

VOZES DO RIO: PROCESSO DE UMA VIDEOINSTALAÇÃO

Beatriz Pimenta Velloso - UFRJ

Resumo

Voices do rio é uma videoinstalação desprovida de sentido lógico, constituída por imagens projetadas sobre um lençol branco, que se movimenta impulsionado por um ventilador, mistura fragmentos de poemas, previsões astrológicas e imagens que traduzem os processos da memória no tempo e no espaço. O presente texto não pretende explicar o trabalho, mas revelar o processo de elaboração do vídeo associando-o à passagens da história da arte, da filosofia, da fotografia e do cinema.

Palavras-chave: *Arte contemporânea, história da arte, fotografia, vídeo*

Abstract

River voices is a videoinstallation destitute of logical sense, constituted by images projected on a white sheet, in action impelled by a fan, mixture poems fragments, astrological forecasts and images that translate memory processes in time and in the space. The present text does not intend to explain the work, but reveal the video elaboration process associating it to passages art history, philosophy, picture and movies.

Key words: *Contemporary art, art history, picture, video*

Desde tempos remotos, o impulso de representar objetos através da escultura, pintura ou grafismo sempre nos levou a refletir sobre a passagem do tempo, sobre a vida e a morte. No Egito antigo as cabeças que representavam os mortos tinham a função de “mantê-los vivos”, as pinturas feitas de memória eram narrativas e tinham por objetivo cartografar a vida do morto para a posteridade. Segundo Hegel, nessa época “o espírito aparece como o artesão mestre-de-obras, atividade pela qual ele se produz a si mesmo como objeto, sem ter ainda apreendido o pensamento de si, faz um trabalho instintivo, semelhante ao das abelhas que constroem os seus alvéolos¹”. Na concepção de Hegel a construção das pirâmides é o primeiro esforço a colocar em evidência a separação existente entre o corpo e a alma e a necessidade de superá-la. Numa leitura dialética da história, se para os antigos egípcios o acaso dos sonhos era um meio de prever o futuro, através do qual os deuses alertavam os homens sobre perigos, esclareciam

duvidas e transmitiam conselhos; a atual arte do vídeo, que edita imagens gravadas ao acaso, questiona as certezas do homem moderno, opera transformações no seu modo de ver a si próprio e o mundo que o cerca.

Nos anos de 1980, Andrei Tarkovsky² chama de esculpir o tempo o ato de editar imagens em movimento, para ele é principalmente na edição que o cineasta dá sentido ao material filmado. Seus filmes não se prendem a um roteiro preestabelecido, assim na montagem a experiência de alterar o movimento e combinar os planos filmados flui livremente, procedimento que deixa espaço para o surgimento de novos significados. Os filmes de Tarkovsky, o cinema documentário, a *Nouvele Vague* e o Cinema Novo no Brasil, têm influências na arte do vídeo que teve início nos anos 70. A videoarte e as atuais videoinstalações sem roteiros preestabelecidos privilegiam a experiência, seja o vídeo o registro de um experimento ou o próprio meio a ser experimentado. Na elaboração de projetos de videoinstalação pode-se ter um planejamento prévio de personagens e locação, mas também é possível captar imagens ao acaso com uma câmera a tiracolo. De um único plano ou da combinação de diferentes planos surgem trabalhos em vídeo, que ao serem exibidos através de diferentes suportes e instalados em diferentes espaços são dotados de novos significados. Uma diferença fundamental entre a arte convencional e a arte de nosso tempo é hoje tendermos a elaborar nossos projetos durante todos os processos, no caso do vídeo, da escolha de um referente e uma locação à projeção das imagens em determinado contexto.

Nos sonhos estabelecemos contatos com pessoas e objetos, mas nosso corpo muitas vezes se movimenta a revelia de nossa consciência, perdemos o controle sobre ele e sobre as coisas que nos cercam. São exemplos comuns em sonhos não termos controle sobre um automóvel que estamos dirigindo, não conseguirmos correr, numa queda não chegarmos ao chão. As imagens da memória como as oníricas não são ordenadas por um tempo linear, surgem impulsionadas por desejos e necessidades que sentimos involuntariamente. Em *Vozes do rio*, a fragmentação dos planos e a sobreposição de imagens são semelhantes às sensações do sonho e da memória, espaços onde não sabemos ao certo quem somos, nem de onde estamos olhando.

Na instalação o vídeo tem 5 minutos de duração, é projetado em *looping* sobre um lençol de casal branco, que fica pendurado à frente de uma parede branca. Nessa parede são instalados pequenos alto falantes que dividem os canais de som, e um ventilador que dá volume ao lençol deixando-o em constante movimento. No vídeo projetado em *looping*, vozes começam a surgir dos ruídos e da imagem de uma tevê fora de sintonia – o intervalo dá espaço à imaginação, o som do rio encachoeirado que entra no plano seguinte é como o da tevê fora do ar. Na sonoridade continua das águas correntes, na transmissão de ondas eletromagnéticas e nos motores em funcionamento, frequentemente, ouvimos vozes, melodias, passos, respirações, campainhas, sons familiares que vem de memória recente ou remota. Na listra escura da varredura do vídeo que corta a tela de transmissão, versos de Fernando Pessoa e Luis de Camões se destacam do fundo vibrante da imagem eletrônica diluída.

(imagem1)

Vozes do rio, still do vídeo

Sobre o lençol imagens, vozes e sons sobrepostos combinam espaços e tempos distintos: o rio, o jogo de ver a própria imagem dentro e fora da câmera digital, a paisagem movimentada por uma respiração ofegante na subida de uma montanha. Não tanto pela beleza, mais pela intensidade da experiência, em *Vozes do rio* a boca, a vulva, os olhos e as paisagens são retirados de lugares e pessoas distintas. No livro dos sonhos de origem egípcia sonhar com cachoeira significa que algo vai lhe dar grande satisfação. Nas vozes do rio poderíamos ouvir apenas as previsões astrológicas, mas Fernando Pessoa, melancólico e reticente sobre as ilusões do amor, surge de repente e adverte: “o passado é uma névoa natural de lágrimas falsas. (...) Nuvens são tudo, são como eu, uma passagem desfeita entre o céu e a terra, ao sabor de um impulso invisível. (...) Nuvens são ficções do intervalo e do descaminho, longe do ruído da terra e sem o silêncio do céu”³.

(imagem 2)

Vozes do rio, still do vídeo

Na antiguidade, os gregos esculpiram atletas em movimento, diferente da rigidez mortuária dos esquifes egípcios, a vida parecia habitar os corpos torcidos dessas figuras, suas formas irregulares pareciam com as da natureza. Contudo, atadas aos ideais do belo, nas imagens gregas para se representar um homem digno, o modelo seria uma combinação de rostos e corpos no que de mais belo houvesse em cada um deles. No séc. 15, os artistas italianos buscam um retorno à forma da beleza grega, ambicionando associar a ela a pesquisa do experimento científico voltam-se para a matemática para criar as leis da perspectiva e representar o espaço, estudam anatomia para melhor representar o corpo humano. O espelho, objeto então recentemente difundido na Europa, possibilita o autorretrato que surge como uma nova categoria da produção artística, a qual valoriza a *persona* do artista que se representa com ricas vestimentas, adornos e poses de gestos teatrais com suas ferramentas de trabalho: a pena, o papel, o compasso e o pincel. Os artistas do Renascimento tinham como modelo a natureza, mas as regras matemáticas e o ideal humanista influenciavam bastante na representação desse modelo. Rever a história da arte nos fornece noção da distancia que nos separa desses conceitos e, simultaneamente, nos faz avaliar o que herdamos deles.

Nadam Guerra⁴, no vídeo *Autorretrato quando vários* representa a si próprio em vários tempos distintos, com barba, sem barba, careca, com sua imagem rebatida, com diferentes luzes e tintas sobre o corpo. Ele não se vê como portador de uma única identidade, de maneira simples na tela plana do vídeo, mostra a pluralidade dos mundos que nos cercam. Em *Autorretrato quando outro*, usando a técnica de *cromaqui*⁵, com um pincel ele pinta seu corpo com uma cor que apaga sua própria imagem, simultaneamente, vai revelando no fundo a pintura do autorretrato de Albrecht Dürer. A barba, os olhos e os braços de Nadam não são pintados e, lentamente, vão se fundindo na imagem de Dürer, que posa com vestimentas ao gosto da época em frente a uma janela. Enquanto Dürer quer afirmar-se como *persona* artista, Nadam em seu autorretrato desconstrói o mito do gênio, revela todos os truques técnicos que utiliza deixando aparecerem falhas no processo de fusão das imagens, essas falhas mostram que atrás da pele do vídeo não existem músculos e ossos, mas a imagem de uma pintura renascentista. Abordando diretamente o modelo tido como *a priori* na arte

clássica, em *Como sair do buraco?* Nadam se movimenta dentro dos limites de um buraco circular. A semelhança do Homem Vitruviano, no desenho de Leonardo da Vinci, o diâmetro desse buraco tem a mesma medida do corpo de Nadam com as pernas e os braços estendidos, porém o trabalho não pretende ilustrar os cânones de proporção do corpo humano postulados por Vitruvio, mas a repetição de gestos mecânicos em função de um racionalismo anacrônico. Os três vídeos de Nadam fazem paródia à linearidade da história da arte, a ordenação racional dos processos da pintura, a composição clássica e os cânones das proporções do corpo humano se tornam pesadelos para o homem moderno.

(imagem 3)

Autorretrato quando vários, still do vídeo de Nadam Guerra

(imagem 4)

Autorretrato quando outro; Como sair do buraco? still dos vídeos de Nadam Guerra

No modernismo⁶ os impressionistas estudam a mudança de luz, fazem o uso de cores complementares para realçar formas que não são mais definidas por linhas; George Seurat faz a primeira experiência de decompor as imagens em pontos coloridos de cores primárias, imagens que são recompostas quando vistas a distancia no espaço; Cézanne mostra que a arte não tem mais compromisso com a representatividade, que a temática é apenas pretexto para estudar a pintura. A gradual abstração da pintura modernista é sintoma de que os retratos e grandes acontecimentos da modernidade passam da representação pictórica para a fotográfica.

De início, a fotografia e o cinema ao cumprirem a função de representar e narrar, fornecem a pintura sua autonomia, o que a leva a explorar todos os elementos de que é composta: ponto, linha, forma, cor, gesto e a tela plana, elementos que serão levados as suas ultimas conseqüências na pintura de Pollock, puro gesto gravado em cores respingadas sobre uma tela posta ao chão. Em pouco tempo, o expressionismo abstrato americano se dilui como suas tintas, apesar do poderoso discurso de sua critica. A Arte Pop dos anos 60 estabelece uma ponte entre as imagens geradas pela reprodutibilidade técnica e as artes visuais, entre a mídia que faz uso expandido da

fotografia e do cinema e a pintura. *Marilyn*, serigrafia pintada por Andy Warhol, é produto do atravessamento da pintura sobre uma imagem gerada pela mídia, cuja repetição expõe a efemeridade dos mitos modernos que surgem e se desgastam em velocidade acelerada. Nos anos 80, dando prosseguimento a essa passagem, Cindy Sherman se fotografa representando personagens de cenas clichês que vão da história da arte à cultura de massa.

A seu modo os meios de comunicação de massa tendem a coisificar o ser humano, nos *realities shows* os participantes são programados para entrarem no jogo, eles devem ser competitivos, demonstrar que tem sentimentos e publicarem essa “privacidade” durante toda a partida. Na tevê o parâmetro do “ao vivo” é um presente que se repete indefinidamente, na casa onde acontece o jogo não faz muita diferença ver o que se dá com o grupo atual ou o que se passou com o anterior. Na crítica a sociedade do espetáculo Guy Debord⁷ diz que “o espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo”. As imagens da mídia pouco têm a ver com seus referentes, com a vida privada dos participantes ou com personagens de romances literários, nos monitores as imagens adquirem vida própria, a cada aparição somam-se a ela novos sentidos, subtrai-se dela sentidos anteriores.

No final do séc. 20, Vilém Flusser⁸ ao pensar sobre as transformações engendradas pela imagem técnica e digital, denomina de “aparelhos” os dispositivos criados a partir da técnica fotográfica. Flusser ressalta que antes da revolução industrial, o homem trabalhava para o seu sustento cercado por ferramentas; a partir da revolução industrial o homem opera no controle de máquinas que executam tarefas mecânicas necessárias à vida; a partir da técnica fotográfica, o homem atua dentro dos aparelhos, da câmera escura ele programa e controla um mundo para suprir seus desejos e necessidades. Na medida em que o homem tem acesso a produzir suas próprias imagens, fazer cópias de si, de outros, e simultaneamente transportá-las; percebe que para ter acesso a informações e orientá-las a favor de seus interesses precisa passar grande parte de seu tempo imerso dentro de aparelhos.

Mergulhada num oceano sem gravidade, sem referencia do que está em cima ou embaixo, da minha caixinha preta brinco de me diluir nos heterônimos de Pessoa, na

boca de outro, nas águas de um rio, e tudo isso me dá grande satisfação. Em sintonia com o mundo dos aparelhos, entro e saio do dispositivo, brinco de ver meu corpo dentro da câmera e fora dela. Será que aquela imagem realmente me pertence? Sinto-me uma intrusa espiando por uma fresta a minha própria imagem, para além do mito de Narciso lembro-me do *Étant donnés*, escultura ambientada de Marcel Duchamp; da pintura de Courbet, *A origem do mundo*. Dentro da caixa preta todas as coisas são constituídas por reflexos, como nos processos da memória há sobreposição de muitas coisas, como nos sonhos corpos se projetam em vários lugares, se misturam em outros corpos e reverberam diferentes vozes.

(imagem 5)

Voices do rio, still do vídeo projetado sobre lençol branco

Por fim, a arte contemporânea dá continuidade à moderna, não segue modelos tidos *a priori* da experiência, desconfia de um mundo que é representando somente através de personagens e fatos espetaculares. A arte de nosso tempo prefere representar e viver coisas do cotidiano, expandir o tempo de coisas aparentemente sem importância. Enquanto os filmes *blockbusters* prenunciam⁹ e os canais de tevê informam sobre grandes acontecimentos, os artistas contemporâneos tratam de inventariar pequenas histórias, figurar a memória e o sonho lhes atribuindo espessura temporal.

¹ Hegel. Fenomenologia do espírito in Bras, Gérard. *Hegel e a Arte*. trad. Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

² Tema especialmente abordado no livro de Andrei Tarkovski, *Esculpir o tempo*, Martins Fontes, São Paulo, 1998.

³ Fernando Pessoa sob pseudônimo de Bernardo Soares, Fragmento 204, *O livro do desassossego*. Fernando Pessoa considera Bernardo Soares (um simples ajudante de guarda-livros), um semi-heterônimo, pois existe grande semelhança de temperamento entre o autor e esse heterônimo. A crítica fala que o jogo de máscaras operado por Bernardo Soares, entre a heteronímia e a semi-heteronímia, ganha complexidade quando Pessoa constrói a si mesmo como um instigante mito literário da Modernidade.
http://www.triplov.org/fernando_pessoa/bernardo_soares/index.htm

⁴ Os vídeos citados estão contidos no DVD *Grupo Um 6 anos*, de Nadam Guerra e Domingos Guimaraens, Rio de Janeiro: Terra Una, 2008.

⁵ Técnica que permite através de um fundo azul, isolar parte da imagem gravada pela câmera para que esta apareça sobre outro fundo.

⁶ Nesse parágrafo a rápida descrição do procedimento de artistas emblemáticos do modernismo tem base nos conceitos de Argan, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 1992.

⁷ Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

⁸ Flusser, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.

⁹ A tragédia de Nova York, ocorrida em 11 de setembro, de 2001, teve imagens semelhantes às de clichês cinematográficos.

Beatriz Pimenta Velloso é artista visual, doutora pela linha de pesquisa Imagem e Cultura do PPGAV, na EBA-UFRJ, professora adjunta do setor de escultura da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).