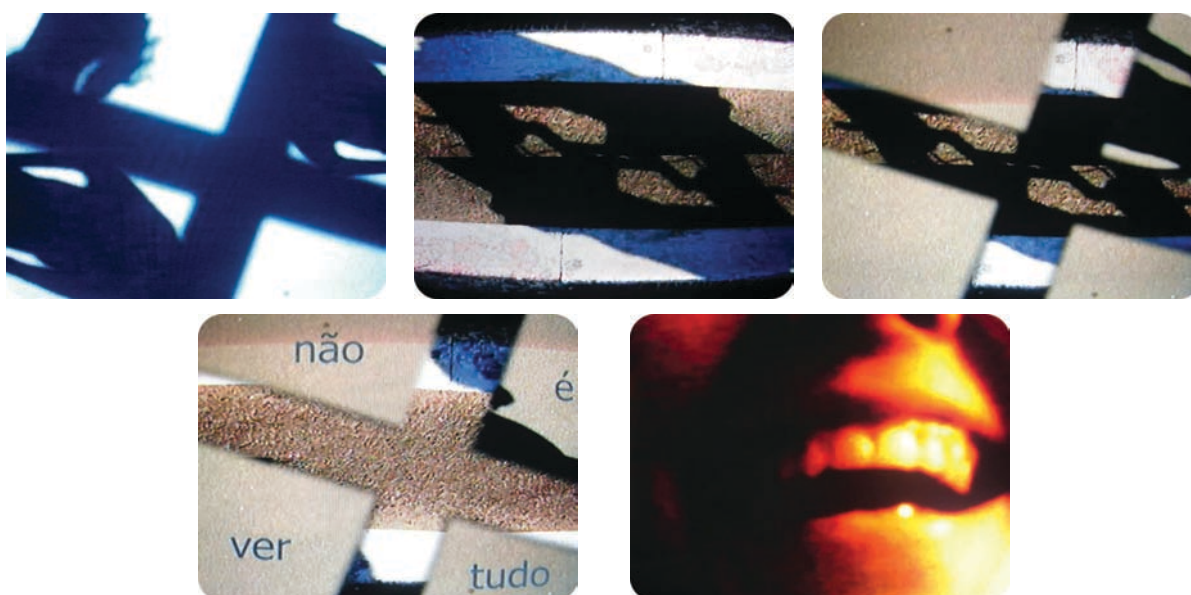


Figura 8: *A-visão*. Frames do vídeo, da esquerda para a direita, de cima para baixo. Espelhamento e recortes; espelhamento; chroma key; sombras artificiais e texto; personagem externo.

A primeira experimentação com o texto surgiu como uma forma de alertar o espectador para o que estava acontecendo, pois eu mesmo, como espectador, considerara muito rápido o desenvolvimento das cenas montadas (são 42 segundos de vídeo). Não satisfeito com o resultado, passei a articular palavras através das quais eu formasse uma

montagem dúbia em tela, e assim cheguei à escolha final. A passagem das sombras artificiais foi emoldurada pelas seguintes palavras dispostas nos quatro cantos do vídeo: “ver”, “não”, “é”, “tudo”. Evitei colocá-las em linha, pois queria evitar a leitura direta do texto e a associação de um silogismo. Deslocando as palavras possibilitava a formação de outras seqüências.

O contraponto com relação ao vídeo produzido anteriormente surge na mixagem sonora. Aquele vídeo não possuía sonoplastia, e a duração de três minutos de formas sem som parecia um pouco entediante. Neste vídeo, queria o oposto: tempo curto e intensidade audiovisual. Mas me parecia não ter sentido colocar uma música como trilha musical. Por que então não experimentar uma montagem com sons originários da própria captação? Produzi então uma mixagem sonora utilizando-me de pequenos sons que pudessem marcar o ritmo desejado, sincronizado com a progressão dos quadros na exibição. O resultado se mostrou muito satisfatório. Empolgado com o ritmo do vídeo, desejei experimentar a adição de um elemento externo às cenas registradas: o som de uma risada. Algo irreverente no intuito de tornar o vídeo descontraído. Ao final, deixo aparecer seu personagem.

Uma referência pertinente encontrada durante a minha pesquisa teórica é sobre o desenvolvimento de um tipo de composição musical eletrônica, entre as décadas de 1940 e 1950, por Pierre Schaeffer, intitulada de *música concreta*<sup>30</sup>. Consistia em compor uma peça musical através de uma montagem ordenada e ritmada entre fragmentos de sons de ambientes ou industriais. Schaeffer chegou a criar um método para este tipo de composição musical em sua época. Em minha experimentação artística não foram estudadas estas regras de composição musical por minha falta de embasamento teórico musical. Porém é um estudo que pretendo investigar.

Observando o caminho de minha experimentação, lembrei-me das sessões de videoarte alemã que eu assistia no início dos anos 1990<sup>31</sup>. Algumas peças pareciam enigmáticas; outras, divertidas. Porém todas me agradavam. Uma referência artística daquelas

---

<sup>30</sup> MANNING, Peter. **Electronic and Computer Music**. Nova Iorque: Oxford University Press. 2004. p. 20.

<sup>31</sup> Sessões de diversas coletâneas e concursos de videoarte da Alemanha que eram exibidos no auditório do Instituto Goethe na época mencionada. Para uma documentação sobre a videoarte alemã: FRIELING, Rudolf; HERZOGENRATH, Wulf (org.). **40jahrevideokunst.de: Teil 1 - Digitales erbe: videokunst in deutschland von 1963 bis heute**. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2006.

sessões, para mim, era Jean-François Guiton<sup>32</sup>. Seus vídeos eram articulados com narrativas não lineares, conduzidas através de sons editados e poucos recursos avançados de edição, mas principalmente cortes secos. Françoise Parfait<sup>33</sup> também aponta em alguns de seus trabalhos, o uso de reprodução reversa, como nos *magnetoscópios* antigos. Em *Handle with care* (1984), ele explora à exaustão, através da narrativa, a desconstrução de uma estrutura em madeira. O artista agencia a dramaticidade de seu trabalho através das operações de montagem por ele empregadas.



Figura 9: Jean-François Guiton. *Handle with Care*, 1984. Frames do vídeo. Disponível em: <[www.guiton.de](http://www.guiton.de)>. Acesso em: 2 jun. 2009.

Essas operações de montagem são, segundo Dubois, próprias da estética videográfica, que inclui o modo plástico, a mescla de imagens e a escala de planos, se contrapondo à composição de imagem do cinema<sup>34</sup>. Sentia, pois, vontade de fazer aquelas experimentações. Porém, na época que conheci a videoarte não vislumbrava claramente a exploração de suas potencialidades, mas de forma intuitiva sentia a experimentação do meio como algo muito importante. Somente agora, cerca de quinze anos após, retomo uma vontade antiga. Por enquanto, só utilizo a edição digital, é verdade, mas ainda com o mesmo encanto de outrora. O encanto de experimentar o gesto artístico.

Na confluência entre as operações de montagem e o gesto artístico, me lembro do filme *Livro de Cabeceira*, de Peter Greenaway<sup>35</sup>. Contada em primeira pessoa, a narrativa mostra uma personagem e a história de sua arte como uma ligação visceral com sua vida, com

<sup>32</sup> Artista francês que estudou e trabalha na Alemanha. Disponível em <<http://www.guiton.de>>. Acesso em: 2 jun. 2009. Na época, o artista estava sendo apresentado como o vencedor do 4º Prêmio de Videoarte da cidade de Marl, na Alemanha, um evento bienal. Maiores informações através do endereço eletrônico <<http://www.marl.de>>. Acesso em: 2 jun. 2009.

<sup>33</sup> PARFAIT, 2001, p.125.

<sup>34</sup> DUBOIS, 2004, p.69-95. Capítulo sobre a linguagem videográfica,.

<sup>35</sup> **LIVRO de Cabeceira, O.** Direção e Produção: Peter Greenaway. Paris: Dis Voir, c1996. 1 DVD (120min), FULLSCREEN, COLOR.

uma significação muito pessoal e autêntica – a vida da artista parece estar no trabalho, e o trabalho parece se confundir com a vida da artista. As operações de montagem de Greenaway acentuam a dramatização do filme, por meio da sobreposição de imagens, textos, gráficos, recurso que também parece provocar uma maior assimilação da narrativa. Ao mesmo tempo, todos os recursos visuais empregados na montagem do filme pareciam pertencer à personagem, como se sua arte transcendesse a narrativa e se apresentasse em uma outra dimensão, mais próxima do espectador. Seus gestos eram como um trânsito entre a narrativa e o meio.



Figura 10: Peter Greenaway. Filme “O Livro de Cabeceira”(1996). Quadros do filme, onde transparecem articulações entre imagens, texto e gráficos, tanto no conteúdo quanto em sua apresentação.

Neste ínterim, recordo-me também de uma passagem de *Nadja*<sup>36</sup>:

O importante é que as atitudes particulares que descubro lentamente aqui no mundo não me distraem em nada da busca de uma atitude geral, que me seria própria, e não concedida a mim. [...] Não será à medida exata que eu tomar consciência dessa diferenciação que poderei ficar sabendo o que, entre todos os demais, vim fazer neste mundo, e qual a mensagem ímpar de que sou portador, a ponto de só a minha cabeça poder responder por seu destino?

Seria o trânsito entre meios uma de minhas atitudes particulares? Gosto de pensar meus gestos, como possíveis, por esta via. Neste sentido, gosto de pensar que além das dimensões próprias de cada meio (a fotografia, por exemplo, é um meio bidimensional; uma escultura, tridimensional), o próprio meio parece *ser* uma dimensão que emana certos tipos de sentidos em minha prática. Sinto que meus gestos não se completam em somente um espaço

<sup>36</sup> BRETON, 2007, p.22.

dimensional. Quando imagino meu gesto, é como um traço não superficial, mas potente e originário da dimensão de um meio até interromper-se na dimensão de outro meio.

## Prática em avanço nº 1: *Experiência urbana*

A exposição coletiva *Intervalos*, realizada no segundo semestre de 2008<sup>37</sup>, foi uma oportunidade onde pude experimentar a montagem deste trabalho em um espaço expositivo institucional, articulando meios de apresentação dos diversos meios, como imagens fixas, vídeo, composições sonoras e a arquitetura do lugar, propondo um percurso para o público. Este trabalho evoluiu como desdobramento de dois momentos de meu percurso de experimentação: um olhar sobre a cidade que surgiu a partir de um exercício fotográfico individual, impulsionado a partir das ações do *Panorama Arroio Dilúvio*, e a continuação do meu percurso de experimentação através das operações de montagem entre meios.

A primeira aproximação partiu de um exercício em aula<sup>38</sup>, através do qual eu deveria desvendar um olhar fotográfico pela escolha de um determinado assunto que me interessasse. Contrariando uma tendência temática da turma, a arquitetura não foi minha primeira opção. Tinha, como ainda tenho, um gosto especial pela arquitetura e seus jogos geométricos, porém este tema era muito praticado naquele contexto, de modo que abandonei esta estratégia e procurei revirar meu baú de questões “mal resolvidas”. Uma dessas questões surgiu a partir da leitura de um livro, *Filosofia da caixa preta*, no qual o filósofo Flusser<sup>39</sup> usava, como objeto de sua argumentação, a câmera fotográfica (a caixa preta). Retomando as palavras do autor, preocupava-me em usar o aparelho fotográfico não somente como forma de exercer as técnicas contidas nele, sendo “dominado por ele”, mas sempre buscando contrapor minha atitude como fotógrafo, ou como artista, que porta uma câmera.

Buscava encontrar o que prendia meu olhar. Porém nem sempre o que me atraía era agradável aos meus outros sentidos. Nem assim desprezo este interesse que constitui minha visualidade do mundo, sendo uma das razões de querer elaborá-las. Para observar a cidade, basta girar meu corpo sobre meu próprio eixo vertical. Procurava explorar as experiências e vivências em minha cidade: Porto Alegre. Aqui nasci, e desde então meus sentidos são afetados pela experiência das formas e movimentos da cidade. Aprendi a viver sobre o

---

<sup>37</sup> A exposição coletiva *Intervalos* aconteceu, na sala C2 do Paço Municipal, entre os dias 2 out. a 7 nov de 2008, por meio do edital 2008 de ocupação dos espaços expositivos da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, juntamente com Cristiane Schmidt. Disponível em <<http://entremeios.wordpress.com>>. Acesso em 1º jun. 2009.

<sup>38</sup> Disciplina de Fotografia II, ministrada pela professora Claudia Sabani, no primeiro semestre de 2007.

<sup>39</sup> FLUSSER, 1985, p.24.

concreto que hoje reveste a cidade. Também aprendi algumas estratégias de convivência entre as pessoas, observando seus modos de vida e vendo como se relacionam com os lugares em que vivem. Dou-me conta que essas experiências que me atingem e me motivam para o melhor ou para o pior.



*Figura 11: Primeiras fotos como exercício de aula, que futuramente viriam a fazer parte deste trabalho.*

No curso de minha pesquisa artística, venho procurando eleger elementos pelos quais tenho um olhar especial. Esses elementos constituem matéria sobre a qual estabeleço as problemáticas que trabalho no meu fazer artístico. No espaço urbano, por exemplo, muitos dos elementos que escolho também são vivenciados por outras pessoas. Ao eleger elementos em uma cidade, levo em conta as observações que experimento em meu dia-a-dia durante minha vivência social. Uma dessas observações diz respeito à maneira como as pessoas lidam com os lugares planejados da cidade.

Como o homem constrói uma cidade? Constroem-se lugares na intenção de torná-los agradáveis, de incrementar seu lazer, de melhorar sua qualidade de vida. Entretanto é notório que não são apenas de boas intenções que os lugares são constituídos, e assim há diversos espaços urbanos que, por mau uso, tornam-se degradados e desprezados por boa parte da população. Estes lugares, apesar de serem encarados através de visualidades subalternas, como os lugares destinados ao esgoto e ao lixo, são também muito necessários para a cidade e para as pessoas que dela se servem.

Dentre os lugares que observo, estão também os lugares nada agradáveis. A atitude de observá-los em ritmo mais lento me mostra que mesmo ali surgem, em detalhes, nuances e perspectivas visuais muito atraentes do ponto de vista plástico, que a fotografia recorta e desloca. Basta parar, abstrair-se dos outros sentidos e olhar. Em uma parede de concreto, dentro de um túnel na periferia da cidade, surgem cristas e formações interessantíssimas, provenientes de reações químicas entre o concreto e o meio ambiente, marcado pela poluição.

No curso do Arroio Dilúvio, onde passa a coleta de esgoto da maior parte da cidade, surgem cores interessantes, fruto da reação de inúmeros produtos químicos e orgânicos que apodrecem à luz do sol. Em uma sarjeta que nunca é limpa pelos serviços públicos, a poeira, a fuligem e a umidade compõem diariamente espectros muito interessantes de se observar.

No entanto quase ninguém para nesses lugares para relaxar ou para apreciar a paisagem. Talvez os passantes habituais desses lugares já os tenham apreciados. Porém tinha minhas dúvidas e comprovei minhas suspeitas quando, acompanhado de uma amiga, fotografávamos uma parede cuja tinta estava sapecada de bolhas por causa de fogueiras que eram frequentemente acendidas por mendigos naquele lugar. Um vigilante de um prédio vizinho sorriu em tom de chacota quando soube que me interessava por aquela parede por motivos artísticos. Obviamente cada pessoa tem um julgamento, mas, estatisticamente, a maioria das pessoas que ali viviam pareciam não ver nada além de uma parede queimada e suja.

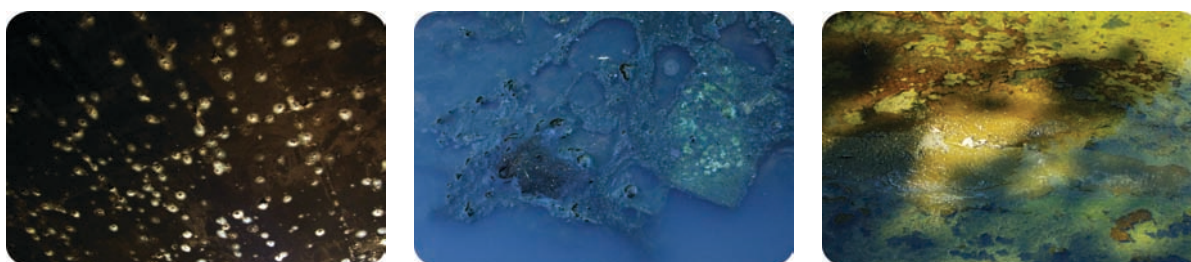
Meu interesse não estava propriamente em observar o comportamento de um público em seu cotidiano, nem em fazer acompanhamento sistemático, mas em utilizar as observações colhidas em meu cotidiano, quando passeio pelas ruas e lugares que conheço minha cidade e na convivência com pessoas conhecidas. A partir dessa vivência diária, acabo sabendo dos lugares considerados “bons” e “ruins”, como qualquer outra pessoa poderia saber. Não se procura conhecer os lugares da cidade, mas obter referências através do boca a boca, a fim de não se perder tempo freqüentando “maus lugares”. Curiosa me parecia essa relação entre o público e os lugares depreciados. A identificação de um indivíduo com diversos lugares de sua cidade se forma sobre juízos de outras pessoas em seu grupo social, que por suas vezes, também se identificam desta mesma forma. Forma-se uma corrente do tipo “telefone sem fio”. Minha cidade seria uma cidade imaginária?

Ao mesmo tempo, o público parece se esquecer que a preservação de um lugar ou sua degradação é resultado direto de atitudes coletivas. Se ninguém vive em um determinado lugar, seu destino é ser ermo, crescer a esmo. Ou ainda quando um determinado lugar é escolhido para ser o lugar da sujeira, se torna o lugar da sujeira coletiva. Ou seja, concebemos que um lugar coletivo seja degradado e não fazemos questão de encará-lo, vivenciá-lo, melhorá-lo. O lugar degradado torna-se lugar do esquecimento, mas também criadouro de



formas. Qual maneira mais adequada de mostrar minha visualidade senão através da minha prática artística?

Assim, escolhi buscar e observar diversos lugares depreciados da cidade de Porto Alegre: diversos pontos do arroio Dilúvio; túnel rodoviário sob o metrô e a avenida Castelo Branco; túnel ferroviário sob o complexo rodoviário, no entroncamento entre a BR290 e as avenidas Sertório e Castelo Branco; muro na avenida Voluntários da Pátria; orla do rio Guaíba, em Ipanema e Belém Novo; chaminé de um complexo industrial da cidade de Guaíba, parte da paisagem porto-alegrense, observada a partir do morro Alto Teresópolis. Fotografei-os em momentos específicos, seguindo alguns métodos de composição para obter os melhores enquadramentos e registros. Busquei captar o particular no geral, delimitando o campo de visão àquele ponto que chamou minha atenção. As imagens resultavam coloridas, vívidas e contrastantes, diferentemente de outros lugares a sua volta. Este resultado me foi muito satisfatório.

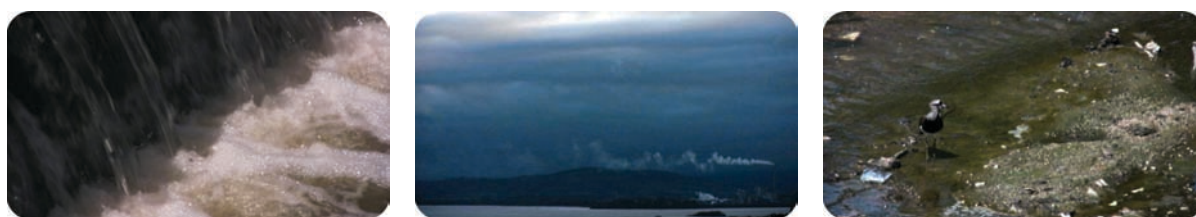


*Figura 12: Algumas captações fotográficas em lugares degradados de Porto Alegre.*

Porém não me bastava a exposição destas imagens utilizando métodos convencionais de montagem, como a utilização de molduras. Tampouco gostaria que as imagens fossem colocadas apenas como imagens documentais, pois havia outra perspectiva de experimentação artística que se abria. Assim, havia de apresentá-las de maneira tensiva, relacionando-as com as causalidades que me levaram a captá-las: buscar a melhor forma de apresentação de minha visualidade, desenvolver as conexões possíveis entre as vivências da cidade, entre outras. Se as expusesse somente como uma série fotográfica poderia surtir alguns resultados interessantes, mas não obteria a intensidade que eu desejava. Sentia como se o ato de fotografar e expor fossem, sem uma busca de modo e formato, como um gesto incompleto, um traço a meio caminho entre sua origem e seu destino. As cores das imagens eram vívidas, mas deixá-las isoladas seria como apagá-las. Havia de colocá-las em trânsito entre outros meios, queria ressaltar a vivacidade das formas encontradas e criar contrastes visuais e

agenciamentos narrativos. Desejava potencializar a visualidade prepotente das imagens. Como deslocar as imagens de uma posição eminentemente estética, que poderiam estar ocupando individualmente, e introduzir provocações, causar estranhamentos, reafirmá-las em outra posição?

Através de novas experimentações, realizei captações em vídeo a partir dos lugares nos quais haviam sido registradas as imagens. O resultado do vídeo constitui-se também como uma experimentação conseqüente de vídeos anteriores que havia produzido. Há operações de montagem de cenas em vídeo permeada pela montagem sonora através de captações de sons ambientes. Porém há uma diferença importante entre os primeiros vídeos e este. Aqui se privilegia a composição fotográfica e não os recursos ditos “próprios” do vídeo, segundo Dubois<sup>40</sup>, como o *chroma key* e as máscaras. Deste modo posicionei o trabalho em vídeo mais aproximadamente da noção de montagem cinematográfica, por meio de apresentação das seqüências, planos e tomadas como uma realização coerente<sup>41</sup>. A alteração na seqüência de imagens foi, além dos cortes, o trabalho de regulagem da velocidade de reprodução em alguns trechos. Cada cena registrada através do vídeo de alguma forma se relacionava e estabelecia ligações entre as imagens pré-captadas e também entre o espectador, seja relacionando os lugares com as imagens, seja procurando operar determinados jogos gráficos. Enquanto as imagens fotográficas mostravam visualidades mais intimistas de cada lugar, as videográficas mostravam visualidades mais amplas dos mesmos lugares.



*Figura 13: Vídeo de “Experiência urbana”. Frames do vídeo captado de paisagens degradadas da cidade (da esquerda para a direita): Arroio Dilúvio; vista panorâmica de uma chaminé de indústria; personagem inusitado do Arroio Dilúvio.*

Na montagem para a exposição do Paço Municipal, pretendia montar o vídeo e as imagens lado a lado. Porém ao me confrontar à experiência este resultado me parecia produzir uma composição pobre. Havia de pensar melhor como articular os tipos de imagens entre si

<sup>40</sup> DUBOIS, 2004, p.69-95. Capítulo sobre a linguagem videográfica.

<sup>41</sup> FERREIRA, 1999. Definição da palavra “montagem”, acepção n.º. 4.

naquele espaço. Pensando nas alternativas possíveis dentro daquele espaço expositivo, decidi por exibir as imagens em dois momentos: um à distância, outro aproximado. Montei as imagens sobre a parede mais distante da entrada do espaço. Porém não conseguiria visualizar as imagens à distância se elas fossem impressas sobre papel fotográfico. Então cada imagem foi montada em um *backlight* e agrupada com as outras sobre a parede. Cada *backlight* tinha certa profundidade, medindo 20 x 31 x 8, se destacando da parede.

Alinhado lateralmente a esse conjunto de imagens, foi instalado um televisor na vertical, inserido num cubo de madeira que o acolhia (uma base de escultura invertida e improvisada para tal agenciamento), através do qual eram executados o vídeo e a composição sonora. Como havia montado as imagens para serem observadas em dois momentos, assim fiz também com o vídeo. Instalei-o posicionado de maneira que o espectador só pudesse assisti-lo quando se aproximasse do aparelho. Ao se aproximar do conjunto de objetos montados, o espectador poderia tanto olhar o vídeo, que rodava na vertical, quanto ter uma visualização intimista de cada imagem das que estavam agrupadas, na horizontal.



*Figura 14: Montagem executada no Paço Municipal, em Porto Alegre, 2008. Visualização à distância do conjunto de imagens, som e vídeo, e visualização aproximada.*

O desdobramento obtido através desta experimentação implicou considerações também sobre o espaço arquitetônico, o lugar expositivo como parte do trabalho em mais uma operação de montagem. Estabelecer-se-ia ali um trânsito espacial entre meios e este novo lugar. Sem um espaço físico adequado para a circulação do público, não teria sido possível falar em dois momentos perceptivos a partir da distância e da aproximação do trabalho.

Recordo de haver tomado conhecimento de um trabalho de Nauman, que usou o recurso de distância e aproximação em seu trabalho *Corredor* (1968-70)<sup>42</sup>. Um comprido corredor, construído especificamente para este trabalho, em cujo início havia uma câmera (imperceptível) e em cujo final estavam dois televisores. O espectador que entrasse através de tal corredor visualizaria sua imagem registrada nos televisores, através de uma câmera, a diminuir na imagem. O corredor parecia funcionar como um tipo de passagem que superava sua condição física e que conduziria o espectador a outra realidade. Esta noção de passagem não parece ser somente literal em seu trabalho (por ser um corredor um lugar de passagem), mas pode conotar também a proposição de levar o espectador a articulações entre o espaço e o tempo na escultura, segundo Krauss<sup>43</sup>. Porém, diferentemente da questão de seu trabalho, mais ligada à especificidade do próprio meio (vídeo vigilância), trabalhei aqui certas questões recentes ligadas ao espaço urbano.



*Figura 15: Bruce Nauman. “Corredor”(1968-70). Visualização à distância (fora do corredor), e visualização aproximada (dentro do corredor).*

Gosto de apresentar minha visualidade do mundo de uma maneira que o sentir não se limite ao olhar. Ao transitar entre as operações de montagem, procuro transmitir de outras maneiras o que sinto a partir dessa visualidade. Se os sentimentos não podem ser transladados cirurgicamente de um corpo a outro, só podemos simbolizar e transmiti-los recriando situações de compartilhamento. Só o transmitimos através dos gestos e da arte. E, através do trânsito entre estas articulações, através das dimensões físicas, visuais, auditivas, temporais e

<sup>42</sup> KRAUSS, 2007, p.286.

<sup>43</sup> KRAUSS, 2007, p.341.

especiais das operações de montagem, é que visualizei a completude de meus gestos e passei a sentir certa liberdade de expressão poética.

## Prática em avanço nº 2: *Tudo ou nada*

Este é um trabalho em processo que foi idealizado e iniciado em 2008 e cuja primeira experimentação em montagem foi constituída durante o desenvolvimento desta monografia, devendo ser apresentado aos participantes da banca de avaliação final do bacharelado. Este mesmo trabalho foi apresentado em forma de projeto e aprovado como projeto de ocupação de espaço expositivo das galerias municipais. Será montado no Paço Municipal, em Porto Alegre, até o primeiro semestre de 2010.

De início esta proposição não parecia ter boas perspectivas. Nasceu num impasse existencial. Há dias que estamos de bem com a vida e noutros, nem tanto. Lembro que no inverno de 2008, num dia mais desesperante do que inspirador, dúvidas existenciais me amargavam. Escrevi em nível de um desabafo solitário, mas, talvez querendo compartilhar minhas angústias como quem atira uma carta ao mar, publiquei-o em um de meus *blogs* na internet<sup>44</sup> que penso não ter sido acessado por ninguém mais que eu mesmo. Eram considerações a respeito da vida, colocando-a como uma massacrante vida que não nos permitia ver o lado positivo de sua ausência. Desde já alerto que não se trata de um ensaio ou redação coerente.

A vida não é minha amiga. A vida é minha carrasca-mor. Dela não dependo, pois se quero dela me desfaço. Ela precisa de mim, mas faz-me acreditar que eu dela preciso e isso não é verdade. As vidas dos outros precisam da minha vida. Há algum sindicato das vidas? O que as vidas têm em comum além do alegre ver-sofrer das pobres almas que se entrebatem perguntando sobre oquecomoondeporque é a vida e ela existe? A vida evita a morte pela alegria. A alegria é subterfúgio e ilusão que a vida nos permite sentir para esquecermos de lembrá-la que ela pode acabar por nossas próprias mãos e a ela não mais daremos desculpas e prestaremos contas; deixá-la perceber que ela é uma simples vida e nada mais e que se ela não me convence o suficiente não pode mais exigir que eu a mantenha e assim chega o fim.

Este texto rendeu mais um ou dois escritos no mesmo sentido. Vários dias se passaram, e esses textos lá permaneceram.

Tempos depois na disciplina de escultura em pedra e cimento do bacharelado<sup>45</sup>, me encontrava em outra situação, mas também em um dilema. Algumas experiências marcantes haviam tomado lugar, e a partir daí buscava algo mais que somente uma técnica. Não estava nem um pouco à vontade diante do exercício imposto pelo currículo, e resistia a experimentar

---

<sup>44</sup> Disponível em: <<http://jvidor.blogspot.com>>. Acesso em: 2 jun. 2009.

<sup>45</sup> Disciplina de Técnicas Escultóricas – Pedra e Cimento, ministrado pelo professor Bruno Teixeira, no segundo semestre de 2008.

uma técnica que estava bastante distante das técnicas de vídeo e fotografia que estava experimentando. Tamanha preocupação sobre como adequar aquele aprendizado ao meu trabalho artístico não me dava o luxo de tão somente experimentar. E todo esse dilema não era por detestar pedra e cimento, mas simplesmente por estar focado em outros tipos de exercícios e anseios. Estava, por exemplo, terminando o trabalho *Experiência urbana* dentro de outra disciplina do bacharelado<sup>46</sup>. Note-se que eu nem considerava a construção de um objeto de pedra ou cimento ser parte de meus trabalhos. Pelo contrário: já contava que não deveria desperdiçar material, afinal “já havia tanto lixo por aí”. Também não gostaria que um exercício meu se transformasse em lixo. Quem sabe o trabalho com lixo rendesse algum resultado interessante, mas aí já seria outra história. Impunha-me certas exigências.

Dispus-me, após tantos dilemas, a construir um bloco de concreto com todas as faces lisas. O concreto é feito como se faz um bolo: reúne-se em uma bacia, uma mistura de cimento Portland, areia, brita e água. A diferença é que o bolo se coloca no forno, pois o calor serve para provocar a reação química entre seus ingredientes. No caso da mistura no concreto, somente a adição de água à temperatura ambiente já é suficiente para ocasionar a reação de endurecimento. Dependendo da finalidade para que seja usado o concreto, há uma proporção ideal na quantidade de cada ingrediente a ser usado. Neste caso, seguindo as orientações do professor, utilizei a proporção de uma parte de cimento para duas partes de areia e brita. A água deveria ser dosada em duas partes também, porém o ideal é ir adicionando-a aos poucos enquanto se verifica sua consistência. Como se faz com um bolo.

Construí então uma caixa de MDF com revestimento liso e depus ali a mistura. Semanas depois o retiraria da forma, ficando pronto o bloco de concreto. Ótimo! Desenformei o material e o depus, orgulhoso, sobre uma bancada. Seu aspecto liso e regular era atraente. Ao silêncio que se seguiu, uma pergunta cruelmente ocupava meus pensamentos: o que fazer com aquele bloco de concreto? Nem pensava em deixá-lo ali, tampouco pensava em colocá-lo no lixo. A saída? Experimentá-lo de alguma maneira. Havia produzido um paralelepípedo de concreto, medindo 27 x 35 x 8 cm, pesado, cinza e com as faces lisas.

Quando terminei de construir este objeto, já tinha concluído o trabalho *Experiência urbana*, que descrevi no capítulo anterior. Ficara muito satisfeito com aquela experiência. Havia uma atmosfera sentimental ainda presente, a qual sentia não dever desprezar. O contato

---

<sup>46</sup> Disciplina de Escultura II, ministrada pela professora Maria Ivone dos Santos, no segundo semestre de 2008.

com lugares da cidade por meio do exercício da fotografia e do vídeo, e a apropriação de ambos por meio da montagem, me deixaram mais à vontade para exercer a cidade como lugar para meus trabalhos artísticos. Foi um encaminhamento natural pensar que seria possível usar este espaço de alguma forma no contexto de uma nova experiência.

Poderia então retomar neste trabalho o exemplo que articulara no *Panorama*, onde um objeto usado em minha ação fora colocado como figura de linguagem, assumindo outros desdobramentos. Tinha um objeto pronto em mãos. A experiência parecia me levar ao agenciamento deste novo objeto também como elemento ativo dentro do trabalho artístico e como articulador de significado dentro de uma montagem. Via que para mim só seria possível empreender um trabalho se eu delimitasse um contexto através do qual um objeto pudesse lançar dúvidas e significados. Então, iniciei alguns exercícios mentais, em processo de criação, a fim de experimentar um trabalho com aquele objeto. Aqui procuro separá-los e analisá-los individualmente. Mas em verdade, quando faço exercícios assim, a tendência é que os pensamentos se misturem e se confundam. A categorização de cada pensamento faz parte do exercício deste trabalho escrito, na tentativa de organizar as etapas díspares do processo criativo.

O primeiro exercício resultou em um encontro com outro sentimento que estava evidente naquele momento: o “peso” da situação que eu havia criado para mim mesmo a partir do dilema em que me encontrava. E que metáfora seria melhor para “peso” do que um bloco de concreto? A idéia de peso imediatamente me remeteu àquele texto que eu havia escrito com determinada angústia. Logo passei a imaginar o que poderia acontecer se eu conjugasse em uma montagem o peso do concreto com a angústia do texto. Associei o peso à idéia de amarrá-lo no pescoço como forma de diálogo com as idéias anteriores que me levaram ao pequeno texto. Lembro-me de cenas de desenho animado onde frequentemente os personagens se suicidam amarrando uma pedra em seus pescoços e se atirando em um rio ou lago. O que significaria ver alguém com um peso atrelado à cabeça?





*Figura 16: Fases da construção da mala de concreto: caixa-molde; paralelepípedo com faces lisas; o objeto pronto, com seus acessórios embutidos.*

Em um segundo exercício, passei a pensar sobre o formato do bloco de concreto. A primeira sugestão foi a de chumbar (fixar no concreto) uma corrente em uma das superfícies maiores, de modo a deixá-la disposta com a aparência de uma base. Neste momento entrou a corrente como outro elemento possível juntamente com o bloco. Porém, outra idéia pareceu mais interessante: seu formato parecia com uma dessas malas dos tipos executivas, retangulares. Ainda aproveitando a idéia da corrente, anexe-i-a a uma alça de alumínio que chumbei ao concreto. Na outra ponta da corrente, anexe-i uma abraçadeira e um parafuso com porca. Todas estas sugestões indicavam um objeto que pudesse ser carregado.

Parece-me interessante retomar aqui o sentimento mais forte no qual estava imerso então, que era referente às questões do trabalho anterior: a percepção das características da cidade em contraste com as características das imagens da cidade, articulação com as possibilidades de significações possíveis na montagem, envolvendo a disposição de diversos meios no espaço expositivo e a articulação de significados entre os meios do vídeo e da fotografia. Sentia a necessidade de colocar aquele objeto em trânsito entre outros meios, não somente apresentá-lo como objeto escultórico.

Parecia inevitável que também a cidade fosse incluída, além de como tema, como lugar onde se desenrolaria este trabalho performático e a captação de imagens. Como relatei há pouco, estava mais à vontade em considerar o espaço da cidade como lugar para a arte. Dispus-me, então, a carregar a mala comigo, sendo seguido e filmado a uma distância suficientemente boa para que a ação parecesse a mais natural possível. Ou seja, queria produzir uma tensão real, de forma que esta ação não fosse percebida pelas outras pessoas como uma encenação, e queria registrar esta minha passagem que me permitiria me ver dentro da cidade. Gostaria que esta ação pudesse ser reconhecida como a de uma pessoa comum que perambula pela rua com seu “adereço”. Eu como um outro.

Porém, como no relato do trabalho anterior, volto a considerar que determinadas situações e preconceitos podem ser facilmente percebidas no convívio em sociedade. Por este motivo, especulava que não passaria incógnito perambulando pela cidade em contato com outras pessoas. Como forma de apresentação frente ao público, eu adotei o figurino de um

homem executivo, como tantos que andam por aí nos dias de hoje. Um homem com sua mala executiva a perambular pela cidade. Uma vez que o público não estaria acostumado com ações artísticas, como as ações no espaço urbano, será que haveria a distância entre o que faz o artista, como um ator, e o homem da mala, como “mais um louco”?

Desenvolvendo a associação do peso jogado ao rio, buscando jogar com essa imagem e este tipo de tensão, comecei a fotografar vistas de rios, tomadas anteriormente mesmo à busca de uma locação para o vídeo com a mala. Fiz imagens sobre algumas pontes espalhadas pela região metropolitana de Porto Alegre e outras do interior do estado. A regra era fotografar pontes com uma altura elevada, semelhante à ponte do Guaíba. Essas fotos foram produzidas como material possível de ser usado numa eventual montagem. Aliás, além de pensar na montagem, estava considerando diversos tipos de espaços, ou pelo menos dois: um espaço expositivo e Internet. Neste ponto de desenvolvimento se encontrava este trabalho há mais ou menos um mês atrás.

A primeira ação que registrei em vídeo, no entanto, não foi andando em meio ao público a pé. Optei por executá-la primeiramente em um lugar específico de Porto Alegre: a principal ponte de acesso à cidade, que passa sobre seu maior rio, o Guaíba. Desta forma buscava ali, naquele local, provocar tensões através da colocação de meu outro, um personagem em uma situação insólita (um indivíduo com um peso de concreto amarrado ao pescoço, sobre uma ponte) em um lugar ermo da cidade, contando com o grande fluxo de pessoas em seus veículos, entrando e saindo da cidade. Interessante era pensar como a ponte surgira nesta experiência. A construção de concreto sobre o qual eu já havia trabalhado no *Panorama*, também parece se estabelecer como uma metáfora. Emanando um sentido de passagem, poderia criar um diálogo com este outro objeto de concreto que ali era carregado pelo artista em sua ação.

Alguns novos aspectos foram adicionados a esta ação. Senti a necessidade de um rito preliminar, uma encenação prévia. Em abordagem inicial, uma composição de imagens com enquadramentos planejados era um sinal de mudança nas intenções iniciais para a produção do trabalho. Se inicialmente a captação em vídeo tinha por finalidade ser uma espécie de registro da ação, havia agora se transformado em material para uma produção narrativa. Minha experiência com a ação captada em vídeo, no *Panorama*, era em formato de registro. E ainda que a este registro estivesse inserido numa montagem, não sofrera edições em seu

conteúdo. Já nesta ação, há a inserção de dois tipos de captação: uma planejada e outra espontânea, que entre si já representam articular tensões. Produzia-se uma mistura de uma narrativa e de uma montagem cinematográfica com um registro de uma ação? Onde começa e termina a ação performática? Onde começa a montagem?

No dia da primeira ação, partimos eu e minha assistente de câmera<sup>47</sup> às 7h30 da manhã rumo à ponte levadiça sobre o rio Guaíba. Tudo estava muito calmo nas redondezas, o que nos permitiu sossegadamente definir os ritos preliminares. Captamos os vídeos em cinco etapas: - cenas do lugar; - caminhada sob o viaduto anexado à ponte; - subindo a escada; - caminhando pelo viaduto para chegar à ponte móvel; - ação em um dos lados da ponte; - ação do outro lado da ponte.



*Figura 17: Cenas da ação registrada na ponte levadiça sobre o Rio Guaíba.*

Sobre a ponte, os carros passavam com seus passageiros a bordo, que me olhavam atônitos. Estava sendo gravado à distância de uns duzentos metros, aproximadamente, de forma que, para quem via, eu parecia estar solitário sobre a ponte. De vez em quando, algum veículo buzina. Ouvi uma pessoa passar e gritar: “Não vá te atirar, louco!”. Continuamos gravando até que pessoas que vigiavam a ponte levadiça não se contiveram e nos perguntaram o que estava acontecendo. Explicações dadas, considerei que era hora de partir. Ao descer da ponte, quando estávamos nos preparando para a partida, observamos chegar uma viatura do Corpo de Bombeiros, sinalizada como “SALVAMENTO”. Senti-me satisfeito, pois havia conseguido permanecer invisível como artista e provocar efetivamente certas tensões esperadas, ainda que exageradas.

Como registro, pensava em editar o vídeo para deixá-lo solitariamente à mostra, acompanhado das imagens por sobre as outras pontes e do objeto de concreto. Porém, após realizar a captação videográfica, a idéia já havia mudado. Pensava em transformá-lo, em jogar

<sup>47</sup> Cris, novamente. Sempre ela.

com sua dubiedade entre registro e composição planejada. Havia de colocar o vídeo em trânsito contra ele próprio, tensionando igualmente seu conteúdo.

Lembro que, enquanto atuava portando a mala, ficara apreensivo quanto a minha segurança. Via a loucura que havia em um mundo bruto e mecânico em contraste com o meu corpo humano tão frágil. Via concreto por todos os lados, em todas as cenas. Onde residia tamanha brutalidade? Em certas atitudes que podem parecer loucura ou na parafernália que nos cerca todos os dias? Ao levar aquele bloco de concreto, parecia que carregava um pedaço da cidade comigo, em uma atitude singela e indefesa frente à realidade que me cercava. Percebi então que somente através do meio videográfico já poderiam ser articulados diversos significados, pois havia várias circunstâncias que cercavam a ação, como, por exemplo, as tensões suscitadas no lugar da ação, entre artista e público, e no vídeo, através do registro e confronto com outro tipo de público. A experimentação tomara novos desdobramentos. Havia de confrontar as questões originais e as circunstâncias aparecidas através da ação como arte. Editei o vídeo captado, desdobrando-o em dois.

Um dos vídeos foi produzido como registro da ação, com seu som original e alguns cortes. Porém, apesar do desejado caráter documental, há partes planejadas inicialmente que achei por bem deixá-las como parte do registro. Já o outro vídeo foi editado através de pequenos trechos recortados da captação de vídeo inicial, e foi montado de forma a dialogar com cada cena apresentada no primeiro vídeo. Foram montados também, como composição sonora, com recortes de trechos sonoros captados no ambiente a partir das cenas do primeiro vídeo, compondo ritmos e marcando a execução do segundo vídeo. Esta composição sonora seguiu a mesma metodologia experimental que vinha praticando em outros vídeos.



*Figura 18: “Tudo ou nada”. Cenas do segundo vídeo, montado.*

Os dois vídeos foram editados de forma que o primeiro encontrasse eco no segundo. A montagem de cenas visuais no segundo vídeo foi disposta de modo a contrapor o primeiro de

acordo com sua execução. Os cortes coincidem em vários momentos. Assim como os cortes do vídeo, também os cortes na sonorização se justapõem. Os trechos de sons utilizados no segundo vídeo aparecem somente depois de enunciados pelo primeiro vídeo. Ou seja, quando determinados sons são executados no primeiro vídeo, passam a compor um ritmo sonoro no segundo vídeo. Elaborei, assim, uma primeira proposição que instalei em meu *site*<sup>48</sup>. Uma versão em baixa resolução dos vídeos, separados por um gráfico que representa o “homem com sua mala”.



Figura 19: “Tudo ou nada”, montagem feita para Web.

Estava tão contente ao fazer os vídeos que parecia ser um gesto muito natural e espontâneo. Gostava de poder estabelecer e romper significados nos vídeos, um pouco como Godard diria, sobre os “jogos videográficos de linguagem”<sup>49</sup>, que

fazer câmeras lentas, mudanças de ritmos, decomposições, conjugando técnicas do cinema e da televisão... Quando congelamos uma imagem em um movimento que comporta 25, percebemos que um plano que filmamos, dependendo de como o fixamos, cria de repente milhões de possibilidades, todas as permutações possíveis entre estas 25 imagens representam milhões de possibilidades.

Já pensando na proposição de montagem para um espaço expositivo, proponho algumas alternativas: colocar a mala de concreto como elemento central no espaço expositivo, em torno da qual deverão estar dispostos os outros meios. Os vídeos poderão ser exibidos simultaneamente em dois televisores, obrigando a aproximação do espectador. Penso em colocá-los um de frente para o outro, propondo que o espectador observe cada um dos vídeos de forma alternada, sob a influência sonora do outro vídeo. Também proponho exibir uma

<sup>48</sup> Disponível em: <<http://www.jvidor.com/TON>>. Acesso em: 28 jun. 2009.

<sup>49</sup> DUBOIS, 2004, p. 304. Citação extraída, pelo autor, do artigo *Propus Rompus*, do periódico *Cahiers du Cinéma*, n.316, 1980.

experimentação gráfica, medindo 20 x 370 cm e retomando nesta peça o texto que estava na origem de todo o processo deste trabalho. Retrabalhei e recompus o texto, retirando referências diretas aos objetos envolvidos (vida e morte). Pensei em experimentá-lo como uma série de sentenças dúbias nas quais não se evidencia a que se refere o texto, de modo que espero sugerir nexos a partir destes deslocamentos e da montagem com estes outros meios. Colocá-lo-ei integrado a uma impressão fotográfica contendo uma montagem gráfica reticulada, que representará uma vista de 180° a partir da ponte levadiça do Guaíba. O texto estará de certo modo camuflado no gráfico das retículas empregadas, propondo que o observador, para visualizá-lo, coloque-se a uma distância adequada da peça.



*Figura 20: Peça gráfica com paisagem e texto proposta para exposição na Pinacoteca do IA.*

Penso nas possibilidades perceptivas através da montagem e seus intercruzamentos. Um objeto estará colocado próximo à exibição do registro de uma ação na qual ele participa. Que significações podem surgir através do objeto escultórico, material, presente, e aquele outro objeto, participante do vídeo, representado, ativo, como figura de linguagem? Ou então o que ocorre entre um vídeo documental e outro vídeo desmontado e remontado, rearticulado, em suas diferentes temporalidades? É considerável a distância entre a concepção e a primeira experimentação deste trabalho. Esse trânsito entre diferentes estados materiais e diversos meios é um dos caminhos que me interessa explorar. Neste sentido, penso muito no trabalho de Kosuth, *Uma e três cadeiras* (1965), que articula de maneira tautológica, seca, um objeto material entre duas representações diferentes do mesmo objeto.



Figura 21: Joseph Kosuth, “Uma e três cadeiras”<sup>50</sup> (1965).

Esta proposição na Pinacoteca será uma montagem recém composta para o projeto de graduação. Apesar de ter experimentado algumas dessas hipóteses na Sala do *Laboratório da Linguagem Tridimensional*, ainda não consegui, por estar em pleno processo, distanciar-me do trabalho para uma reflexão aprofundada. Entretanto, como nas experimentações anteriores, também vejo a busca das operações de montagem. Neste trabalho, propus a ocupação de dois tipos de espaço: um arquitetônico e um virtual. Com certeza, haverá diferenças nas percepções entre um espaço e outro, as quais ainda não se podem prever. Entretanto já me sinto parcialmente satisfeito na atitude de provocar confrontos através do trânsito entre meios diferentes, que afinal acredito ser esta uma particularidade de meu gesto.

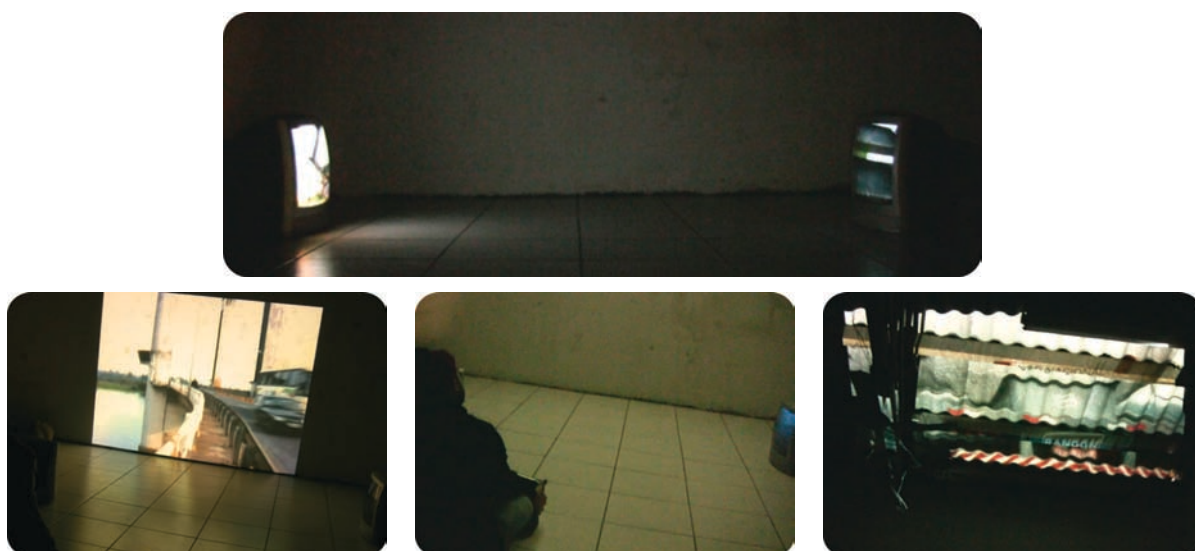


Figura 22: “Tudo ou nada”. Testes de montagem na Sala de Formas do IA.

<sup>50</sup> Imagem disponível em: < [http://media2.moma.org/collection\\_images/resized/024/w500h420/CRI\\_114024.jpg](http://media2.moma.org/collection_images/resized/024/w500h420/CRI_114024.jpg) >. Acesso em 2 jun. 2009.

## Conclusão: inquietações em trânsito

Parte do que buscava no início de minhas investigações era aprender a lidar com meus gestos e criar um trânsito próprio, necessário e autêntico para mim, por meio do qual eu pudesse manifestar minha verdade artística<sup>51</sup>. Ou seja, um sentimento sobre o que significava a prática da arte e a plenitude de sentido artístico para mim. Já procurava tentar compreender os desdobramentos de minhas pesquisas práticas e suas relações com o campo, tendo cuidado de não tolher minha criatividade ou de induzir determinados resultados pelo planejamento excessivo.

A prática artística me ensina que existem muitas coisas que não podem ser expressas com palavras, assim como somente a partir de seus resultados podem surgir novas e interessantes idéias e sua reflexão. Há indeterminados métodos, resultados, fazeres que só consigo apreender praticando as experimentações de meu interesse. Uma motivação inicial incita-me a trabalhar um determinado assunto, o que demanda a mim a abertura de um campo de experimentação. Antes dessa experimentação há, porém, uma série de expectativas, mas não há como saber de forma alguma seu resultado antes de fazê-la. Assim cada experimentação, que aqui tratei, trouxe consigo uma perspectiva diferente. Nos diversos trabalhos que produzi, sempre apareceram os novos desdobramentos durante a experimentação que não haviam surgido na fase de concepção.

Acredito não ser imperativa a adoção de um “estilo visual” que caracterize um artista. Vejo que cada trabalho tem suas características e circunstâncias específicas, e reduzi-las à materialidade de sua composição é uma simplificação que desvaloriza o trabalho artístico como gesto. Por isso, busquei colocar neste trabalho boa parte das circunstâncias que me levaram a criar e experimentar meus trabalhos. Para mim o processo de criação é tão importante quanto a apresentação de um trabalho artístico.

Assim, o aspecto que procurei salientar em meu processo, através deste trabalho, é a existência de um trânsito, como gesto e consequência de minhas inquietações como artista. Como se inquietação e trânsito se confundissem em alguns pontos gerando procedimentos e modos de operar. Inquieto, a mão se torna trêmula, o gesto se torna nervoso, não consegue se domar em um suporte ou técnica. Mudo de lugar, de suporte, de sintonia. O que ocorre? E

---

<sup>51</sup> SALLES, 2001, p.133.



através desta inquietação em trânsito eu busco “socar a nuca” do espectador<sup>52</sup>. Todavia aponte apenas um dos meus percursos de experimentação. Há outras experimentações em desenvolvimento, assim como outras questões artísticas que possuo, que extrapolariam os limites desta monografia.

O trânsito entre meios pressupõe também uma tensão. Uma conjugação entre modos de apresentação e representação, entre os objetos artísticos e seus conteúdos, pode oferecer múltiplos confrontos perceptivos e semânticos. De outro modo, me pergunto que diferenças podem surgir através de diferentes proposições de espaços, como o espaço da galeria (onde se “subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é ‘arte’”<sup>53</sup>), o espaço urbano (território) e o espaço da internet (não-território)? O trânsito aí pode ser relacionado ao espaço ocupado pela escultura na contemporaneidade. Como “campo expandido”, “encontra seu espaço na relação com a arquitetura e a paisagem, entre o construído e o não construído, entre o que é propriamente escultórico e o desenho, a fotografia, o vídeo”<sup>54</sup>. Como estas questões integram também minha prática, é o que busco entender.

Outro ponto de vista é a série de operações técnicas, ou as operações de montagem, por intermédio do computador ou de máquinas digitais. Uma problemática que pode surgir a partir desta prática é a especificidade de um meio versátil que permite séries de operações ao alcance de cliques, como na articulação de jogos prescritos do “aparelho” de Flusser<sup>55</sup>. Que papel eles representam como ferramentas do fazer artístico? “Uma soma de modelos”, ou seja, simulações por computador, “não resulta em obra de arte”, segundo Couchot<sup>56</sup>. Em suma, de que maneiras pode se situar o gesto poético em trânsito sem parecer apenas jogos prescritos ou uma soma de modelos?

Estas são problemáticas pertinentes a minha experimentação artística e pesquisa pessoal. Porém, não sendo possível conformá-las dentro dos limites desta monografia, podem ser conteúdo para uma investigação posterior, em um nível superior de pesquisa. Enquanto

---

<sup>52</sup> NAUMAN, 2005, p.18.

<sup>53</sup> O'DOHERTY, 2002, p.3.

<sup>54</sup> PEIXOTO, 1993, p.242. Em referência ao campo expandido na escultura, delimitado por Rosalind Krauss.

<sup>55</sup> FLUSSER, 1985, p.13-17.

<sup>56</sup> COUCHOT, 1993, p.46.

isso terei de continuar minhas experimentações entre os meios e colocar minhas inquietações em trânsito. Continuarei minhas operações de montagem, colocando em tensão os diversos meios que articulo e experimento. Buscarei exceder as bordas, conflitar os padrões, mover o estacionado e contrariar o favorável, exercendo minhas verdades artísticas. Eis meu gesto!

## Referências bibliográficas

- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. São Paulo: Papirus, 1995, 2ª ed.
- \_\_\_\_\_. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BRETON, André. **Nadja**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. *In*: PARENTE, André (org.). **Imagem máquina: A era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p.37-48.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Aisthesis: estética, educação e comunidades**. Chapecó: Argos, 2005.
- NAUMAN, Bruce. Romper o silêncio. *In*: **Caderno de Textos**. Trad. Mariana Silva da Silva. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005. p.18-26.
- O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo, Martins Fontes, 2002.
- PARFAIT, Françoise. **Vidéo: un art contemporain**. Paris: Éditions du Regard, 2001.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. *In*: PARENTE, André (org.). **Imagem máquina: A era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p.237-252.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.
- ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas: Autores Associados, 2006. 3ª ed.

## Glossário

**chroma key:** técnica empregada em vídeo através da qual se produz transparências em tela por meio da separação de uma cor.

**espelhamento:** técnica empregada em vídeo através da qual se gera um efeito de reflexão da imagem na tela.

**frame:** quadro cinematográfico, equivalente à fração  $1/24$  de segundo, ou seu análogo no vídeo eletrônico ou digital, que pode variar entre  $1/15$  e  $1/30$  quadros por segundo.

**low tech:** coloquialmente em inglês pode significar “tecnologia rudimentar”.

**magnetoscópio:** aparelho que grava mídias magnéticas, como por exemplo, o vídeo cassete.

**máscara:** técnica empregada em vídeo através da qual se isola elementos em tela por meio de uma área demarcada.

**mouse:** dispositivo que serve para manipular, graficamente, elementos na tela de um sistema computadorizado.

**software:** programa executado em um sistema computadorizado.

**subwoofer:** alto falante que tem a grande capacidade de reproduzir sons mais graves.