



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

DIRCEU DA COSTA MAUÉS

CAIXAS DE VER
(DES)CONSTRUÇÃO DO DISPOSITIVO: INVENÇÃO DA PAISAGEM

BRASÍLIA, 2015

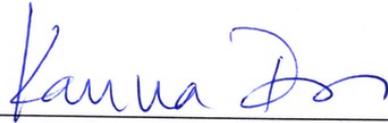
DIRCEU DA COSTA MAUÉS

CAIXAS DE VER
(DES)CONSTRUÇÃO DO DISPOSITIVO: INVENÇÃO DA PAISAGEM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito para a obtenção do grau de mestre em Artes Visuais, na linha de pesquisa Poéticas Contemporâneas.
Orientador: Profa. Dra. Karina Dias

BRASÍLIA, 2015

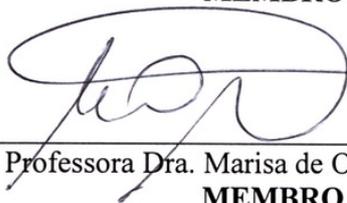
**DISSERTAÇÃO E PRODUÇÃO IMAGÉTICA DE MESTRADO EM ARTE
APRESENTADA AOS PROFESSORES:**



Professora Dra. Karina e Silva Dias (VIS/UNB)
ORIENTADORA



Professor Dr. Geraldo Orthof Pereira Lima (VIS/UNB)
MEMBRO INTERNO



Professora Dra. Marisa de Oliveira Mokarzel (UNAMA)
MEMBRO EXTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília, terça-feira 16 de junho de 2015.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes /
UnB.

Para Clarice Maués,
que me ensina sempre a olhar o mundo com outros olhos.

AGRADECIMENTOS

À minha família, especialmente a meus pais, Izete e Renato, que me ensinaram as coisas mais importantes da vida.

Aos professores e alunos do Programa de Pós- graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, com quem convivi durante o curso, especialmente a Gê Orthof e Christus Nobrega, membros da banca de qualificação, pela generosidade de suas indicações e sugestões.

Aos membros de minha banca de mestrado que aceitaram participar na análise deste trabalho.

À Marisa Mokarzel, a quem tenho profunda admiração e respeito pelo trabalho que desenvolve em Belém, por dispor de seu valioso tempo e se deslocar até Brasília para participar da banca.

À minha orientadora Karina Dias, pela fundamental contribuição na orientação desta pesquisa e, também, pela paciência e confiança durante esta jornada.

À Renata Simões pela atenção e paciência de ouvir minhas histórias, ideias, delírios e viagens sobre qualquer coisa e, principalmente, pela companhia e apoio em todas as horas.

A Matias Valério, pelo apoio técnico nas construções de minhas traquitanas, na marcenaria da Maquete.

A Sandro Alves, Angela Prada e Valério Aires pela companhia e boas conversas em Brasília.

À Adriana Machado que um dia me fez descobrir novos horizontes em Brasília.

À CAPES, pelo incentivo à pesquisa e o fundamental suporte financeiro.

À FUNARTE pelo suporte financeiro a parte da pesquisa, pela Bolsa Funarte de Estímulo à Produção em Artes Visuais 2014.

Aos meus queridos amigos e a todos que de alguma forma, contribuíram, direta ou indiretamente, com minha pesquisa.

RESUMO

Caixas de ver – (des)construção do dispositivo: invenção da paisagem parte de uma pesquisa poética que tem como base a fotografia envolvendo a construção de câmeras artesanais e a utilização de dispositivos precários, com uma abordagem crítica sobre a paisagem urbana e os usos da tecnologia. Ao mesmo tempo em que o trabalho mergulha em um processo de desconstrução do dispositivo – buscando sempre sua simplificação, no sentido de subverter a lógica industrial – amplia suas conexões com outras áreas das artes se deslocando gradualmente de um campo formal para um campo mais relacional.

Palavras-chave: fotografia pinhole, dispositivos precários, paisagem urbana, câmera escura.

ABSTRACT

“Caixas de ver - (de) construction of the device: the invention of the landscape” starts from a poetic research that is based on Photography, involving the construction of handmade cameras and the use of poor devices, with a critical approach to the urban landscapes and the uses of technology. At the same time that work deepens in a device deconstruction process - always seeking simplification, to subvert the industrial logic - expands its connections with other areas of the arts, gradually moving from a formal field to a more relational field.

Key words: pinhole photography, precarious device, urban landscape, camera obscura.

SUMÁRIO:

LISTA DE IMAGENS	4
INTRODUÇÃO	7
1 FOTOGRAFIA PINHOLE – MODOS DE USAR	11
1.1 <i>Das brincadeiras de infância à fotografia pinhole e seus “modos de usar”</i>	12
1.2 <i>Fotografia pinhole: subversão do aparelho ou profanação do dispositivo?</i>	15
1.4 <i>Da imagem narrativa à imagem cronotópica</i>	24
2 FOTOGRAFIA (PINHOLE) EM MOVIMENTO: DO CINEMA À VIDEO-INSTALAÇÃO	34
2.1 <i>...feito poeira ao vento...</i>	35
<i>(des)construção do dispositivo: (re)construção da paisagem (1º movimento)</i>	35
2.2 <i>Em um lugar qualquer</i>	42
<i>(des)construção do dispositivo: (re)construção da paisagem (2º movimento)</i>	42
3 EXTREMO HORIZONTE: PANORAMAS EM PINHOLE	50
3.1 <i>Revisitando as origens do cinema para (re)inventar a paisagem urbana</i>	51
3.2 <i>Jogar com o dispositivo: descobrindo novos modos de usar</i>	56
4 CAIXAS DE VER:	68
INSTALAÇÕES E INTERVENÇÕES COM CÂMERAS ESCURAS	68
4.1 <i>Da câmera pinhole à câmera escura</i>	69
4.2 <i>[in]versões na paisagem: primeiras experimentações</i>	75
4.3 <i>Horizonte reverso: uma instalação</i>	79
4.4 <i>Olhos mágicos e Reversa paisagem: intervenções urbanas com câmeras escuras</i>	88
CONCLUSÃO	97
BIBLIOGRAFIA	100

LISTA DE IMAGENS

Fig.01 - Na câmara escura, a luz refletida dos objetos atravessa o orifício e se projeta, invertida, na parede oposta.	20
Fig.02 - Em sua série pugno <i>stenopeico</i> (1989), Paolo Gioli usava a própria mão como câmera para fazer autorretratos.	21
Fig.03 – Primeiras imagens: narrativa marcada por uma lógica temporal muito particular. 1991-1997.	25
Fig. 04 – Câmeras <i>pinhole</i> construídas para o projeto <i>Ver-o-Peso pelo furo da agulha</i> , 2004.	27
Fig.05 – Em <i>Ver-o-Peso pelo furo da agulha</i> , o tempo se inscreve na imagem. 2004.	30
Fig.06 – Em Potsdamer Platz (27.3.1997–13.12.1998), Wesely estende o tempo de captação das imagens ao limite.	31
Fig.07 – Em “Dos sonhos que não acordei” Os ruídos, erros e acidentes são amplificados pela interferência digital.	33
Fig.08 – montagem de uma das câmeras <i>pinhole</i> de caixa de fósforos usada em ...feito poeira ao vento..., 2006.	36
Fig.09 – <i>frames</i> de ...feito poeira ao vento... e suas inscrições do tempo na imagem. 2006.	38
Fig.10 – Base de madeira com marcações para orientar o movimento circular da câmera. 2006.	40
Fig.11 – processo de construção das câmeras de caixinhas de fósforo e tomada das imagens em Outeiro. 2009.	43
Fig.12 – <i>Em um lugar qualquer – Outeiro</i> , videoinstalação, apresentada respectivamente na Funarte/Brasília e no Videobrasil, em São Paulo. 2011.	44
Fig.13 – Frames consecutivos de três vídeos de “ <i>Em um lugar qualquer – Outeiro</i> ”. 2009.	45
Fig.14 - <i>Somewhere – Alexanderplatz</i> : captação das imagens e suporte de tripé p/câmera. 2009.	46
Fig.15 – <i>Somewhere – Alexanderplatz</i> : exposição em Berlim. 2009.	47
Fig.16 – Imagens de “ <i>Em um lugar qualquer – Belém/Brasília</i> ”. 2009.	49
Fig.17 - Nas primeiras imagens as manchas de sobreposições entre um frame e outro deixam evidentes a transição entre as vistas. 2010	57
Fig.18 – Girar filme e câmera simultaneamente durante a captação: imaterialidade e instabilidade na imagem.	59
Fig.19 – “ <i>Pluracidades</i> ” de Guilherme Maranhão (acima) e “ <i>Peripheral portraits</i> ” de Andrew Davidhazy (abaixo)	60

Fig.20 – pequenas áreas retangulares verticais são ressaltadas aleatoriamente pelo processo na imagem. 2010.	61
Fig.21 - Uma das câmeras usadas na captação das panorâmicas e sua manivela improvisada: chave com pregador de roupas. 2010 -2012.	62
Fig. 21 – Câmera <i>pinhole</i> Holga, modificada (fenda e manivela) e adaptada à bicicleta para captar imagens panorâmicas. 2012.	63
Fig.22 - Panorâmicas realizadas com uma câmera <i>pinhole</i> acoplada a bicicleta, em Delft e Den Haag, Holanda.	65
Fig.23 – Imagens de <i>Extremo horizonte</i> realizado em várias cidades no Brasil. 2013.	67
Fig.24 – Primeiras intervenções realizadas no campus da Universidade de Brasília. 2013	75
Fig.25 – Câmeras instaladas na porta do departamento do curso de Artes na Universidade de Brasília. 2013	76
Fig.26 – <i>Horizonte reverso</i> : instalação com câmeras escuras e cadeira, 201	80
Fig.27 – <i>Suspiro</i> , instalação <i>in situ</i> : janela, cortina, lupa e papel vegetal. No detalhe: as mudanças na imagem projetada de acordo com o vento. 2014	85
Fig.28 – <i>O Fosso</i> , instalação <i>in situ</i> em um dos pátios de ventilação do casarão. 2014	87
Fig.29 – <i>Olhos Mágicos</i> , intervenções realizadas nas paradas de ônibus em São Paulo. 2014	89
Fig.30 – Intervenções com câmeras escuras nas ruas do centro de São Paulo. 2014	90
Fig. 31 – <i>Reversa Paisagem</i> , intervenção com câmeras escuras na praça da Sé, em São Paulo. 2014	92
Fig. 32 – <i>Reversa Paisagem</i> , caixas de ver o mundo de ponta cabeça: você no outro mundo, ao contrário. 2014	94
Fig.32 – <i>Reversa paisagem</i> , intervenção com 60 câmeras escuras no terminal rodoviário de Brasília, 2015.	96

INTRODUÇÃO

O presente trabalho se trata de uma pesquisa poética que vem se desenvolvendo e sendo construída bem antes de meu ingresso na academia: um trabalho autoral que envolve a construção de câmeras artesanais, a utilização de dispositivos precários, com uma abordagem crítica sobre a paisagem urbana e os usos da tecnologia.

Minha produção em artes sempre teve a fotografia como base e campo de atuação. No início, mais precisamente, a fotografia documental. Com o tempo, o trabalho foi se afastando desse núcleo e se deslocando para um lugar de fronteira entre a fotografia e outros campos da arte. Esse afastamento foi se dando, inicialmente, por questionamentos de paradigmas – a hegemonia do instantâneo, uma busca pelo recorte mínimo temporal e supressão do tempo na imagem – que marcaram historicamente a fotografia moderna e se confundiram com o próprio conceito de fotografia por um longo tempo.

Através da Fotografia *pinhole*, da construção de câmeras artesanais, fui, progressivamente, penetrando pra dentro do dispositivo fotográfico, para dentro da “caixa preta” que Vilém Flusser (2002) dizia ser inacessível:

[...] o fotógrafo domina o *input* e o *output* da caixa: sabe com que alimentá-la e como fazer para que ela cuspa fotografias. Domina o aparelho, sem no entanto, saber o que se passa no interior da caixa. Pelo domínio do *input* e do *output*, o fotógrafo domina o aparelho, mas pela ignorância dos processos no interior da caixa, é por ele dominado. (FLUSSER: 2002: 15).

Nesse deslocamento em direção ao interior do dispositivo meu trabalho foi concomitantemente se afastando de um núcleo mais documental da fotografia e se aproximando de um eixo mais experimental, ampliando sua conexão com outros campos das artes: principalmente o cinema, o vídeo, a pintura, a instalação e, agora, também a intervenção urbana.

Pensando sempre a produção da imagem através de meios “precários”, em torno de uma poética do “erro” e do acaso, meu trabalho foi gradativamente deixando de ter por objetivo a produção de uma imagem como objeto formal para se aproximar de um campo

mais relacional.

A dissertação se estrutura de acordo com uma apresentação cronológica de meus trabalhos. Cada capítulo aponta uma etapa da passagem entre os campos formal e relacional, discutindo de que maneira esse deslocamento está associado a um mergulho na simplificação do dispositivo sob uma abordagem de (re)invenção da paisagem urbana.

O primeiro capítulo discute alguns conceitos fundamentais que norteiam meu trabalho: lembra que as brincadeiras da infância são as primeiras formas de inventar o próprio cotidiano, de subverter uma ordem dominante que Michel de Certeau (1996) chama de “modos de usar”; debate as relações entre “subversão do aparelho”, de Vilém Flusser (2002), e “profanação do dispositivo”, de Giorgio Agamben (2009); aponta a (des)construção do dispositivo fotográfico como motor que provoca a expansão de minha fotografia para um lugar de fronteira com outros campos da arte; e, finalmente, mostra como o tempo contido na silenciosa narrativa da imagem se dilui, deslocando-se para dentro do processo, inscrevendo-se como parte constitutiva da própria imagem.

No segundo capítulo, discorro sobre alguns trabalhos que a partir da experimentação com a fotografia *pinhole* se expandem para modalidades como o cinema e a vídeo-instalação. A (des)construção do dispositivo engendra a (re)construção da paisagem na cidade, partindo de outros códigos: a inscrição do tempo na imagem revela parte de um (in)visível que surge com a fotografia *pinhole* para reconstituir uma imagem em movimento baseada não mais no instantâneo e sim na diluição do tempo.

No terceiro capítulo, fotografia e cinema se encontram mais uma vez. O panorama é revisitado a partir de outros modos de uso da câmera *pinhole*. *Extremo horizonte* quase sem fim: uma série de fotografias panorâmicas em que a paisagem se revela em camadas de tempos, entre sombras e arrastamentos, no limite entre o visível e o (in)visível.

No capítulo final a câmera escura se apresenta como elemento na construção de um trabalho instalativo ou de intervenções em locais de fluxo na cidade. O trabalho assume um caráter majoritariamente relacional em que o dispositivo fotográfico perde sua função de produção de uma imagem-objeto para, então, compartilhar o olhar do fotógrafo em efêmeras imagens, recortes da paisagem urbana, com o transeunte.

Esse deslocamento entre os campos formal e relacional foi sendo melhor percebido em

meu trabalho após meu retorno ao espaço de discussão, diálogo e reflexão da academia: ambiente que retroalimentou boa parte de meu fazer e de minha prática artística, nestes últimos anos, revelando-se fundamental no aprofundamento do pensar sobre minha própria produção.

1 FOTOGRAFIA *PINHOLE* – MODOS DE USAR

“O cotidiano se inventa com mil maneiras de *caça não autorizada*”

Michel de Certeau

1.1 Das brincadeiras de infância à fotografia *pinhole* e seus “modos de usar”

Desde cedo aprendi a fabricar meus próprios brinquedos: cidades inteiras construídas sobre o chão de barro do porão da velha casa de minha infância, onde velhos tijolos empilhados viravam prédios; tuneis e pontes e ruas eram feitos raspando ou escavando o chão com um pedaço de madeira; caminhões de caixas de fosforo se misturavam a diferentes modelos miniaturas de carros; aviões eram recortados do isopor da caixa de ovos; cercas feitas de palitos usados de picolé ou de fósforo.

Em minha imaginação de menino que brincava livre com outros meninos e meninas em minha cidade, nas ruas, quintais e terrenos baldios, no tempo em que os perigos da violência ainda não habitavam as ruas das grandes cidades: a tampa da panela da cozinha de minha mãe virava volante de carro imaginário; cabo de vassoura virava cavalo ou espada do Zorro; cano de *PVC* era zarabatana para atirar canudo de papel; pequenos pedaços de madeira viravam armas de *bang-bang*; e as fotografias ou desenhos das enciclopédias eram disputadas após cada virada de página, como num jogo de bafo, para possuir imagens dos objetos inacessíveis na vida real – é meu! um tempo em que as brincadeiras de criança não dependiam tanto dos aparatos tecnológicos que nos envolvem: o playground, a TV por assinatura e seus multicanais, o controle remoto, os jogos eletrônicos, *a internet*, o computador, *o tablet*, *o smartphone* e seus aplicativos... Só descobrimos ou pensamos sobre o conteúdo simbólico que está sob a superfície das coisas, quando nos sentimos privados de seu uso, quando alguma coisa interrompe ou impede nosso usufruto de suas facilidades e confortos, seja por um defeito, problema de funcionamento ou mesmo exclusão social.

Inventávamos todo um universo de coisas e a infância era permeada por esse mundo da improvisação frente a necessidade e a precariedade dos meios. Tudo isso emergiu mais tarde em meu trabalho, em minha produção como artista. As pequenas brincadeiras e invenções da infância – pequenas subversões da vida – anunciavam, ou renunciavam, questões importantes referentes a tecnologia e seus “modos de usar” (CERTEAU: 1996) que atravessam todo processo criativo de minha produção artística. Há um prazer nesse processo,

o prazer do jogo, de inventar um mundo próprio dentro do universo da fotografia.

Vivemos em uma sociedade racionalizada, programada e centralizada pelo consumo e uso dos dispositivos tecnológicos. No entanto, segundo Michel de Certeau (1996), ainda há, e sempre houve, uma resistência silenciosa – principalmente do homem comum, do “homem ordinário” – aos papéis impostos pela ordem social. Resistência que se dá no cotidiano das pessoas através de táticas e astúcias, modos sutis de escapar a uma conformação social, às regras impostas pela sociedade tecnológica de consumo. Certeau investiga as práticas cotidianas características dos “usuários” – em contraposição ao termo “consumidores” – deslocando o foco do consumo supostamente passivo dos produtos que circulam na sociedade para uma criação anônima que surge nessas práticas através dos desvios e subversões do uso desses produtos.

A uma produção racionalizada, expansionista, além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde outra produção, qualificada de “consumo”: esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas nas maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante. (CERTEAU: 1996: 39)

Construir seu próprio dispositivo para criar imagens da forma mais simples e mais básica, partindo do princípio da câmera obscura para fabricar uma câmera *pinhole* – essa simples caixa preta com um pequeno orifício em um de seus lados a projetar a imagem do mundo exterior na parede interna. Sem visor de enquadramento, sem botão disparador, sem lentes. Onde o tempo é degelo e não congelamento. Uma lógica um tanto diferente da lógica que regeu a fotografia moderna, a fotografia do instantâneo e da precisão da imagem. Construir o próprio dispositivo, portanto, dialogando com o pensamento de Certeau, é uma forma de escapar da programação imposta por toda uma ordem que envolve a fotografia e que acompanha a câmera fotográfica como objeto industrial.

Como na literatura se podem diferenciar “estilos” ou maneiras de escrever, também se podem distinguir “maneiras de fazer” – de caminhar, ler, produzir, falar etc. Esses estilos de ação intervêm num campo que os regula num primeiro nível (por exemplo, o sistema da indústria), mas introduzem aí uma maneira de tirar partido dele, que obedece a outras regras e constitui como que um segundo nível imbricado no primeiro (é o que acontece com a “sucata”). Assimiláveis a *modos de emprego*, essas “maneiras de fazer” criam um jogo mediante a estratificação de funcionamentos diferentes e interferentes”. (CERTEAU: 1996: 87)

Certeau faz a distinção entre dois tipos de ações que caracterizam o embate social entre a ordem dominante e os “consumidores” dessa economia produtivista: as estratégias, ou

os modos de ação das instituições que dominam a ordem social, que definem as leis, a moda, os padrões de comportamento, postulam a demarcação, o controle e autonomia de um lugar “próprio”; e as táticas, ou os modos de ação do mais fraco, atuando sempre dentro da estrutura, ou do espaço, controlado pelo mais forte, aproveitando as oportunidades, as brechas, as frestas. Construir o próprio dispositivo, nesse sentido, faz parte das ações táticas: é se aproveitar de toda estrutura que ainda envolve a fotografia, seja analógica ou digital, para fugir de um certo padrão de uso da técnica e da linguagem fotográfica, ao mesmo tempo em que expande o campo de atuação da linguagem para um lugar de fronteira com outras linguagens, como o vídeo, o cinema, a pintura, a escultura, a instalação e a intervenção urbana.

Esses são alguns pontos de partida da construção de minha poética: propor uma reflexão sobre o uso dos dispositivos partindo da produção de imagens da cidade, da paisagem urbana utilizando dispositivos “precários” na sua captação; fazer um mergulho pra dentro do dispositivo, simplificando-o, buscando sua configuração mais elementar, mas ao mesmo tempo tornando-o mais complexo e mais abstrato em seu modo de pensar, inventando um mundo próprio dentro do universo da fotografia.

As reflexões sobre a fotografia enquanto modalidade no campo da arte a partir das experimentações com fotografia *pinhole*, construções de câmeras artesanais e produção de imagens utilizando dispositivos “precários” – precários, no sentido de sua simplicidade funcional – despertaram em mim o interesse pelas “imperfeições” dessas imagens: seus “erros”, ruídos, imprevistos e acasos. Nesse sentido, quanto mais mergulho em uma busca pela simplicidade do dispositivo, através da (des)construção da câmera, mais sigo em direção a um transbordamento da fotografia para outros campos de expressão nas artes. Ao explorar aparatos não convencionais de captação, meus trabalhos procuram estimular a reflexão sobre as tecnologias da imagem. O tempo longo e impreciso dos registros traz o acaso para dentro do processo de trabalho. Sem visor ou lente, a *pinhole* não favorece a precisão ou a nitidez, mas a poesia do “erro”, do ruído e do acaso.

1.2 Fotografia *pinhole*: subversão do aparelho ou profanação do dispositivo?

Aprendemos a apertar botões e teclas para gerar e editar imagens em uma busca incessante por uma “perfeição” idealizada segundo a lógica de que quanto mais aperfeiçoado o aparelho, melhor nossa possibilidade de produzir uma “boa” imagem. No entanto, para Vilém Flusser (2002), os aparelhos contêm programas que determinam um conjunto limitado de possibilidades de uso ou de escolhas: o fotógrafo parece estar livre para fazer as escolhas que quiser dentro do programa, mas só consegue fotografar o “fotografável”, ou seja, o que já estava inscrito antes no aparelho através de seu programa. Nossas fotografias seriam, portanto, pré-determinadas pela utilização desses programas contidos nos aparelhos. Basta observar os velhos álbuns de família ou, atualmente, as fotografias compartilhadas nas redes sociais da *web*: seguimos sempre os mesmos padrões ou programas específicos, não apenas o programa técnico operacional da câmera, mas principalmente os programas culturais inseridos nas formas – ou poderíamos dizer: normas – de utilização desses aparelhos. Nossas imagens sempre se repetem e se acumulam.

O fotógrafo “escolhe”, dentre as categorias disponíveis, as que lhe parecem mais convenientes. Neste sentido, o aparelho funciona em função da intenção do fotógrafo. Mas sua “escolha” é limitada pelo número de categorias inscritas no aparelho: escolha programada. O fotógrafo não pode inventar novas categorias, a não ser que deixe de fotografar e passe a funcionar na fábrica que programa aparelhos. Neste sentido, a própria escolha do fotógrafo funciona em função do programa do aparelho. (FLUSSER: 2002: 31)

Nos tornamos, então, funcionários dos aparelhos a seguir seus determinados programas, controlando apenas dados de *input* e *output*. Para Flusser (2002), como não temos acesso ao *hardware*, nem à fábrica que constrói a caixa preta: nossa única saída para criar novas e inéditas imagens no meio cultural seria fugir à rotina de produção das imagens pré-programadas, já inscritas nos aparelhos, e sabotar seu programa, atuando diretamente em seu *software*, manipulando-o, subvertendo-o contra ele mesmo e a favor da “criatividade” do fotógrafo.

Na medida em que o fotógrafo desvirtua e subverte o funcionamento padrão de uma câmera fotográfica e, principalmente, constrói sua própria câmera de acordo com um determinado objetivo de produzir um resultado muito particular, ele está, na verdade, invadindo a fábrica dos aparelhos para projetar seu próprio dispositivo, de acordo com suas intenções, e muitas vezes ativando livremente qualquer forma de sabotagem no próprio aparelho construído (a sabotagem dentro da sabotagem). Nesse sentido, uma câmera artesanal, não é apenas uma ótima ferramenta. Usá-la, na produção de imagens, é uma atitude conceitual que se coloca em contraponto ao discurso ideológico que acompanha o desenvolvimento dos dispositivos tecnológicos. É possível, com uma câmera *pinhole*, alcançar resultados bem próximos dos obtidos com câmeras industriais: imagens que tentam se aproximar com perfeição da reprodução do real. Porém, interessa-me mais essas imagens-ruído, com seus acasos e imperfeições que são muito bem vindos na construção de uma atmosfera que não precisa ser perfeita ilusão. Imagens que trabalham com outros paradigmas: de um tempo em degelo que se esvai, feito poeira ao vento, em transparência e fluidez. Interessa-me esse campo de incertezas que as imagens produzidas por câmeras precárias instauram como parte de sua linguagem.

Em seu ensaio “O que é um dispositivo?”, o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009) traça uma genealogia do termo “dispositivo”. Considerando-o primeiramente na obra de Michel Foucault para depois pensa-lo num contexto histórico mais amplo. Segundo Agamben, dispositivo seria um termo técnico decisivo no pensamento de Foucault, podendo ser brevemente resumido em três pontos: a rede que se estabelece entre os elementos linguísticos e não-linguísticos de um conjunto heterogêneo que implica discursos, instituições, prédios, leis, medidas políticas, pensamento filosófico etc...; aquilo que se inscreve sempre em uma relação de poder, tendo uma função estratégica concreta; o qual seria resultante do cruzamento entre relações de poder e relações de saber. “Mas em qual estratégia de práxis ou de pensamento, em qual contexto histórico o termo moderno, teve sua origem?”, se pergunta Agamben (2009: 35). A resposta, ele vai buscar em uma genealogia teológica da economia. Partindo do termo grego *oikonomia* (administração do *oikos*, da casa e, de forma geral, da gestão, do *management*) que ganhou uma função decisiva na teologia dos primeiros séculos de história da igreja cristã. *Oikonomia* foi o termo usado para introduzir a ideia de Trindade na fé cristã, onde Deus confia à Cristo a economia, a administração e o governo da história dos homens: separando Deus em ser e ação, ontologia e práxis. Depois chegou-se a uma tradução fundamental do termo grego, *oikonomia*, para o latim: *dispositio*. De onde deriva o

termo “dispositivo” como o temos hoje. Os dispositivos de Foucault estariam de algum modo conectados com toda uma herança teológica:

[...] podem ser de alguma maneira reconduzidos a fratura que divide e, ao mesmo tempo, articula em Deus ser e práxis, a natureza ou essência e a operação por meio da qual ele administra e governa o mundo das criaturas. O termo dispositivo nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser. Por isso, os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o sujeito. (AGAMBEN: 2009: 38)

No entanto, Agamben vai mais adiante, abandonando a filologia Foucaultiana, para situar os dispositivos em um outro contexto: propõe uma divisão maciça do existente em dois grandes grupos: os seres vivos (as substâncias) e os dispositivos em que os seres vivos são capturados. De um lado as criaturas, e, de outro, a *oikonomia* dos dispositivos que procuram governar as criaturas guiando-as para o bem. Para Agamben, o dispositivo seria:

[...] qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas, etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares, e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar. (AGAMBEN: 2009: 40-41)

Portanto, para Agamben, entre as classes dos seres vivos e dos dispositivos, haveria como terceiro, os sujeitos que resultam da relação e do corpo a corpo entre as duas primeiras. Um mesmo indivíduo (mesma substância) pode ser lugar de vários processos de subjetivação: um mesmo indivíduo pode acumular vários sujeitos. Quanto mais surgem dispositivos, mais se proliferam processos de subjetivação que levam ao extremo o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou a construção da identidade pessoal. Estaríamos vivendo hoje uma gigantesca acumulação e proliferação de dispositivos por conta da fase extrema do desenvolvimento capitalista. Mas como os dispositivos tem sua raiz no próprio processo de “hominização” que transformou *homo sapiens* em humanos. Para o ser vivo esse processo de subjetivação seria a cisão que o separa de si mesmo e de sua relação imediata com o ambiente. Uma cisão semelhante a que a *oikonomia* introduziu em Deus (Deus/ser, Deus/ação).

Segundo Agamben, a potência do dispositivo se constitui pela captura e subjetivação do desejo humano de felicidade que está em sua raiz, o que implica em uma estratégia para restituir ao uso comum aquilo que foi capturado e separado por meio dos dispositivos. Nesse sentido, Agamben resgata um termo da esfera do direito e da religião para utilizá-lo na contemporaneidade. Profanação: a restituição ao uso e propriedade dos homens de algo que era sagrado ou pertencente aos deuses; o contra-dispositivo que restitui ao uso comum o que havia sido separado e dividido através do sacrifício.

Agamben chama atenção para a diferença entre os dispositivos modernos, que generalizam e levam ao extremo os processos separativos da religião, e os dispositivos tradicionais baseados no paradigma da *oikonomia* cristã. Os dispositivos contemporâneos se definem por não agir mais tanto pela produção de um sujeito, mas sim por um processo de dessubjetivação: aquele que se deixa capturar no dispositivo, independentemente do desejo que o impulsionou, não adquire uma nova subjetividade, mas apenas um modo de ser controlado.

Assim a profanação dos dispositivos em nosso mundo contemporâneo se torna urgente, segundo Agamben, para poder se levar luz ao ingovernável que se situa no início e é, ao mesmo tempo, o ponto de fuga de toda política.

Nesse sentido, o conceito de “dispositivo”, de Agamben, se cruza, portanto com o conceito de “aparelho”, de Vilém Flusser. E onde Flusser nos fala sobre a importância da subversão do aparelho, Agamben chama atenção para a necessidade de profanar os dispositivos contemporâneos. Dentre eles: o dispositivo fotográfico, que proliferou massivamente – principalmente depois de ser incorporado a outros dispositivos como o celular, ou o tablete – e que passam por um processo de dessubjetivação onde o sujeito não se torna sujeito-fotógrafo e sim sujeito controlado pelo dispositivo fotográfico e seus padrões de operações e comportamentos que o envolvem. Apesar do termo “aparelho”, de Flusser (2002), vir de um livro que aparentemente discute a fotografia – na verdade, *Filosofia da Caixa Preta*, é mais uma metáfora sobre o controle que outros aparelhos sociais, políticos ou econômicos exercem sobre nós – , utilizarei o conceito de “dispositivo” de Agamben por acreditar que seja mais preciso.

1.3 Fotografia *pinhole* e a expansão do fotográfico

Uma câmera *pinhole* é um dispositivo óptico de captação de imagens. Consiste em uma caixa fechada, sem lentes e com um único orifício em uma das paredes. Graças ao princípio de propagação retilínea, a luz penetra por esse orifício e projeta, na parede interna oposta da caixa, uma imagem invertida do que está fora.

Podemos identificar a fotografia *pinhole* como um gênero, ou um campo de linguagem com suas características próprias dentro de um campo maior que é a fotografia. *Pinhole* é uma técnica que se utiliza os princípios mais básicos da fotografia. Partindo do princípio da câmera obscura (um quarto escuro ou uma caixa fechada com um pequeno orifício em um dos lados por onde a luz refletida pelos objetos do lado de fora o atravessa e projeta uma imagem no interior da caixa no lado ou na parede oposta a do orifício). Na fotografia *pinhole*, apesar de todo controle racional que se faz necessário ter sobre o processo, é a intuição que opera sobre esse racional. O modo de fazer é muito intuitivo. As câmeras *pinhole* não tem visor, são câmeras cegas. É necessário ativar um terceiro olho na palma das mãos que posicionam a câmera. A passagem do filme é feita sem exatidão. O fotógrafo é responsável por controlar tudo usando sua intuição e o resultado sempre oferece surpresas.

Os princípios ópticos da câmera *pinhole* – que podem ser reproduzidos, por exemplo, em um quarto fechado – já eram conhecidos na antiguidade como a primeira configuração da câmera escura (Fig.01). Segundo Eric Renner (2009: 55), o termo *pinhole* foi cunhado pelo cientista inglês David Brewster em seu livro *The Stereoscope*, de 1856. Brewster foi um dos primeiros a fazer experimentos com fotografias *pinhole*, muitos anos depois do advento da fotografia. A técnica só foi possível depois do desenvolvimento de suportes mais sensíveis à luz. Outros termos foram surgindo nos anos posteriores como alternativa para se referir a essa técnica: *natural camera*, *stenopaic photography*, *lenless*, *rectographic and needle-hole*. Mesmo parecendo inapropriado, pois o furo é quase sempre feito usando uma agulha, o termo *pinhole* terminou mais conhecido pela emergência histórica de Brewster. Ele acreditava que após o desenvolvimento de materiais de maior sensibilidade à luz pela indústria química a

fotografia *pinhole* se tornaria uma das técnicas preferidas entre os fotógrafos. De fato, após sua utilização por muitos fotógrafos pictorialistas como George Davison, no final do século XIX, foi usada como ferramenta pedagógica por Frederick Brehm, no final de 1930, em um colégio que mais tarde se tornaria o *Rochester Institute of Technology*. Brehm foi possivelmente o primeiro professor a enfatizar o lado educacional da técnica *pinhole* e projetou a única câmera *pinhole* comercial fabricada pela Kodak (por volta de 1940), mas a fotografia *pinhole* só se tornou realmente mais conhecida no início dos anos 60 com um movimento de redescoberta da técnica.

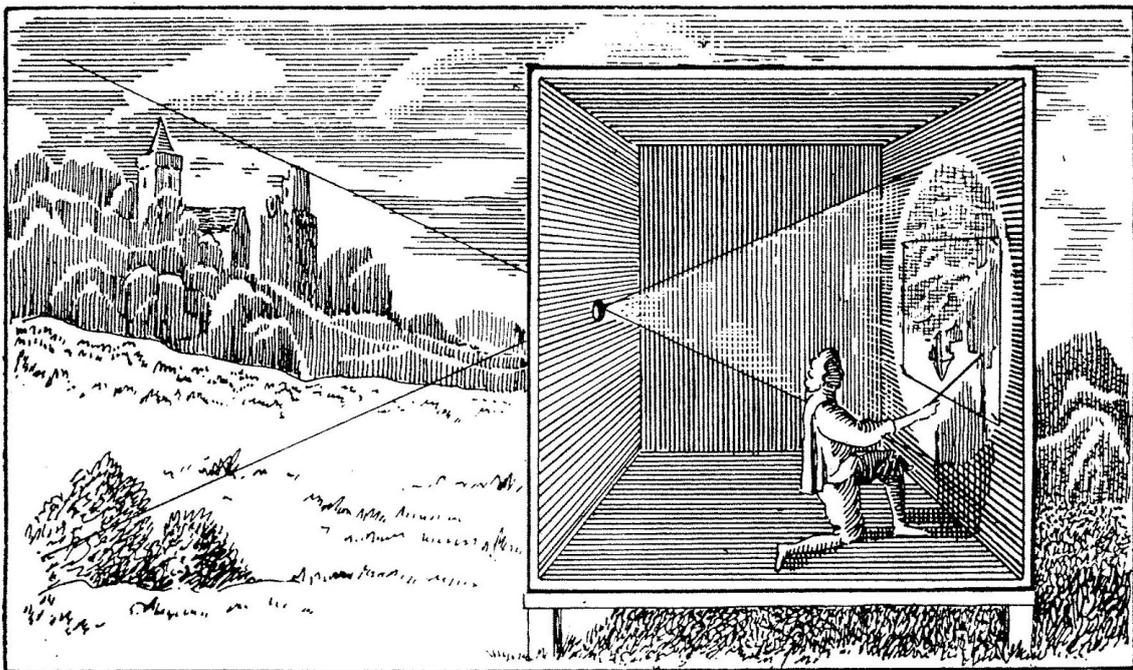


Fig.01 - Na câmara escura, a luz refletida dos objetos atravessa o orifício e se projeta, invertida, na parede oposta.

Paolo Gioli, artista italiano, realizou muitos de seus trabalhos utilizando a fotografia *pinhole* como linguagem, construiu diversas câmeras utilizando os materiais mais inusitados que se possa imaginar: cone de sinalização de trânsito, botões, nozes, escumadeira, flauta, biscoitos *cream cracker*. Tudo que pudesse ser adaptado se transformava em câmera, inclusive seu próprio corpo. Em sua série *pugno stenopeico* (1989) usou a própria mão como câmera para fazer autorretratos (Fig.02).

Construir sua própria câmera significa estar livre das amarras de um modelo imposto pela indústria. Significa poder experimentar uma enorme gama de novas possibilidades que o processo permite a partir de um projeto muito pessoal de construção da câmera e das características que são escolhidas para essa câmera. Hoje temos muitos modelos industriais de câmeras *pinhole* no mercado que portanto seguem certos padrões da indústria, limitando também sua liberdade de utilização, porém pretendo discorrer mais especificamente sobre as câmeras *pinhole* artesanais pelo fato de sua ótica, simples e acessível, ter sido o dispositivo que me lançou desafios e projetou meu trabalho por outros caminhos e outras linguagens que nunca imaginei explorar.

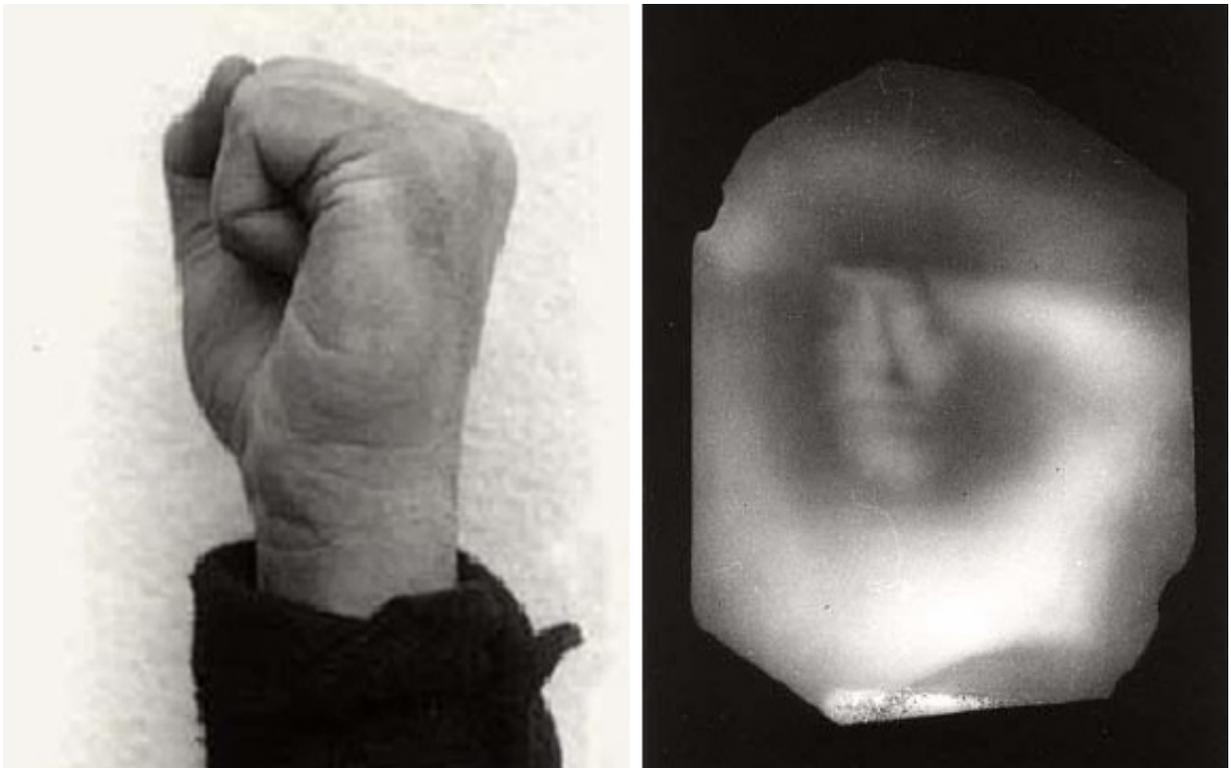


Fig.02 - Em sua série *pugno stenopeico* (1989), Paolo Gioli usava a própria mão como câmera para fazer autorretratos.

A imagem produzida utilizando uma câmera *pinhole* artesanal se difere em muitos aspectos de uma imagem produzida por uma câmera industrial que possui lentes. O sistema ótico, por si só, já determina algumas diferenças. Na câmera com lente temos uma nitidez maior, o foco e o desfoque; a câmera *pinhole* apresenta uma imagem com uma textura mais acentuada, um certo ruído, porém com uma profundidade de campo praticamente infinita – todos os planos na imagem tem a mesma definição. Em uma câmera artesanal *pinhole* é possível explorar distorções na perspectiva geométrica da imagem, resultantes do tipo de posicionamento do suporte sensível no interior da câmera. Pode-se usar múltiplos furos como sistema ótico e obter imagens múltiplas ou sobreposições. São muitas as possibilidades e desafios que a técnica *pinhole* proporciona.

A relação entre dispositivo fotográfico e paisagem urbana surge em meu trabalho no momento em que começo a me interessar pela simplicidade das câmeras *pinhole* como possibilidade de subversão, ou profanação, do dispositivo fotográfico. Em 2003, construí várias câmeras *pinhole* pensando em um ensaio documental *Ver-o-Peso pelo furo da agulha* que trabalhasse com um outro tempo na fotografia, um tempo que não fosse o do instantâneo, que marcou toda a produção fotográfica moderna. Pretendia que o processo fosse uma crítica aos discursos consumistas que vem sempre colados às tecnologias emergentes. Pretendia, também, transpor os horizontes da própria linguagem fotográfica em direção a zonas híbridas, de fronteiras com outras linguagens como o vídeo, o cinema e a pintura/desenho. Uma desconstrução do dispositivo no sentido da construção ou invenção de uma outra da paisagem, como a que se refere Anne Cauquelin:

A virada – tecnológica –, longe de destruir o “valor paisagem”, ajuda, inversamente a demonstrar seu estatuto: com efeito a tecnologia evidencia a artificialidade de sua constituição como paisagem. Desse modo, a tecnologia põe a paisagem a salvo de um retorno a natureza da qual ela, a paisagem, seria o equivalente exato (CAUQUELIN: 2007: 16)

A fotografia *pinhole*, portanto, se insere no conceito de campo expandido da fotografia: uma produção de imagens que parte de uma revisitação a parâmetros e técnicas esquecidas pelo desenvolvimento tecnológico. Essa revisitação se torna uma grande oportunidade de experimentar mais a fundo a própria linguagem fotográfica e suas possibilidades de imbricações com outros campos, pensando que cada inovação tecnológica é mais uma ferramenta dentro do campo de possibilidades de criação do artista a agregar novas potencialidades a técnicas e procedimentos anteriores e (ou) vice-versa.

Para Rubens Fernandes Jr (2006), o conceito de *fotografia expandida*, que abrange o conceito de fotografia *pinhole*, se dá por uma espécie de resistência, pela utilização dos mais diferentes procedimentos, aos automatismos generalizados da homogeneidade visual e por uma experiência de libertação através de diferentes procedimentos articulados criativamente que apontam para um repertório inesgotável de combinações na linguagem artística.

Denominamos essa produção contemporânea mais arrojada, livre das amarras da fotografia convencional, de *fotografia expandida*, onde a ênfase está na importância do processo de criação e nos procedimentos utilizados pelo artista (FERNANDES JR: 2006: 11)

No contexto da arte contemporânea, Arlindo Machado (2007) chama também a atenção para a questão da *convergência dos meios*. A ideia de “expansão” que germinou inicialmente no conceito de *cinema expandido* – no livro *Expanded Cinema* (1970) de Gene Youngblood – se remete às passagens que operam entre os meios. As imagens agora são mestiças, as fronteiras formais e materiais de seus suportes foram diluídas. Recentemente alguns artistas começaram a retomar técnicas meio esquecidas ou pouco usadas misturando-as com processos tecnológicos mais recentes. Ocorreu uma hibridização dos meios dificultando a determinação da natureza de seus elementos constitutivos. A fotografia *pinhole* é usada por muitos artistas nesse importante do processo de expansão dos meios e, portanto, desse processo de hibridização.

1.4 Da imagem narrativa à imagem cronotópica¹

Quando descobri a fotografia como linguagem, para onde quer que eu fosse, andava sempre com minha câmera, uma Zenit 12-XP, e um punhado de rolos de filme. Sem nenhuma determinação pessoal, ou poética, bem definida. Muitas vezes ávido por alguma cena interessante, outras vezes querendo só andar sem rumo, meio desligado do mundo da maioria das pessoas, mas ligado num mundo muito particular regido pela percepção das coisas simples. Gostava da simplicidade da vida dos ribeirinhos e das cidades pequenas do interior da Amazônia - sem a presença de frequente da tecnologia, mas com muita sabedoria. Um mundo onde quem comanda é a natureza, onde não há pressa, corre-corre, lotação, trânsito, engarrafamento e todos transtornos e problemas das grandes cidades. O que me interessava era esse modo de vida onde o tempo é vivenciado de maneira muito particular: o relógio é o sol, a lua e as marés. Um modo de vida em que o trabalho é para sobrevivência quase imediata e a riqueza é ter a abundância da natureza bem próxima. O conforto é deitar na rede e observar o mar, ou um rio, passando em frente de sua casa e a tecnologia é a mais simples possível e dependente ainda de uma arte do fazer ou de um saber fazer.

Minhas primeiras imagens se debruçam sobre esse universo (Fig.03). Encontrei nessas imagens, a memória perdida de uma primeira infância, da qual não lembro claramente de nada, mas que sempre deu-me a sensação de um *déjà vu* quando visitava esses lugares ou observava mais tarde o que havia fotografado. O brilho do sol nas águas profundas do rio escuro e barrento, alguns cheiros úmidos da mata e seus frutos...sensações que emergiam da memória e guiavam meu olhar.

¹ O termo “cronotópica” é usado por Arlindo Machado (1993: 100) para se referir a uma modalidade específica de anamorfose (subversão dos cânones da perspectiva geométrica) relativa as “deformações” resultantes de uma inscrição do tempo na imagem.

² *Instante decisivo* foi o termo cunhado por Cartier Bresson. Se refere ao momento único em que os elementos que compõe uma cena a ser fotografada entram em equilíbrio perfeito no visor da câmera fotográfica.



Fig.03 – Primeiras imagens: narrativa marcada por uma lógica temporal muito particular. 1991-1997.

Imagens cegas da infância que se reencontram aqui neste primeiro contato que tive com a fotografia. Reminiscências de um lugar quase perdido no turvo mundo de águas barrentas de minha memória. O tempo também tinha outro tempo nesses lugares perdidos entre florestas e rios. E, mesmo que as imagens apresentassem uma forte influência do *instante decisivo*² de Cartier Bresson (2010), com seu traço instantâneo que marcou profundamente a fotografia moderna a ponto de quase se confundir com o próprio conceito de fotografia de modo mais geral, as primeiras imagens buscavam uma narrativa que era comandada por uma lógica temporal muito particular, marcada por uma certa tranquilidade determinante do modo de viver de cada lugar. O tempo habitava silenciosamente gestos e olhares, se demorava pelos cantos da imagem, reagia a essa velocidade extrema do mundo contemporâneo.

As transformações mais radicais na nossa percepção estão ligadas ao aumento da velocidade da vida contemporânea, ao aceleração dos deslocamentos cotidianos, à rapidez com que nosso olhar desfila sobre as coisas. Uma dimensão está hoje no centro de todos os debates teóricos, de todas as formas de criação artística: o tempo. O olhar contemporâneo não tem mais tempo. (BRISSAC: 2004: 209)

Esse mesmo tempo se voltou mais tarde para dentro do processo de construção da imagem. Não mais um tempo narrativo, mas um tempo cronotópico e constitutivo, tempo integrante da formação da imagem que se demora para desvelar o invisível.

Ver-o-Peso pelo furo da agulha, ensaio documental de uma das maiores feiras abertas da América Latina, o Ver-o-Peso, em Belém do Pará, foi realizado com as primeiras câmeras artesanais *pinhole* formato 120mm, construídas por mim em 2004 (Fig.04). Ao mesmo tempo que troco a câmera industrial pela câmera artesanal *pinhole*, começo a me voltar para a paisagem urbana. Dou partida aqui a um mergulho no dispositivo que me abrirá a fotografia para o diálogo com outras linguagens.

A feira faz essa transição entre cenas do universo ribeirinho, das pequenas vilas no interior da Amazônia, que vivem num ritmo muito mais tranquilo, e o modo de vida apressado e alucinante da grande cidade. Frequentei a feira durante o período de um ano, em um projeto realizado com suporte de uma Bolsa de criação artística do Instituto de Artes do Pará (IAP). Mesmo sendo um ensaio fotográfico de caráter documental a proposta se baseava em experimentações utilizando a técnica *pinhole*: o tempo dilatado necessário para

² *Instante decisivo* foi o termo cunhado por Cartier Bresson. Se refere ao momento único em que os elementos que compõem uma cena a ser fotografada entram em equilíbrio perfeito no visor da câmera fotográfica.

sensibilizar o filme, o formato da imagem resultante do design da câmera, o efeito pictórico resultante do uso de um orifício no lugar da lente para captação da imagem. Outros parâmetros: um novo jogo.



Fig. 04 – Câmeras *pinhole* construídas para o projeto *Ver-o-Peso pelo furo da agulha*, 2004.

O tempo se inscreve numa imagem construída de acasos, acidentes e intuições. A imagem se dilui nessa outra temporalidade. Objetos se desmancham no ar, ou se multiplicam em sombras, em uma translucidez fantasmagórica. Uma certa invisibilidade se revela à câmara: não mais a invisibilidade do tempo congelado, do corte instantâneo. Agora é o tempo diluído, um tempo em degelo que se oferece ao olhar.

Se considerarmos a imagem como ocupação de um espaço (que pode ser bi ou tridimensional) por formas de cores e texturas variadas, o tempo ocorre aí como uma força de anamorfozes, liquefazendo os corpos para derramá-los num outro topos, num cronotopos, portanto num espaço-tempo. (MACHADO, 1993: 103)

A solidez do instante se descongela, liquefaz o movimento do mundo e deixa no ar uma névoa do tempo que se evanesce. Névoa de tempo que se demora: o tempo da espera que retorna à fotografia. O mesmo tempo que se demorava para trazer a tona a mais simples imagem nos primeiros anos do invento. Borrões, camadas, transparências, manchas, marcas, granulações, aberrações: todas as imperfeições necessárias para que a imagem sempre carregue uma potência de sonhos e ilusões. “Deformações” resultantes da inscrição do tempo na imagem, que Arlindo Machado chama de anamorfozes cronotópicas. Anamorfose foi um conceito introduzido no século XVII que consiste, segundo Machado, “em relativizar ou “perverter” os cânones mais rígidos da perspectiva geométrica do Renascimento”. No pensamento de Agamben, o mesmo poderia também ser visto como a profanação do modelo renascentista, pois nos devolve o acesso a sonhos e alucinações que não seriam permitidos pelo dispositivo racional da perspectiva geométrica. Já o termo “cronotopo” viria, segundo Machado, da teoria de Mikhail Bakhtin, no contexto da análise literária, inspirada metaforicamente nas ideias de Einstein sobre a indissociabilidade do espaço-tempo. Em sua abordagem sobre as anamorfozes cronotópicas no campo da fotografia, Machado a vê como um novo paradoxo, se considerarmos a fotografia como um sistema significante de suspensão do tempo e congelamento da imagem, pois:

[...]é justamente porque toda tecnologia da fotografia se orienta no sentido de uma eliminação do tempo que a inscrição deste último na fotografia tem um poder superlativamente desestabilizador e, por consequência, deformante. O princípio básico do cronotopo fotográfico reside na elasticidade do conceito de instante: considerando o tempo como um desenrolar de eventos, a fotografia surge como algo que se interpõe nessa sucessão para fixar um intervalo.(MACHADO, 1993:103).

Em *Ver-o-Peso pelo furo da agulha*, a lógica do instantâneo começa a ser subvertida. A supressão do tempo – caracterizada pelo recorte mínimo e pelo congelamento da imagem –

que muito contribuiu para a construção do conceito moderno da fotografia, principalmente para o senso comum, começa a ser profanada: a fotografia retorna a seu momento inaugural, não mais tentando suprimir o tempo, mas, pelo contrário, buscando demorar-se nele: habitá-lo.

O próprio dispositivo – a simples câmera *pinhole* e suas configurações – já implica a necessidade de se trabalhar com tempos mais longos de exposição e, o que poderia parecer uma característica técnica que limitaria ou restringiria de alguma forma seu modo de usar, acaba revelando um aspecto pouco explorado da imagem fotográfica: a duração do instante, ou melhor, a liquidez do tempo e seu degelo. Portanto, um outro inconsciente ótico se revela. Não mais aquele da exatidão técnica do instante que, segundo Walter Benjamin (1993: 94), fazia o observador sentir “a necessidade irresistível de procurar a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem”. Aqui, o inconsciente ótico é o da duração, da imprecisão do descongelamento, que liquefaz a concretude do instante e nos faz procurar pelas camadas de tempo que se acumulam na imagem (Fig.05).



Fig.05 – Em *Ver-o-Peso pelo furo da agulha*, o tempo se inscreve na imagem. 2004.

O trabalho do fotógrafo alemão Michael Wesely (Fig. 06) é radical nesse sentido. Ele se interessa por representar a duração, não mais o instante:

Meu interesse era definitivamente o tempo. Eu estava investigando este aspecto da fotografia que ninguém achava que tinha algum sentido. O tempo é um elemento muito importante na fotografia que ninguém estava questionando. Deste ponto de vista analítico eu realmente estava indo de encontro com a história da fotografia quando achei este “vazio”. Eu comecei basicamente com a “duração do momento” e o resto foi apenas curiosidade.[...] Assim, eu fui estendendo o tempo de exposição. Eu usava cinco minutos, cinquenta, quinhentos etc. e assim foi. (WESELY: 2004: 03)

Wesely estende o tempo de captação das imagens ao limite, em algumas séries de suas fotografias o que determina esse tempo é a própria duração de um determinado evento; chega a trabalhar com tempos de captação da imagem de até 3 anos. Todo o processo de transição da paisagem urbana está lá estratificado, como nas fotos da reconstrução de Potsdamer Platz, em Berlim (Fig.06). Suas imagens são elaboradas numa lógica contrária ao conceito do “instante decisivo” de Cartier Bresson. Para Wesely (2004: 4), “tudo está lá, mas nem tudo é visível”, as imagens vão se amalgamando em camadas de tempo: inscrições estratificadas de uma transição ou de uma certa transformação – seja da paisagem urbana ou de simples tulipas que murcham em sua transitoriedade no mundo.



Fig.06 – Em Potsdamer Platz (27.3.1997–13.12.1998), Wesely estende o tempo de captação das imagens ao limite.

As imagens captadas pelo dispositivo artesanal apresentam um certo caráter onírico em formas sem contornos definidos, pequenas fantasmagorias. Durante a digitalização de algumas imagens pude perceber a potência que havia no uso do escâner (*high-tech*)³ como dispositivo amplificador de uma imagem poética gerada pela utilização de um dispositivo mais simples como a câmera *pinhole* (*low-tech*)⁴, ampliando a ideia de que a cada novo dispositivo tecnológico que surge na história, uma nova ferramenta se coloca à disposição do artista, um novo substrato, uma nova possibilidade que se soma aos dispositivos anteriores. Um potencializa o outro.

Entre 2005 e 2007, produzi a série *Dos sonhos que não acordei* (Fig.07). Paisagem onírica. Lugares de sonhos inventados a partir da manipulação do real recém transfigurado pela câmera *pinhole*. Imagens que só existem pela utilização conjunta de dispositivos de baixa e alta tecnologia; captadas com câmeras *pinhole* são modificadas durante o processo de escaneamento. Os ruídos, erros e acidentes são amplificados através de um minucioso trabalho da inserção ou alteração das cores no momento da digitalização da imagem.

A paisagem reverbera em cores monocromáticas, vibra nos contornos turvos e indefinidos, transporta-nos para o universo de sonhos dos quais não precisamos acordar. A paisagem: nós a inventamos! e a tecnologia é uma importante ferramenta em sua construção, principalmente por deixar evidente seu artifício.

A virada – tecnológica –, longe de destruir o “valor paisagem”, ajuda, inversamente a demonstrar seu estatuto: com efeito a tecnologia evidencia a artificialidade de sua constituição como paisagem. Desse modo, a tecnologia põe a paisagem a salvo de um retorno a uma natureza da qual ela, a paisagem, seria o equivalente exato. (CAUQUELIN: 2007: 16)

A associação entre ferramentas de baixa e alta tecnologia para produção audiovisual pode representar uma forma de desconstruir o dispositivo fotográfico, profanar seu “modos de usar”, e emprega-lo na construção de uma outra paisagem da qual se refere Anne Cauquelin: uma paisagem distante da reprodução da natureza como seu equivalente inequívoco.

³ *High-tech* se refere a dispositivos que implicam tecnologias muito avançadas e complexas em sua produção.

⁴ *Low-tech* se refere a dispositivos que implicam tecnologias simples ou de baixa complexidade em sua produção.



Fig.07 – Em “Dos sonhos que não acordei” Os ruídos, erros e acidentes são amplificados pela interferência digital.

**2 FOTOGRAFIA (*PINHOLE*) EM MOVIMENTO: DO CINEMA À VIDEO-
INSTALAÇÃO**

2.1 *...feito poeira ao vento...*

(des)construção do dispositivo: (re)construção da paisagem (1º movimento)

A captação de imagens em movimento, seja cinematográfica ou videográfica, obedece a uma certa linearidade e homogeneidade característica dos dispositivos industriais que geralmente são utilizados para produção dessas imagens. Que tipo de cinematografia resultaria da animação de uma sequência de imagens tomadas com câmeras *pinhole* construídas a partir de pequenas caixas de fósforo? Que tipo de imagens em movimento seriam produzidas quando a tomada de cada uma dessas imagens é feita em um processo totalmente manual e precário? Esses questionamentos me levaram a produção de “...feito poeira ao vento...”.

Construído a partir da animação de uma sequência de 991 fotografias captadas em uma única ação (com quatro horas de duração) utilizando 38 câmeras artesanais *pinhole*, *...feito poeira ao vento...* mostra, em 3,5 minutos, a transmutação do espaço/movimento da feira em um giro de 360 graus. “...feito poeira ao vento...” se constitui por uma poética do fazer, do experimentar o processo. Experimentar para conhecer. Conhecer para compreender: profanar os processos dominantes.

A complexidade tecnológica cria interfaces entre os objetos e os seres, esconde os mecanismos de funcionamento do mundo em seus processos de subjetivação. Em “...feito poeira ao vento...” o dispositivo fotográfico é (des)construído: é profanado para retomar todo um “modo de usar” que foi praticamente deixado de lado na história da fotografia.

A linguagem que estava adormecida nas possibilidades de uso da câmera artesanal, ou no uso de uma câmera não-industrial, é explorada no sentido de (des)construir também o dispositivo cinematográfico através do esvaziamento do aparato mecânico/eletrônico que envolve o processo automático de captação sequencial das imagens. Em *...feito poeira ao vento...*, além das câmeras utilizadas para captação das imagens terem sido construídas artesanalmente, em um processo quase obsessivo de substituição do método industrial, todo o

procedimento de tomada e digitalização da imagem também foram realizados de forma manual: as fotografias foram tomadas, uma a uma, durante exaustivas quatro horas de movimentos repetitivos na feira, e depois de reveladas foram digitalizadas também, uma por uma, em outro processo que demandava longas horas de trabalho.



Fig.08 – montagem de uma das câmeras *pinhole* de caixa de fósforos usada em ...feito poeira ao vento..., 2006.

Em “...feito poeira ao vento...”, a (des)construção do dispositivo está implícita no fluxo de imagens que revela a (re)construção da paisagem urbana. Nesse movimento de (des)construir o dispositivo para (re)construir a paisagem, a fotografia ultrapassa a si mesma e se aproxima de outros campos de fronteira com o vídeo e o cinema. Para Philippe Dubois (2004: 98): esse lugar de fronteira se torna cada vez mais apagado pelo rastro da “multiplicação das invenções tecnológicas da imagem e do som”, no qual as clivagens físicas e técnicas parecem indiscerníveis pelo movimento incessante em direção ao mundo digital. Dubois vê no vídeo mais que um poderoso instrumento, técnico e teórico, para exibição nas salas de museus e galerias da arte contemporânea, de trabalhos que tem como base o cinema:

Assim como ocorria com a televisão, percebemos que o “vídeo” é de fato um estado do pensamento das imagens, uma forma que pensa. Por meio das telas múltiplas ou transformadas (telas de dupla face, transparentes, espelhadas...), da disposição no espaço, da projeção trabalhada (câmera lenta, imagem congelada...), da seqüencialização, da ocupação das paredes, da criação de ambientes, da separação entre som e imagem e de tantas outras invenções visuais[...] O vídeo é, na verdade, esta maneira de pensar a imagem e o dispositivo, tudo em um. Qualquer imagem e qualquer dispositivo. O vídeo não é um objeto, ele é um estado. Um estado da imagem. Uma forma que pensa. O vídeo pensa o que as imagens (todas e quaisquer) são, fazem ou criam. (DUBOIS: 2004: 116)

Em “...feito poeira ao vento...” observamos os primeiros passos de meu trabalho em direção a desconstrução da imagem fotográfica, que agora não precisa mais se fixar sobre um suporte e perenizar-se como imagem-objeto. A imagem se desmaterializa, não apenas internamente – pela fluidez de seu conteúdo fantasmático e translúcido, onde o tempo se deposita em inscrições e camadas diáfanas, fazendo com que as coisas percam seu peso e se desmanchem no ar - mas, também, externamente, quando se multiplica e se acelera para tornar-se fluxo contínuo: para tornar-se vídeo e nos fazer pensar sobre as imbricações muito particulares entre a fotografia *pinhole* e o cinema.

Para Christine Mello (2008: 41) a arte no século XXI se constitui de práticas desmaterializantes em que “a obra de arte passa a ser compreendida não apenas como produto, mas também como processo, como acontecimento, como comunicação de ideias e informação”. Entre os séculos XX e XXI temos uma gradual passagem na arte: de uma trajetória material, baseada na tradição objetual da pintura e escultura, para a imaterialidade de uma arte efêmera e descontínua, livre da dependência do objeto. A obra de arte ganha, então, novas formas de pensar o tempo e o espaço ampliando seu campo de possibilidades de expressão. Segundo Mello (2008: 43), o vídeo surge, nesse contexto, como “um novo meio

que propicia não só novas relações na reorganização de espaço-tempo, mas também novas atitudes artísticas.” Em uma sequência de sombras inimagináveis, “...feito poeira ao vento...” se propõe a pensar o fluxo do tempo estratificado que se inscreve e se acumula em transparências sob a superfície das imagens, marcado por uma batida em ritmo hipnotizante (Fig.09).



Fig.09 – frames de *...feito poeira ao vento...* e suas inscrições do tempo na imagem. 2006.

...feito poeira ao vento... revela singularidades que habitam o cotidiano do espaço, dirige nosso olhar para aquilo que nos escapa, posiciona nosso corpo no centro da paisagem que nos circunda em movimento panorâmico, transmutando para o vídeo a experiência que Karina Dias (2010) chama de “*olhar-em-paisagem*” – esse modo, muito pessoal e íntimo, de nosso olhar engendrar uma paisagem sem se descolar da experimentação fenomenológica do espaço:

O *olhar-em-paisagem* é então um olhar pessoal, íntimo, uma forma de enquadrar, “construir”, “fabricar” uma paisagem que é, ao mesmo tempo, enraizada no espaço concreto e imaterial como experimentação fenomenológica. [...]Ter esse olhar é possuir o sentido de deslocamento, incluindo na finalidade prática de nossos trajetos, a nossa sensibilidade. (DIAS: 2010: 154)

Desde a construção das câmeras até a captura das imagens o processo todo foi manual e precisou ser planejado previamente. A ideia inicial era fazer um *traveling* da calçada a céu aberto onde são vendidos os peixes na feira do Ver-o-Peso. Porém, isso implicaria em uma estrutura muito complexa e também em uma grande interferência na dinâmica e no cotidiano dos trabalhadores da feira – o que não estava nos planos de trabalho.

A solução, então, foi utilizar uma base circular de madeira com aproximadamente 365 pequenas marcações em sua borda (Fig.10). Três fotogramas seriam realizados em cada marcação, deslocando em seguida a câmera lateralmente até ter completado uma volta completa. $3 \times 365 = 1095$, a conta precisa para chegar ao número de fotogramas que seriam realizados ao fim de uma volta completa na base de madeira. Considerando o tempo necessário entre uma foto e outra sendo de aproximadamente 10 segundos, teríamos o seguinte cálculo para programar o tempo total do procedimento: $(1095 \text{ tomadas de foto}) \times (10 \text{ segundos}) = (10.950 \text{ segundos})$, o que nos daria aproximadamente 3 horas de trabalho. E para saber quantas câmeras seriam necessárias para realizar todo processo, outro pequeno cálculo: $1095 \div 25$ (média de fotogramas realizáveis por câmera) = 43,8. Portanto, levamos 45 câmeras e ao final de tudo utilizamos 38 câmeras e foram necessárias quase 4 horas para tomar um total de 991 fotografias.

A projeção das fotografias que rapidamente se acelera, revelando a imagem em movimento, transforma-se em imagem cinematográfica. As fotografias não são capturadas linearmente a 24 quadros por segundo. O movimento é quebrado, não linear, e causa certo estranhamento. Há um tempo fraturado entre uma imagem e outra revelando um cinema meio cego e manco que tateia a realidade e nos mostra um mundo caótico. A imagem tremida

avança aos solavancos. Personagens aparecem e desaparecem, vem e vão, se desmancham no ar “...feito poeira ao vento...”. Vai do frenético movimento, da agitação e burburinho, do início da manhã, ao esvaziamento do espaço urbano.

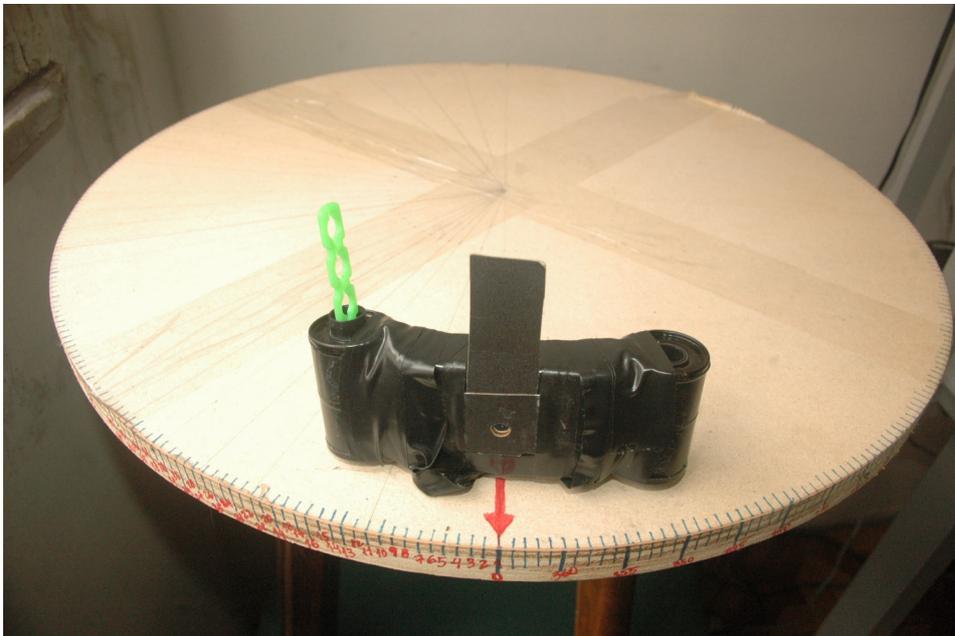


Fig.10 – Base de madeira com marcações para orientar o movimento circular da câmera. 2006.

...feito poeira ao vento... faz uma síntese do cotidiano esquadrihando a paisagem com suas imagens ruidosas e imprecisas. Joga com os códigos da fotografia e do cinema. É um panorama em movimento circular de 360 graus: a câmera realiza um movimento de giro sobre seu próprio eixo deixando o espectador no centro desse movimento. E essa imagem que gira a sua volta, cambaleante e instável, vai reconstruindo a paisagem da feira e parece reordenar todo seu universo caótico: o movimento repetitivo dos feirantes vendendo seu peixes; os transeuntes que apressados surgem, desaparecem e reaparecem feito fantasmas em sombras; nuvens turbilhonantes que passam velozes e cambiantes sob o céu azul; o trânsito de carros e ônibus desmaterializados riscando em manchas de cor o horizonte apertado da cidade; e, por fim, fechando o panorama desse lugar em ebulição, o balançar calmo dos barcos, atracados no cais, que sempre estiveram ali desde a primeira imagem, mas talvez nem tenhamos percebido. Afinal mesmo o que não vemos sempre está lá. O invisível é parte integrante do visível, mesmo que seja apenas como presença de um imaginado:

Poderíamos acrescentar que tudo o que vemos engloba inelutavelmente o que *n[ã]o-vemos*, porque as paisagens que concebemos não são somente compostas das porções eleitas em nosso campo de visão. Elas comportam ainda outros relevos – esses imaginados ou adivinhados. Para compensar nossa incapacidade de ver tudo, somos incitados a beber na fonte de nossas reservas de visível. Assim, as paisagens emergiriam da alquimia entre o que vemos, o que *n[ã]o-vemos*, o que adivinhamos e o que imaginamos. (DIAS: 2010: 293)

Entre uma imagem e outra de “...feito poeira ao vento...” temos a sensação de que não damos conta de ver tudo. A imagem até se demora um pouco mais que o comum e quando nosso olho tenta abarca-la, perscrutando todos seus cantos, uma nova imagem surge em seu lugar. Algumas coisas desaparecem, outras surgem. Descobriremos novos elementos na paisagem. A cada *frame* que passa parece que algo ficou perdido no limiar de nossa percepção: algo que quase chegamos a ver, algo que quase adivinhamos sua presença mas se mostrou invisível. O *looping* nos dá oportunidade de tentar descobrir novamente esse invisível inscrito na paisagem.

2.2 *Em um lugar qualquer*

(des)construção do dispositivo: (re)construção da paisagem (2º movimento)

Mergulhar em direção às estruturas básicas do dispositivo fotográfico aproximou meu trabalho da linguagem do cinema e do vídeo. Aprofundando mais o mergulho, no sentido de desconstruir a complexidade tecnológica do dispositivo e tentar diferentes táticas para ampliar seus modos de usar, me fez avançar na direção a projetos no campo da instalação em vídeo. A imagem se multiplica, conquista outros planos no espaço expositivo, se expande para o ambiente, suprime um certo domínio do olho como único canal de apreensão da imagem em movimento e solicita ao espectador o uso de todo seu aparato corporal para entrar em diálogo com a obra. Para Christine Mello (2008), a imersão é um dos princípios estéticos da videoinstalação em que os visitantes tem a chance de experimentar o espaço perceptivo:

[...] a videoinstalação reintroduz o visitante na caverna imersiva do cinema deixando-o ciente da presença do dispositivo e sem deixá-lo prisioneiro no espaço. Nela, o visitante é parte do processo gerador da obra, podendo, muitas vezes, deslocar o seu corpo no espaço e ficar o tempo que julgar suficiente para que os seus estímulos sensoriais mantenham diálogo com o trabalho. (MELLO: 2008: 171)

Em um lugar qualquer é uma série de trabalhos vídeo-instalativos que buscam uma reconstrução da paisagem. O posicionamento das telas ou das projeções se conectam fisicamente para dar sentido a reconstrução do espaço que fora captado de forma fragmentada. A intenção não é encontrar a perfeição nessa reconstrução da paisagem e, sim, deixar evidente que a paisagem é um conceito cultural construído. A série possui três trabalhos: *Em um lugar Qualquer – Outeiro*, *Em um lugar qualquer – Belém/Brasília* e *Somewhere – Alexanderplatz*. Todos foram apresentados de diversas maneiras, em diferentes situações, dependendo do espaço expositivo e dos equipamentos disponíveis. Sempre no sentido de colocar o espectador em um estado de imersão, mesmo quando os trabalhos são apresentados em dimensões reduzidas. Aqui também é necessário ressaltar que a expansão de meu trabalho em direção a campos de caráter instalativos se dá primeiramente através do vídeo, e se desloca posteriormente para o conceito de instalação de um modo mais amplo. Segundo Elaine Tedesco:

Para o senso comum instalação é uma proposta artística penetrável, herança das ambientações, mas isso nem sempre ocorre, existem propostas de instalação nas quais seria impossível entrar. Algumas instalações são remontáveis exatamente como foram projetadas e outras reconsiderando o novo contexto. Nesse sentido, retomam a essência da escultura móvel, transportável, acrescentando-lhe a possibilidade de ser desmontada, mantendo assim a possibilidade de nomadismo do objeto artístico. Nas operações com a instalação, o artista implica simultaneamente sua proposta e o lugar onde se situa; depois, a duração estende-a ao curso da vida, um determinado local é temporariamente transformado, mas o que seriam dessas reordenações espaciais se não fossem os sujeitos que a vivenciam? As instalações são proposições espaço/temporais que evidenciam o caráter de experiência da arte. (TEDESCO: 2004: 7)

Em um lugar qualquer – Outeiro, de 2009, videoinstalação, seis canais, propõe uma (re)construção da paisagem por meio de imagens captadas por dispositivos ópticos precários. 170 câmeras *pinhole* construídas a partir de pequenas caixas de fósforos foram divididas entre seis fotógrafos, posicionados no interior de uma base hexagonal (Fig.11). Cada fotógrafo tomava uma sequência de fotografias na direção do horizonte, apoiando as câmeras em cada um dos lados do hexágono. Cada sequência era animada e, assim, tínhamos seis vídeos que juntos, lado a lado, formando uma vista panorâmica em 360 graus da prai



Fig.11 – processo de construção das câmeras de caixinhas de fósforo e tomada das imagens em Outeiro. 2009.

Mais de cinco mil fotogramas produzidos por essas simples câmeras *pinhole*, foram digitalizados e editados em seis canais de vídeos. Aqui temos novamente os conceitos *high-tech* e *low-tech* atuando juntos na conformação de uma outra experiência da paisagem: um potencializa o outro. O trabalho só existe enquanto resultado de um diálogo formativo entre os dois conceitos, no processo poético de sua construção. As imagens produzidas pelas câmeras artesanais são apresentadas em seis vistas que se somam, formando juntas uma única vista panorâmica em 360 graus. A estrutura da instalação construída com telas de TV's, ou projeções multimídia, são posicionadas lado a lado para reconstruir a paisagem da praia em um panorama impreciso e instável (Fig.12).



Fig.12 – *Em um lugar qualquer – Outeiro*, videoinstalação, apresentada respectivamente na Funarte/Brasília e no Videobrasil, em São Paulo. 2011.

Em um lugar qualquer – Outeiro, a fotografia vai além do cinema. Não apenas pela forma em que é apresentada (instalação audiovisual), mas porque aqui também, seguindo a ideia de “...feito poeira ao vento...”, continuamos a tratar da fotografia com o tempo distendido, o tempo lento e preguiçoso, em degelo, da fotografia *pinhole*: onde todos os fantasmas aparecem, onde vultos surgem e se diluem no ar. O tempo, na fotografia *pinhole*, se demora, a luz precisa de um tempo a mais para atravessar o pequeno furo de agulha. A câmera funciona como uma pequena ampulheta. Poeiras de luz escorrem para dentro da câmera e formam lentamente a imagem no contra-fluxo do discurso teleológico. Imagem-ruído e sem nenhuma pretensão em relação ao paradigma da super definição, nem da reprodução perfeita do panorama da praia (Fig.13). A tomada totalmente manual das fotos, em um sistema que o corpo se torna praticamente parte dos mecanismos da câmera, também corrobora para que tenhamos uma imagem em movimento aos saltos, sem nenhuma estabilidade e altamente nervosa. Cada fotógrafo faz suas tomadas em seu próprio tempo, um em des-sincronia com os outros. Uma vista se conecta a outra com uma certa imprecisão. Em verdade, não há uma preocupação para que se conectem de forma perfeita, nem que estejam sincronizadas temporalmente, pelo contrário: os vídeos rodam em *looping* e todos tem o mesmo som, podendo ser ligados aleatoriamente para que os sons se sobreponham e criem outros ruídos provocados por essa sobreposição.



Fig.13 – Frames consecutivos de três vídeos de “*Em um lugar qualquer – Outeiro*”. 2009.

Somewhere Alexanderplatz, 2009 (Fig.14) é uma videoinstalação com seis vídeos que juntos reproduzem, em 360 graus a praça de Alexanderplatz, um lugar de encontro e passagem, um espaço comercial e cultural de Berlim. Cada vídeo traz um ponto de vista diferente da praça e foi feito a partir da animação de uma sequência de fotos tomadas com as mesmas câmeras *pinhole* de caixinhas de fósforo utilizadas para realização da instalação de Outeiro.



Fig.14 - *Somewhere – Alexanderplatz*: captação das imagens e suporte de tripé p/câmera. 2009.

Somewhere Alexanderplatz tem a mesma lógica de *Em um lugar qualquer - Outeiro*, seus processos de construção são quase os mesmos, com algumas pequenas diferenças: *Somewhere Alexanderplatz* foi realizado em um espaço mais urbanizado, com muitos prédios no horizonte, o que deixa mais evidente a falha entre as conexões laterais entre as imagens dos vídeos; o posicionamento das câmeras foi feito sobre tripés, no lugar da estrutura de madeira utilizada em “*Outeiro*”; foram usadas apenas 120 câmeras.

Em *Somewhere Alexanderplatz*, uma vista se conecta a outra lateralmente, para formar uma grande vista panorâmica em 360 graus, no entanto, não há nenhuma perfeição nas conexões físicas e no sincronismo temporal entre uma vista e outra, pelo contrário, a falha é evidente e proposital (Fig.15). As “imperfeições” e os “erros” são uma forma sutil de revelar o processo de construção do trabalho e, portanto, nos fazer pensar sobre o que há por trás dos dispositivos tecnológicos.



Fig.15 – *Somewhere – Alexanderplatz*: exposição em Berlim. 2009.

Em um lugar qualquer – Belém/Brasília, de 2009, o terceiro trabalho da série, era composto de fotografias *pinhole* e uma videoinstalação. O projeto foi apresentado no Centro Cultural São Paulo, em 2010.

Um vídeo foi realizado a partir a animação de 325 fotografias capturadas com câmeras feitas de caixinhas de fósforo durante um voo entre as cidades de Belém e Brasília (Fig.16). A paisagem agora é a vista da janela. A asa do avião, centralizada na imagem, passa em meio as nuvens que se movimentam transitórias no horizonte: nuvens fluidas ora se desfazem, ora se aglomeram, ora envolvem nosso olhar em brumas, cambiando a luz bruxuleante sobre as asas. O vídeo é duplicado de forma espelhada e projetado de forma simétrica e sincronizada nas paredes opostas de uma sala construída de tal forma que o público possa passar entre as duas projeções. Lado a lado e também espelhadas, um conjunto de oito fotografias foram apresentadas do lado de fora da sala. Em “*Em um lugar qualquer – Belém/Brasília*”, a monotonia da paisagem que não se modifica – a asa do avião com as nuvens ao fundo – guarda uma pequena surpresa: uma aterrissagem no aeroporto de Brasília com a mudança de movimento das nuvens.



Fig.16 – Imagens de “Em um lugar qualquer – Belém/Brasília”. 2009.

3 EXTREMO HORIZONTE: PANORAMAS EM *PINHOLE*

“Não podemos ficar insensíveis diante das sombras. As figuras não são inventadas por nós; são desejos de nossos próprios olhos.” (Cotrone, em *Os gigantes da montanha*).
Luigi Pirandello.

3.1 Revisitando as origens do cinema para (re)inventar a paisagem urbana

A abertura e a expansão de meu trabalho – que sempre teve como base a fotografia –, para outros campos da arte, acontece em consequência de um mergulho cada vez mais profundo ao interior do dispositivo. Parto do princípio de desconstrução da câmera como desconstrução do dispositivo tecnológico, no sentido de simplificar ao máximo todas suas funções supérfluas e construir uma câmera com a configuração mais elementar e mínima possível, com algumas especificidades estruturais definidas antecipadamente no projeto de sua construção. Todas interfaces que, por um lado, “facilitam” a utilização do dispositivo, mas escondem os mecanismos e processos internos, são subtraídas.

Uma reaproximação entre o sujeito-fotógrafo, o conhecimento do fazer e o domínio dos processos básicos se faz necessária. Por outro lado, um dispositivo sem interfaces, sem botões de controle, é um dispositivo sem as amarras dos programas padrões que devem ser seguidos para que o mesmo funcione. Um dispositivo elementar – apesar de demandar mais atenção e conhecimento a seus processos de seu funcionamento – pode, então, ser configurado e, portanto, ser utilizado de forma mais livre.

A câmera artesanal *pinhole* apresenta uma das configurações mais simples em termos de recursos tecnológicos. Simplicidade de recursos que, além de um desafio, representa maior liberdade e multiplicidade em seu modo de usar. Simplicidade de meios: complexidade no *modus operandi*.

Na série de fotografias *Extremo horizonte* – produzidas a partir de 2011, e ainda em desenvolvimento, temos novamente a hibridização entre fotografia e cinema. Porém, agora, o movimento é retroativo: fotografia e cinema revisitam o panorama⁵, configuração que desde o início, segundo Jacques Aumont (2004), já era pintura com desejo de ser cinema:

⁵ A palavra panorama tem origem grega e significa onividência. Mas aqui pretendemos tratar dos panorama-imagens que Philippe Dubois (2005) define como imagens retangulares que se estendem sobre uma superfície achatada, de formato extremamente alongado, para representar um espaço contínuo correspondente a um campo de visão muito amplo (entre 150 graus e 360 graus).

Ao mesmo tempo, por seu dispositivo, o panorama já é espetáculo e quase cinema – sem considerar o movimento. A imagem aí é sempre imensa, afoga-se nela. [...] Fabricado como pintura, o panorama é destinado a ser visto como cinema. (AUMONT, 2004: 57)

Extremo horizonte é uma série de fotografias panorâmicas do espaço urbano, tomadas com câmeras artesanais *pinhole*. A câmera faz uma varredura do horizonte sob a combinação da imprecisão e intuição contidas nos movimentos das mãos do fotógrafo, que gira filme e move câmera, ao mesmo tempo – ora em sincronia, ora em dessincronia –, enquanto a imagem penetra lentamente pelo pequeno orifício para dentro do dispositivo mínimo, sensibilizando o filme em seu interior. O fotógrafo se torna parte integrante do dispositivo, se funde ao processo de captação da imagem. Antes, o dispositivo era apenas a extensão de seu corpo; agora, seu próprio corpo também é extensão do dispositivo. Suaves movimentos de dedos da mão direita giram precários mecanismos (uma chave e um prendedor de roupa que se transformaram em manivela para tracionar o filme), enquanto a mão esquerda guia a câmera e seu corpo se desloca com a câmera. E, assim, em sua dança, o fotógrafo/dispositivo define uma escritura da cidade. O ato de fotografar se assemelha à experiência do desenho, definida por Derrida:

O desenhista é alguém[...] que vê vir, que pré-desenha, que trabalha o traço, que calcula etc., mas o momento em que isso traça, o movimento em que o desenho inventa, em que ele se inventa, é um momento em que o desenhista é de algum modo cego, em que ele não vê, ele não vê vir, ele é surpreendido pelo próprio traço que ele trilha, pela trilha do traço, ele está cego. É um grande vidente, ou mesmo um visionário que, enquanto desenha, seu desenho constitui acontecimento, está cego. (DERRIDA: 2012: 71).

A construção da imagem se faz por improvisação. O fotógrafo tem a sua disposição a arquitetura da cidade, o tempo e o fluxo dos elementos que habitam a paisagem. Tal qual o desenhista – que prevê, pré-desenha, calcula o traço, mas ao traçar também é vidente cego –, o fotógrafo – ao tomar suas fotos panorâmicas, também pré-programa seu movimento, calcula o giro – tem consciência do espaço a sua volta, mas decide tudo em seu movimento com a mesma vidência cega.

As imagens de *Extremo horizonte* contém em seu processo a experiência do imprevisível. O tempo final de exposição da imagem sobre o filme é resultado da combinação entre o movimento em varredura da câmera e o movimento na passagem do filme. A luz – ou sua falta (a sombra) – sobre a cidade e o olhar atento ao fluxo que atravessam suas zonas definem um certo ritmo para as mãos que controlam a câmera para captar o tempo concreto de

seus espaços, sejam de luminosidade ou de opacidade.

Para Milton Santos (2007: 80-81), na cidade existem as áreas luminosas: seus espaços de racionalidade, exatidão e vertigem; e em contraposição (superposição ou justaposição): as zonas urbanas de opacidade, aproximação e lentidão. Em extremo horizonte transitamos entre a vertigem da luz vivida pelas pessoas imersas na mobilidade urbana (ou da falta dela) e a lentidão de quem vive nas zonas opacas da cidade. A imagem é panorâmica sem desejar ser panóptica ou onividente. Portanto, ao caminhar pelas ruas em um exercício de experiência errática, tento alcançar uma outra cidade e um Outro urbano:

Uma outra cidade, opaca, intensa e viva se insinua assim nas brechas, margens e desvios do espetáculo urbano pacificado. O Outro urbano é o homem ordinário que escapa – resiste e sobrevive – no cotidiano, da anestesia pacificadora. Como bem mostra Michel de Certeau, ele inventa seu cotidiano, reinventa modos de fazer, astúcias sutis e criativas, táticas de resistência e de sobrevivência pelas quais se apropria do espaço urbano e assim ocupa o espaço público de forma anônima e dissensual. (BERENSTEIN: 2012: 15)

Meu caminhar é essa experiência errática. E uma experiência errática, segundo Paola Berenstein (2012), acontece quando há um “exercício de afastamento” em relação aqueles lugares marcados por uma vivência cotidiana e familiar “em busca de um estranhamento, em busca de uma alteridade radical”, em busca “pelo que desaparece na transformação da própria cidade”. Portanto, meu caminhar acontece entre flanâncias e deambulações, ou seja: entre a experiência da multidão, do anonimato e a experiência do estranhamento, da fugacidade.

Para Karina Dias (2010), é justamente nessa busca pelo estranhamento, nesse deslocamento do olhar sobre o cotidiano, sobre o habitual, que acontece a experiência fenomenológica de percepção da paisagem. A experiência da paisagem emergiria, então, da incapacidade de tudo ver que acaba por revelar na falha, na fresta, os limites turvos e móveis de nosso olhar: detalhes que inesperadamente se elevam no horizonte do cotidiano, diante dos próprios olhos, para fazer surgir um *espaço-em-paisagem*. Para experimentar a paisagem se torna necessário a suspensão do cotidiano, provocando assim uma fissura que nos fará ver além e, por conseguinte, ter um *olhar-em-paisagem*:

Olhar-em-paisagem é subtrair o peso do cotidiano, é olhar o espaço que nos cerca como paisagem, é pensar o evento absolutamente banal como uma presença extrema, como algo que está ali, em permanência, à espera do nosso espanto.[...] É preciso, então, dirigir o olho para aquilo que nos escapa, em uma espécie de regulação para ver o que se apresenta diante de nossos olhos.[...] É estar consciente de que, a todo instante, somos atravessados pelo banal que nos olha. (DIAS: 2010: 154)

Em *Extremo horizonte*, o que há de mais banal no cotidiano da cidade atravessa o pequeno orifício – a fresta – da câmera para se fixar sobre o horizonte turvo da imagem-paisagem. Em meio a arquitetura e os signos do espaço urbano, o tempo vai se amalgamando sobre a extensão da imagem em feixes de luz e sombras – finas ranhuras verticais –, desvelando no horizonte os limites entre o visível e o invisível: uma outra cidade emerge dessa tentativa quase sempre fracassada de capturar o esfumado do mundo, o invisível que sempre está lá, mesmo que não o percebamos.

Texturas, manchas, borrões, cores, fantasmagorias: o tempo, além de dilatado, agora se derrama lentamente sobre o panorama da paisagem e se inscreve, múltiplo, sobre um espaço que se torna multiforme e maleável. Transparências na imagem, camadas de tempo que ora se arrastam embaçando a vista, ora se fixam em uma instável nitidez. Pictórica, a imagem é um fluxo de formas e cores dirigindo o olhar a horizontes inalcançáveis e desconhecidos, como nos diz Anne Cauquelin:

[..]todo horizonte é uma incitação à viagem para um além, desconhecido ou outro 'mundo'. [...] A imagem do horizonte está, assim, ligada a um 'além' da representação, um 'fora' ou transbordamento da realidade das coisas como elas são. (CAUQUELIN: 2011:103).

A paisagem não é mais que paisagem apenas como recorte ou janela, é imensidão de horizonte: vasto horizonte (quase) sem fim. A cidade é (re)inventada por um artifício, por uma profanação do dispositivo fotográfico, através de operações táticas de uso que prescindem de muitos controles e tecnologias mais atuais, geralmente presentes em uma câmera industrial. Mas, ao mesmo tempo, na fase final de produção da imagem, as tecnologias emergentes dos *softwares* e escâneres se agregam e são necessários para dar suporte e materialização a essa imagem: tecnologias se somam mais uma vez e, novamente, os conceitos *high-tech* e *low-tech* se ligam para a produção e invenção de uma outra paisagem.

Na perspectiva de novos caminhos que a técnica *pinhole* proporciona para a fotografia, algumas sobreposições de imagens, pequenos acidentes de percurso no processo, me chamaram a atenção para uma possível experimentação com o formato panorâmico.

Jacques Aumont (2004) vê na estrada de ferro e na vista panorâmica dois fragmentos do que ele chama de *olho variável*: questões pictóricas no subterrâneo da história que fazem

uma ponte entre pintura e cinema. Fragmentos que talvez estejam fora da arte ou em sua periferia, mas que se relacionam com a visão e a representação.

Segundo Aumont (2004), a estrada de ferro operou uma remodelação de nossa percepção da geografia e, portanto, mais ainda de nossa concepção de espaço e tempo. Instaura uma nova relação espaço-tempo que implica no desejo de aceleração e na perda das raízes, modelando o imaginário: transformou o movimento circular em longitudinal, em deslocamento. O trem é lugar onde se elabora o espectador de massa do cinema: viajante imóvel, sentado e passivo. Aprendendo depressa a olhar a paisagem efêmera emoldurada na janela do trem em movimento. “Trem e cinema transportam o sujeito para a ficção, para o imaginário, para o sonho...” (AUMONT: 2004: 53). O panorama, para Aumont, aparece com o encontro dos olhares do pintor “ambulante” e do viajante ferroviário.

Panorama, do grego, significa onividência, ou seja: envolver o olhar de uma vasta zona. Era um espetáculo que não deixava nada a desejar as produções cinematográficas. Demandavam meses de trabalho a um grande número de pintores, um custo muito elevado e, na maioria das vezes, a construção de um prédio específico para abrigá-los. Aumont (2004) aponta dois tipos de panorama: um à europeia e outro à americana. O primeiro consistindo de uma imagem circular contemplada de uma pequena plataforma no centro da do espaço. O segundo, por uma imagem plana que se desenrola diante do espectador.

O panorama à americana, para Philippe Dubois (2005), tem mais afinidades com o panorama fotográfico, por se tratar de imagens-retângulos que se estendem sobre uma superfície longitudinal, tais como as imagens convencionais, distinguindo-se delas apenas pelo formato alongado. Portanto, é o que mais nos interessa aqui, porque esse tipo de panorama ocupou um espaço na transição entre a fotografia e o cinema: “no fundo, o panorama, numa única olhada, não passa de um plano de cinema realizado em fotografia” (DUBOIS: 2005: 218). Ele aponta o que seria algumas características específicas do panorama: a ausência de extracampo ligada a um desejo de ver tudo e identificar o horizonte, contrariamente ao corte temporal da fotografia convencional que se concentra no detalhe; a multiplicação da perspectiva dada pela rotação da tomada; a relação com o tempo se dá pela duração de uma varredura do horizonte. O espaço do panorama seria um tempo alastrado.

3.2 Jogar com o dispositivo: descobrindo novos modos de usar

Extremo horizonte, fotografias hiper-panorâmicas tomadas com câmeras *pinhole*. Algumas coincidências se articulam: o tempo usado na *pinhole* também é uma duração, ele inscreve a imagem lentamente sobre o negativo em uma soma de vistas sobre o próprio negativo, emendadas sem precisão ou em sistema de varredura. As características da fotografia *pinhole* potencializam o conceito do panorama. É uma forma de retomar a fotografia panorâmica com toda sua força, considerando que o panorama faz parte das técnicas que ficaram ocultas sob o discurso ideológico de emergência do instantâneo que marcou o desenvolvimento tecnológico da imagem na passagem dos últimos séculos, segundo Dubois:

O último quarto do século XIX marca a emergência da noção de *instantâneo*, que não é simplesmente uma questão (técnica) de um curto tempo de exposição, e sim toda uma lógica, para não dizer uma filosofia da relação com o real (com o espaço, o tempo, o corpo, o mundo), que demorou quase três séculos para se construir e que vai, depois, reinar de maneira maciça na ideologia fotográfica a ponto de quase se identificar com a própria ideia de fotografia (como seu “próprio ser”) e, conseqüentemente, eliminar todas as outras formas e concepções que esta pode ter. Ainda hoje, tal concepção continua imperando na *doxa*. (DUBOIS: 2005:203)

As primeiras imagens desse trabalho surgiram da brincadeira, do jogo na utilização da câmera. Um jogo um pouco diferente do que se refere Flusser:

O aparelho é brinquedo sedento por fazer sempre mais fotografias. Exige de seu possuidor (quem por ele está possesso) que aperte constantemente o gatilho. Aparelho-arma. Fotografar pode virar mania, o que evoca uso de drogas. Na curva desse jogo maníaco, pode surgir um ponto a partir do qual o homem-desprovido-de-aparelho se sente cego. Não sabe mais olhar, a não ser *através* do aparelho[...] Está dentro do aparelho, engolido por sua gula. Passa a ser prolongamento automático de seu gatilho. Fotografa *automaticamente*. (FLUSSER: 2002: 54).

Com regras mais flexíveis, meu brinquedo não está sedento por imagens, nem possui botão de disparo como gatilho de metralhadora dos últimos lançamentos da indústria fotográfica. Meu brinquedo foi feito para brincar de outro modo, com outros paradigmas. Meu brinquedo é uma câmera cega: sem visor, sem tela. Se faz necessário ativar um olhar intuitivo:

imaginar-se câmera; imaginar-se caixa que vê o espaço em tempo estendido; imaginar-se com o olhar nas palma das mãos.

Todo processo precisa necessariamente ser compreendido e controlado pelo fotógrafo, a câmera *pinhole* não possui botões “mágicos”, o que significa, por outro lado, que você não tem amarras que o impeçam de fazer coisas que não estariam num programa, caso utilizasse uma câmera industrial.

Comecei o jogo somando vistas singulares para chegar a uma grande vista panorâmica: a câmera sobre o tripé; a primeira tomada é feita; avança-se o filme o suficiente para que a lateral do próximo fotograma emende no anterior; gira-se a câmera o suficiente para que a próxima vista encaixe na vista anterior; o mesmo procedimento é repetido até se chegar a última tomada: cinema e fotografia na mesma imagem. Em uma das primeiras tomadas realizadas utilizando-se este procedimento tático (*Fig.17*), a transição entre as vistas singulares ficam evidentes pelas manchas ou repetições das imagens se sobrepondo umas sobre as outras.



Fig.17 - Nas primeiras imagens as manchas de sobreposições entre um frame e outro deixam evidentes a transição entre as vistas. 2010

Neste jogo, o que define onde começa e onde termina a imagem é uma certa antecipação do olhar, um planejamento: imaginar a fotografia momentos antes de dar início a captação da imagem e a cada tomada que vai se sucedendo; pensar no traçado anteriormente, para definir início e fim do panorama e de quantas tomadas singulares ele será constituído. À medida que o jogo vai sendo jogado, vamos inventando nossas próprias regras que podem ser subvertidas mais tarde.

Porque não girar câmera e filme ao mesmo tempo, fazer uma varredura do horizonte? Essa pergunta me ocorreu quando eu fazia o procedimento de somar vistas de uma maneira mais rápida. E como resultado: dependendo da variação ou da combinação entre o deslocamento do filme dentro da câmera, da velocidade com que a câmera gira em torno de seu eixo, da luz incidente sobre a arquitetura, ou sobre os elementos da paisagem, chega-se a diversas possibilidades de construção da imagem. A entropia faz parte do processo. Os elementos da imagem começam, então, a perder seus contornos: misturam-se uns aos outros em transparências, camadas, arrastamentos ou borrões. Nas primeiras imagens, havia uma preocupação em manter uma certa estabilidade da câmera para se manter um mínimo de conexão com o espaço urbano representado. Depois, por uma questão de acidente – algumas fotos tomadas com um tripé quase sem nenhuma estabilidade apresentaram imagens com o horizonte instável –, essa preocupação com a estabilidade passou a ser ignorada (mudança da regra do jogo): a instabilidade vira escrita poética na imagem (Fig. 18).

Enveredei por uma pesquisa sobre câmeras de fenda. Elas eram utilizadas para fotografar a reta final nas corridas de cavalo. Câmeras de fenda são dispositivos fotográficos que em seu interior é usada uma fenda no lugar da janela 35mm. A câmera era apontada na direção da linha final da corrida, se mantendo fixa. Girava-se o filme livremente com a aproximação dos cavalos a linha de chegada. Assim cada cavalo era registrado na posição correta, em relação ao outro, a medida que passavam pela reta final. A câmera de fenda funcionava como um escâner da linha final da corrida.

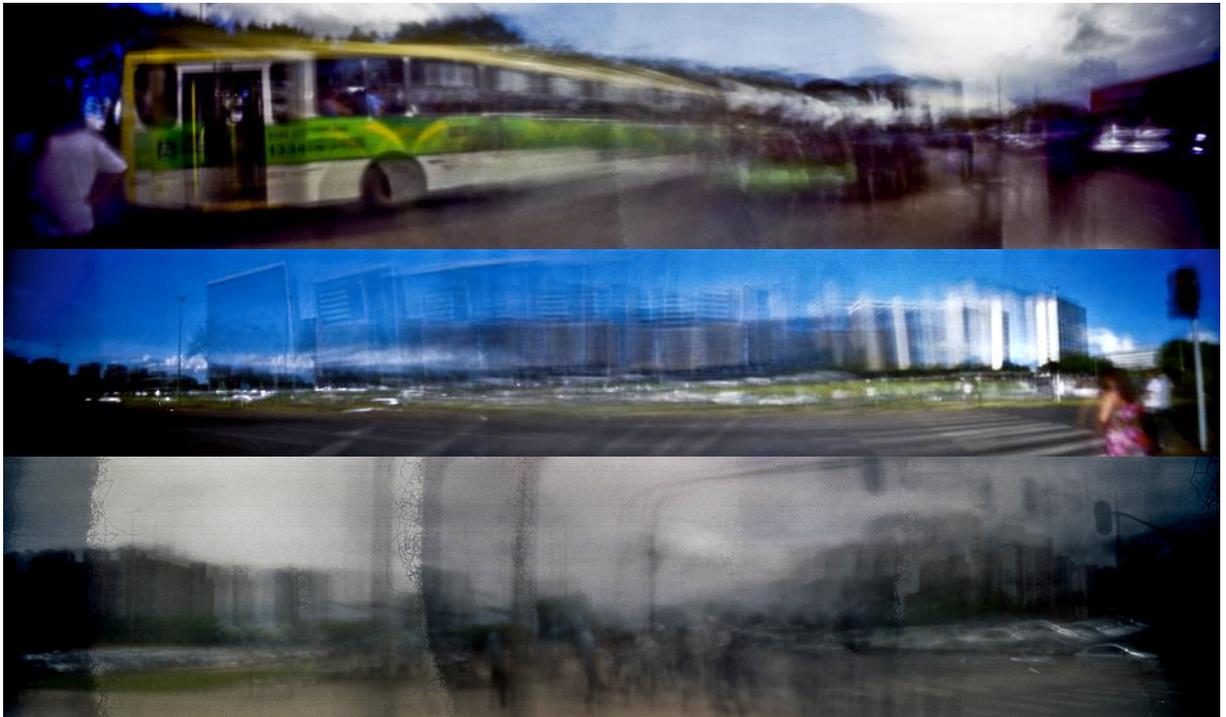


Fig.18 – Girar filme e câmera simultaneamente durante a captação: imaterialidade e instabilidade na imagem.

Alguns artistas utilizam câmeras de fenda na produção de seus trabalhos: o professor do *Rochester Institut of Technology*, Andrew Davidhazy, utiliza um dispositivo com fenda em sua série de retratos intitulada “*Peripheral portraits*”; e o artista brasileiro Guilherme Maranhão utiliza uma câmera construída a partir de um escanner, em sua série “*Pluracidades*” subverte o dispositivo para reinventar o seu ponto de vista sobre a paisagem (Fig.19). Os dois se utilizam da câmera com fenda para criar uma outra visualidade em categorias clássicas da fotografia: o retrato e a paisagem.

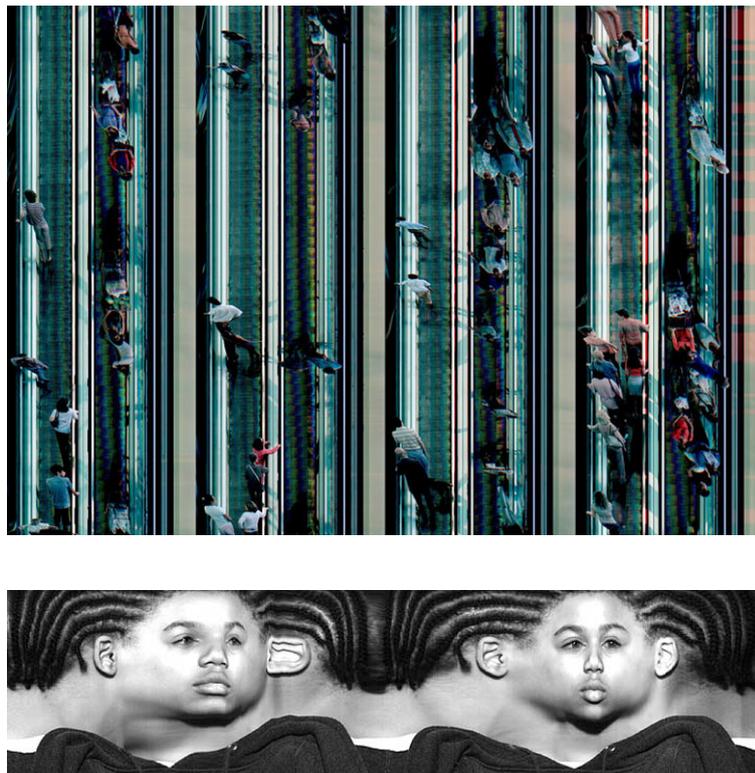


Fig.19 – “*Pluracidades*” de Guilherme Maranhão (acima) e “*Peripheral portraits*” de Andrew Davidhazy (abaixo)

Comecei então a usar janelas (fendas) de 0,5 cm de largura, no lugar da janela de formato 35mm em minhas câmeras. A área de imagem que se projeta sobre o filme durante a tomada da foto é bem menor, possibilitando um registro que ganha em acuidade mas está mais suscetível a efeitos de movimentos na composição da imagem.

Durante o processo, dependendo da combinação de movimentos entre a passagem do filme e o giro da câmera, diferentes efeitos são provocados na imagem. Efeitos que surgem como resultado de uma certa falta de controle sobre o processo. Surpresas que o processo devolve em forma de imagens. Inicialmente, usei improvisadamente uma pequena chave para fazer a torção, o giro, ou a passagem do filme. Porém, em panorâmicas muito longas, meu braço não conseguia fazer um giro contínuo. Era necessário soltar a chave, no ponto que não era possível continuar torcendo o braço, e retomar o movimento novamente. Cada parada no movimento de giro do filme provocava uma superexposição de uma pequena área dentro da imagem panorâmica, ressaltando assim ao acaso algumas partes da imagem: uma pessoa que passava, objetos na rua. Há uma certa intermitência de campos que atraem olhar para essas pequenas áreas. Temos como que um jogo de *frames* superpostos, mas não são exatamente *frames* pois a imagem tem uma certa continuidade. A cidade é desvelada num contínuo e fragmentado movimento longitudinal (*Fig. 20*).

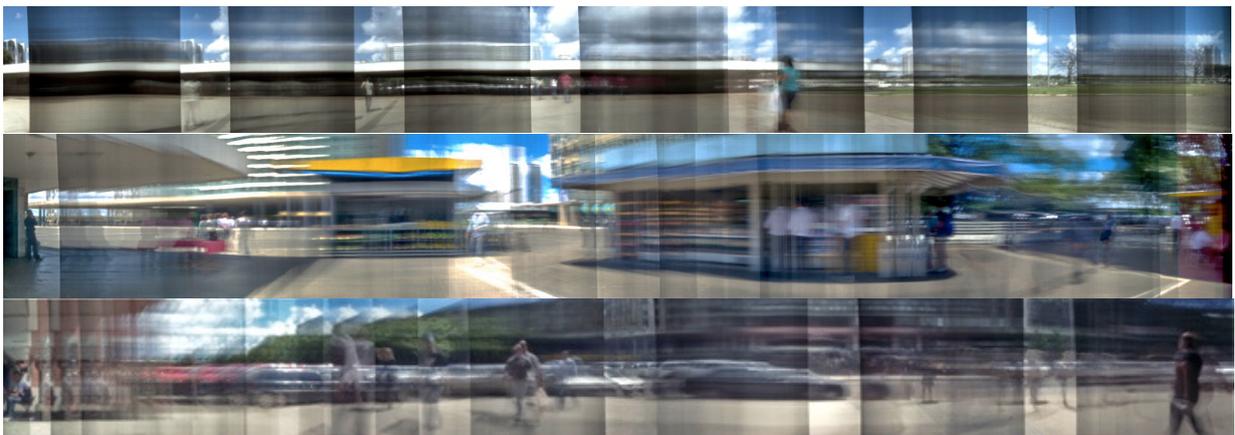


Fig.20 – pequenas áreas retangulares verticais são ressaltadas aleatoriamente pelo processo na imagem. 2010.

Mais tarde usei um pregador de roupas preso a uma chave para, juntos, funcionarem como uma manivela (*Fig. 21*). Assim o movimento de giro do filme podia ser feito de forma mais homogênea e com mais liberdade: continuamente ou com paradas, de acordo com minha decisão durante o processo. A imagem se torna mais uniforme e dependendo da combinação de movimento entre a passagem do filme e o movimento lateral da câmera há arrastamentos ou sombreamentos na paisagem.

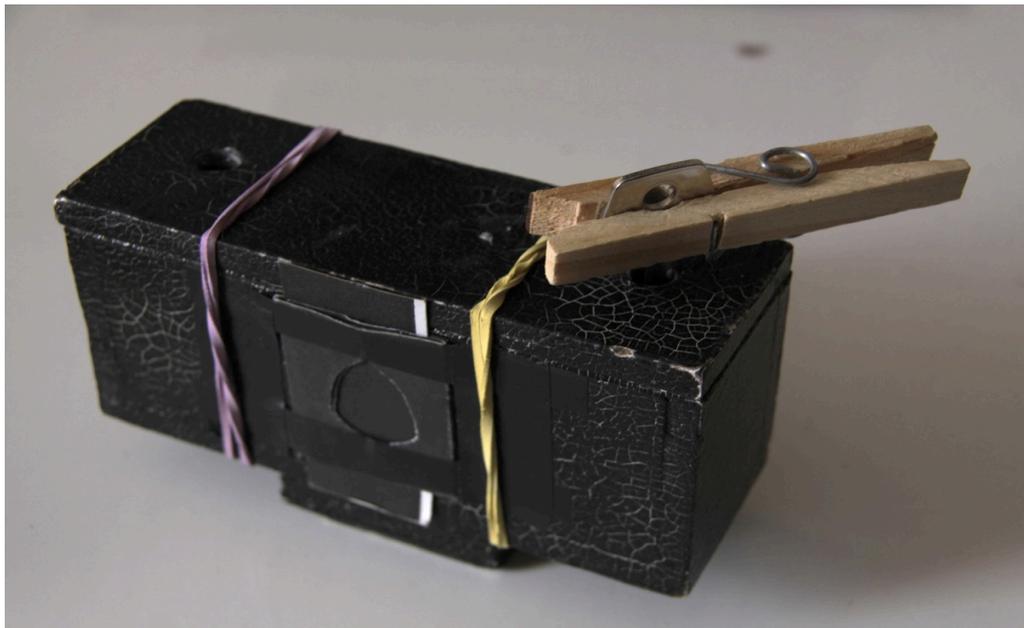


Fig.21 - Uma das câmeras usadas na captação das panorâmicas e sua manivela improvisada: chave com pregador de roupas. 2010 -2012.

Parte deste trabalho foi realizado em uma residência em artes realizada na instituição WBK Vrije Academie, em Haia, na Holanda. Durante a residência fui descobrindo novos desdobramentos e possibilidades de movimento da câmera. O uso da bicicleta em meu transporte diário de alguma forma me fez pensar na possibilidade de fazer imagens panorâmicas com o deslocamento lateral e contínuo dessa câmera. Assim a câmera se libertou do tripé e foi parar no guidom da bicicleta. Um suporte foi construído para fixar a câmera na bicicleta. Comecei a fazer imagens com uma câmera *pinhole* Holga 120mm (*toy camera*), modificada para funcionar como câmera de fenda. Uma braçadeira foi adaptada em seu botão de passagem de filme para servir de manivela (Fig. 21).



Fig. 21 – Câmera *pinhole* Holga, modificada (fenda e manivela) e adaptada à bicicleta para captar imagens panorâmicas. 2012.

Comecei, então, a alongar o comprimento das imagens até o limite máximo: cada filme conteria apenas uma imagem em toda sua extensão. Nos filmes formato 120mm teremos portanto uma imagem em negativo no tamanho 6,0cm x 70,0cm que pode ser ampliada até 10 vezes maior que esse tamanho, podendo atingir um tamanho final de 60,0cm x 700,0 cm. As imagens resultantes do processo são panorâmicas super longas. Foram realizadas em algumas cidades como Delft, Den Haag e Amsterdam (Fig.22). Muitos ruídos são incorporados no processo. Ruídos que são produzidos pela combinação de “erros” e acidentes que, agora, são provocados intencionalmente. Há uma potência poética na instabilidade dessa imagem que a projeta para um campo pictórico. Onde cor e textura são dadas por um certo gestual, por uma ação. O dispositivo câmera/bicicleta/corpo funciona como um escâner de horizontes, em que grande parte do que acontece dentro da imagem vai ser registrado ao acaso. Assim como em “...feito poeira ao vento...”, o fotógrafo determina o espaço que vai atuar, porém, depois de iniciado o processo de captação da imagem, tudo o que acontece em frente as câmeras é determinado pelo acaso. Começo a usar a câmera como um instrumento mais livre, onde meu movimento determina uma parte do resultado que vou ter e a outra parte é determinada pelo acaso imanente ao processo.

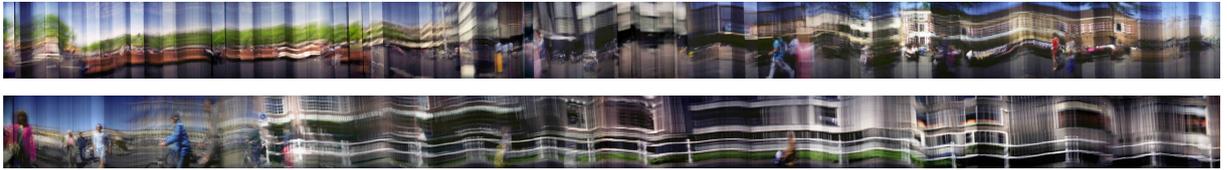


Fig.22 - Panorâmicas realizadas com uma câmera *pinhole* acoplada a bicicleta, em Delft e Den Haag, Holanda.

Em 2013, com o suporte do Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia, *Extremo horizonte* pôde ser realizado em várias cidades brasileiras, ampliando uma coletânea de imagens que foram se construindo através da experimentação e do jogo com o aparelho ou dispositivo, em que o conceito de panorama é trabalhado de uma forma mais livre. O aparelho construído para esse jogo e a liberdade de mudar suas regras proporcionam novas experiências poéticas neste formato. Dubois vê no panorama a “máquina que faltava” entre o cinema e a fotografia:

[...] não é mais a foto (no sentido convencional e difundido do instantâneo, do pequeno bloco etc.) e não é, também, o cinema (imagens fixas que desfilam, que são projetadas, que somente existem no tempo). E, se assim se pode dizer, o cinema na foto. Eis a razão que explica porque o panorama deve ser ao mesmo tempo uma continuidade de tempo e de espaço. Ele é, necessariamente e consubstancialmente, um espaço que se percorre e uma duração que se faz sentir. (DUBOIS: 2005: 221)

O panorama feito com câmeras *pinhole* estende esse conceito. É um espaço que pode ser percorrido de várias formas e uma duração que se pode fazer sentir de outros modos: inventando novos percursos no processo e alterando o sentimento de duração. O panorama *pinhole* é uma paisagem que habita esse “lugar” entre o cinema e a fotografia; é esse “lugar” em que a paisagem se revela em camadas de tempos, entre sombras e arrastamentos, entre o visto e o n[ã]o-visto (DIAS, 2010). No limite entre o visível e o (in)visível, Extremo horizonte capta pela fresta (pelo pequeno furo da agulha da câmera *pinhole*) as zonas sombreadas da cidade (Fig.2).

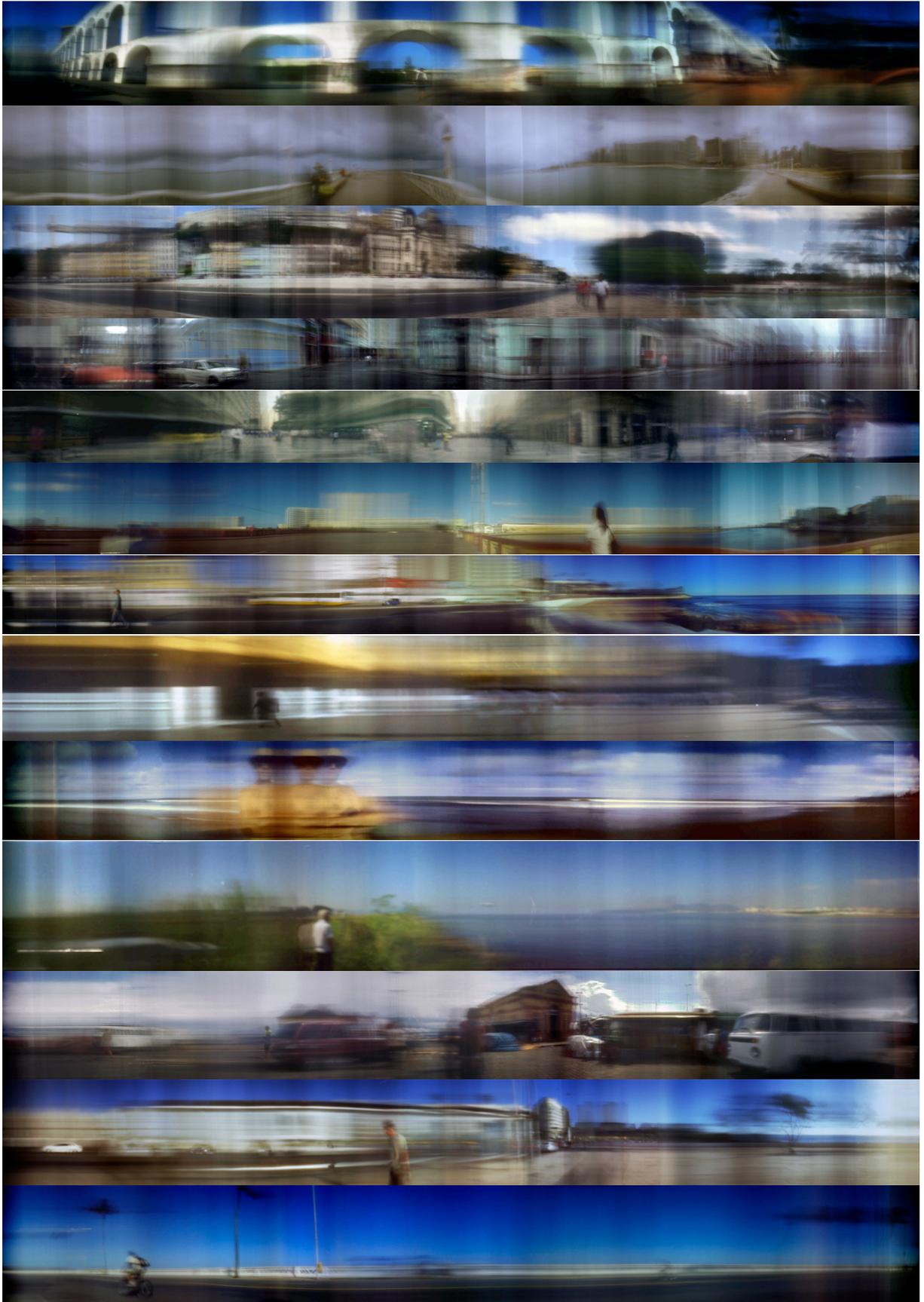


Fig.23 – Imagens de *Extremo horizonte* realizado em várias cidades no Brasil, 2013.

**4 CAIXAS DE VER:
INSTALAÇÕES E INTERVENÇÕES COM CÂMERAS ESCURAS**

4.1 Da câmera *pinhole* à câmera escura

Através da fotografia *pinhole*, da construção de câmeras artesanais, fui progressivamente penetrando para dentro do aparelho fotográfico, para dentro da “caixa preta” que Vilém Flusser dizia ser inacessível:

[...] o fotógrafo domina o *input* e o *output* da caixa: sabe com que alimentá-la e como fazer para que ela cuspa fotografias. Domina o aparelho, sem, no entanto, saber o que se passa no interior da caixa. Pelo domínio do *input* e do *output*, o fotógrafo domina o aparelho, mas pela ignorância dos processos no interior da caixa, é por ele dominado. (FLUSSER: 2002: 15)

Desconstruir o aparelho, simplificando-o, retirando todas suas superficialidades, seus programas e funções de controle, para encontrar sua forma mais básica e fundamental: a câmera escura em sua essência, sem botão disparador, sem visor, sem mecanismos: uma caixa de ver. Simplificar o aparelho e compreender mais profundamente seu processo, multiplicando suas possibilidades conceituais de criação. Quanto mais simples sua estrutura, mais complexas suas possibilidades de uso.

Neste momento em que a câmera se abre revelando seus mecanismos, os segredos da magia tecnológica, expondo toda sua simplicidade, ela deixa de fotografar, de capturar, de fixar as imagens projetadas em seu interior, para apenas desvelá-las em sua própria efemeridade. Num deslocamento de mão dupla: quanto mais mergulho para dentro do dispositivo, do aparelho fotográfico – simplificando estruturalmente seu funcionamento –, mais me desloco para um “fora” da fotografia, para um lugar de fronteira com outros campos da arte: experimento uma outra relação com a imagem.

Nesse deslocamento em direção ao interior do aparelho e respectivo afastamento de um núcleo mais documental – buscando sempre uma produção que subvertesse seus próprios meios através da “precariedade” ou simplicidade dos mesmos –, minha fotografia foi se aproximando, inicialmente, de um viés mais experimental, em conexão e ressonância com outros campos da arte como o cinema, o vídeo e a pintura. Agora, podemos dizer que meus

trabalhos começam a se aproximar de uma estética mais relacional ao se aproximar de modalidades como as instalações *in situ* e intervenções urbanas. Talvez Juliana Gontijo em seu “Distopias Tecnológicas”, consiga definir melhor esse momento de passagem, em meu trabalho autoral, em que a câmera escura toma o lugar da câmera *pinhole*, para se tornar elemento central dessa poética:

[...] Dirceu Maués busca instaurar novas maneiras de ver com base em experimentos com a câmera escura – aparelho ótico milenar que utiliza os princípios da fotografia moderna –, aliada a uma economia de recursos. Caixas e cubos de papelão, lentes e papel vegetal se transformam, assim, em “máquinas de visão” precárias para o redescobrimto do espaço exterior. Nestes “proto-aparelhos”, o ato fotográfico jamais chega a se consolidar: a imagem é formada, mas não escrita, ou seja, a imagem nunca é fixada em um suporte. Ela se mantém instável, mutável, transitória, o que converte estes objetos num mecanismo analógico em constante “leitura” da paisagem exterior. Além disso, ainda que o artista proponha uma orientação para as caixas ou para os tubos, o ângulo de visão será sempre variável, uma vez que depende do posicionamento do observador. O papel vegetal, como material de suporte, introduz uma textura que evidencia a paisagem como uma construção ficcional e produto de uma elaboração ao mesmo tempo técnica e humana. Essa impressão é intensificada pela percepção de uma imagem que aparece invertida sobre o papel. A imagem de cores brilhantes que emerge na superfície do papel, causa certo estranhamento, devido à convenção que conecta a resolução a cores com a alta tecnologia. (GONTIJO: 2014: 69)

Na trajetória de meu trabalho, no desenvolvimento de minha poética, percebemos, então, uma desconstrução gradual do dispositivo. Nesse sentido, quanto mais ele vai se tornando simples, minimal ou precário, mais ele vai perdendo sua função como ferramenta na produção de imagens-objeto, para finalmente ganhar um caráter mais subjetivo de um objeto relacional em que a imagem, agora, é apenas efêmera e transitória, parte do dispositivo, da instalação: imagem cambiante do cotidiano, como recorte da paisagem urbana, que se oferece ao olhar do passante impregnada pelo olhar do fotógrafo. E o dispositivo, portanto, deixa de ser câmera fotográfica; deixa de ser produtor de imagens fixas e congeladas, com seus recortes de tempo/espaço – mesmo para os recortes de tempos super dilatados como os das câmeras *pinhole* –, para se tornar uma “máquina de visão”, um objeto-vedor. Simples caixas de ver que se multiplicam para formar algo maior, um outro objeto: instalações que integram de maneira única e singular, o passante/observador a sua estrutura como objeto e o espaço onde sua estrutura está instalada, fazendo dessa integração o lugar onde a experiência estética acontece.

Procuro, portanto, neste trabalho, investigar as relações da fotografia com as

modalidades das instalações e intervenções urbanas. Delimito assim, neste momento, um recorte mais preciso para a pesquisa poética: a câmera escura como elemento na construção de um trabalho instalativo ou sua inserção em intervenções em locais de fluxo na cidade: trabalhar com a magia e o encantamento que as efêmeras imagens projetadas no interior das câmeras escuras provocam nos passantes.

Começo, então, a transitar por um campo mais relacional, de provocações e intervenções no espaço urbano. Nicolas Bourriaud aborda esse conjunto de práticas artísticas que tem como foco as relações humanas e todo seu contexto social em contraposição às práticas nos espaços privados. A essência dessas práticas residiria:

[...] na invenção de relações entre sujeitos; cada obra de arte particular seria a proposta de habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações, e assim por diante, até o infinito.[...] No quadro de uma teoria “relacionista” da arte, a intersubjetividade não representa apenas o quadro social da recepção da arte, que constitui seu “meio”, seu “campo” (Bourdieu), mas se torna a própria essência da prática artística. (BOURRIAUD, 2009: 30-31)

Espero discutir a paisagem a partir dessas inserções em que a câmera deixa de ser apenas um dispositivo de captação e produção da imagem para se transformar em elemento relacional: caixas de ver, em que efêmeras imagens projetadas em seu interior provocam os transeuntes, desafiando-os a descobrir o mundo (in)visível da paisagem ao seu redor pelo olhar reverso do fotógrafo. Múltiplos recortes na paisagem urbana, invertem a imagem-mundo e encontram par noutro olhar: aquele distraído olhar dos passantes em meio à correria de um cotidiano cheio de excessos que nos entorpecem os sentidos. Karina Dias nos chama atenção para que:

Talvez devemos buscar justamente no excesso de apelos sensoriais as situações que revelarão novas relações entre o passante e seu espaço, que farão com que o tempo da rotina repentinamente cesse, oferecendo, enfim, paragem para a contemplação. (Dias, 2010: 114)

Uma contemplação que se dá pelo deslocamento provocado pela intervenção urbana. O passante, ao perceber o inusitado em seu espaço habitual e cotidiano, é levado a observar a multiplicidade ou a singularidade das imagens contidas nas vistas reversas que apontam situações em paisagem na cidade.

Milan Kundera (1995), nas primeiras páginas de seu romance *A lentidão*, escreve sobre as mudanças que a velocidade do mundo moderno, com sua revolução técnica, produziu

no comportamento das pessoas. Dirigindo pelas estradas do interior da França, observa pelo retrovisor um motorista que aguarda impacientemente a oportunidade de ultrapassá-lo.

A velocidade é uma forma de êxtase que a revolução técnica deu de presente ao homem [...] Tudo muda quando o homem delega a uma máquina a faculdade de ser veloz: a partir de então, seu próprio corpo fica fora de jogo e ele se entrega a uma velocidade que é incorpórea, imaterial, velocidade pura, velocidade em si mesma, velocidade êxtase. [...] Em nosso mundo a ociosidade transformou-se em desocupação, o que é uma coisa inteiramente diferente; o desocupado fica frustrado, se aborrece, está constantemente à procura do movimento que lhe falta. (KUNDERA, 1995: 6-7)

Seria no momento do vôo que nos desligamos do passado e do futuro, não temos medo de nada: somos pura velocidade incorpórea e imaterial. Ao contrário, quem corre a pé sente sempre a própria presença e o peso de seu corpo; tem plena consciência de si mesmo, de suas dores, de sua vida e dos pequenos detalhes, presentes no caminho, que revelam a cisão geradora da experiência em paisagem.

Onde teria ido parar o prazer da lentidão e todos que gostavam de flunar? Onde teria ido parar os vagabundos que dormiam sob as estrelas? Será que haviam desaparecido com as paisagens campestres, os prados, as clareiras e a própria natureza? se pergunta Kundera. Para definir a doce ociosidade e o prazer da lentidão vividas pelos heróis preguiçosos e vagabundos de outrora, Kundera cita a metáfora de um provérbio tcheco: “eles estão contemplando as janelas de Deus. Aquele que contempla as janelas Deus, não se aborrece; é feliz.”

Então, Kundera nos fala de outro tempo onde a lentidão e o balanço da viagem, em uma carruagem, criavam toda uma atmosfera de sensualidade entre os corpos viajantes e então, a partir daí, tem início a narrativa de seu romance.

Lembrei dessa passagem de Kundera para pensar nas intervenções que venho realizando no espaço urbano. Que olhar perdido na velocidade do mundo, meu olhar encontrará? Que olhar ainda se distrai e percebe o mundo a sua volta, nos pormenores banais do cotidiano? Provavelmente não seriam os olhares concentrados nas telas dos *smartphones*, nem os olhares ocupados com o trânsito engarrafado das grandes metrópoles. Talvez o meu olhar encontre par somente naqueles que ainda contém em si, mesmo sem saber, o pequeno germe da resistência, da insubordinação e da profanação dos dispositivos – tão urgente em nosso mundo contemporâneo, segundo Agamben (2009). Talvez meu olhar encontre par

justamente naqueles que ainda “contemplam as janelas de Deus”; naqueles que, segundo Karina Dias, conseguem encontrar a pulsão paisagística que nos paralisa – mesmo que por breves instantes – em meio ao cotidiano barulhento das cidades; naqueles que manifestam os desejos de ver (in)comum, de “experimentar a descontinuidade na continuidade” em suas vidas cotidianas e habituais. Para Dias, é justamente o modo como encaramos o cotidiano que torna possível o encontro com a paisagem:

É saber que a paisagem é mais que o aspecto dos lugares, que ela vai além de uma simples olhadela, pois experimentá-la é deixar-se invadir por uma visão singular. É tomar a distância necessária do/no cotidiano, retomar o fôlego, experimentar a pausa para vivenciar outro olhar... o *olhar-em-paisagem*. (Dias: 2010: 127)

O deslocamento, de que nos fala Karina Dias, essa distância necessária que precisa ser tomada para experimentar a paisagem, além da sintonia com Milan Kundera, parece encontrar ressonância justamente com a necessidade de profanação dos dispositivos defendida por Giorgio Agamben. Afinal, “aqueles vagabundos que contemplam as janelas de Deus e são felizes”, parecem ser, justamente, os que tem a possibilidade de vivenciar alguma experiência partilhável em nossa contemporaneidade. Nossa simples existência cotidiana na metrópole, segundo Agamben, já seria suficiente para destruir qualquer possibilidade de construção de uma experiência fundamentada na autoridade da sabedoria, pois:

[...] o dia a dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência: não a leitura do jornal, tão rica em notícias do que lhe diz respeito a uma distância insuperável; não os minutos que passa, preso ao volante, em um engarrafamento; não a viagem às regiões íferas nos vagões do metrô nem a manifestação que de repente bloqueia a rua; não a névoa dos lacrimogêneos que se dissipa lenta entre os edifícios do centro e nem mesmo os súbitos estampidos de pistola detonados não se sabe onde; não a fila diante dos guichês de uma repartição ou visita ao país de Cocanha do supermercado nem os eternos momentos de muda promiscuidade com desconhecidos no elevador ou no ônibus. O homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz –, entretanto nenhum deles se tornou experiência. (AGAMBEN: 2012: 21-22)

Portanto, se, para Agamben, o cotidiano não garante nenhuma produção de experiência, pelo contrário, só a destrói; para Karina Dias, são justamente os deslocamentos em relação ao cotidiano que tornam possível a experiência da paisagem. Ou, como diria Georges Didi-Huberman (2014:84), em sua crítica à visão apocalíptica de Agamben: são esses lampejos de sobrevivências que nos ensinam que a destruição da experiência nunca é absoluta, porque:

Não se pode, portanto, dizer que a experiência, seja qual for o momento da história,

tenha sido “destruída”. Ao contrário, faz-se necessário – e pouco importa a potência do reino e de sua glória, pouco importa a eficácia universal da “sociedade do espetáculo” –, afirmar que a experiência é indestrutível, mesmo que se encontre reduzida às sobrevivências e às clandestinidades de simples lampejos na noite. (DIDI-HUBERMAN: 2014: 148)

Minhas câmeras escuras podem ser inseridas no espaço público, como forma de intervenção urbana; podem também ser instaladas em um lugar mais fechado ou específico, assumindo um formato de uma instalação *in situ*. Independente da modalidade assumida, o uso das câmeras escuras como elemento de construção de um trabalho estará sempre provocando o transeunte, ou o público, a deslocar seu modo de olhar habitual no sentido de ter um encontro com o inusitado que se esconde nas frestas do cotidiano.

4.2 [in]versões na paisagem: primeiras experimentações

[in]versões na paisagem foi como denominei os primeiros trabalhos de intervenções com câmeras escuras que foram realizados durante as disciplinas do mestrado, dentro do campus universitário, na Universidade de Brasília: na galeria do curso de Artes, na porta de vidro da entrada de alguns prédios, nas paredes de vidro do restaurante universitário e em algumas árvores próximas ao passeio de pedestres (Fig.24). Essas intervenções se aproximam, algumas vezes, da noção de instalações *in situ* ou *site specific*, pois propõem um diálogo com a paisagem local, com um ambiente ou com a especificidade de determinados espaços. Há um planejamento de tal forma que o trabalho dialogue com os elementos da arquitetura e da paisagem do espaço que a envolve.



Fig.24 – Primeiras intervenções realizadas no campus da Universidade de Brasília. 2013

Cada trabalho apresenta recortes específicos da paisagem. Utilizei dois tipos de câmeras: grandes caixas cúbicas de papelão e pequenas caixas cilíndricas, também de papelão (Fig.25). As caixas, todas muito precárias em termos de materiais, foram instaladas em lugares de passagem: ora aproveitando os limites dos espaços arquitetônicos que definiam uma passagem entre áreas internas e externas; ora buscando os limites, nos lugares abertos da cidade, entre espaços de sombra e espaços de luz. Pude observar de longe a reação de algumas pessoas à essas primeiras intervenções. Vi um pouco de tudo: desde a total indiferença com a presença do objeto (câmera escura) interferindo na paisagem; passando por algo como um dar de ombros a esse contato; e finalmente uma reação de encantamento com esse mundo colorido, invertido, de ponta cabeça, dentro de uma caixa precária e tosca, feita de papelão.



Fig.25 – Câmeras instaladas na porta do departamento do curso de Artes na Universidade de Brasília. 2013

Esse encantamento com a imagem “mágica” e intrigante que se projeta invertida no interior da câmera escura parece estar relacionado à nossa crença de que apenas os dispositivos tecnológicos, considerados altamente complexos, são capazes de produzir imagens surpreendentes. Há, portanto, uma certa incredulidade com processos tecnológicos mais simples ou precários. E é justamente dessa incredulidade que surge o espanto. Neste sentido, vivenciar a experiência da câmera escura em um encontro casual na cidade provoca nesse espectador-transeunte certos deslocamentos. Não apenas um deslocamento em nosso modo de ver os dispositivos, mas o deslocamento que segundo Karina Dias (2010), se faz necessário para termos a experiência da paisagem, para vislumbrarmos “uma nova configuração do espaço de sempre”.

Toda imagem do horizonte, segundo Anne Cauquelin, contém essa ideia de deslocamento, de um salto para o além, para o desconhecido, para um outro mundo:

[...] todo horizonte é uma incitação à viagem para um além, desconhecido ou outro ‘mundo’. Ao separar o próximo do distante, a linha de horizonte oferece ao pensamento um dado precioso, pois permite expressar visível, plasticamente, o ‘salto’ no desconhecido que precisa ser dado[...] A imagem do horizonte está, assim, ligada a um “além” da representação, um “fora” ou transbordamento da realidade das coisas como elas são. (CAUQUELIN: 2010: 103)

A imagem do horizonte sempre indica que existe algo pra além de onde nossa vista alcança, que há em nossa realidade sempre uma possibilidade de transbordamento. O horizonte visto de ponta cabeça talvez indique que o mundo pode ser observado de um ponto de vista radicalmente diferente: para quem está aberto a esse deslocamento, a inversão da paisagem pode operar a inversão de um ponto de vista sobre o tecnológico.

A intervenção, por outro lado, desloca o próprio conceito de fotografia pois, nesse sentido, a fotografia como ato fotográfico não se completa, não se fecha na produção de uma imagem-objeto com objetivo de ser apresentada em um espaço expositivo, ou ser utilizada em alguma publicação, para ser vista. A imagem dentro da câmera – esse recorte preciso da paisagem determinado pelo olhar do fotógrafo – é efêmera: é imagem-devir, imagem desejanste que não precisa de mais nada, apenas existir; imagem que não precisa se fixar sobre um suporte para imitar o real; imagem que surge no interior de uma câmera que não mais fotografa, apenas mostra, apresenta um recorte do olhar. A imagem, agora, é o elemento de contato entre o olhar do fotógrafo e o olhar do transeunte que caminha sem rumo pela cidade.

E a intervenção pode ser pensada, então, como uma forma de “*ajanelar* o cotidiano” despertando em nossa visão o movimento necessário para olharmos com outros olhos o que nos é habitual:

Ajanelar o cotidiano é trazer à superfície da visão fragmentos da paisagem, talvez, longínquos e esquecidos, é desenvolver uma prática do banal que suscite o desejo de ver. É despertar a nossa visão quase sempre esquecida, colocando-a em movimento para olhar o habitual, (des)conhecer o (in)comum, olha-lo novamente, uma vez mais...(DIAS: 2010: 290)

Imagem efêmera em duplo sentido: por um lado, nada se move internamente, é semelhante a uma fotografia impressa; por outro, se prestarmos bastante atenção, perceberemos seus movimentos internos. Aí, então, a imagem transborda para o vídeo ou para o cinema. Materialmente, não é uma coisa nem outra, apenas puro desejo – sem memória – de fixar-se sobre um suporte sensível. Puro desejo que alimentou os sonhos de todos os pioneiros da fotografia no século XIX e que agora alimenta nossos próprios encantamentos em relação à efemeridade e ilusão dessa imagem.

Uma caixa de papelão, uma lupa, um papel vegetal: magia! Simples magia de deslocamento, de expectativa, ou da falta de qualquer expectativa. Um encontro íntimo, uma singularidade: essa imagem mágica que se projeta no interior da caixa. “E é tão colorida! parece uma TV invertida!”, alguém fala ao observar as imagens no interior de uma câmera.

Nesse mundo tão saturado de imagens, produzidas por aparelhos tecnológicos cada vez mais sofisticados, essa imagem nos transporta para outro tempo, um horizonte reverso: o tempo de Niépce e Daguerre, de Hercule Florence, de Fox Talbot, de todos os precursores da fotografia que juntos “ardiam em desejos”, usando uma expressão de Daguerre, pela fixação da “mágica” imagem que se projetava no interior da câmera escura.

Em tempos tecnológicos em que a imagem, depois de ter se fixado sobre o papel fotográfico, transbordou e materializou-se também para um mundo virtual de segunda ordem, a experiência da câmera escura perfaz um caminho de volta, em direção à imaterialidade, ao desejo que precedia a imagem fotográfica como a conhecemos – ou a conhecíamos alguns anos atrás. Reversa paisagem... um mundo dentro de uma caixa: o mundo de ponta cabeça. Desejos ardem em imagens. Desejos de fixar desejos em desejos inversos, em mundos paralelos: efêmera imagem.

4.3 *Horizonte reverso: uma instalação*

Após as primeiras experiências com as intervenções no campus da Universidade de Brasília, tive a oportunidade de participar de uma exposição em Belo Horizonte, “Gambiólogos 2.0”, no espaço Oi Futuro, na qual o trabalho apresentado foi uma instalação utilizando caixas de papelão, lupas, papel vegetal e uma cadeira (Fig.26).

O trabalho consistia em uma pequena parede (2,00m X 2,50m) construída a partir do empilhamento de simples e precárias caixas de papelão, as quais funcionavam como câmeras escuras que apontavam para o mesmo lugar: uma cadeira branca iluminada. Na parte de trás da instalação, podíamos ver a imagem da cadeira (e tudo a sua volta) projetada sobre o suporte de papel vegetal contido no interior das caixas. Um mundo de ponta-cabeça se revela. Várias caixas: vários mundos. Um painel de câmeras formando um grande mosaico: efêmeras imagens, em tempo real e em sincronismo, espelham o mundo do outro lado, em fragmentos.

Meu trabalho continua, portanto, a se deslocar entre os campos formal e relacional. Diferentemente das videoinstalações, em que o espectador experimentava o trabalho apenas pelas relações perceptivas de espaço-tempo através de uma imersão no ambiente expositivo, agora, se apresenta como instalação que tem como base o objeto em si, propondo de uma maneira mais clara uma relação ou um jogo com o espectador.

A instalação, segundo seus princípios básicos, é uma obra sem limites, ela permite qualquer tipo de suporte em sua produção, já que mais que um suporte é uma poética, uma verdade em si, que promove a criação plena de mundos múltiplos, reais em sua própria essência, mesmo que imaginários e/ou virtuais em sua concepção. [...]Cada nova montagem, define, por si mesma um novo mundo, definido em espaço-tempo próprio. (SILVA: 2012: 10)

Horizonte reverso convida o espectador a brincar com o dispositivo, a descobrir seu funcionamento, a desvendar os segredos da “caixa preta” de Flusser. Há um certo espanto na reação do público ao (re)descobrir a simplicidade que se esconde por trás do funcionamento de alguns dispositivos tecnológicos complexos, ao descobrir que aquela imagem tão colorida

e encantadora dentro das simples caixas de papelão não envolve nenhuma tecnologia complexa. Esse espanto revela muito sobre o quanto nos afastamos de uma compreensão crítica sobre os objetos tecnológicos que nos cercam, em nosso cotidiano.



Fig.26 – *Horizonte reverso*: instalação com câmeras escuras e cadeira, 201

Nesta instalação, o dispositivo não pretende mais fixar imagens, nem transformá-las em objetos estéticos: faz uma inversão desse objetivo poético. O processo que sempre teve uma grande importância na concepção de meus trabalhos, mas quase sempre ficou oculto em meus resultados formais, passa a ser evidente como objeto escultural. E a imagem se desmaterializando ainda mais, se torna efêmera, contida pela câmera escura. A câmera escura se transforma em elemento de construção da instalação: é simultaneamente objeto estético e relacional;

Na instalação, segundo Luciana Silva, a obra apenas se completa, dentro de uma relação efêmera entre espaço-tempo, na interação do espectador às suas provocações. A Instalação, portanto, se definiria por instaurar um mundo próprio, novos mundos, em que as obras se diferenciariam uma das outras, não apenas formalmente, mas conceitualmente:

A instalação inaugura mundos novos a cada nova recriação, sim, porque ela é, de fato, recriada em cada nova montagem, em cada novo local, em um novo tempo[...] Mais do que um objeto artístico, uma Instalação determina um universo próprio que para ser apreciado, necessita ser vivenciado. Para ter a fruição plena de uma Instalação se faz mandatório interagir com ela, penetrá-la quando possível, se submeter às suas manipulações sensoriais sem preconceitos e sem receios, só assim a fruição da mesma é possível de forma absoluta. (SILVA: 2012: 11)

A cadeira vazia provoca no público o desejo de interagir (ou um sentimento de intimidação), pois a imagem “mágica” dentro das caixas revela justamente uma cadeira à espera de ser ocupada por alguém. O jogo se inicia por essa tensão, por esse interstício, por essa possibilidade de troca: uma cadeira vazia e sua respectiva imagem projetada dentro do dispositivo. Parte do público pode sentar-se à cadeira enquanto outros observam, ou fotografam com seus *smartphones*, a imagem que se projeta para dentro das caixas. Para apreensão do trabalho é necessário percorrê-lo, circular a sua volta, descobrir suas frestas, estar aberto ao jogo e à interação. E, nesse sentido, ou você está de um lado: observando; ou está de outro: sendo observado. Portanto nunca é possível apreendê-lo como uma totalidade, como afirma Ana Carvalho:

Grande parte das instalações envolve uma dimensão espacial que extrapola as possibilidades da visualização simultânea da totalidade de seus elementos, estes por sua vez, não se restringem aos limites da percepção visual. (CARVALHO: 2005: 13)

Sob o ponto de vista da produção artística, Ana Carvalho chama atenção para a possibilidade das instalações serem vistas como uma estratégia para se discutir os limites e os parâmetros que estão na base da noção de obra de arte, principalmente de como o objeto físico

relaciona-se aos conceitos de unicidade e autonomia, frente às condutas do espectador e ao espaço no qual está inserido o trabalho. E, portanto, seria importante:

[...] considerar o papel que as instalações desempenham na diluição dos já desgastados limites internos ao campo da arte. Tal diluição de fronteiras contrapõe-se ao valor historicamente atribuído à especificidade de linguagens, meios, técnicas, suportes e também aos limites entre arte e não-arte, seja este último polo considerado como pertencendo à vida cotidiana ou como sinônimo de campos do saber. A instalação vai além da ampliação de campos (escultura, pintura, arte), ela emerge da contaminação e das migrações entre os campos expandidos, como uma arte intrinsecamente mestiça. (CARVALHO: 2005: 11)

Neste trabalho, portanto, a expansão do campo fotográfico para uma modalidade de produção artística que lança a obra no espaço, como acontece na instalação, é realimentada e potencializada ainda mais pela diluição, própria dessa modalidade, dos limites internos aos campos da arte.

4.3 *Suspiro e O fosso: instalações in situ*

Durante uma residência em artes, entre junho e julho de 2014, no espaço de experimentações artísticas Phosphorus que ocupa um antigo casarão a dois passos da Praça da Sé no centro histórico de São Paulo, meu trabalho se desdobrou para instalações *in situ*, essa modalidade em que a obra é pensada especificamente para um determinado lugar, e só acontece de forma singular ali no entrelaçamento dos elementos arquitetônicos ou paisagísticos do lugar e a estrutura poética do trabalho, transformando o lugar em obra e obra em lugar:

A instalação utiliza-se do espaço, o qual se torna o suporte da própria obra. A utilização do espaço expositivo como suporte da obra, é algo intrínseco à proposta das obras *in situ*. Toda obra planejada para um local específico tem nesse espaço parte de sua essência, o espaço se torna, a partir dessa premissa, não mais espaço expositivo, mas, espaço da obra. O local onde a obra se instala pode tanto ser espaço que se relaciona diretamente com a obra, como pode ser parte integrante da mesma. (SILVA: 2012: 137)

Partindo da relação que fui criando com meu espaço de trabalho, comecei a pensar em outras configurações que as câmeras escuras pudessem assumir para intervir dentro da casa utilizando suas próprias características arquitetônicas como potência para construção de um trabalho. Costumava ficar trabalhando próximo à janela nos fundos do casarão. Olhava para essa janela todos os dias...e a janela sempre devolvia a meu olhar uma paisagem em perspectiva: paredes laterais nos dois lados, em primeiro plano, como prolongamento do próprio prédio, abaixo um telhado coberto por uma lona laranja, mais à frente dois prédios posicionados quase que simetricamente de um lado e de outro e ao fundo posicionado de forma bem centralizada um prédio por trás de uma rua em que as árvores escondiam o movimento de vai e vem do trânsito. Vez ou outra ficava observando essa paisagem da janela pela janela de minhas câmeras escuras. Outro lugar instigante era um pequeno pátio de ventilação que podia ser acessado por uma pequena portinhola na parede de um dos compartimentos da casa. O pátio estava espremido entre o casarão vizinho e o prédio do Phosphorus, o único ponto de fuga para a vista era o céu que surgia acima do fosso que as paredes dos dois prédios formavam. Quando os artistas residentes foram desafiados a ocupar

o casarão com seus trabalhos para uma exposição, a janela e o pátio eram os espaços que eu havia escolhido.

Para a janela, minha proposta era fazer uma pequena parede de caixas a frente dela. Porém, como os outros artistas precisavam de baixa luminosidade para projeção de seus trabalhos em vídeo, se tornou necessário que a cortina da janela ficasse cerrada, pois haveriam várias projeções na sala. A solução foi pensar que toda sala de cinema, ou de projeção de vídeo, funciona de forma semelhante a uma câmera escura. Portanto, resolvi fazer também um trabalho com projeção de imagens, mas minha projeção seria viva e em tempo real: a imagem escolhida seria a vista que me acompanhou por toda temporada no casarão do Phosphorus: a imagem da cidade, a paisagem na janela. Um pequeno corte circular de 100mm de diâmetro foi feito na cortina a uma altura de 1,65 cm do chão. No corte foi instalada uma lente (lupa) de mesmo diâmetro. Do lado de dentro da sala, descendo do teto até o chão, uma folha de papel vegetal de 1,10 metros de largura foi instalada em frente a cortina com a lente. A cidade, sua arquitetura, seus céus, suas nuvens, sua luz, suas sombras, seus movimentos atravessavam a lupa para se projetar como reversa paisagem sobre a tela de papel vegetal posicionada entre a cortina e os olhos do espectador/observador.

Todo processo poético precisa estar aberto ao inusitado, às surpresas do acaso: detalhes que durante o planejamento do trabalho talvez tivessem passado despercebidos ao artista; detalhes que talvez só apareçam depois do trabalho montado. Mas, muitas vezes, são esses pequenos e invisíveis detalhes que surgem como centelha do acaso que distinguem o trabalho com sua singularidade. Como diz Francis Ponge, em seu *My Creative Method*:

A cada instante do trabalho de expressão, passo a passo com a escritura, a linguagem reage, propõe suas próprias soluções, incita, suscita ideias, ajuda na formação do poema. [...] Nenhuma palavra empregamos que logo não seja considerada como uma pessoa. Não nos sirvamos da luz que ela traz consigo; nem da sombra que ela carrega. (PONGE: 1997: 44-45)

Depois do trabalho instalado, o pequeno detalhe surge provocado pelo, inesperado ou despercebido: o fluxo de vento que circula pela janela. O vento gera, então, pequenos deslocamentos na cortina, inflando-a por alguns momentos, feito vela de barco. E nesse constante movimento, suave ou vertiginoso, de vai e vem: a lente, ora se aproxima, ora se afasta do suporte de papel em que a imagem é projetada, produzindo mudanças de foco: por alguns instantes temos um simples borrão de luz, em forma de círculo, projetado sobre o suporte e, dependendo da ação do vento, esse borrão de luz se transforma, vertiginosa ou mais

lentamente, em uma brilhante, colorida e super nítida imagem (Fig.27).



Fig.27 – *Suspiro*, instalação *in situ*: janela, cortina, lupa e papel vegetal. No detalhe: as mudanças na imagem projetada de acordo com o vento. 2014

Suspiro: a paisagem respira entre borrões de luz e a nitidez da imagem. Aqui, novamente o espectador/observador precisa vivenciar o trabalho para aprendê-lo. Um tempo é necessário para perceber que o borrão de luz não é apenas um borrão de luz ou que a imagem, nítida e invertida da vista da janela, não é apenas uma imagem simplesmente, ela tem movimentos internos e pode sofrer deslocamentos em sua nitidez. Essa mudança na focalização da imagem, provocada pelo vento, nos faz por vezes penetrar em direção ao interior da imagem. A mudança contínua de planos focais nos dá a sensação de mergulho, como se estivéssemos em voo para dentro da imagem. Se faz necessário estar presente para experimentar o trabalho, para percebê-lo. É necessário demorar-se para ser atingido pela surpresa oculta que ele carrega.

Outra instalação realizada para exposição no Phosphorus foi *O Fosso* (Fig.28). Em um dos pequenos pátios de ventilação do antigo casarão construí um anteparo de madeira, posicionado a uns 2,5 metros de altura, fechando a parte de cima do pátio e transformando-o em uma câmera escura. O trabalho se utiliza da estrutura do lugar para existir de modo único: lugar que se transforma em obra a ser vivenciada em experiências efêmeras por um espectador que precisava descobrir esse canto escuro da casa e, necessariamente, entrar por uma pequena porta na parede de um dos quartos. Dentro do pequeno pátio, transformado em câmera escura, uma imagem flutuava, na penumbra, sobre as cabeças dos visitantes e abaixo de uma lente, instalada no centro do anteparo, que projetava a imagem do céu, cercado pelas paredes dos prédios, sobre uma folha de papel vegetal presa ao próprio anteparo. O foco foi regulado de tal maneira que as partes mais nítidas da imagem eram as pontas do telhado dos prédios e o céu. A imagem era praticamente imóvel, próxima a uma projeção fotográfica. O movimento só era percebido na imagem, de modo muito sutil, pela passagem das nuvens, dos pássaros, de aeronaves, ou simplesmente pelas mudanças de luz. Novamente o trabalho solicita a atenção para ser apreendido, joga com nossa percepção. Sua singularidade se mostra novamente no detalhe, na descoberta pelo espectador/observador das mudanças que ocorrem quando algo se move no céu, ou pelas lentas variações de luz que atravessam o dia.

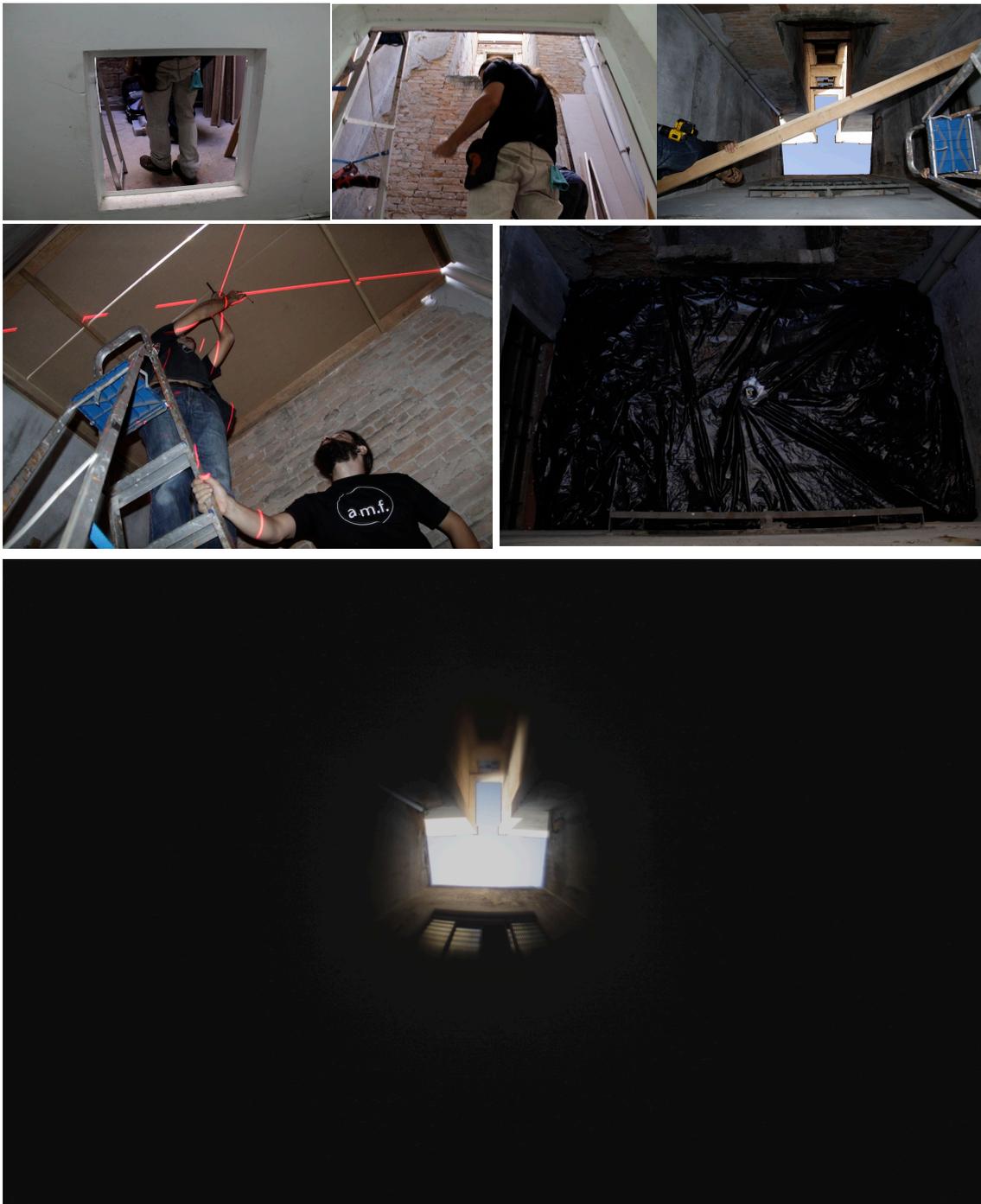


Fig.28 – *O Fosso*, instalação *in situ* em um dos pátios de ventilação do casarão. 2014

4.4 *Olhos mágicos e Reversa paisagem: intervenções urbanas com câmeras escuras*

Ao final de minha Residência no Phosphorus, em Julho de 2014, o trabalho com as câmeras escuras tomou novamente as ruas com duas propostas: *Olhos Mágicos* e *Reversa Paisagem*. São intervenções que utilizam a câmera escura como um elemento de construção de um objeto, ou de uma configuração com objetos, que intervêm no espaço urbano e deslocam o olhar do passante. Atraído pelo inusitado, pelo elemento estranho que invade seu habitual modo de ver a cidade, o transeunte se arrisca a olhar, com outros olhos, para dentro das caixas e, assim, descobrir nas inversões da paisagem o invisível que habita seu mundo cotidiano.

[...]esse espaço alterado pela presença da obra, colocado em evidência, solicitaria dos habitantes outra atitude espaço-temporal. [...]Articulada aos diversos elementos que compõem um espaço, a intervenção (re)organiza, (re)orienta, (re)dimensiona, (re)une, atrai para si componentes do seu entorno, ao mesmo tempo em que é pura alteridade, cesura absoluta no ordinário. (DIAS: 2010: 194)

As intervenções produzidas com um material precário e efêmero – caixas de papelão, lupas e papel vegetal – chamam atenção, em um primeiro momento, como objeto estético que interfere na paisagem, mas causam estranhamento em seguida, quando se percebe que as simples caixas de papelão contêm imagens em cores, nítidas e em movimento; portanto, lembram as imagens produzidas por dispositivos tecnológicos complexos que saturam nosso cotidiano. A intervenção provoca, portanto, um duplo deslocamento: nos faz perceber o “tecnológico” de maneira mais crítica; e provoca-nos, também, a ter a experiência da paisagem, (re)ordenando o espaço para ver o (in)comum.

Olhos Mágicos são intervenções que se configuram pela fixação de pequenas câmeras escuras em forma de tubos cilíndricos nas estruturas de vidro de em alguns espaços arquitetônicos, de passagem ou de espera, na cidade (paradas de ônibus e alguns prédios públicos). *Olhos Mágicos* fazem alusão àqueles pequenos dispositivos circulares equipados com uma lente, que são colocados nas portas de entrada das casas para permitir ver, sem ser

visto, quem está chegando do outro lado. Porém, nestas intervenções, o dispositivo não tem a função de ver sem ser visto, pelo contrário: agora pretende provocar nosso olhar para que possamos ver aquilo que não vemos, mesmo diante de nós, quando estamos imersos no cotidiano e anestesiados pelo habitual. *Olhos mágicos* são objetos vedores que parecem atravessar as superfícies transparentes da arquitetura da cidade: podemos ver, através dessas “lunetas mágicas”, fragmentos da paisagem urbana que se multiplicam revelando detalhes do cotidiano de uma cidade (des)conhecida. Durante a residência no Phosphorus instalei algumas câmeras em paradas de ônibus pelo centro da cidade (Fig.29). As câmeras foram fixadas em linha nas estruturas transparentes de vidro. Cada uma continha um pequeno fragmento da paisagem a sua frente. Chamavam a atenção de algumas pessoas por parecerem um objeto estranho na estrutura da parada de ônibus: pequenas lentes, pequenas lunetas, atravessadas no vidro transparente. Ao mesmo tempo em que incomodavam algumas pessoas que passavam a sua frente, também ofereciam um pequeno recorte do cotidiano da cidade a quem se arriscasse a olhar dentro delas.

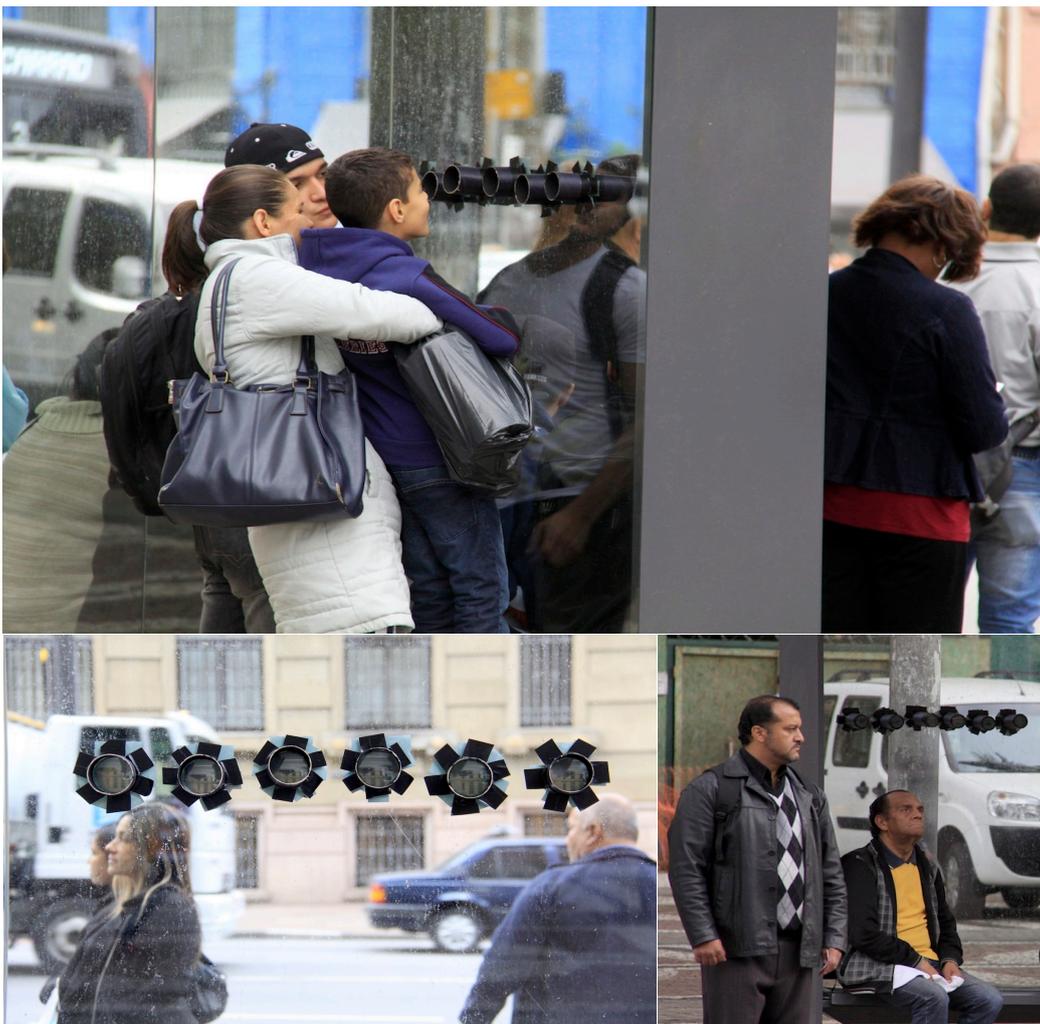


Fig.29 – *Olhos Mágicos*, intervenções realizadas nas paradas de ônibus em São Paulo. 2014

Das primeiras intervenções realizadas inicialmente no campus da Universidade de Brasília, que havia denominado *[in]versões na Paisagem*, passei, então, a usar as câmeras escuras como elementos base de construção de um objeto bem maior que intervisse na paisagem da cidade de forma mais incisiva. Dependendo do tipo de empilhamento ou arrumação das caixas no espaço urbano, seria possível construir muitas formas ou configurações instalativas que provocassem e envolvessem o transeunte/observador. Fiz um primeiro teste das câmeras empilhando-as como pequenos totens nas ruas de grande movimento do centro de São Paulo (Fig.30).



Fig.30 – Intervenções com câmeras escuras nas ruas do centro de São Paulo. 2014

Para o trabalho de apresentação final da residência no Phosphorus, portanto, realizei uma intervenção na praça da Sé: *Reversa Paisagem*, onde a proposta era construir um pequeno muro de câmeras escuras apontadas na direção da catedral localizada na praça (Fig.31). Caixas de ver multiplicando a paisagem, oferecendo uma outra possibilidade de experiência do olhar: ver com outros olhos o cotidiano a que já estamos habituados. Ver a paisagem reversa a multiplicar o deslocamento necessário para se alcançar o *olhar-em-paisagem*. Efêmeras caixas que surgem em meio a praça provocando certo estranhamento nos passantes e alterando sua rotina.

Quando chegamos à praça carregando caixas que continham imagem, os primeiros a perceberem essa intromissão no espaço foram os moradores de rua. Pouco a pouco as caixas foram chegando, sendo empilhadas e arrumadas, provocando a curiosidade de muitos que passavam por ali, mas, principalmente, daqueles que fazem da praça sua fonte de vida. Enquanto eu arrumava as caixas, pude ouvir: “são câmeras da prefeitura?”; “tá filmando a gente?”; “isso é uma pegadinha?”; “nunca ví um negócio desses, antes, aqui!”; “mas porque a imagem está de cabeça para baixo?” “é engraçado, as pessoas estão flutuando de ponta cabeça, mas não caem”. Terminada a montagem, as câmeras escuras, formando um pequeno muro de caixas de papelão, ficaram instaladas no limite entre as sombras de algumas árvores e a forte luz do sol que banhava a catedral na tarde de um sábado. O posicionamento das caixas é imprescindível ao funcionamento do trabalho. As câmeras precisam ser colocadas no espaço pensando no limite da passagem entre a luz e a sombra para que a visualização da imagem se dê de forma mais eficaz. As caixas formam, portanto uma linha divisória, uma parede, na fronteira desses espaços. De um lado, tínhamos a visão dessas caixas de papelão com as lentes acopladas em uma de suas faces; do outro, podíamos ver um grande painel de imagens invertidas. A vista da catedral dentro das caixas: múltiplas paisagens da mesma vista. Ao primeiro olhar, as caixas parecem conter apenas fotografias, mas quando nos aproximamos percebemos o fluxo dos pedestres do outro lado, o deslocamento lento das nuvens, a variação da luz, a imagem em movimento. Logo um grande número de pessoas, curiosas, iria se aglomerar em volta das caixa. Algumas olhavam meio incrédulas as imagens coloridas dentro delas, tentando descobrir de onde vinham. Quando se davam conta que aquelas imagens eram produzidas pelas simples caixas de papelão, as reações eram diversas. Muitas pessoas sacavam seu celular do bolso para fotografar as imagens contidas nas caixas; interagem com elas, fotografando uns aos outros através das caixas. Múltiplos recortes da paisagem, da vista da catedral, eram compartilhados entre o artista e os transeuntes deslocados de suas rotinas.



Fig. 31 – *Reversa Paisagem*, intervenção com câmeras escuras na praça da Sé, em São Paulo. 2014

De acordo com a combinação entre formato de caixa, tipo de lupa e posição do papel vegetal em seu interior, são definidas algumas questões técnicas como ângulo de abertura da imagem, aumento da imagem e foco. A inversão da imagem, em função da ótica do dispositivo, que acontece na formação de qualquer imagem produzida por uma câmera fotográfica, inclusive as digitais, intrigava os transeuntes, engendrava certos deslocamentos. Uma senhora passa olhando as caixas e sentencia: “isso é tudo mentira! o mundo não é assim de ponta-cabeça!”. Logo depois um senhor de cabelos brancos se aproxima e diz, apontando para as imagens: “tá vendo a igreja de cabeça para baixo? isso mostra exatamente como é o mundo de hoje: os valores estão todos invertidos!”. Alguém se aproxima e me pergunta: “qual é a proposta?”; enquanto eu pensava no que responder, um rapaz ao meu lado responde certo: “você tá no outro mundo ao contrário”. As imagens projetadas dentro das caixas são como as imagens espelhadas de Valdrada, uma das cidades invisíveis de Italo Calvino:

Os antigos construíram Valdrada à beira de um lago com casas repletas de varandas sobrepostas e com ruas suspensas sobre a água desembocando em parapeitos balaustrados. Deste modo, o viajante ao chegar depara-se com duas cidades: uma perpendicular sobre o lago e a outra refletida de cabeça para baixo. Nada existe e nada acontece na primeira Valdrada sem que se repita na segunda, porque a cidade foi construída de tal modo que cada um de seus pontos fosse refletido por seu espelho, e a Valdrada na água contém não somente todas as acanaladuras e relevos das fachadas que se elevam sobre o lago mas também o interior das salas com os tetos e os pavimentos, a perspectiva dos corredores, os espelhos dos armários. Os habitantes de Valdrada sabem que todos os seus atos são simultaneamente aquele ato e a sua imagem especular, que possui a especial dignidade das imagens, e essa consciência impede-os de abandonar-se ao acaso e ao esquecimento mesmo que por um único instante. Quando os amantes com os corpos nus rolam pele contra pele à procura da posição mais prazerosa ou quando os assassinos enfiam a faca nas veias escuras do pescoço e quanto mais a lâmina desliza entre os tendões mais o sangue escorre, o que importa não é tanto o acasalamento ou degolamento mas o acasalamento e o degolamento de suas imagens límpidas e frias no espelho. Às vezes o espelho aumenta o valor das coisas, às vezes anula. Nem tudo o que parece valer acima do espelho resiste a si próprio refletido no espelho. As duas cidades gêmeas não são iguais, porque nada do que acontece em Valdrada é simétrico: para cada face ou gesto, há uma face ou gesto correspondente invertido ponto por ponto no espelho. As duas Valdradas vivem uma para a outra, olhando-se nos olhos continuamente, mas sem se amar. (CALVINO: 1990: 53-54)

Assim como em Valdrada, tudo que acontece na cidade, fora das caixas, *tem seu correspondente invertido ponto por ponto* dentro das caixas. Caixas de ver: você no outro mundo ao contrário. Imagem e realidade, como as cidades gêmeas de Calvino: Valdrada e seu reflexo nas águas: relação que para alguns representa a mentira por serem a mesma coisa apresentadas de forma invertida e para outros representa a verdade por, precisamente, vivermos em um mundo onde os valores estão invertidos. Caixas de ver provocando deslocamentos no cotidiano, nos incitam a redescobrir a experiência da paisagem (Fig 32).



Fig. 32 – *Reversa Paisagem*, caixas de ver o mundo de ponta cabeça: você no outro mundo, ao contrário. 2014

Reversa paisagem também foi realizado no terminal rodoviário de Brasília, em maio de 2015, pelo projeto [in]versões na paisagem que obteve suporte da FUNARTE (Fundação Nacional de Artes) através da Bolsa FUNARTE de incentivo a criação e produção em artes visuais/2014. Sessenta caixas (40cm X 52cm X 72cm) foram instaladas sob a marquise, na entrada da rodoviária, apontadas para o lado sul da cidade (Fig.32). Para construção das câmeras foi oferecido uma oficina/curso de montagem de câmeras escuras em que os participantes me ajudaram na construção e montagem do trabalho.

Os transeuntes que circulavam no interior da rodoviária se deparavam com um grande painel de imagens supercoloridas que invertia e multiplicava a paisagem urbana. Imagens dentro de precárias caixas de papelão. Imagens em tempo real. Múltipla paisagem em sincronismo, deslocando o passante de sua rotina para ver aquilo que sempre esteve lá, mas se mantinha invisível pelo véu da habitual correria do dia a dia. Do lado de fora, quem caminhava pela rua, tinha acesso a imagem das caixas como objeto. Estranhas caixas, com lentes, empilhadas lado a lado. Câmeras gigantes? Caixas imitando câmeras de verdade? Uma faixa de caixas interferindo na fachada do prédio, sob a marquise.

Em *Reversa paisagem* a intervenção atua no sentido de produzir novas maneiras de perceber a cidade, principalmente em suas suas zonas de apagamento, nesses lugares de alto fluxo, em que os transeuntes andam apressados sem tempo para “contemplar as janelas de Deus”.



Fig.32 – *Reversa paisagem*, intervenção com 60 câmeras escuras no terminal rodoviário de Brasília, 2015.

CONCLUSÃO

O presente trabalho partiu de uma produção – predominantemente de caráter prático e experimental – que já vinha se desenvolvendo fora da academia muito antes de minha entrada no curso de graduação em artes, em 2008. Durante a graduação e a pós-graduação foram desenvolvidas as etapas finais de meu projeto de pesquisa poética. Portanto, o trabalho de dissertação abrange toda trajetória de uma produção de trabalhos que se sucedem em uma abertura crescente em direção a uma estética relacional dominante, que só consegui compreender mais profundamente e de maneira global, durante o curso de pós-graduação. As discussões de alguns temas em algumas disciplinas na academia foram de extrema importância para os desdobramentos atingidos pela pesquisa poética em sua gradual passagem de um campo formal para um campo mais relacional.

Pensar o trabalho é parte inerente do processo de criação. Pensamos o trabalho a todo instante, principalmente durante sua prática, seu fazer. Não há nenhuma dificuldade neste ponto. A parte difícil, com certeza, é a escrita que se propõe discorrer sobre esse pensamento: dizer algo mais sobre aquilo que já carrega sua própria evidência, como nos diz Francis Ponge (1997). Por fim, mesmo que seja doloroso, escrever e criar conexões com algumas questões teóricas, esse pensar amplia e clareia a compreensão que temos do trabalho sobre o qual nos debruçamos em nossa pesquisa.

Meus primeiros trabalhos sempre tiveram como base a fotografia. O interesse pelo conceito de dispositivo veio em função do interesse pela fabricação de minha própria câmera *pinhole*. Construir meu próprio aparelho (Flusser) me levou a uma outra forma de pensar a fotografia: minhas primeiras profanações (Agamben), combinando diferentes tecnologias, *low-tech e high-tech*, para inventar outras paisagens (Cauquellin).

Uma câmera *pinhole* nos confronta com o que muitos chamam de limitações tecnológicas em relação a um determinado padrão de uso do dispositivo fotográfico. Porém, tais limitações se revelaram, a meu ver, como um campo de possibilidades inexploradas. A câmera *pinhole*, portanto, representou, para mim, a descoberta desse outro universo, pouco explorado, dentro da fotografia: o universo do tempo distendido, do tempo em degelo, em contraposição a uma cultura fotográfica do instantâneo; a liberdade de construção, de formato, de manuseio em contraposição a programação do modelo industrial; o acaso, o ruído, o “erro”

no lugar da precisão técnica da câmera industrial. Enfim, pensar a fotografia pelo dispositivo me levou a descobrir uma outra fotografia. Uma fotografia que ultrapassava suas próprias fronteiras para se imbricar com outros campos das artes.

O tempo se apresenta como um dos eixos centrais da pesquisa para pensar, discutir e (re)inventar a paisagem urbana. Pensar em como seria um cinema ou a reconstrução do movimento de imagens que já contém uma inscrição do tempo em sua própria estrutura foi o que me motivou a realizar ...*feito poeira ao vento...* e a série de videoinstalações *Em um lugar qualquer*. Em *Extremo horizonte* o tempo distendido e sua inscrição na imagem se dá por outros “modos de usar” o dispositivo na invenção de uma paisagem da cidade em panorama. Finalmente ao pensar a simplificação, ao extremo, do dispositivo me fez chegar aos trabalhos de instalações e intervenções urbanas com as *Caixas de Ver*.

O desafio das limitações das primeiras câmeras artesanais *pinhole*, ao final, me fizeram embarcar em uma grande viagem na busca pelo simples, pelo dispositivo mínimo, na tentativa de descobrir esse outro universo de imagens, essas outras paisagens, que se revelam quando a pedra do tempo congelado entra em degelo.

Para Nicolas Borriaud, mais importante que a obra de arte como objeto formal são as decisões, escolhas e atitudes do artista que estão por trás do processo de produção da obra; mais importante que sua mera presença no espaço são as discussões, os diálogos e relações que esse objeto propõem a seus espectadores. Em meus primeiros trabalhos usando câmeras *pinhole*, havia um certo incômodo no fato dos objetos formais – as fotografia, os vídeos –, resultados de meu fazer, não carregarem consigo a evidência, o discurso, que pulsava tão fortemente em seu processo de criação. No entanto, percebi que quanto mais mergulhava no dispositivo, tornando-o cada vez mais simples e *minimal*, mais meus trabalhos se deslocavam para outros campos e modalidades da arte, até o ponto em que a imagem – que, antes, era o resultado de um processo, objeto formal, – se desmaterializa e torna-se efêmera projeção de luz e sombras, um recorte da paisagem a ser compartilhado com os transeuntes; e, portanto, o dispositivo perde sua função de fixar imagens, de produzir imagens-objetos, para se tornar, ele mesmo: objeto relacional.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- _____. *Infância e História: destruição da experiência e origem da História*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005
- _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- AUMONT, Jaques. *O Olho Interminável*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BACHELARD, G. *A Poética do espaço*. (trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal) In: Col. Os Pensadores. 3.ed. São Paulo: Abril, 1988.
- _____. *A intuição do instante*. Campinas, SP: Verus, 2007.
- BATCHEN, Geoffrey. *Each Wild Idea – Witring photography history*. The mit press cambridge, massachusetts london, england, 2000.
- BAUDRILLARD, Jean. *El Complot del Arte*. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. *Radicante: por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARTIER-BRESSON, Henri. *O Momento Decisivo*. Bloch Comunicação - nº 6, Bloch Editores : Rio de Janeiro. Págs. 19 a 25, 1965.
- CARVALHO, Ana. *Instalação como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e a especificidade do sítio*. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.
- CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.
- _____. *No ângulo dos mundos possíveis*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de

Janeiro: Contraponto, 2012.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. (1997). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia (Volume 1)*. Rio de Janeiro: Editora 34.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. (1997), *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia (Volume 5)*. Rio de Janeiro: Editora 34.

DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2012.

DIAS, Karina. *Entre visão e invisão: paisagem: por uma experiência da paisagem no cotidiano*. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Editora Papyrus, 1993.

_____. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. A fotografia panorâmica, ou quando a imagem fixa faz sua encenação. In: SAMAIN, Etienne (org). *O Fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac, 2005.

FERNANDES JR, Rubens. Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. *FACOM* - no 16 , 2006.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta, Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. *O Universo das Imagens Técnicas. Elogio da Superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

GALASSI, Peter. “*Before Photography*”, prefácio ao catálogo da exposição homônima. Nova York, MoMA, 1981.

HERKENHOFF, Paulo. *Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça: Artes Plásticas*. Brasília: SESI/DN, 2005.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

KUNDERA, Milan. *A lentidão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

LISSOVSKY, Maurício. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

MACHADO, Arlindo. *Anamorfozes cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem*. In: PARENTE, André (org). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

_____. *Arte e Mídia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

PIRANDELLO, Luigi. *Os gigantes da montanha (mito)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

PONGE, Francis. *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

RENNER, Eric. *Pinhole Photography: from historic technique to digital application*. Focal press, 2009.

SANTOS, Milton. *Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico-informacional*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

SILVA, Luciana. *Instalação: espaço e tempo*. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais, 2012

TANIZAKI, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Madrid: Biblioteca de Ensayo Siruela, 2012.

TEDESCO, Elaine. *Instalação: campo de relações*.
<http://www.comum.com/elainetedesco/pdfs/instalacao.pdf>

WESELY, Michael. Michael Wesely: sobre arquitetura e fotografia. In: *Revista AR*. Coronel Fabriciano, Unileste MG, 2004, p.03-05.