

CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES DE SÃO PAULO
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS: PINTURA, ESCULTURA E
GRAVURA

MERIEN RODRIGUES

CONVÍVIO CONSTRUÍDO:
INTER-RELAÇÃO ENTRE ARTISTA, OBRA E
ESPECTADOR

Trabalho de Iniciação Científica
apresentado à FEBASP – Centro Universitário
Belas Artes de São Paulo

São Paulo
2010

MERIEN RODRIGUES

**CONVÍVIO CONSTRUÍDO:
INTER-RELAÇÃO ENTRE ARTISTA, OBRA E
ESPECTADOR**

**Trabalho de Iniciação Científica
Apresentado à FEBASP – Centro Universitário
Belas Artes de São Paulo
Curso: Artes Visuais**

**ORIENTADORA:
Prof^a. Dr^a. Neide Jallageas**

**São Paulo
2010**

RODRIGUES, Merien.

Convívio construído: inter-relação entre artista, obra e espectador /Merien Rodrigues.

São Paulo, 2010.

28f.

Orientadora: Neide Jallageas.

Trabalho de Iniciação Científica (Bacharelado) – Bacharelado em Artes Visuais: Gravura, Pintura e Escultura do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, 2010.

Inclui figuras e bibliografia

1.Videoinstalação 2. Espectador 3.Montagem I. Jallageas, Neide. II. Bacharelado em Artes Visuais: Gravura, Pintura e Escultura do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. III. Rodrigues, Merien. VI. Título.

para Elias,
companheiro de todas as horas,

AGRADECIMENTOS

À Neide Jallageas, pela orientação e pela atenção especial a cada etapa de desenvolvimento da pesquisa, por compartilhar uma paixão exuberante pela arte e pela paciência infinita;

À FEBASP, pela ajuda e incentivo para realização deste trabalho;

Aos colegas do grupo de pesquisa, que ao longo desse percurso compartilharam ideias e experiências;

À minha mãe Maeli, que durante toda a vida me incentivou e apoiou;

À minha irmã Luciana, que me quebrou um montão de galhos;

Ao meu sobrinho Leonardo, pela cumplicidade em partilhar os experimentos mais inusitados;

Muito obrigada!

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. CONSTRUÇÃO DE UM ESPAÇO RELACIONAL.	2
2. CONSTRUÇÃO E DESCONSTRUÇÃO DE SEGMENTOS DE RETA.	4
2.1. O vídeo como direcionador de um olhar.	5
3. A MONTAGEM DE SIERGUEI EISENSTEIN - INCLUSÃO DO ESPECTADOR NO TRABALHO.....	9
3.1. <i>Pince-nez</i> – como se vê e o que vê.	12
4. PERCURSO RELACIONAL.....	19
4.1 O olhar analítico de Alberto Caeiro.	19
4.2 Diálogos entre cineastas russos.....	21
5. A TRILOGIA.....	24
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	26
BIBLIOGRAFIA.....	27
FILMOGRAFIA.....	28

LISTAS

Fotografias:

Foto 1 - Imagens retiradas da videoperformance Fonte: Rodrigues, M (2010).....	5
Fotos 2 e 3 –Paredes construídas com fios da videoinstalação “Figurar” Fonte: Rodrigues, M (2010).....	11
Fotos 4 e 5 – Paredes construídas com fios da videoinstalação “Figurar” Fonte: Rodrigues, M (2010).....	11

Figuras:

Figura 1 - Desenho da vista frontal da videoinstalação “Figurar”. Fonte: Rodrigues, M (2010).....	7
Figura 2 – Planta da videoinstalação “Figurar”. Fonte: Rodrigues, M (2010).....	8

RESUMO

A montagem é pensada nesta pesquisa como ferramenta capaz de ampliar a percepção. Usa-se os conceitos empregados pelo cineasta russo Sierguei Eisenstein tanto para o aprofundamento teórico quanto para a produção da vídeoinstalação “Figurar”. A complexidade proposta na montagem da obra “Figurar” conduz o espectador a um momento inter-relacional construído com o intuito de travar um diálogo entre obra, artista e espectador.

Palavras- chave: Vídeoinstalação; Espectador ; Montagem; Sierguei Eisenstein

ABSTRACT

In this research, assemblage is approached as a tool capable of increasing the perception. We used the concepts employed by the Russian filmmaker Eisenstein Sierguei as a theoretical basis as well as in the production of the video installation "Figurar." The complexity of the assemblage of "Figurar" leads the viewer to a inter-relational moment built with the intention to hold a dialogue among work, artist and viewer.

Keywords: Video installation; Viewer; Assemblage; Sierguei Eisenstein

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa propõe uma discussão sobre as relações entre obra, artista e espectador dentro da linguagem audiovisual, valendo-se da estratégia da montagem cinematográfica para construir um espaço-tempo distinto, se comparado à produção de massa. Cabe levar em consideração que o ponto construtivo da pesquisa é traçar um diálogo entre produção russa, realizada no começo do século XX, com a videoinstalação “Figurar”, de minha autoria. Particularmente, serão analisados similaridades e conflitos entre os planos presentes nos três trechos selecionados do filme “O Encouraçado Potemkin”, do cineasta Sierguei Mikhailovich Eisenstein¹. Além disso, serão abordadas algumas características das produções cinematográficas contemporâneas russas e audiovisuais brasileiras.

Há, portanto, dentro deste trabalho, um dinamismo nas intermediações que rompe uma linearidade narrativa e conduz o espectador a articular conceitos e ideias através de informações apresentadas de maneira pontual e ao mesmo tempo convergentes.

Entende-se que o conflito entre os planos, por meio da montagem, é um veículo para ativar contradições na mente do espectador. Mas não na sua forma essencial de interação e compreensão do trabalho, e, sim, a partir de novas articulações de compartilhamento inter-humano por meio de relações e montagens diferenciadas. Em conjunto com os valores conceituais apresentados nesta pesquisa surgiu a videoinstalação que, além de se basear em teorias utilizadas nas produções cinematográficas tidas como bidimensionais, também possui um aspecto plástico bem marcante, tornando-se o fio condutor de uma apreensão perceptiva.

¹ Sierguei Mikhailovich Eisenstein, cineasta russo (1898-1948).

1. CONSTRUÇÃO DE UM ESPAÇO RELACIONAL

A pesquisa parte da análise de trechos do filme “O Encouraçado Potemkin” e estudos de textos e artigos escritos pelo próprio diretor, Sierguei Eisenstein, que evocam sua busca insistente sobre as oposições construídas pelas montagens e a participação ativa do espectador.

Para aprofundar tanto a questão prática quanto a conceitual, foram usados livros, como *A forma do filme*, de Sierguei Eisenstein², *Pré-cinema e pós-cinema*, de Arlindo Machado³ e *Estética relacional*, de Bourriaud⁴, que serviram como instrumento para tratar as relações entre o proponente, a obra e o espectador.

A linha de pensamento usada por Eisenstein tornou-se fundamento básico tanto na produção desta pesquisa teórica quanto na prática. Ambas caminharam juntas, pois alguns acréscimos e transformações feitos na vídeoinstalação “Figurar” partiram dos conceitos sobre montagem, como, por exemplo, o diálogo entre a projeção bidimensional com o espaço matérico.

O diálogo entre imagens projetadas e a construção de um ambiente são veículos utilizados para a inclusão do indivíduo na obra. Desta maneira, pretende-se fazer com que este se perceba em um ambiente híbrido e contraditório, dentro do âmbito formal, composto por elementos tridimensionais e bidimensionais, mantendo-se ativa uma tríade relacional (proposição, obra e espectador).

O trabalho experimental e autoral da Iniciação Científica, denominado “Figurar”, apresenta-se como uma obra híbrida, pois possui entrelaçadas distintas linguagens como o Audiovisual, a Performance, o Tridimensional e a Linguagem Gráfica, porém, o foco principal na pesquisa é a participação do espectador.

A vídeoinstalação consiste em uma sala escura iluminada pelos sutis reflexos azuis originados de fios brancos; essa inversão tonal é provocada pela iluminação proveniente de uma luz negra. Os véus que se formam, construídos

² Sierguei Mikhailovich Eisenstein. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

³ Arlindo Machado é professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP e do Depto. de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicação e Artes da USP, atuando no campo das “imagens técnicas” que envolve a fotografia, o cinema, o vídeo e as atuais mídias digitais e telemáticas.

⁴ Nicolas Bourriaud (1965), escritor, crítico de arte e curador francês.

pelos fios, podem ser traduzidos como paredes que conduzem o espectador a um orifício através do qual ele possa observar uma imagem projetada.

Na obra “Figurar” há uma inquietação que busca, dentro dos resultados plásticos e conceituais, características que colidem e ao mesmo tempo se correlacionam, mudando o sentido da sua apresentação formal e que também interferem no tempo de vivência e de pensamento. Nesta pesquisa, essa integração e interação serão chamadas de tríade.

Esta justaposição de elementos análogos (aqui analisada como montagem) não se restringe à materialidade, mas inclui também a intenção e a percepção do visitante. E para melhor entender essa junção, separei esta análise em três blocos: o primeiro seria a “proposição”⁵, a minha intenção criadora de produzir um trabalho onde o espectador já faça parte da produção, não apenas como observador, mas como um elemento; o segundo bloco é o fazer construtivo, a apropriação da arquitetura, dos materiais instalados e da projeção. Na montagem, penso em um percurso possível que o visitante fará e poderá perceber, de distintas maneiras, através dos sentidos. E é a presença do visitante que completa a tríade. Sierguei Eisenstein afirma, quando descreve o teatro Kabuki⁶, que:

Dirigindo-se aos vários órgãos dos sentidos, eles constroem sua soma em direção a uma grandiosa provocação total do cérebro humano, sem prestar atenção em qual desses vários caminhos estão seguindo. (EISENSTEIN, 1990, p.29)

Crio, para o visitante, uma rede relacional que será fundamental para atingir esses sentidos.

⁵ Conceito elaborado pelo artista Hélio Oiticica (1937-1980).

⁶ Uma das formas mais importantes do teatro japonês que teria sido criada por uma dançarina do Izumo Taisha, Ôkuni, por volta de 1603, quando ela reuniu, em Quioto, no leito seco do rio Kamo Gawa, um grupo de dançarinas e de cantoras, que logo foi qualificado de “estranho” e de “incomum” (Kabuki). FRÉDÉRIC, Louis. Japão: dicionário e civilização. São Paulo: Editora Globo, 2008.

2. CONSTRUÇÃO E DESCONSTRUÇÃO DE SEGMENTOS DE RETA.

A filmagem produzida e modificada na edição, a fim de ser projetada dentro da instalação, pode causar duas impressões distintas (caráter formal) no observador, devido à inversão temporal presente no vídeo. A distinção no tempo de exibição pode ser percebida e separada do seguinte modo: primeiro, o vídeo se apresenta em tempo real, sem cortes. Nessa etapa, a linha surge no vídeo de maneira lenta: inicialmente sozinha, com um único destino, o de repousar sobre uma massa camuflada pela escuridão. Não se sabe qual o percurso exato deste segmento de reta, pois sua movimentação possui variações. O único dado concreto é limitado apenas pela sua origem. Passado algum tempo, se evidencia um aglutinamento propondo uma composição sutil entre a linha e o espaço negro: uma delicada luz azul fluorescente que reflete dentro de uma amplidão negra.

Na segunda parte, o vídeo mantém as mesmas características formais apresentadas anteriormente, mas com uma diferença: não há a construção de uma forma, e sim uma desconstrução. O tempo passa inversamente.

Dentre as escolhas de edição, foi valorizada uma sequência rítmica que prendesse o olhar do visitante para prolongar o seu tempo de permanência no espaço expositivo. O que se apresenta para o espectador neste instante? É a solidão dura e silenciosa de um filete em movimento, ora sozinho ora em agrupamento. Esse emaranhado de linhas é caracterizado por seu formato orgânico, construído a partir de uma composição formada por uma única linha contínua. O vídeo não se dispõe a mostrar uma imagem conhecida e simplesmente nominável, mas mantém uma instigante gama de possibilidades e dúvidas. São, portanto, elementos de aglutinação inomináveis, disformes, em constante movimento, que se depositam ou se despregam de um corpo desconhecido.

Se observarmos a imagem, notaremos que o emaranhado de linhas (foto 1), após alguns instantes, mostra-se com algumas pequenas alterações. A composição, que a princípio possui um aspecto estático, movimenta-se, e aquilo que os olhos aprisionaram, se transforma. O que era “algo”, não é mais, torna-se

um elemento desconhecido novamente. Essa apresentação formal com aspecto gráfico permanece em uma constante. As linhas aglomeradas desaparecem, e o que se mantém à mostra é uma variação de uma grafia instável e móvel que se altera ao longo do tempo.

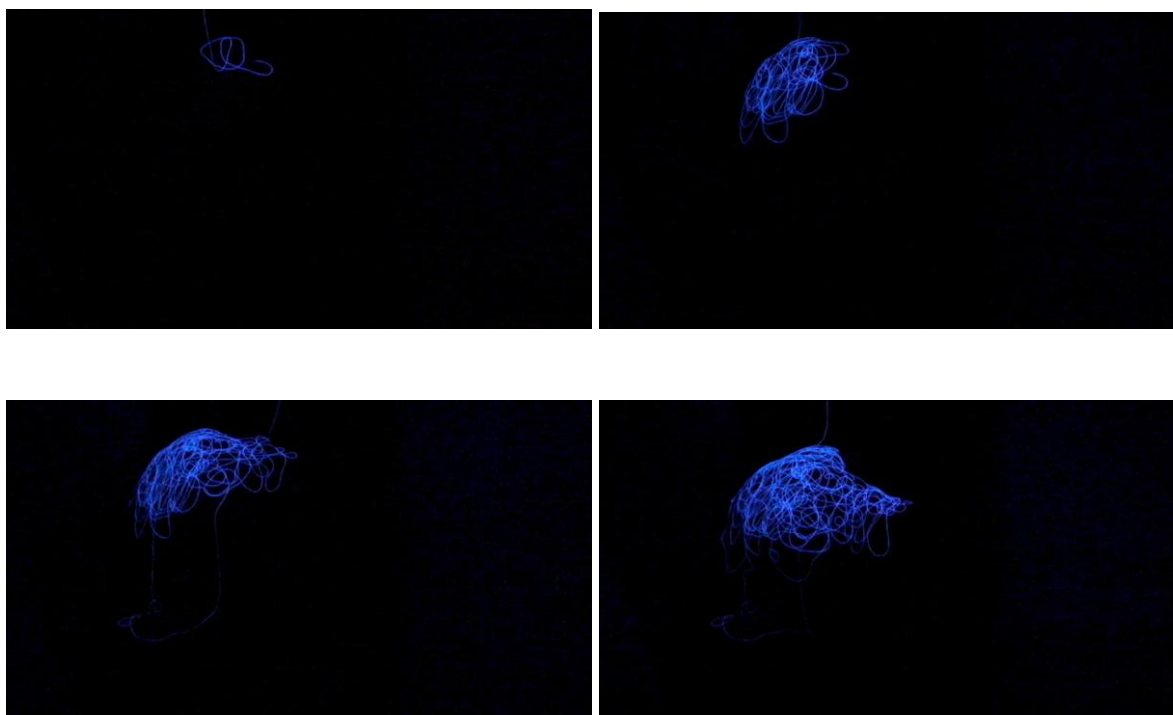


Foto1 – Sequência de imagens retiradas da videoperformance.

.2.1. O vídeo como direcionador de um olhar

É importante ressaltar a relevância da captação das imagens e a utilização do vídeo na obra “Figurar”, pois o vídeo surge aqui como uma possibilidade imagética de apresentar o corpo. Este registro mostra uma ideia de fragmentação e o enquadramento proposto funciona como uma espécie de visor que direciona o olhar do espectador.

Em relação ao modo de apreensão da imagem, foi escolhida uma câmera fixa, a fim de manter uma similaridade com a maneira pela qual o espectador apreenderá a imagem projetada (ver foto 1). Esta ação construída cria uma

narrativa dentro do trabalho. Tais características, em relação à ação de capturar a imagem da *performance*, podem ser encontradas também no trabalho *Desenho corpo*, 2002, da artista Lia Chaia⁷, que também se apropria do vídeo como linguagem e ferramenta de registro, uma vez que esta trabalha com a câmera fixa enquanto desenha em seu próprio corpo, com canetas esferográficas “Bic”. Quando Christine Mello⁸ afirma que “é o corpo em performance, em relação direta com a câmera, que constrói a ação narrativa” (MELLO, 2008, p.149) ela inclui e defende a utilização da câmera como ferramenta conceitual.

A projeção não pode ser vista assim que o indivíduo entra na instalação, pois há no meio da sala duas paredes feitas com fios e uma divisória de madeira, com uma pequena abertura próxima ao centro. É por esse orifício que a projeção será visualizada (ver figura 1). Trata-se de uma fenda, uma espécie de “olho mágico” para onde o olhar do espectador é direcionado. Vale esclarecer que o termo “direcionar” utilizado neste texto é pensado como ferramenta e elemento formal na construção do trabalho prático e não como limitador.

Não existe som no vídeo, apenas um silêncio que envolve o movimento sutil do fio azul que repousa sobre um corpo que também se move lentamente. E esse silêncio proposto no trabalho dialoga com tempo, pois este é indefinido, dado pelo modo de produção do vídeo (edição em *Looping* e *performance*) e pela maneira de apresentá-lo. Desta maneira, o tempo não é pensado dentro de um cronograma fechado. Esse modo construtivo, fora de compasso, é mais um acréscimo na proposição do trabalho, pois esse rompimento temporal se distingue do tempo perceptivo que o espectador vivenciou no espaço externo da instalação (ver figura 2).

⁷ Lia Chaia (1978), artista brasileira.

⁸ Christine Mello, crítica, curadora e pesquisadora de arte, é pós-doutora em Comunicação e Semiótica da PUC-SP.

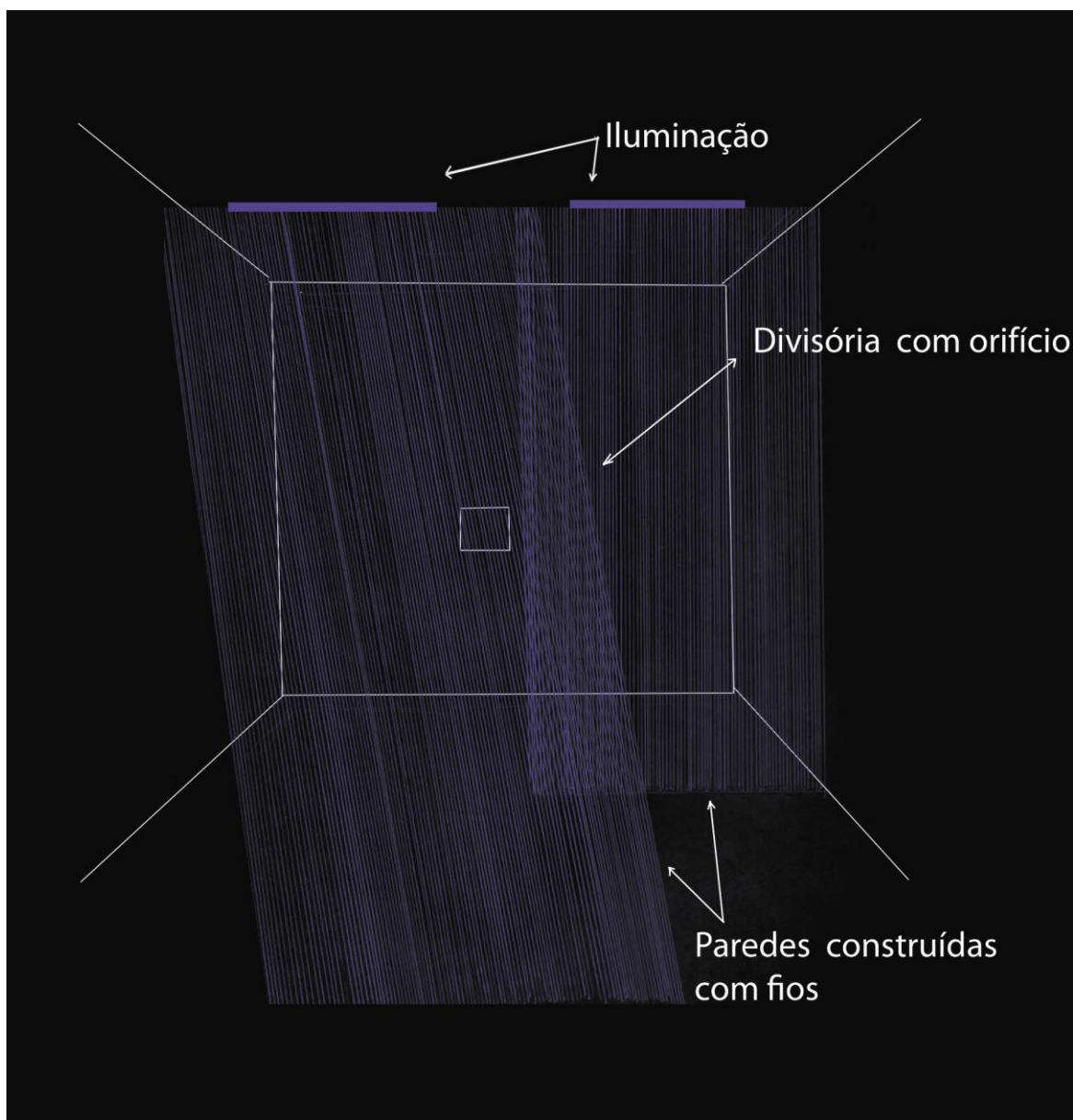


Figura 1 - Desenho da vista frontal da videoinstalação "Figurar".

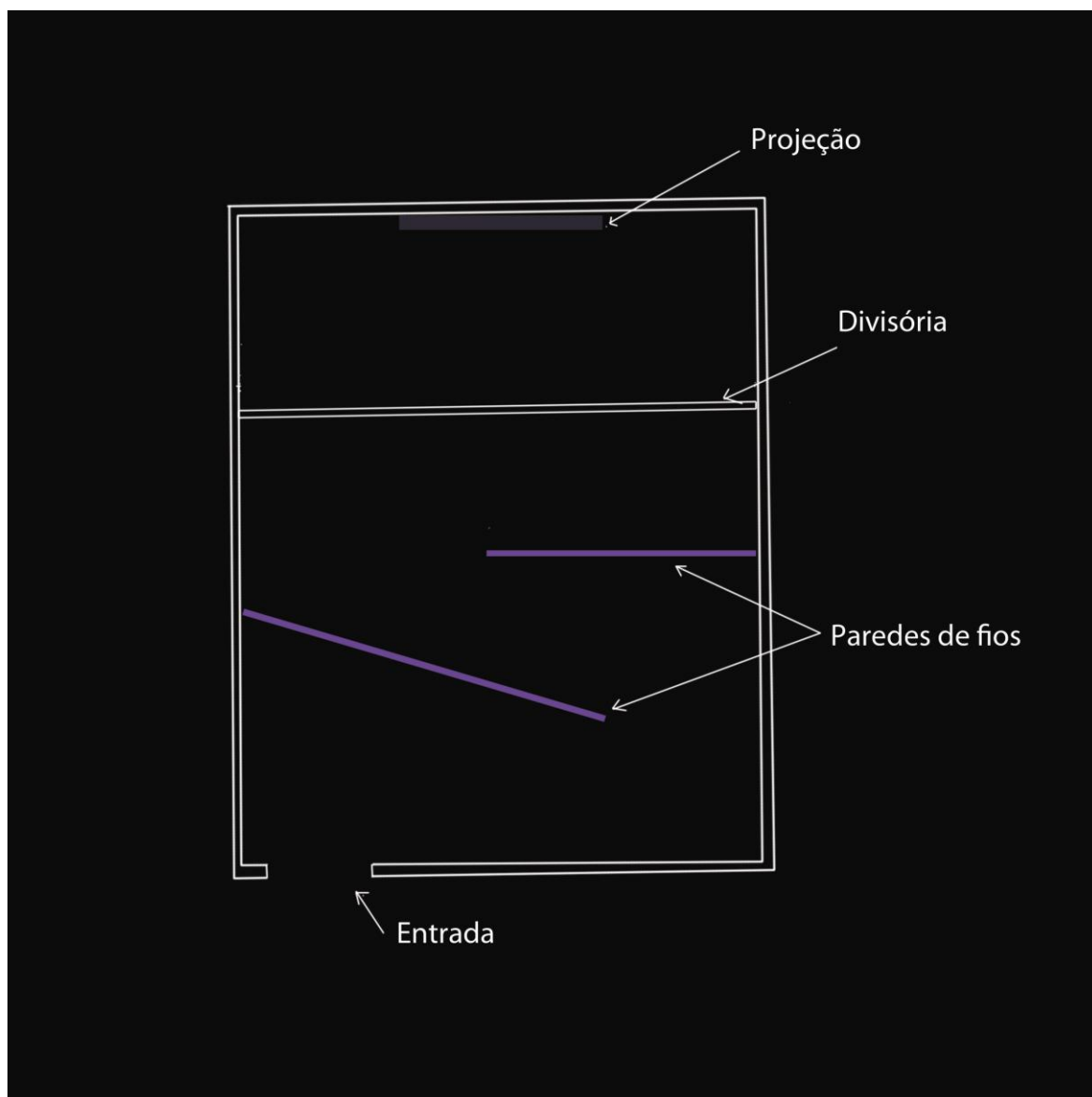


Figura 2 – Planta da videoinstalação "Figurar".

3. A MONTAGEM DE SIERGUEI EISENSTEIN – INCLUSÃO DO ESPECTADOR NO TRABALHO

A produção do cineasta russo Sierguei Eisenstein, do começo do século XX, tem a montagem como característica fundamental, que para o diretor consiste na colisão – “O conflito de duas peças em oposição entre si. O conflito. A colisão.” (EISENSTEIN, 1990, p.41). Esse elemento construtivo era usado por Eisenstein para potencializar o raciocínio, formulação de ideias e a capacidade de interpretação do espectador. Os filmes eram feitos a favor da construção de uma nação operária e aos interesses políticos do governo vigente⁹.

E naquele momento, segundo o diretor, o cinema era eleito a arte mais avançada:

a despeito dos que gostariam de lançar a humanidade no caso da discórdia e da escravidão mútua, sobe passo a passo e onde a cinematografia soviética continuará subindo, como encarnação dos mais nobres ideais da humanidade. (EISENSTEIN, 1990, p.13)

A intenção de elevar o espectador, incluindo-o na obra, dando-lhe um papel de coadjuvante, foi uma ferramenta importante e muito usada nas produções do diretor russo.

Essa consideração para com o indivíduo, somada à montagem, tornou-se material essencial para ser estudado e aplicado na produção da videoinstalação “*Figurar*”. Há, de minha parte, um interesse em traçar ligações entre espectador, produtor (diretor/artista) e obra.

O espectador, neste caso, equipara-se a um indivíduo capaz de “digerir” e traduzir as informações articuladas e pensadas pelo artista tornando-se um articulador de informações e percepções sensoriais. Esta experiência se dá de

⁹ Em 7 de novembro ou 25 de outubro (segundo o calendário Juliano) os Bolcheviques, grupo que unia o exército e a classe trabalhadora, liderado por Lênin e Trotski, destituíram os Mencheviques dos departamentos públicos criando assim o Conselho de Comissários do Povo, elegendo Lênin como presidente, Trotski como encarregado de negócios estrangeiros e Stálin responsável pelos negócios internos. O governo de Lênin durou de 1917 a 1924, fase que coincide com o início da produção cinematográfica de Eisenstein.

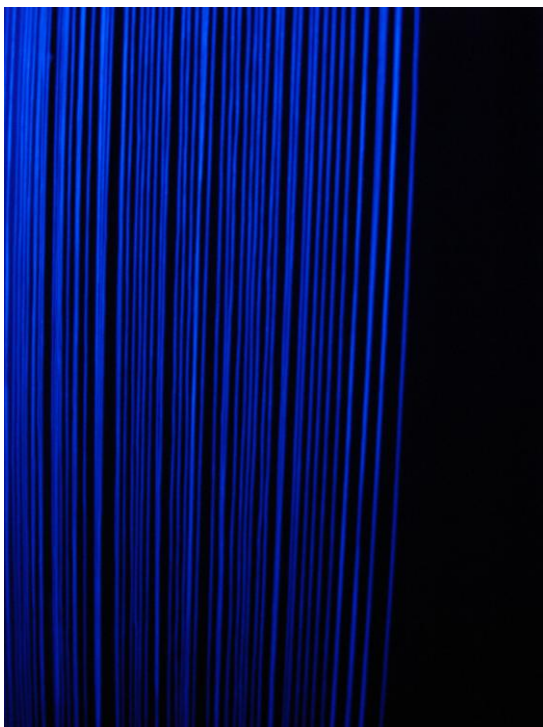
maneira individualizada, íntima, distinta de indivíduo para indivíduo. Mas isso só acontece devido ao interesse do espectador em adentrar e vivenciar a obra e interpretar suas mensagens e signos somados às vivências passadas e, é claro, a disponibilidade. Vale enfatizar que a obra atua como intermediária entre dois corpos (artista e espectador).

Segundo Eisenstein, “O menor fragmento ‘distorcível’ da natureza é o plano; engenhosidade em suas combinações é a montagem”. E é essa montagem criada a partir da sensibilidade do artista que ativa a percepção do espectador de maneira não linear¹⁰.

A montagem feita na videoinstalação “Figurar” não é a de combinações entre os planos, e sim a junção de elementos instalados e a maneira que são distribuídos no espaço, incluindo à projeção.

Qualquer um que tem em mãos um fragmento de filme a ser montado sabe por experiência como ele continuará neutro, apesar de ser parte de uma sequência planejada, até que seja associado a um outro fragmento quando de repente adquire e exprime um significado mais intenso e bastante diferente do que o planejado para ele na época da filmagem (EISENSTEIN, 1990, p.13).

¹⁰ “Técnica da associação de diversas imagens aparentemente díspares, em uma superfície plana, vai ao encontro de duas possibilidades: demonstrar a concomitância e a associação dos eventos, cada qual particularizado em um determinado recorte e oferecer ao espectador múltiplos pontos de associação, propondo uma visão de perspectiva livre e não-linear, possibilitando, inclusive a circularidade” (JALLAGEAS, 2007, p.89).



Fotos 2 e 3 – Paredes construídas com fios da videoinstalação “Figurar”.



Fotos 4 e 5 – Paredes construídas com fios da videoinstalação “Figurar”.

3.1 *Pince-nez* – como se vê e o que vê.

No filme “O Encouraçado Potemkin”¹¹, a seleção de imagens proposta por Eisenstein é organizada de maneira que os planos ofereçam uma leitura dinâmica a partir de oposições que se relacionam. Tais cenas são organizadas por justaposição ou no decorrer do filme, com o propósito de intervir na percepção do espectador, não de maneira direta, linear e narrativa, mas por meio de relações entre as imagens dentro do âmbito de significados.

O anseio de Sierguei Eisenstein é ampliar a percepção do espectador a partir de imagens contraditórias ou até mesmo em planos que possuem conflitos formais ou sonoros¹².

A escolha das cenas, a ser analisada na sequência, foi atribuída à inter-relação entre o *pince-nez* (luneta) e a transição de poder entre as diferentes classes sociais apresentadas no filme. O instrumento usado para ampliar a visão, neste caso, enquadra-se como símbolo entre o rompimento com os poderes vigentes que envolvia a classe operária/trabalhadora e os órgãos ligados ao governo liderado pelo czar. Além do mais, o *pince-nez* apresenta-se para o espectador não só como uma lente de aumento, mas também como um espelho translúcido capaz de mostrar a realidade existente por trás de um governo opressor.

Os trechos escolhidos para serem estudados nesta pesquisa foram pontuais, pois nas passagens selecionadas o *pince-nez* cria um convite para o espectador que está assistindo ao filme adentrar a obra, pois exige uma correlação entre as informações. Desta maneira, o cineasta inclui o espectador dentro do processo de criação.

¹¹ O filme Encouraçado Potemkin foi produzido em 1925, por Eisenstein, e relata o contexto que se desdobrou na Revolução de 1905, responsável por um breve momento de redução do poder do czar com a introdução a Duma (Assembleia Legislativa) na condução do governo russo. No entanto, seus resultados foram pequenos em virtude da reação movida por Nicolau II em 1907, quando conseguiu reverter a situação, transformando a Duma numa Assembleia consultiva, recuperando, portanto, o poder absoluto que foi finalmente destruído com a Revolução de 1917.

¹² Sierguei Eisenstein registrou uma vasta pesquisa referente à montagem cinematografia; porém, na presente pesquisa serão selecionados apenas alguns aspectos, aqueles que são pertinentes para conceituar o trabalho de vídeoinstalação “Figurar”.

Com o objetivo de tecer relações entre os planos montados por Eisenstein, e traçar uma análise correlativa e evidenciar o papel da aparição do instrumento de aumento – o *pince-nez* –, divido a análise em três momentos: o primeiro, no início do filme (00:04:40), inclui uma sequência de planos, em que os marinheiros questionam a má qualidade dos alimentos servidos; o segundo quando ocorre a revolta dos marinheiros; e o terceiro quando a população é atacada pelos soldados do tzar (ver as ilustrações que procuram esclarecer melhor a análise dos quadros).

Assim, o primeiro quadro (00:04:40) mostra o capitão aparecendo no piso superior do navio e, logo em seguida, uma vista aérea do motim – este quadro revela o olhar de superioridade do capitão do navio.

O que se evidencia, logo no começo, é o poder exercido pelo capitão e a segregação entre o comandante do navio e os seus subordinados, essa divisão é bem esclarecedora, e apresentada no quadro 3. Neste quadro, Eisenstein se apropria de um plano geral que apresenta o poder e a hierarquia, representada aqui através das divisões dos níveis do navio.

Nos quadros 4 e 5, os marinheiros, o comandante e o médico Smírnov se unem para analisar a carne podre, motivo da revolta da tripulação. A intercalação entre os planos que mostram a carne com os vermes, o capitão do navio e a tripulação é organizada de modo a provocar um estranhamento visual no espectador.

Os quadros que seguem são os pontos de maior relevância na nossa análise: é o momento em que o médico retira o *pince-nez* do rosto (quadro 6) para verificar com precisão o estado da carne. É importante notar que antes de termos um close dos vermes, há um quadro que foca nos olhos de Smírnov (quadro 7), seguido de uma cena na qual a lente de aumento é desfocada (quadro 9). Através desse recurso, Eisenstein fornece uma análise reflexiva, ou seja, podemos notar que são os olhares (pontos de vista) do médico e do comandante que serão válidos e aceitos.

Mesmo que nas montagens posteriores as imagens com os vermes sejam marcantes e reveladoras, por possuírem uma visualidade distinta do restante do

filme, o que está sendo discutido pelo cineasta é a presença do espectador crítico. Percebe-se a simultaneidade entre a articulação da mão do médico para negar a existência dos vermes com a imagem da carne putrefata repleta de vermes. Há, neste contexto, sob o olhar do médico Smírnov e do comandante, um descaso em relação aos vermes que estão à mostra, ignorando por completo a opinião dos subalternos.

O *pince-nez* adquire um significado inverso (que é o de camuflar um detalhe), além de se tornar, dentro do filme, símbolo de um poder vigente. Esse segundo significado é usado mais três vezes durante o filme: no momento em que a tripulação domina o Encouraçado Potemkin o *pince-nez* do médico fica pendurado nas cordas do navio (quadro 19); quando duas mulheres saúdam a chegada dos marinheiros no porto (quadro 20); finalizando com a montagem de uma mulher com um olhar horrorizado devido ao ataque sangrento dos soldados do tzar; seguido da mesma mulher com um *pince-nez* amassado e com os olhos sangrando (quadros 21 e 22).

Segue abaixo uma seleção de planos retirados do filme “Encouraçado Potemkin”.



Quadro 1

Duração: 00:04:40

Descrição: Comandante do navio observa à distância o motim organizado pelos marinheiros.

Movimento da Câmera: Plano Geral



Quadro 2

Duração: 00:04:44

Descrição: Marinheiros reunidos junto à carne destinada para a refeição da tripulação. A imagem faz referência à posição do olhar vindo do capitão do navio.

Movimento da Câmera: *plongée*



Quadro 3

Duração: 00:05:01

Descrição: Vista panorâmica da cena. Neste plano fica de maneira implícita a hierarquia de poder expressa no filme.

Movimento da Câmera: Plano Geral



Quadro 4

Duração: 00:05:40

Descrição: A cena mostra o médico do navio analisando a carne para averiguar se está ou não apropriada para o consumo.

Movimento da Câmera: *Contra-plongée*



Quadro 5

Duração: 00:05:50

Descrição: Close no marinheiro que expõe suas reclamações sobre a carne podre servida para a tripulação do navio.

Movimento da Câmera: Plano Geral



Quadro 6

Duração: 00:06:01

Descrição: Smírnov, médico do navio, retira o *pince-nez* para a verificação da carne.

Movimento da Câmera: *Close*



Quadro 7

Duração: 00:06:04

Descrição: Close no olho do médico usando *pince-nez*.

Movimento da Câmera: *Close*



Quadro 8

Duração: 00:06:05

Descrição: Imagem da carne putrefata com os vermes. Há uma mudança visual.

Movimento da Câmera: *Close*



Quadro 9

Duração: 00:06:07

Descrição: Imagem da carne putrefata. O médico do navio aproxima o *pince-nez* em direção da carne. A lente fica desfocada antes da aproximação.

Movimento da Câmera: *Close*



Quadro 10

Duração: 00:06:18

Descrição: O médico analisa a carne com a lente de aumento.

Movimento da Câmera: *Close*



Quadro 11

Duração: 00:06:22

Descrição: O médico do navio diz o veredicto final e alega que a carne está apropriada para o consumo.

Movimento da Câmera: Plano Geral



Quadro 12

Duração: 00:07:07

Descrição: imagem do capitão e do médico do Encouraçado Potemkin, posicionamento incontestável das autoridades do navio.

Movimento da Câmera: Plano Geral



Quadro 13

Duração: 00:07:26

Descrição: Close no comandante do navio.

Movimento da Câmera: *Contra-plongée*



Quadro 14

Duração: 00:27:59

Descrição: Esta cena mostra o início do motim provocado pelos marinheiros.

Movimento da Câmera: Plano Geral



Quadro 15

Duração: 00:28:05

Descrição: Cena em que o médico do navio resiste, agarrando-se nas cordas e defendendo-se dos marinheiros.

Movimento da Câmera: Plano Geral



Quadro 16

Duração: 00:28:37

Descrição: O médico é arremessado ao mar pelos marinheiros do navio.

Movimento da Câmera: Plano Geral

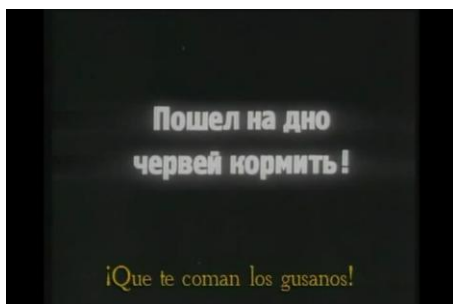


Quadro 17

Duração: 00:28:43

Descrição: Volta a cena da carne com os vermes apresentada do início da revolta. Neste momento é feita uma comparação entre o fim da opressão ao proferirem o desejo que os vermes devorem os opressores.

Movimento da Câmera: Close



Quadro 18

Duração: 00:28:46

Descrição: Frase derradeira em resposta à opressão do comandante do navio.



Quadro 19

Duração: 00:28:48

Descrição: *Pince-nez* destruído e pendurado nas cordas. Símbolo do término da opressão.

Movimento da Câmera: *Close*



Quadro 20

Duração: 00:48:19

Descrição: Imagem de duas civis acenando para os tripulantes do Encouraçado Potemkin. Momento de ascensão da população e dos trabalhadores.

Movimento da Câmera: Plano Geral



Quadro 21

Duração: 00:55:16

Descrição: Close na face da mulher usando o *pince-nez*. Olhar desesperado que reflete a tensão existente no filme.

Movimento da Câmera: Close



Quadro 22

Duração: 00:55:39

Descrição: *Pince-nez* destruído, provocado pelos disparos feitos pelos soldados do czar.

Movimento da Câmera: Close

4. PERCURSO RELACIONAL

O momento de convívio construído é atribuído a uma gradação relacional mais elevada do receptor com a obra de arte. Isto não ocorre necessariamente pela análise plástica (cor, forma, textura e outras), pois estas são qualidades. Mas quando há um envolvimento maior do indivíduo, onde sua percepção sensível inclui o próprio corpo, relaciona-o com o mundo que está em sua volta, tornando-se um diferencial. Assim analisa Suely Rolnik¹³, ao comentar o trabalho plástico de Lygia Clark¹⁴:

Tais práticas estabelecem uma relação de exterioridade entre o corpo e o mundo onde tudo se mantém no mesmo lugar e a atenção se mantém entretida, imersa num estado de distração... (ROLNIK, 2007, p. 4).

As questões formais tornam-se ferramentas. Neste contexto, podemos denominar as qualidades como fragmentos, como em uma montagem cinematográfica, e quando estes são justapostos, exprimem um significado onde as possibilidades de interpretação podem ser ampliadas de acordo com a capacidade de cada receptor.

4.1 O olhar analítico de Alberto Caeiro

Essa qualidade perceptiva de um olhar analítico pode ser diagnosticada também na forma do poema “Guardador de rebanhos” (1911-1912), escrito por Alberto Caeiro¹⁵, heterônimo de Fernando Pessoa¹⁶:

¹³ Suely Rolnik é psicanalista, crítica de arte, professora e integrante do Núcleo de Estudos da Subjetividade da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

¹⁴ Lygia Clark (1920-1988), artista brasileira.

¹⁵ Heterônimo de Fernando Pessoa.

¹⁶ Fernando Pessoa (1888-1935), poeta do Modernismo português, explorou múltiplos heterônimos, personagens falsas que se manifestavam ao longo de sua produção. Pessoa traz em suas obras verdades variadas com pontos de vistas distintos proporcionando à obra um caráter multifacetado.

XXIV

“O QUE NÓS vemos das cousas são as cousas.
Por que veríamos nós uma coisa se houvesse outra?
Por que é que ver e ouvir seria iludirmo-nos
Se ver e ouvir são ver e ouvir?

O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
Nem ver quando se pensa.
Mas isso (triste de nós que trazemos a alma vestida!),
Isso exige um estudo profundo,
Uma aprendizagem de desaprender
E uma sequestração na liberdade daquele convento
De que os poetas dizem que as estrelas são freiras eternas
E as flores as penitentes convictas de um só dia,
Mas onde afinal as estrelas não são senão estrelas
Nem as flores senão flores,
Sendo por isso que lhes chamam estrelas e flores¹⁷.

O que Alberto Caeiro nos apresenta é uma visão libertária do que está ao redor. Segundo Carlos Felipe Moisés ¹⁸, “Caeiro ensina que é preciso aprender a desaprender para *reaprender tudo de novo*, agora em novas bases mais firmes, mais racionais, mais verdadeiras” (MOISÉS, 1998, p.73). O que está explícito na citação é a importância de percebermos que o fato de rejeitar uma “verdade” não é ignorar o que está ao redor ou o que está aparente, mas construir um conceito diferenciado, a partir de uma apreensão nova, que nunca tivera antes, por meio dos sentidos.

Se compararmos o modo de pensar de Alberto Caeiro com a forma de organização da vídeoinstalação “Figurar”, perceberemos alguma similaridade e divergência: o que aproxima as duas obras é o fato de incluir a leitura como elemento, ou seja, aquilo que está visível diante dos olhos e que influencia os outros sentidos. Porém, é preciso ter certo cuidado pois as convicções de Caeiro

¹⁷ PESSOA, Fernando. *Poemas escolhidos*. São Paulo: O Estado de São Paulo, 1997. (Coleção Ler é aprender, 14).

¹⁸ Carlos Felipe Moisés é professor titular da Universidade São Marcos. Atua principalmente nos seguintes temas: Estrutura, Ontofenomenologia, Ser-em-si, Poesia-essência.

são muito rígidas, como afirma Moisés: “é preciso ignorar tudo quanto nos ensinaram, a fim de reapre(e)nder a realidade a partir dos sentidos e das sensações originais, a partir das impressões imediatas experimentadas no contato com as coisas”. (MOISÉS, 1998, p.34)

Esse modo de ver, a partir das sensações originais, ignora a influência de experiências perceptivas anteriores, o que difere dos conceitos aplicados na obra “Figurar”, que cria novas significações a partir da associação entre sensações adquiridas no passado com as impressões obtidas no presente.

4.2 Diálogo entre cineastas russos

Também podemos averiguar nas montagens encontradas em “O Encouraçado Potemkin” um material combinatório, que na verdade são planos (ver análise feita da aparição do *pince-nez* no capítulo anterior), como afirma Eisenstein: “combinando planos que são *descritivos*, isolados em significado, neutros em conteúdo – em contextos e séries *intelectuais*” (EISENSTEIN, 1990. p. 36).

Neste sentido, a montagem feita para a vídeoinstalação “Figurar” valoriza esses novos sentidos, proporcionados por duas imagens ou até mesmo por dois elementos que se chocam a fim de evidenciar uma nova ideia ou sentimento.

Já a imagem projetada na parede pode, simplesmente, nos fornecer uma impressão analítica de uma linha em movimento, como também relacionarmos as construções díspares das grafias do próprio vídeo com as experiências visuais anteriores – neste caso, as paredes construídas com fios, o orifício encontrado na divisória que separa a entrada da projeção. Pode-se construir uma rede relacional ou até mesmo confrontar a própria experiência vivida com o espaço.

A participação do espectador também pode acontecer dentro de outra ordem, não pela representação visual, mas pela informação já vivenciada ou

conhecida, assim como no exemplo exposto a seguir, retirado do filme “Taurus”¹⁹ de Sokúrov²⁰. É apresentado para o espectador a situação de degeneração mental sofrida por Lênin, no fim de sua vida. O médico responsável por seu tratamento responde, após as queixas do revolucionário, que ele obteria uma melhora se conseguisse resolver uma simples conta de adição, composta pelos números 17 e 22.

O que nos interessa neste trecho é o duplo sentido que essa informação pode conter: a primeira é uma simplória conta de adição que não pode ser resolvida; já na segunda interpretação será analisada a representação dos números – dezessete é a data referente à Revolução de Outubro de 1917, quando Lênin²¹ depôs o Governo Provisório implantado pelos mencheviques que haviam derrubado Nicolau II em fevereiro do mesmo ano –, enquanto o número vinte e dois se refere ao ano de criação da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) após a vitória dos bolcheviques liderados por Lênin na Guerra Civil Russa, quando foi derrotada a resistência menchevique.

Ambos os acontecimentos tiveram Lênin como mentor intelectual e líder revolucionário. Essa outra interpretação também diz respeito ao estado mental de Lênin, porém, diz mais, pois exige do espectador uma informação prévia que envolve o contexto histórico no qual o protagonista do filme teve plena participação.

No filme, o personagem não consegue fazer a conta de adição e nem as associações que os números representam, o que afirma sua péssima condição mental.

Sokurov expressa em sua obra, através desta manipulação de dados e informações, a dupla significação dos números, além de posicionar o espectador como um desbravador de informações. Essa forma de pensar, unida à produção artística a partir de associações, também é descrita por Eisenstein como um

¹⁹ Nesta obra, Sokurov apresenta Lênin no fim de sua vida, doente e afastado da liderança da URSS, uma contradição com a imagem oficial apresentada ao povo pelos dirigentes do partido na qual Lênin era extremamente ativo, enquanto, na realidade, estava fragilizado e dependente.

²⁰ Aleksandr Nikolayevich Sokúrov, (1951) cineasta russo.

²¹ Vladimir Ilitch Ulianov (1870-1924), líder bolchevique conhecido como Lênin.

caminho que possibilita um novo sentido. Uma análise feita por Maria de Fátima Augusto sobre a montagem utilizada por Eisenstein afirma que: “a montagem criativa consiste na justaposição de planos que funcionam como atrações intelectuais voltadas para produzir sentidos” (AUGUSTO, 2004, p.66). Sabe-se também que esta *montagem expressiva* é convergente, se comparada com a *montagem narrativa* (sequência lógica de planos ou cronológicos). Depois de analisar aspectos da montagem cinematográfica russa, Martin afirma:

Essa montagem expressiva, em que a sucessão dos planos não é mais ditada apenas pela necessidade de contar uma história, mas também pela vontade de causar um choque psicológico no espectador (MARTIN, 2003, p. 136).

5. A TRILOGIA

A participação do espectador se dá de diferentes maneiras e intensidades – isso depende da intenção do artista e como este organiza o trabalho. Assim relata Hélio Oiticica²² ao descrever o trabalho “O Núcleo”:

O núcleo, que em geral consiste numa variedade de placas de cor que se organizam no espaço tridimensional (às vezes até número de 26), permite a visão da obra no espaço (elemento) e no tempo (também elemento). O espectador gira em sua volta, penetra dentro de seu campo de ação. A visão estática da obra, de um ponto só, não a revelará em totalidade; é uma visão cíclica (OITICICA apud FERREIRA; COTRIM, 2006, p.84).

Assim como na obra “O núcleo”, de Oiticica, a vídeoinstalação “Figurar” também integra o tempo na completude do trabalho por haver um percurso a ser seguido. A obra pode ser vista em tempo e pontos espaciais distintos, proporcionando outras percepções que se alteram conforme as analogias feitas durante o percurso (Ver figura 2 e 3).

A forma de pensar e ver a obra é caracterizada por uma maneira multifacetada, ou seja, é uma dilatação na percepção devido à junção das três dimensões mais o tempo de convívio com a obra, ao percorrê-la.

Essa questão é aprofundada na pesquisa realizada por Neide Jallageas²³. A autora analisa a instalação “Quarto para São João da Cruz”²⁴, do artista brasileiro Bill Viola. Segundo Jallageas, a obra abrange novas possibilidades de leitura, pois “O espaço não é apenas aquele que poderíamos alcançar com o auxílio de nossa memória, mas aquele para o qual necessitamos fazer um esforço por construir em

²² Hélio Oiticica (1937-1980), artista brasileiro.

²³ Neide Jallageas, Doutora em Comunicação e Semiótica (2007- PUC/SP), com tese sobre o cinema de Andriêi Tarkóvski. Mestre em Estética e Comunicação do Audiovisual (2002 – ECA/USP).

²⁴ A obra “Quarto para São João da Cruz”, exposta no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, 1994, revela de forma não literal os momentos em que o místico carmelita espanhol esteve preso e torturado pela inquisição. A instalação propõe uma sala escura com imagens de montanhas projetadas em uma das paredes. Viola também constrói o quarto, (com dimensões reduzidas impossibilitando a entrada do espectador) onde o carmelita permaneceu preso. Esse ambiente só poderia ser visualizado pelas frestas da janela. De tempos em tempos um estrondo alertava o espectador que adentrava o espaço.

nosso imaginário” (JALLAGEAS, 2008, p.11) . Ao defender novas possibilidades de interpretação, através de análises narrativas, é proposta a inclusão do receptor no trabalho.

Cabe a nós, espectadores, fazer associações para desvendarmos presenças, ausências e movimentos não mais no interior de um quadro, mas agora no interior de um ambiente fechado, de três dimensões reais e mais o tempo (JALLAGEAS, 2008, p.12).

Mas, o que aproxima a obra “Quarto para São João da Cruz” com a vídeoinstalação “Figurar”? É a percepção sensível que é conquistada durante a vivência com a obra. É o elemento espaço-tempo que afirma o estado de ser do espectador quando este se depara envolto no entrelaçamento dos fios ao mesmo tempo em que observa a projeção pelo orifício, ou quando o indivíduo torna-se o elemento a ser observado por um segundo visitante.

Ao falar dessas aproximações, podem surgir outras perguntas que se encaixam neste contexto: Quem está sendo observado? Quem está envolto em fios? Quem está condicionado a um espaço pré-estabelecido? É o corpo projetado na parede ou o indivíduo que adentra a exposição?

O que cabe nestes fatos é o modo como é visto o indivíduo e como o ambiente foi construído e pensado para incluir o visitante dentro da obra. Este espaço-tempo perceptivo proposto pelo percurso é o canal de ligação, pois este indivíduo que percorre a instalação também se torna mais um elemento construtivo da obra instalada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O resultado da pesquisa aqui apresentada é fruto de uma conjunção entre teoria e prática que proporcionou um acréscimo no modo de analisar e perceber uma obra de arte, seja ela bidimensional ou tridimensional. Além disso, foi avaliada durante a pesquisa a importância de uma participação sensória do espectador e como essas inter-relações constroem um olhar atento e questionador.

A distinção estética apresentada na videoinstalação não foi realizada apenas para ostentar determinada linguagem. Este trabalho artístico é um pensamento materializado que proporciona ao espectador não só uma vivência visual, mas uma construção de um espaço relacional que propõe um descompasso perceptivo proporcionando ao indivíduo um olhar crítico e participativo.

A influência dos autores e artistas analisados nesta pesquisa também contribuiu para desenvolver o conceito de montagem na videoinstalação e como essa junção de informações pode possibilitar novas formulações de outras ideias além daquelas intrínsecas ao trabalho prático.

BIBLIOGRAFIA

AUGUSTO, Maria de Fátima. *A montagem cinematográfica e a lógica das imagens*. São Paulo: AnnaBlume; Belo Horizonte: FUMEC, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BORJA, Vilhel, Manuel e MAYO, Nuria Enguita (org). Catálogo da exposição *Lygia Clark*. Barcelona: Findación Antoni Tápies, 1998.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009.

DEMPSEY, Amy. *Escolas Estilos e Movimentos*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2003.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

FRÉDÉRIC, Louis. *Japão: dicionário e civilização*. Trad. Alvaro David Hwang (coord.). São Paulo: Editora Globo, 2008. Título original em francês: Le Japon: dictionnaire et civilisation.

OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org). *Escritos de Artista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 66.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JALLAGEAS, Neide. *Estratégias de construção no cinema de Andriêi Tarkóvski: a perspectiva inversa como procedimento*. São Paulo, 2007. 247 f. Dissertação (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

_____. *Sobre o espaço-tempo nas artes visuais: do cronotográfico ao audiovisual*. *Marcelina ficções*, São Paulo: FASM, 2, n. 2, mês 2009. Disponível em: < <http://www.fasm.edu.br/pdf/mestrado/revista/revistamarcelina.pdf>>. Acesso em: 20 agosto 2010.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus, 1997.

_____. *Made in Brasil*. São Paulo: iluminuras, 2007.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

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

MOISÉS, Carlos Felipe. *Poemas de Álvaro de Campos: roteiro de leitura*. São Paulo: Ática, 1998.

PESSOA, Fernando. *Poemas escolhidos*. São Paulo: O Estado de São Paulo, 1997. (Coleção Ler é aprender, 14).

ROLNIK, Suely. *Memória do corpo contamina museu*. transform.eipcp, mês 2007. Disponível em: < <http://transform.eipcp.net/transversal/0507/rolnik/pt#redir>>. Acesso em: 20 agosto 2010.

FILMOGRAFIA (Ficha técnica)

O ENCOURAÇADO POTEMKIN (1925). Direção: Sierguei Eisenstein. Roteiro: Nina Agadzhanova e Sergei Eisenstein. Direção de arte: Vasili Rakhals. Fotografia: Vladimir Popov e Eduard Tisse. Música: Dimitri Shostokovich. Edição: Sergei Eisenstein. Produção: Jacob Bliokh. DVD (74 min). Legendas: português, inglês e espanhol. Original em russo: *Bronenosets Potyomkin*.

TAURUS (2000). Direção: Aleksandr Sokúrov. Roteiro: Yuri Arabov. Direção de arte: Natalia Kochergina. Fotografia: Aleksandr Sokúrov. Música: Andrey Single. Edição: Leda Semionova. Produção: Viktor Sergeiev. DVD (100 min). Legendas: espanhol. Original em russo: Telets.