

ENSAIO VISUAL: DESENCAIXES COTIDIANOS - UMA POÉTICA VISUAL DE FOTOGRAFIAS EM MOVIMENTO

Carlos Alberto Donaduzzi¹



Figura 1 – Fotografia still de *Entardecer das escolhas*, 2016. Disponível em: <https://goo.gl/JVekst>



Figura 2 – Fotografia still de *Sessão de um filme sem nome*, 2016. Disponível em: <https://goo.gl/mwnWNv>

¹ Doutorando em Artes Visuais, Poéticas Visuais – PPGAV - UFRGS. Mestre em Artes Visuais – PPGART/UFSM.



Figura 3 – Fotografia still de *A Janela como moldura do horizonte*, 2017. Disponível em:
<https://goo.gl/cPjDdr>



Figura 4 – Fotografia still de *Nunca a ver*, 2017.

Sinopse do ensaio

Neste ensaio apresento os primeiros resultados de uma experiência *poiética* com o intuito de discutir questões de contágios entre as imagens fotográfica e cinematográfica. A partir da compreensão da ideia de mutação, que transforma a imagem fixa em imagem movimento, proponho uma superfície de tempo circular de coexistência de imagens. É estabelecida assim, uma análise em função da identidade da imagem e a da possibilidade de concepções temporais distintas.

Atuar no limite da concepção da imagem fixa com a imagem em movimento é destacar uma fronteira borrada entre imagens. Em uma direção que visa primeiramente desclassificar a imagem, por reconhecimento e semelhança, para que a poética possa estabelecer questões próprias. Assim, defino esse momento de contágio e entrelaçamentos das imagens pela nomenclatura de *fotografia em movimento*. Nas imagens introduz um pensamento que tem à pretensão de referenciar a obra do artista americano Edward Hopper (1882 – 1967). A escolha parte tanto pela temática no trabalho do artista, quanto pela interpretação de intimidade de suas pinturas com imagem cinematográfica. A insinuação de narrativa e de imobilidade em suas obras são elementos de extremo interesse para toda a série.

Justificativa

Nessa poética o ponto de passagem entre imagens é elemento principal. O espaço de representação móvel e imóvel possui o caráter de imagem mutante, um fragmento que confunde o olhar (AUMONT, 2004). É denominado como *fotografia em movimento* por estabelecer como origem a fotografia e sua possibilidade de expansão enquanto linguagem. O tempo de duração de cada trabalho é menos importante, durante sua produção, do que o tempo de observação que poderá ter em cada visualização. A linha do tempo circular, potencializada a quebra da sintaxe da fotografia contesta o teórico do cinema Jacques Aumont ao falar que “o instante é precioso por não ser passível de repetição e de imitação, pelo fato de encarnar o mistério do tempo. Fixar o instante é, forçosamente, sonhar em aumentar, em um ponto crucial, seu controle sobre o real. “

(AUMONT, 2004, p.92). O que se propõe é justamente a ampliação do instante, tornando-o uma constante repetição.

Em cada *fotografia em movimento* desta série há um diálogo entre ambiente e personagem. Existe um silêncio que surge na inspiração do ar que se mantém preso na busca por algum acontecimento, movimento ou desfecho de ação que junto com a expiração revela que estamos deparados com algo que não irá mudar. Sempre será o mesmo, o tempo é finito, está congelado e preso dentro de uma narrativa circular que assim como na obra de Hopper remete há algum futuro. Este, não é evidenciado, está inscrito para ser suposto, imaginado e montado a partir de cada visualização.

Falar sobre montagem está diretamente ligado ao espectador, pois um quadro – uma imagem fixa – de um só plano também presume movimento. (EISENSTEIN, 2002). O movimento ligado à montagem, dos olhos que percorrem cada detalhe; de imaginar o próximo corte, a nova cena, o suceder do acontecimento. Para o cineasta russo Serguei Eisenstein (1898 – 1948) a imagem concebida pelo autor tem seus elementos reunidos e é concretizada finalmente também na percepção do espectador.

O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor. E este é, obviamente, o maior grau possível de aproximação do objetivo de transmitir visualmente as percepções e intenções do autor em toda a sua plenitude, de transmiti-las com "a força da tangibilidade física", com a qual elas surgiram diante do autor em sua obra e em sua visão criativas. (EISENSTEIN, 2002, p. 29).

Existe uma fusão de individualidades, do autor – artista – e o espectador – observador – no contato com a obra. Se os dois experimentam o mesmo processo de surgimento da imagem, cabe insinuar a intenção de montagem e deixar-se perder o controle durante a exibição.

Entardecer das escolhas, 2016, figura 1, apresenta ruptura entre o que distingue a fotografia e o vídeo. Uma citação direta a *Sol da Manhã*, de 1952, de Hopper, a imagem atua entre a imagem do vídeo e a imagem fotografia, uma visualidade borrada. A partir de uma fuga do tradicional significado de fotografia e do vídeo o resultado é o de um instante contínuo. Essa primeira imagem indica questionamentos para compreender sua identidade. Deparar-se com uma tela de Hopper é sentir o silêncio de um ambiente imóvel. E mesmo quando lá habitam mais de uma pessoa, o sentimento de solidão é

potencializado, não há vestígios de comunicação. São olhares vagos, momentos de incerteza, pequenos dramas que retratados de maneira singular evidenciam personagens que parecem presos em suas vidas claustrofóbicas. O que notamos como pintura/cinema em Hopper é paralelo para com fotografia/cinema e a intenção de narrativa, assim como a ideia de tempo circular.

Pessoas ao Sol, de 1960 Figura 5, de Edward Hopper é a obra referenciada em *A janela como moldura do horizonte*, 2017, Figura 3, um trabalho que insinua uma barreira entre quem olha e o que é observado. Há uma separação rígida entre concreto e natureza, de tal maneira que a disposição das pessoas, sentadas em cadeiras alinhadas, remete uma sala de cinema. A tela é a paisagem natural, o horizonte e o filme é o passar do tempo e a narrativa criada pelo vaguear do olhar de cada um por através desse obstáculo invisível.



Figura 5 – Edward Hopper, *Pessoas ao Sol*, óleo s/ tela, 102,5 x 103,3 cm, 1952.

Na obra de Hopper, figuras anônimas admiram algo que está além do visível na pintura, como se algo na mesma direção da luz do sol, talvez o próprio, atraia sua atenção para um determinado ponto que por nós observadores da obra somente podemos imaginar. Sentados em cadeiras alinhadas, os admiradores dessa luz densa parecem oprimidos pela atmosfera, são espectadores de suas próprias vidas e mesmo em um espaço coletivo estão isolados, compartilhando apenas as sombras dos seus corpos.

Na segunda fileira de cadeiras um homem completamente alheio à cena aparece lendo um livro. Se pensarmos nesse elemento como ponto de referência na obra, teremos outra interpretação. Para ele a importância não está no horizonte, muito menos na luz, o tempo que o guia é o do livro que está lendo. Imerso e solitário em uma atividade oposta aos de seus companheiros de cena, o leitor ao sol é a ruptura do alinhamento desse coletivo de anônimos. É a representação da singularidade em uma sociedade padronizada.

Esse momento de isolamento é atualizado em *A janela como moldura do horizonte*, o personagem acompanhado de uma cadeira vazia tem seu olhar para o horizonte bloqueado, limitado e interrompido. A janela invisível que separa a natureza do concreto em Hopper é agora a janela refletida na síntese minimalista de um horizonte que não permite o olhar a perder de vista. Oportuno tratar nesse momento um elemento comum a toda série *Desencaixes cotidianos*, a decepção. Esse sentimento é verbo, é ação dos personagens que habitam as cenas e do espectador que espera por algo que não irá acontecer. A possibilidade de nova cena que nunca se completa potencializa uma ideia de hipnose desse eterno retorno.

Essa poética apresentada se articula a partir de uma dificuldade de “... catalogar as manifestações das artes visuais, particularmente a fotografia. “ (FERNANDES, 2006, p.10). A concepção de *fotografia em movimento* se estabelece nesse amplo espaço de multiplicidades e diversidades que permite a imagem estar em constante mutação. Essa é uma questão que teóricos como Philippe Dubois já discutiram. Especialmente este ao tratar do *efeito filme* na arte contemporânea:

A projeção transportou a imagem de vídeo para o espaço, gerando uma espécie de proliferação que ultrapassa os limites habituais do plano. Em suma, o vídeo, ao se desenvolver dessa maneira, não apenas aumentou seu próprio campo de ação (contrariamente a ele, poder-se-ia dizer, posto que, algumas vezes abandonou determinadas especificidades da imagem), como também avançou sobre o território de outros tipos de arte, favorecendo, em particular, as trocas entre o cinema e arte contemporânea. (DUBOIS, 2009, p.193).

Esse espaço de trocas entre imagens é o que possibilita a produção e a discussão dessa especificidade da imagem fotográfica em movimento. Em um contexto de atravessamentos e contaminações, a *poiética* que este estudo analisa fricciona fotografia e o cinema. As duas linguagens buscam evidenciar uma nova visualidade expressiva para a imagem. Parte-se de questões mais tradicionais de significação para, a partir da busca pela mutação entender uma nova possibilidade de natureza de imagem.

Referências

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

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens.** Campinas: Editora Papirus, 1997.

DUBOIS, Philippe. **Um ‘efeito cinema’ na arte contemporânea.** In: COSTA, Luís Cláudio (Org.). Dispositivos de registro na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme.** Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2002.

FERNANDES, Rubens. **Processos de Criação na Fotografia:** apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. FACOM – Revista da faculdade de comunicação da FAAP, São Paulo, nº 16, 2º sem. 2006.