

RAFAELLA REZENDE

exercício de perceber o cotidiano:

miúdas capturas de lampejos de luz para melhor colecionar

Brasília, primavera 2013.

RAFAELLA REZENDE

exercício de perceber o cotidiano:

miúdas capturas de lampejos de luz para melhor colecionar

Trabalho de conclusão do curso de
bacharelado, habilitação em Artes
Visuais, no Instituto de Artes da
Universidade de Brasília.

Orientadora: Cecilia Mori

Brasília, primavera, 2013.

Sumário

Introdução	4
1. Estas imagens afetivas	4
Desenvolvimento	5
2. manuscritos: uma atividade particularmente rendosa.....	5
3. cada coisa espera a sua vez – trabalhos que não aconteceram.....	8
3.1 uma mancha – não me lembro mas tudo que brilha é visto	8
3.2 sonho de cabana – formas de morar	12
4.trabalhos humildes descoberta de poéticas.....	17
5. estas tardes.....	20
6. ...e acidentes	24
7. como filmar – um elogio à brincadeira.....	27
8. das coisas imperiosamente simples – jonas mekas	34
9. o encanto de cotidiano - fluxus	42
10. adotando pequenas dimensões – criar uma possibilidade.....	50
Aspectos finais	61
Bibliografia	62

Introdução

1. Estas imagens afetivas

Meu maior medo: esquecer todas essas coisas sensíveis [20 de maio, 2013, 07:50]

O presente trabalho, além de uma conclusão de curso, é o resultado de um passeio por alguns momentos considerados relevantes para uma prática e consciência artística palpitante. Durante a primavera (e até um pouco antes, em Setembro, no fim do inverno) dos meses de Outubro e Novembro, dediquei as minhas tardes para recolher pensamentos e refletir pesquisas de trabalhos passados mas sobretudo usei este tempo para entender onde se aglomerava minhas verdadeiras afinidades.

Se como veremos a seguir, as questões do íntimo e do espaço da morada seriam investigações fecundas em Projeto Interdisciplinar e Ateliê 2, aqui ela já produz visualidades mais organizadas. A imersão solitária e agasalhada num espaço cotidiano seguro foi capaz de me fazer desenvolver uma pesquisa sobre imagens corriqueiras que se tornam deleitáveis uma vez que se observa diferente.

O texto, construído de forma cronológica se organiza por títulos explicativos e dispõem de um número de notas pessoais encontradas em cadernos e diários, na tentativa de aproximar quem lê da minha intencionalidade poética. Do mesmo modo, são citados alguns artistas, pensadores e movimentos por quem simpatizo ou que para além disso, me fazem enxergar a espantosa beleza existente em imagens comuns.

Desenvolvimento

2. manuscritos: uma atividade particularmente rendosa

Sei Shônagon escreve:

Coisas que fazem palpitar o coração.

Criar filhotes de pardais. Passar em frente a um local onde brincam criancinhas.

Deitar-se sozinho enquanto queima um bom incenso. Olhar-se num espelho chinês levemente embaçado. O momento em que um homem garboso para a carruagem e manda pedir informações.

Lavar os cabelos, maquiarse e vestir quimonos aromatizados. Mesmo num lugar em que não haja ninguém especial para nos ver, o coração palpita muito inquieto. Noite em que se espera alguém. O barulho da chuva e também o soprar do vento provocam sobressaltos. (SHÔNAGON, 2013, p. 88)

Se sabe muito pouco sobre Sei Shônagon¹, mas diz-se que era absolutamente delicada com as palavras. Foi uma escritora japonesa e dama de acompanhamento da Imperatriz Teishi, (Princesa Sadako) no período Heian ou Média Antiguidade (794-1192). Segundo análises do filósofo japonês Hisamatsu Sen'ichi e também professor da Kyoto University, existiria definições estéticas equivalentes à determinados períodos históricos do Japão.

“O período que ora nos interessa, o Heian, apresenta, portanto, seguindo a linhagem do que Hisamatsu delineia como pertencente à linhagem da elegância, o conceito aware, “tristeza e beleza”, “o *pathos* das coisas”, a compaixão pelo mundo movente e sempre mutante. [...] O carisma, a retribuição sofrida pelos sofrimentos impingidos a outrem, se faz motor básico da tristeza, pois a juventude e sua beleza nunca devem ser recusadas, ainda que se não as desejem” (SHÔNAGON, 2013, pg. 15)

Shônagon, escreve “O livro do travesseiro” onde reúne notas, listas, impressões pessoais, eventos cotidianos da corte, regras de bom comportamento em festividades, entre outras experiências. Provavelmente, uma mulher que viveu no ano 1000 d.C. e dedicou seu tempo a escrever tão deliciosamente sobre a natureza, percepções íntimas de ambientes,

¹ Este não é seu nome verdadeiro. “Recebeu tal nome enquanto atuava como servidora da Consorte Imperial Teishi, esposa principal do Imperador Ichijō (980 – 1011, no trono desde 986 até a morte). O primeiro ideograma (Kiyō) de seu sobrenome Kiyohara é lido “Sei” quando se utiliza do modo chinês. Quanto ao termo “Shônagon” (Baixo-Conselheiro), há interpretações de que seria o cargo ocupado ou por seu pai ou por um de seus dois maridos, como seria corrente na nomeação das mulheres na época. [...] Há hipótese de que de nascença tenha sido chamada Nagiko, mas nada existe que o comprove.” (SHÔNAGON, 2013, pg. 18)

objetos e texturas consegue anexar muito de um sublime cotidiano à qualquer um que se interesse pelo tema. A escritora evidentemente se encanta com coisas comuns e escreve um inventário onde nota ternura em coisas corriqueiras.

Estas listas em que ela se adentra como exemplo “Coisas que são esplendorosas” ou “Coisas que exigem atenção constante” só podem ser feitas por quem se interessa por mini espetáculos. “Coisas que nos confortam”, “Coisas que simplesmente passam e...passam”, “Coisas que nos alegram”, “coisas que nos confortam”, “Coisas que devem ser curtas”, “Coisas que soam de modo diferente do habitual” e todas as outras tantas coisas que só precisam ser notadas para serem observadas são exemplos de experimentações de pausa. Dessa escrita tão carregada de sensações se tira uma simplicidade seguida de espontaneidade, já que a autora parece escrever tudo o que quer, não seguindo nenhuma ordem de datas ou importância.

Francis Ponge, poeta francês - orientado por um delicado talento em lidar com palavras - em Tentativa Oral, transcrição de uma palestra em 22 de janeiro de 1947, diz: “eu acho que é muito simples, que não pode ser de outro jeito, quando a gente resolve escrever” (PONGE, 1947, pg. 100). Nos fala, ao que parece, da possível naturalidade em escrever quando assim desejamos. Em conclusão, sobre o que é melhor escrever se não sobre aquilo que nos realmente toca? Escrever é possivelmente um exercício de perceber com proveitosos resultados, visto que nos propomos à questões interiores e descobrimos desejos e espaços.

Eu sei que existem poetas que falam de sua mulher (grandes poetas que eu amo), de seus amores, da pátria. Eu, o que trago assim no coração, não posso falar. Eis a definição das coisas que amo: são aquelas de que não falo, de que tenho vontade de falar e não consigo” (PONGE, 1947, pg. 106).

Estaria aqui o pensador, falando dessas simplicidades notáveis e por que não brilhantes?

Logo entende-se a importância de escrever de qualquer jeito, sob qualquer rima, elevado em devaneios, hipóteses, sonhos. É ainda provável que se junte coisas interessantes quando se anota subjetividades, quando sem pressa ou sem jeito escrevemos sobre universos que até então são só nossos. O dia a dia confuso, com suas muitas cores e sons rende certamente muitas anotações interessantes, mas a escrita no abrigo, no espaço ordinário e repetido rende aparentemente coisas também cativantes. A vivência em um cômodo, dias em

casa ou uma doença que seja, que o faz ter poucas opções de trânsito, podem ajudar na produção de manuscritos.

Se supõem que o tempo desses lugares pertence à outra ordem, sendo mais fácil discorrer sobre impressões particulares do cotidiano ou de mundos inventados a partir desses estados. Feitas sem pressa, estas pequenas ou espaçosas escritas podem servir como extensões de nós mesmos e por ventura serem autênticas. Um mesmo quarto que todos os dias dispõem de uma mesma mesa possui em si todo o tempo do mundo, não se alterará e será seguro. Marcel Proust foi um escritor francês capaz de que escrever sete livros (e tantas outras coisas) em cima da cama. Transformando-a em mesa e escritório estava apto para escrever se quisesse “30 páginas descrevendo como se revira na cama antes de pegar no sono” (HUMBLOT, *apud* BOTTON, 1997, pg. 44). Para além de um homem doente, um homem sem pressa, interessado em detalhes e esconderijos.

Estes semestres passados na universidade renderam suas minutas, evidentemente. Disposta a rascunhar para não esquecer ou somente para invocar imagens confortáveis, enumerei, citei e listei acontecimentos e sensações gerados nestes estes dias. Talvez seja visível o prazer encontrado em observar as manifestações rotineiras, em imaginar lugares ou narrar acontecimentos sensíveis. Justamente por ser uma pesquisa do íntimo, houve o interesse durante o texto em oferecer algumas dessas anotações combinadas ao formato acadêmico e não seria possível continuar de outro modo. Sendo notas pessoais, serviriam para além de finalidades investigativas: aproximaria quem lê de experiências pessoais narradas.

3. cada coisa espera a sua vez – trabalhos que não aconteceram

Os trabalhos apresentados a seguir não existem, são estudos feitos nas disciplinas Projeto Interdisciplinar e Ateliê 2. Coloca-los aqui é sem dúvida, experimentar de sensações complicadas posto que ninguém quer falar sobre o que não deu certo ou ficou pra trás e refletir nestas coisas que não resolvemos. Foram necessários alguns dias para verificar que mesmo os trabalhos que não existem, carregam fortes conselhos de trabalhos que com sorte, existirão. Foi o que aconteceu. Cada trabalho espera a sua vez.

3.1 uma mancha – não me lembro mas tudo que brilha é visto

Eu quero dizer secretamente [entre junho e agosto de 2011]

O desejo foi criar uma forma abstrata solta num espaço que dialogasse com a ideia de memórias esquecidas. Com uma limitada condição de ser vista, teria aspecto de pintura e de uma paisagem difícil de se notar. A pesquisa direcionou-se para características do branco translucido e das luzes.

O trabalho, bem narrativo, localiza-se em lembranças que não temos tanto acesso, que foram esquecidas, desmaterializaram-se quase que totalmente, quase não dá pra ver. A mancha seria feita com uma tinta branca (da cor da parede) que possuísse um brilho, ficando transparente mas também revelando-se para quem se movimentasse à sua frente. O trabalho para ser perceptível dependeria de uma luz incidente para que os detalhes pudessem ser capturados, como poeiras que só conseguimos ver por entre feixes de luz. Creditou-se que o melhor lugar para fazer o desenho abstrato fosse o canto da galeria, onde ele como uma memória pudesse se recolher.

Misturada ao próprio corpo e forma do lugar exposto, o trabalho seria invisível aos olhos dos menos observadores, dos que menos percebem os detalhes. Desejava que o trabalho fosse como um segredo. A minha mancha é uma lembrança ruim. Esta adormecida em um lugar que não se olha muito, onde junta-se poeira; onde o sol não bate tão forte; para que eu me esqueça [entre junho e agosto de 2011].

Focou-se em artistas como Robert Ryman, Mark Rothko e Barnett Newman, o primeiro mais Minimalista e os dois últimos pertencentes ao Expressionismo Abstrato nos Estados Unidos. Interessou-se em realizar um desenho em grande formato, seguindo os princípios das pinturas automáticas e buscou-se relacionar o tamanho e estas atividades livres de interferências do consciente com o trabalho destes pintores. No trabalho final para a disciplina de Projeto Interdisciplinar citou-se:

O branco age em nossa alma como o silêncio absoluto. Ressoa interiormente como uma ausência de som, cujo equivalente pode ser, na música, a pausa, esse silêncio que apenas interrompe o desenvolvimento de uma frase, sem lhe assinalar o acabamento definitivo. Esse silêncio não é morto, ele transborda de possibilidades vivas. O branco soa como uma pausa que subitamente poderia ser compreendido (KANDINSKY, 1990, pg. 89)

A cor branca é muito importante para o texto feito em 2011, mas ela só foi testada uma única vez. A intenção do trabalho não foi cumprida, não chegou-se ao “branco transparente”. Seria necessário outros testes com uma tinta apropriada.



Fig. 1 e Fig. 2: *Lembrança na Mancha*, 2011.
Rafaella Rezende.
Tinta sobre parede.
Aproximadamente 200 x 30cm.



Fig. 3 e Fig. 4. *Lembrança na Mancha*, 2011.
Rafaella Rezende.
Tinta sobre parede.
Aproximadamente 200 x 30cm.

O trabalho não se fazia, como se pensava, só de branco sobre branco. Se consistiria muito mais numa pintura de luz, onde aponta-se no texto, mas não investiga-se: A situação do desenho não enfraquece o passado, pelo contrário, o deixa mais forte, porque quando a luz bate em suas formas e eles brilham, é possível se lembrar. A luz seria necessária, sem ela não se veria. Luz e tinta sob parede. Algumas pessoas sugeriram o uso de colantes, de folhas de vinil transparente, de verniz para se aproximar da estética desejada, mas o trabalho não avançou mais. A partir daí, alguns materiais foram pesquisados mas sem trazer nenhuma novidade.

Entretanto, ainda em 2011, é possível destacar do texto final entregue na disciplina de Projeto Interdisciplinar algumas reflexões vividas até o presente momento:

É preciso dar importância a ideias/ pensamentos que surgem de repente: a inspiração. E é preciso tomar cuidado com a obra de arte ostensiva. “Ver a beleza no gesto; rostos, cidade” (BRISSAC, 2007) e lembranças como paisagens. A experiência da arte sempre foi ver o invisível e tornar visível o tempo no espaço.

Assim como neste trabalho passado, deseja-se no momento trabalhar com manifestações de formas que não falem tanto, que carreguem algum nível de sugestão, um reservado manifesto ao invisível. Continuar vendo beleza em situações reduzidas, que possam passar despercebidas em movimentos, lugares e pessoas.

Acrescenta-se ainda ao texto final uma fala do diretor russo Andrei Tarkovski, conhecido por um rico meneamento ao lidar com questões contemplativas e espirituais em seus filmes. Continua-se compartilhando das mesmas ideias apresentadas pelo artista: nosso entusiasmo em querer fazer arte e a querer trabalhar com formas vem da nossa percepção de mundo, do que nos chama atenção, do que nos encanta.

“A inspiração do artista forma-se em algum lugar no mais profundo recôndito de seu ‘eu’. Não pode ser ditada por considerações práticas exteriores; não pode deixar de se relacionar com sua psique e sua consciência; ela nasce da totalidade da sua visão do mundo.” (TARKOVSKI, 1998, pg. ?)

Desde deste trabalho já se pensava ao menos em trabalhos discretos e de uma forma mais imatura, em luz. Luzir, cintilar, reluzir, brilhar são formas de se fazer ver.

3.2 sonho de cabana – formas de morar

Vontade de rir e chorar ao mesmo tempo. De rir porque em breve vou poder comprar minha casa rustica, de madeira, quase uma cabana...Com grandes janelas de vidro. E de chorar porque logo depois vou querer outra coisa. [quinta-feira, 31 de janeiro, 2013]

A imagem de uma vida sossegada onde a estrutura de um lugar poderia definir estados de espíritos e auxiliar no exercício de habitar as profundezas do nosso ser foi concebida através dessa nota em janeiro deste ano. Invocar esse imaginário faz parte de uma personalidade, evidentemente consciente de alguém que deseja trabalhar em contato com universos frescos, agradáveis e aprazíveis, comuns à moradas sonhadas. Focando somente no riso e não levando em consideração o possível padecimento de não se contentar com o que se alcança, a anotação feita declama sobre um episódio já vivido: “uma casa rustica de madeira, quase uma cabana”.

O trabalho feito em ateliê 2, (assim como no comentado anteriormente em Projeto Interdisciplinar) mira no passado: uma casa de madeira pré-fabricada morada enquanto muito criança. As lembranças quase não existem: era fresco, as paredes estalavam, era aconchegante. A primeira percepção de casa se dá neste local onde de um jeito limitado as luzes entravam pelas brechas entre uma madeira e outra. Se respirava bem. Escreveu-se no trabalho final da disciplina: Habitar suavemente me parece ser uma ideia que resume o trabalho.

Considerarei construir formas simples em que sugerisse esta casa que morei, sem ir visita-la fisicamente, apenas trabalhando em cima do abrigo imaginado. Trazer à lembrança ou reproduzir na imaginação são exercícios capazes de compor imagens tão mais sinceras e livres do que as descrições elaboradas.

Não era de interesse construir nada que fosse real ou reconhecível, atraia-se pela experiência de insinuar mas do que afirmar o passado. As construções deveriam ser resultado de um exercício de sonhar e imaginar essa primeira casa.

As verdadeiras casas da lembrança, as casas aonde os nossos sonhos nos levam, as casas ricas de um onirismo fiel, são avessas a qualquer descrição. Descrivê-las seria fazê-las visitar. Do presente, pode-se talvez dizer tudo, mas do passado! A casa primeira e oniricamente definitiva deve guardar sua penumbra. Ela surge da literatura em profundidade, isto é, da poesia, e não da literatura eloquente que tem necessidade do romanceados outros para analisar

a intimidade. Tudo o que devo dizer da casa da minha infância é justamente o que me é necessário para me colocar numa situação de onirismo, para me colocar no bojo de um devaneio em que vou repousar no meu passado. Então, posso esperar que minha página contenha algumas sonoridades verdadeiras, ou seja, uma voz tão distante em mim mesmo que será a voz que todos ouvem quando escutam a fundo a memória, no extremo da memória, além talvez da memória no campo do imemorial. Não comunicamos aos outros senão uma orientação, visando ao segredo sem entretanto nunca poder dizê-lo objetivamente. O segredo nunca tem uma totalidade objetiva. Por esse caminho, orientamos o onirismo, não o concluímos. (BACHELARD, 1978, pg. 205)

Foram feitas algumas experiências pequenas usando madeira balsa e cola na tentativa de se aproximar das formas genuínas já mencionadas. Chegou-se à estes dois módulos que submetidos à uma boa imaginação e à possibilidade de serem combinados, talvez se insinuassem como pequenos lares.

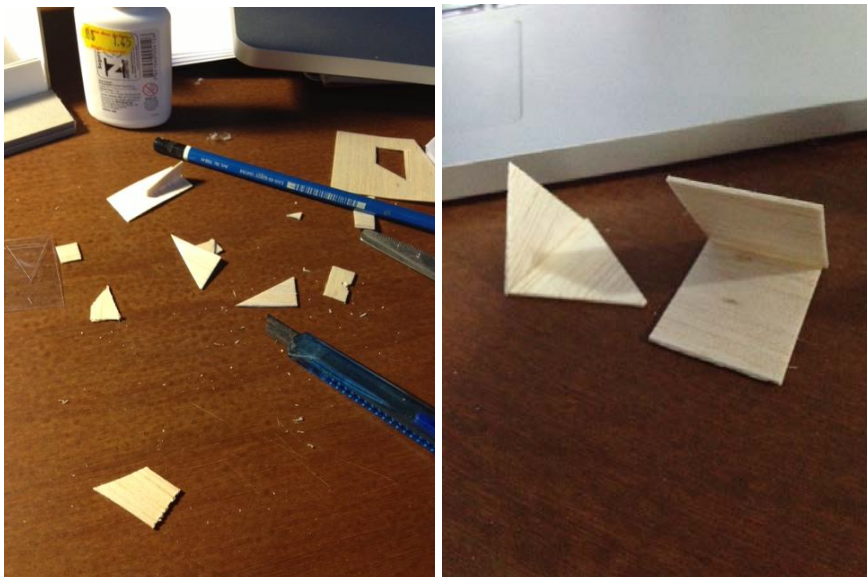


Fig. 5 e Fig 6: *Registros do processo*, 2013.
Rafaella Rezende
Fotografia de registro.
Aproximadamente 2 x 2 x 2cm e 2 x 2,5 x 2,5cm

O trabalho seria interativo, as pessoas poderiam mexer nas peças e agrupa-las do jeito que lhes desse vontade. Brincando e criando formas de morar, confiava-se na intenção do trabalho.

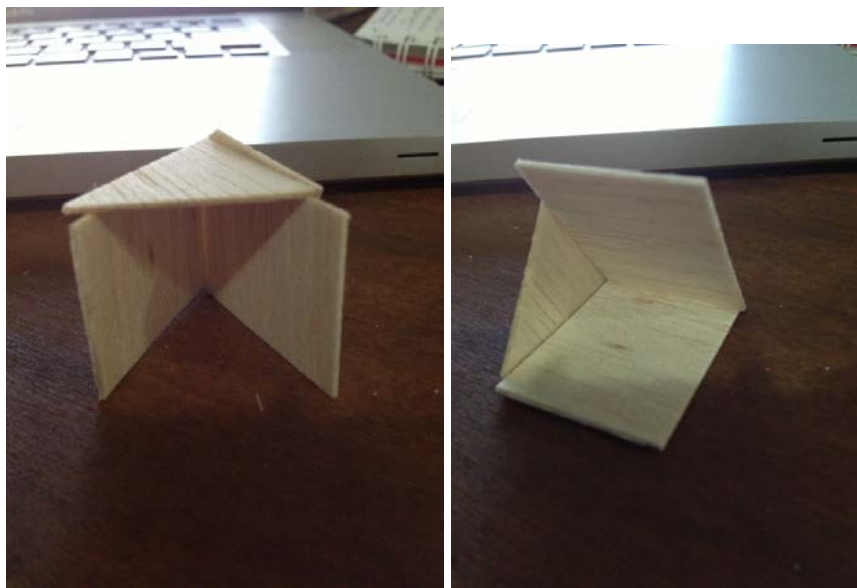


Fig. 7 e 8: *Registros de combinações possíveis com as formas*, 2013.
Rafaella Rezende.
Fotografia de registro.
Aproximadamente 2 x 2,5 x 2,5cm

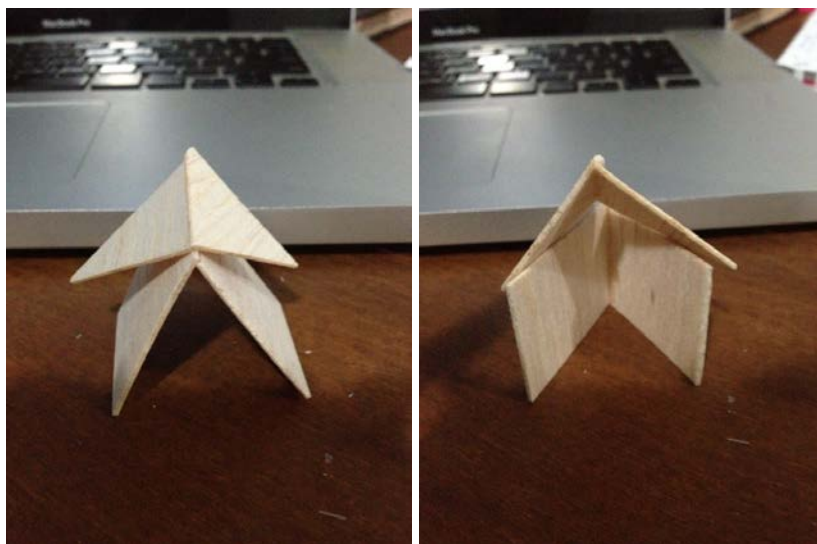


Fig. 9 e 10: *Registros de combinações possíveis com as formas*, 2013.
Rafaella Rezende
Fotografia de registro
Aproximadamente 2 x 2,5 x 2,5cm

Se aumentou a escala das peças na tentativa de aproxima-las da ideia de domicílio, onde é possível infiltrar-se e ocupar. Entretanto o resultado não foi satisfatório.



Fig. 11 e 12: *Registro de montagem*, 2013.

Rafaella Rezende.

Fotografia de registro: mão de obra terceirizada para montar o trabalho.

Aproximadamente: 50 x 40 x 40cm.



Fig. 13: *Registro do trabalho exposto*, 2013.

Rafaella Rezende.

Fotografia de registro.

Aproximadamente: 65 x 70 x 70cm e 50 x 40 x 40cm

As peças não se combinavam como acontecia nos tamanhos menores. Por questões de dimensões e peso elas não se suportavam, não existia equilíbrio e essas tentativas de combina-las geravam infortúnios resultados. A disciplina Ateliê 2 chegou ao fim e não conseguimos realizar outros testes.

Percebe-se com este trabalho um inicial desejo de habitar intimamente um espaço e não só de reconhecê-lo estruturalmente. Se ânsia investigar o que acontece dentro da casa e notar as relações que podem existir entre o morador e o espaço, visto como abrigo. Deseja-se procurar lirismos e encantamentos nestes espaços frescos e aconchegantes, onde as paredes estalam e finalmente, pertencer à um lugar.

4.trabalhos humildes | descoberta de poéticas

A elaboração de composições poéticas naturalmente esta ligada à forma pessoal como cada artista encara o mundo e os acontecimentos. Acredita-se que seja nos detalhes menores desses espaços, corpos, seres e eventos, que se concentra o caprichoso e extraordinário. Adentrar-se nas questões, mergulhar tão fundo que já não seja possível voltar tão rápido para a superfície transforma os trabalhos em experiências realmente vividas. A escolha do material, do suporte e da fala, não necessariamente nesta ordem, se debruçariam com sorte em uma franqueza com a própria intuição. Somos, afinal, capazes de produzir imagens que além de produtos sejam também significantes de posturas no mundo (CADU, 2013).²

Através de livres notas reunidas percebeu-se um interesse em detalhes do cotidiano, em ações ou eventos que poderiam acontecer à qualquer pessoa.

Sou muito menina ainda. Se não fossem todas essas brincarias, não entenderia.

1- Esvaziei todas as gavetas

2- Fiz fileiras (como de soldados) de coisas divididas por cores e tamanhos.

3- Fotografei.

4- Guardei tudo de novo.

[algum mês de 2013]

Para consumir uma limpeza íntegra, tirou-se todos os objetos de dentro da gaveta e ali desabrochou uma experiência estética. As atividades modestas do dia a dia poderiam ser autoras de imagens artísticas.

² Cadu é um artista carioca contemporâneo e possui uma interessante produção artista em que chama a atenção para os espetáculos que acontecem no próprio mundo das coisas. No trecho citado, o artista em entrevista para o Prêmio Pipa 2013 – no qual foi o vencedor -, Prêmio Investidor Profissional de Arte declara: “É claro que sou um produtor de objetos, mas sou também um produtor de sentidos e de significados de posturas no mundo. E no final das contas tão importante quanto produzir estes objetos é estar em arte. É possibilitar - que foi o que o ensinamento que a cabana me deu - de que qualquer uma das minhas atividades podem estar abertas a esse tipo de contato com algo de mistério. Pode parecer um pouco místico, sabe? Um misticismo de botequim, mas não é não, é verdade. É uma postura de vida, eu acredito mesmo nisso.” O artista em 2012 passou um ano dormindo seis dias por semanas em uma cabana em que com um pouco de ajuda construiu numa região serrana.

Estava na casa de uma amiga e ela acabara de estender um lençol de casal no varal. é-me extremamente útil lembrar do cheiro que fazia aquele pano úmido gigantesco – e as duas como crianças mergulhando o nariz e esbanjando: ‘meu deus, como é bom!’-. não sei o que acontece mas não consigo desenhar”. [férias de 2011]

Aparentemente germina em nós uma relação com outras coisas quando nos deixamos levar por percepções. “No momento em que fazemos fenomenologia esfregando um velho móvel, sentimos nascerem, sob o terno hábito doméstico, impressões novas” (BACHELARD, 2008, pg. 80). Os trabalhos humildes para além de resolverem questões próprias nos servem como prática de delírio. Seria possível descobrir prazeres, inventar arranjos, notar detalhes e impulsionar a imaginação a alcançar outros níveis.

Gaston Bachelard (1884 – 1962), filósofo, epistemólogo e crítico literário em 1957 publica o livro “A poética do Espaço” onde promove uma série de estudos investigativos sobre fenômenos ligados em especial, ao imaginário poético, discorrendo sobre o porão, o sótão, cofres e fechaduras; cantos e gavetas, cabanas... Em especial no capítulo II, “A casa e o universo” onde disponibiliza uma vasta coleção de poesias e trechos de outros autores fazendo leituras íntimas de casas e aposentos, encontro um importante trecho de Henri Bosco³ em que graciosamente conta como é Sidoine, uma criada que sonhava enquanto realizava trabalhos desprezíveis.

Como descrever melhor a integração do devaneio com o trabalho, dos sonhos maiores com os trabalhos mais simples, como Henri Bosco falando de Sidoine, uma empregada de grande coração? "Essa vocação de felicidade, longe de ser nociva à sua vida prática, alimentava-lhe os atos. Entretanto, quer lavasse um lençol ou uma toalha, quer passasse cuidadosamente o pano que cobria o pão, ou polisse um candelabro de cobre, subiam-lhe do fundo da alma pequenos movimentos de alegria que animavam seus trabalhos domésticos. Ela não esperava acabar sua tarefa para voltar a si e contemplar no seu vagar as imagens sobrenaturais que a habitavam. Era enquanto trabalhava na obra mais banal que as figuras dessa terra lhe apareciam familiarmente. Sem parecer sonhar nem um pouco, ela lavava, espanava,

³ Henri Bosco, um escritor francês (1888 – 1976) aparentemente delicado, mas nunca encontrei nenhuma obra sua traduzida para o português. No capítulo “A casa e o universo” é possível ler outro trecho escrito por Henri Bosco ao grifo de Bachelard em que ambos se ocupam em divagar sobre objetos sendo limpados: Assim, quando um poeta limpa um móvel — seja por pessoa interposta —, quando põe com um paninho de lã, que esquentava tudo que toca, um pouco de cera aromática em sua mesa, cria um objeto novo, aumenta a dignidade humana de um objeto, inscreve o objeto no estado civil da casa humana. Henri Bosco escreve: "A suave cera penetrava nessa matéria polida pela pressão das mãos e o calor útil da lã. Lentamente a bandeja de madeira tomava um brilho surdo. Parecia que vinha da árvore centenária, do coração da árvore morta, essa irradiação atraída pela fricção magnética e que se expandia pouco a pouco em estado de luz sobre a bandeja. Os velhos dedos carregados de virtudes, a palma generosa, tiravam do bloco maciço e das fibras inanimadas os poderes latentes da vida. Era a criação de um objeto, a obra da fé, diante de meus olhos maravilhados". (BACHELARD apud BOSCO, 1978, pg. 70)

varria em companhia dos anjos." (BACHELARD *apud* BOSCO, 1978, pg. 241).

Para além dos trabalhos despreziosos, observou-se junto, uma leve inclinação para reparar também nos episódios do cotidiano isolados. A casa serve como um galpão onde se guarda imagens para serem observadas e apreciadas. Sua verdadeira aptidão parece estar em abrigar todos estes mini espetáculos, que mesmo repetidos acontecem com distinções próprias. Estar incumbida de realizar este trabalho escrito e portanto dedicar horas diárias à sua compreensão e construção, fez-se com que se passasse mais tempo na casa e por conseguinte, aumentasse a chance de viver estes fenômenos. A convivência com o espaço gera armadilhas afetivas. Há situações em que enxergamos mal quando não temos tempo para perceber. Sem dúvida, o ser que vive apressadamente não viu tudo.

Denilson Lopes, professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em “Delicadeza: estética, experiência e paisagens” pensa o cotidiano como disponíveis eventos aptos para prover experiências estéticas. No ensaio “Elogio da Beleza” entre outras falas, discorre sobre uma devida parcimônia que podemos portar em relação à percepção de imagens:

Até onde pode levar a beleza? Como saber se ela já não acabou? E por todos os dias e horas que virão não se deixar abater antes do tempo. Ter ainda a curiosidade da criança, do viajante, do anjo, esses mensageiros da leveza no nosso mundo. Buscar as “paisagens efêmeras; marcadas por motivos irregulares e leves: ar, nuvem, gás ou bruma” (LOPES *apud* GLUCKSMANN, 2007, pg. 68)

O desafio aqui é reconhecer, nessas situações corriqueiras, a existência da 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. (DIAS, 2010, pg. 126).

Ser um apreciador de imagens seria antes de tudo comparecer à estas imagens. Para além de busca-las, deveríamos frequentá-las, desta maneira na forma de olhar os eventos do dia a dia poderíamos a partir deste exercício construir imagens poéticas e assim obras de arte.

5. estas tardes...

Concomitantemente à escrita do presente trabalho, foi-se arquitetando o trabalho prático e ocupando o espaço desejado. Escrever sobre e ainda povoar determinou a estrutura da produção artística. Se desejou realçar as relações que estabelecemos com nossas moradas, identificando momentos ou acontecimentos em que só são possíveis de serem identificados se há empatia emocional e estética.

As imagens de uma casa ocupada e sentida era comum em notas soltas, onde se trazia sempre uma ideia de conforto, de ninho:

...a casa ficando silenciosa, o corpo ficando mais quieto. São esses acontecimentos diários que funcionam como exercício para tornar o olho poético, para exercitar nossa parte sutil. A morada com seu conjunto de aposentos e paredes nos oferece o tempo todo armadilhas dos sentidos. [algum dia, setembro]

A escolha do vídeo para administrar todo esse universo aconteceu não para ser a obra final mas com a intenção de algum registro significativo. Procurou-se no começo da pesquisa filmar para recolher futuras referências, foram capturados vários eventos que eram agradáveis, que causavam certo deleite e que pudessem ser investigados mais tarde já que eram em si a imagem do delicado na morada que tanto queria-se trabalhar. Foram filmadas muitas árvores por entre janelas de vidro, transparências de papel celofane no chão de madeira, eu de moletom assistindo vídeos marinhos, uma cama desarrumada com lençóis e travesseiros, uma de minhas gatas dormindo perfeitamente encaixada em uma almofada e luzes do sol que invadiam em formato de frestas a casa durante a tarde.



Fig. 15 e 16: *Still de vídeos*, 2013.
Rafaella Rezende.
Fragmentos de vídeos caseiros.



Fig. 17 e 18: *Still de vídeos*, 2013.
Rafaella Rezende.
Fragmentos de vídeos caseiros.



Fig. 19 e 20: *Still de vídeos*, 2013.
Rafaella Rezende.
Fragmentos de vídeos caseiros.

As imagens foram feitas e constantemente procurava-se perceber mais eventos, desejava-se ainda mais registros de tranquilidade. O resultado em vídeo desses fenômenos se aproximava do que se via no real e a investigação seria feita dessa maneira, tentando enquadrar paisagens da casa.

Robert Stam, um teórico americano do cinema e da literatura por assim dizer, em “Introdução à teoria do cinema” esboça ideias do também teórico Louis Delluc que via certos filmes como “expressões de uma evanescente beleza...algo para além da arte, isto é, a vida em si” (STAM apud DELLUC, 2000, pg. 51). A vida poderia ser mostrada em filmes do jeito que a vivemos e sentimos através da montagem, enquadramentos e iluminação.

Em seu entendimento, a experiência cinematográfica é corporal, visceral. Graças ao cinema experimentamos árvores, montanhas e rostos no espaço como sensações inéditas. Diante do movimento ou de sua impressão, o corpo todo experimenta a profundidade...A câmera cinematográfica, mais que o automóvel ou o avião, torna possíveis trajetórias particulares e pessoais que reverberam por todo o físico. (STAM apud DELLUC, 2000, pg. 51)

Com o decorrer da colheita dessas paisagens do íntimo observou-se cada vez mais uma espécie de concentração em relação aos comportamentos de luz, uma dedicação em apanhar essas imagens munidas de encanto. O trabalho começou a se limitar, reduziu a quantidade de assunto e passou a prestar atenção em coisas menores.

6. ...e acidentes

A escolha por filmar luzes solares que adentram os interiores da casa aconteceu acidentalmente, mas não por acaso. Efetivamente só constatou-se um encanto por fenômenos naturais, ligados evidentemente à natureza mas principalmente uma afabilidade por eventos que acontecem diariamente. A questão da luz com suas características límpidas, orgânicas e frescas já eram apreciadas e surpreendentemente já se tinha esboçado uma modica ideia de trabalho em que estes acontecimentos solares eram evidentemente, essenciais.

Concomitantemente aos registros em vídeo era de interesse procurar artistas que acrescentassem à ideia de cotidiano vivido, que sentissem desejo em anotar, da forma que fosse, episódios corriqueiros. Já arrebatada em 2011 pela filmografia da cineasta japonesa Naomi Kawase, deliciosamente exibida no Centro Cultural Banco do Brasil⁴ achou-se cabível folhear o catálogo publicado pela mostra. Entre uma folha e outra havia sido guardado uma folha de guardanapo dobrada com algumas coisas escritas em caneta de cor azul. Há 2 anos, de um jeito impulsivo, singelo e desalinhado já se consagrava ao luzente certa estima e empatia.

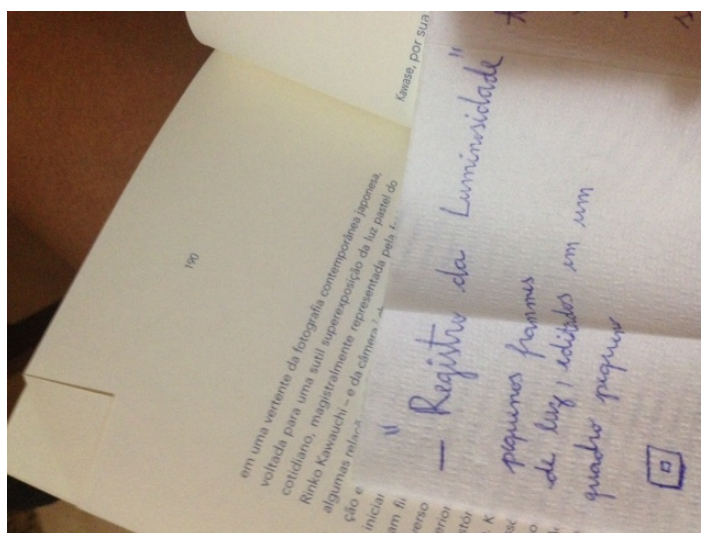


Fig. 21: *Registro de nota de 2011, 2013.*
Rafaella Rezende.

Fotografia de papel guardanapo. “Registro da luminosidade”. Pequenos frammes⁵ de luz, editados em um quadro pequeno”

⁴ A mostra de filmes aconteceu de 31 de maio a 12 de junho de 2011.

⁵ Escrevi no papel “framme”, mas o certo seria “frame”. Frame seriam todos os quadros, fotogramas ou imagens individuais presente em um filme ou em um vídeo.

Para trabalhar com a luz escolhi as tardes, particularmente as horas entre 14h e 18h. Ter diariamente, a casa vazia de outras pessoas e sons certamente contribuiu para que se conferisse certas imagens. Os aposentos, os cantos e também os sofás e camas ficam tão solitários e podemos até admitir que a inspiração corre solta entre os corredores e cortinas que agitam-se por causa dos ventos. O encolhimento descobre no banal frequentes prazeres.

Para este trabalho, prioritariamente, estar sozinha contribuiu ainda para descobrir uma poética e um contentamento em trabalhar com imagens, sentimento até então pouco provado nos últimos semestre de curso. André Comte-Sponville, filósofo francês atuante, já nas primeiras páginas de “Tratado do Desespero e da Beatitude”, diz: “É preciso começar pela solidão. Os outros nos distraem, nos divertem, e nos afastam do essencial” (SPONVILLE, 1997, pg. 14). A solidão, segundo o autor desencadearia após um tempo, um reconhecimento de nós mesmo. Quanto mais fundo se desce neste desespero e agonia de silêncio, mas perto estaríamos de ouvir o barulho da nossa respiração⁶. Sobre viver esta condição, complementa:

No entanto, há fins de tarde, é verdade, certos fins de tarde em que a angústia parece insuportável, a ponto de não se poder sequer ficar em casa. O corpo chega a adoecer. Um nó nas entranhas, uma sensação de vazio no esterno, o coração se sufoca ou se afoga, pernas moles, mão úmidas... (COMTE-SPONVILLE, 1997, pg. 21)

O espaço doméstico, no entanto, funcionou seguramente como um alojamento para estas experiências. Não se foi tão a fundo no desespero falado por Comte-Sponville, mas manifestaram-se, por sorte, imagens de repouso durante a pesquisa. Uma gata que dorme em uma tira de sol, uma pilha de livros que recebe linhas de luz pela janela, uma cortina com

⁶ Aqui, somente a título de curiosidade disponibilizo a reflexão de Comte-Sponville sobre Ícaro da mitologia grega que junto de seu pai Dédalo foi preso em um labirinto. O autor constrói uma metáfora usando o labirinto para dar ideia de situações angustiantes e solitárias. “Enfim, o silêncio. Enfim a solidão. E a angústia lá está como um grande espelho vazio. Assim, no labirinto, depois de ter corrido por muito tempo, depois de ter atravessado estas milhares de salas, de corredores, depois de ter se perdido em todos aqueles caminhos e descaminhos, em todos aqueles cantos e recantos, em todas aquelas sinuosidades sem fim, de rua sem saída em rua sem saída, de esquiva em esquiva, e sempre as mesmas portas, sempre as mesmas paredes, houve um momento, sem dúvida, em que Ícaro, esgotado, ao cabo de suas forças e de sua coragem, sem fôlego e sem esperança, compreendeu que não havia saída, em lugar nenhum, que sua corrida era vã e louca, todos os seus esforços inúteis e toda esperança ilusória. Então, parou. E adivinho o barulho da sua respiração, e esse silêncio nele como uma morte. Ou, talvez, ele não tenha necessitado correr, conhecendo de antemão o gênio sem falhas de seu pai... Pouco importa. Eu o imagino sentado no chão, encostado na parede, a cabeça nos joelhos... E, de repente, a serenidade estranha que dele se apossa. A angústia que se anula no extremo de si mesma. O desespero.” (SPONVILLE, 1997, pg. 15)

furos que parece uma mini-constelação são manifestações de imagens do sossego e só poderiam ter sido notadas habitando o espaço interior, vivendo estas tardes.

O sono à tarde – cochilado logo após o almoço - é o tempo mais desperdiçado de todos os adoradores de milagres porque é quando aparecem as luzes [setembro, 2013]. O trabalho consistiria em captar com admiração estes estados de luz de forma singela e simples, observando e aguardando as exposições.

7. como filmar – um elogio à brincadeira

É bom esclarecer que o presente trabalho não planeja discutir nenhuma terminologia de estilo áudio visual que exclua outra. Entende-se no momento que Video Art ou Cinema possuem a mesma execução de pensamento, montagem e tempo. Entretanto, Sylvia Martin em *Video Art*, uma publicação da Editora Taschen que reúne uma serie de artistas e obras em um dos primeiros parágrafos do capítulo “Imagens em Movimento” coteja o vídeo ao cinema e a televisão:

Todavia, o vídeo difere dos seus dois parentes mais próximos, o cinema e a televisão, num ponto essencial: traduz diretamente o material audiovisual para um código analógico ou digital. Assim, a gravação é um meio de preservação que armazena o material gravado num estado de permanente disponibilidade e manipulação. Em contraste, o filme tradicional é uma sequencia de imagens individuais visíveis no celuloide a olho nu, e só o movimento mecânico do filme durante a projeção produz animação. (MARTIN, 2006, pg. 6)

Fazer esta categórica reflexão trás alguns problemas e compreende-se que nem todos os trabalhos se encaixam somente em uma definição preterida. O filme “Otto” do artista plástico mineiro Cao Guimaraes seria o quê, afinal? É um longa metragem com 70 minutos filmado inteiro com uma maquina fotográfica que possibilita a criação de vídeos. Por pouco mais de 9 meses, acompanha sua mulher, Flor, grávida de seu filho Otto. Circulou diversos festivais de cinema, ganhando prêmios e gerando discussões a respeito do seu tocante roteiro. Ainda segundo Sylvia Martin a obra seria considerada Vídeo Art já que trabalha com mecanismos de captura eletrônicos.

O vídeo está dependente do estado atual do desenvolvimento tecnológico mais do que qualquer outro meio de comunicação artístico. A maior alteração desde o aparecimento da Video Art foi a passagem da produção de imagem analógica para digital (MARTIN, 2006, pg.10)



Fig. 22: *Still do filme OTTO, 2012.*
Cao Guimaraes.
Still do filme *Otto*.
Digital (EOS 5D Mark II h. 264), cor, som, 71min.

O trabalho com vídeo possibilitaria um estudo minucioso de edição, onde o artista no computador, tem acesso à varias combinações. As invenções tecnológicas ocasionariam infinitos arranjos de imagens, podendo o artista realizar diferentes montagens com o material coletado.

Da mesma forma podemos nos perguntar sobre o trabalho da indonesa Fiona Tan, “May You Live in Interesting Times”. A artista “utiliza a câmara para procurar concretamente as origens da sua família. (...) Inicia o filme entrevistando os pais, depois busca as raízes nas vidas de tias e tios que vivem em locais distantes e com diferentes condições de vida.” (MARTIN, 2006, pg. 88). Geralmente dispõem seus trabalhos em grandes monitores suspensos livremente na galeria. Considerado um trabalho de Vídeo Art, é resultado de 2 anos de filmagens visitando lugares e juntando fotografias antigas. Com 60 minutos, filmado em Betacam, poderia sem duvida entrar na seleção de algum festival de cinema ou mostra de filme.



Fig. 23: *Still filme May You Live in Interesting Times, 1997.*
Fiona Tan
Still do vídeo *May You Live in Interesting Times.*
Betacam digital, cor, som, 60min.

Tanto Cao quanto Fiona Tan não estavam inquietos com a questão de estar fazendo Video Art ou Cinema, somente capturaram suas imagens da forma que foi possível. Esta forma de filmar em que o importante só pode ser o que se tem a dizer, o objeto, as pessoas, as paisagens, e as sensações é onde o meu trabalho se encaixa e reflete. No caso, como filmar as luzes é que me parecia uma questão para ser meditada.

Em todas as imagens filmadas foi usado a câmera de um aparelho telefônico Smartphone. Minha geração foi incumbida de testar estes brinquedos inteligentes, capazes de armazenar até 16GB do que for desejado: áudio, fotos, vídeo. A maioria, obviamente, adora a folia de registrar o dia a dia, as viagens, os momentos importantes, as pessoas queridas e eu não fujo dos comuns.

Inventar brincadeiras, notoriamente coisa de criança, nada mais significa do que descobrir coisas que nos divirtam, causam prazer. É possível portanto, fazer imagens como se galhofa e como os pequeninos estimular nossa capacidade de enxergar outros mundos, de ser mais sensível.

Gilles Deleuze, foi um filósofo e pensador francês e enxergou essa naturalidade existente na criança quando brinda em *A Imagem-Tempo*” exemplos de cineastas que já reconhecem e admiram estas características: “Já se chamou a atenção para o papel da criança no neo-realismo, especialmente com De Sica (e, depois, na França, com Truffaut): é que, no mundo adulto, a criança é afetada por uma certa impotência motora, mas que aumenta sua aptidão a ver e ouvir” (DELEUZE, 2007, pg. 12)

À exemplo de Deleuze, em “Os incompreendidos” de François Truffaut vemos Antoine, uma criança apaixonada por cinema e literatura - em especial Balzac - em contraponto com uma sofrida, rígida e moralista postura adulta, que segundo o diretor não enxergaria o poder da Arte na sociedade. O jovem foge de casa e durante o filme conferimos varias recursos usados pelo personagem para escapar das armadilhas da vida.

O diretor, todavia, não excluí as travessas atitudes infantis, quando estes caçoam o professor pelas costas ou engenhosamente roubam dinheiro dos pais, mas é em especial na cena em que um pequeno rapazinho se atrapalha com o tinteiro é que podemos assistir a atrapalhada e inocente atitude de uma criança real. Enquanto o tirano professor dita e escreve no quadro um poema dispensável o personagem vivido por Richard Kanayan acaba por ter todas as folhas de seu caderninho sujas de tinta. Na tentativa de cumprir a tarefa ordenada pelo mestre, o pequeno é atravancado pelo nanquim que suja tudo cada vez mais.



Fig. 24: *Montagem de Still do filme Os Incompreendidos, 1959.*
François Truffaut.
Still do filme *Os Incompreendidos*.
Chevereau cameras, Dyaliscope, 35mm, mono, preto e branco, 99min.

Filmar as luzes que entram dentro de casa cotidianamente foi também uma brincadeira, considerando que há um entretenimento bem inocente em tudo isso. Havia evidentemente, a partir do momento que se escolheu estes eventos como assunto, uma espera para as horas à tarde, onde elas surgiam. A partir de certa hora e potência de sol meu quarto era tomado por várias frestas - ora encorpadíssimas, ora mais tímidas – que surgiam, simplesmente; mas houve também uma peregrinação na casa, adentrando nos cômodos, estando em alerta para os espaços amplos. Fica-se desperto com intenção de capturar o maior número possível de eventos. As horas de 14h até 18h passam a ser vividas de outra maneira, o que era rotineiro se torna aparente, o acontecimento inteiro passa a ser outro.

Como capturar uma luz. Você vai precisar de:

-Uma cesta sem roupas sujas

-Uma criança (elas tem muita energia)

-Uma musica lenta (assim você pode contar com calma quantas já capturou e não sentir dores) [setembro, 2013]

As imagens construídas passam a significar não só luzes capturadas mas momentos em que elas se manifestam, mundos íntimos. Enquanto eu filmo, uma gata atravessa o plano ou alguma nuvem entra na frente do sol e a fresta de luz se rareia. No espaço de sempre, percebe-se manifestações que eram até então ocultas e para além, imagens bonitas. Uma leve inclinação se mostra em relação ao que parece interessante, visto de outra forma e as imagens começam a ser feitas.

A artista plástica e professora Karina Dias, no seu livro “Entre Visão e Invisão: Paisagem [por uma experiência da paisagem no cotidiano]” publicado em 2010 desenvolve ideias afetivas em relação a estas paisagens que construímos. “(...) conceber uma paisagem é vislumbrar uma nova configuração do espaço de sempre. Nesse contorno imprevisível e efêmero, reportamo-nos sem cessar a nossos mundos internos e ao que concretamente nos envolve” (DIAS, 2010, pg. 114).

Esta nova representação do espaço de sempre foi feita, nitidamente de forma simples, visto que o equipamento escolhido possuía alguns limites. Primeiramente, é muito importante esclarecer que em nenhum momento foi procurado uma alta definição para as imagens filmadas. O trabalho admitia imagens com ruído, desfocadas e sem muita qualidade, acreditava-se que um alto nível de clareza nas cenas não importaria e não mudaria o que se queria mostrar. Admitiu-se sem problemas os 960 x 640 pixels de resolução do dispositivo.

A câmera do celular quando usada na opção vídeo não oferece zoom, por exemplo, portanto para se ter imagens de perto, é preciso se aproximar fisicamente. Durante os registros foi procurado um novo olhar sobre tais fenômenos de forma que em muitas imagens buscou-se descolar as luzes dos objetos em que incidiam. Quando estes rastros de luz se manifestavam na cama, por exemplo, muitas vezes deixa-se de filmar todo o acontecimento e aproxima-se dos eventos. O resultado era uma cama fatiada, um pedaço de edredom. Para trabalhar com a ideia de imagens que são percebidas, que se tornam visíveis, não seria necessário um pano de fundo repleto de acontecimentos, o interesse estaria em minimizar, ver de perto. Entretanto há também planos mais abertos, como acontece com as vezes que conjuntos extensos de luz repousam na parede. Escolhe-se não se aproximar muito para favorecer a harmônica composição. A manifestação do evento ditaria como seria apanhada a imagem.

Do mesmo modo aconteceria com a duração das imagens. Incontestavelmente, acredita-se que olhar para as coisas por mais tempo faz desabrochar os detalhes, o que é vivo e à vista disso filmasse entre 30 segundos e 1 minuto algumas imagens. Em alguns trechos é possível ver a luz firme e forte e depois se rareando e em outros segundos bastam para mostrar algum comportamento.

Assumi-se enquadramentos tortos, como por exemplo quando se quis filmar um pequeno lampejo formado entre os bastões de ferro de uma escrivaninha vazada. Para não enquadrá-los a câmera precisou se inclinar um pouco, adentrando o espaço para realizar o registro. Ainda há enquadramentos clássicos, em que a luz foi centralizada e como num close ocupa o lugar principal da imagem.

Em todos os casos, entretanto, os planos não estão livres de se agitarem e tremerem. Não foi usado nenhum tripé ou estrutura em que a câmera ficasse imóvel, as sequências foram filmadas à mão. Os suportes deixariam o trabalho mais rígido, mais profissional, enquanto as capturas manuais pertenceriam às ordens mais humanas, deixando o trabalho mais sincero. Não conseguir ficar estática e estar ali respirando tão perto da câmera põem mais um pouco de mim no trabalho: sou eu ali atrás.

Deleuze numa conferência realizada na Fundação FEMIS em 1987 com o título “O que é o ato de criação?” publicada no Catalogo Straub~Huillet⁷ da Mostra de filmes do casal de cineastas, expõem suas convenções a respeito do que moveria vários setores à realizar trabalhos.

É muito simples, a filosofia é uma disciplina tão criadora e inventiva quanto qualquer outra. A filosofia é uma disciplina que consiste em criar ou inventar conceitos. E os conceitos não existem, em plenitude, em uma espécie de céu onde aguardam para serem colhidos por um filósofo. É preciso fabricá-los. É claro que eles não são fabricados assim, de uma hora para outra. Não dizemos um belo dia: “Veja, quero fazer e inventar tal conceito”. Assim como um pintor não diz: “Pronto, vou fazer um quadro desse jeito”. É preciso que haja uma necessidade, tanto na filosofia quanto em outras áreas; um cineasta não pode dizer: “vou tentar fazer tal filme”. É preciso que haja necessidade, senão não temos nada. (DELEUZE, 1987, pg. 182)

Quando eu percebi estas imagens, achei que valia a pena registrá-las e mostrar para as outras pessoas. Os trabalhos artísticos tem que carregar isso, precisam mostrar coisas para outras pessoas que até então elas não perceberam. É claro que aqui só estou falando de simples luzes que entraram na minha casa, mas me dar conta de que diariamente e por todo o tempo que morei aqui elas não foram notadas como deveriam, me faz vibrar com a quantidade de imagens que existem e só esperam para serem contempladas e percebidas. Sensação experimentada ao ver o filme de Sam Mendes, em que um reservado artista adolescente filma um saco de plástico planando no ar. Ao mostrar aparentemente pela primeira vez a filmagem para alguém, o personagem interpretado por Wes Bentley, de olhos marejados medita:

Foi quando entendi que havia toda uma vida por trás das coisas...e essa incrível força benevolente, que me dizia não haver razão para ter medo. Em vídeo não é a mesma coisa, eu sei. Mas me ajuda a lembrar. Eu preciso lembrar. Às vezes, há tanta beleza no mundo que quase não consigo suportar. E meu coração parece que vai desmoronar... (MENDES, 2009)

É preciso adotar uma postura curiosa em relação aos acontecimentos do dia a dia e saber que inúmeros fenômenos que ocorrem nas nossas vidas e em especial dentro de casa, podem estar carregados de beleza, possuindo ainda um conteúdo aprazível formado por misteriosas formas simples. “Pensar o evento absolutamente banal como uma presença extrema, como algo que esta ali, em permanência, à espera do nosso espanto” (DIAS, 2011).

⁷ Apresentada pelo Ministério da Cultura e Banco do Brasil, a mostra Straub~Huillet aconteceu de 10 a 22 de janeiro de 2012 e realizou uma retrospectiva do casal de cineastas franceses Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. “Os filmes do casal leem ou reescrevem peças de teatro, música e opera, textos em verso e prosa de grandes artistas como Bach, Kafka, Pavese, Brecht, Hölderlin, Corneille, Cézanne e outros” (HUILLET, 2012).

8. das coisas imperiosamente simples – jonas mekas

Hoje passei o dia inteiro de meia e
deitei no chão por no máximo 40 minutos
e um desses trilhos de luz me acertou nos olhos.
Todo dia podia ser de tarde. [23 de outubro, 2013, 18:50]

Exaltar as imagens modestas que trazem certa experiência poética é o que o presente trabalho propõem. Observou-se que o ato de filmar de acordo com as possibilidades todos os dias, munia o trabalho de uma espécie de diário, onde é registrado além dos estados de luz, uma relação minha para com os eventos. O exercício e a prática do olhar em poesia só é verdadeiro quando nos submetemos às reações que isto implica em nosso interior.

Pensei sobre outras formas de diário, em outras artes. Quando você escreve um diário, por exemplo, você se senta, à noite, sozinho, e reflete sobre seu dia, em retrospecto. Mas ao filmar, ao manter um caderno de notas com a câmera, o maior desafio consiste em como reagir com a câmera no instante, durante o acontecimento; como reagir de modo que a filmagem reflita o que senti naquele exato momento. Se escolho filmar certo detalhe no decorrer da minha vida, deve haver boas razões pelas quais separei esse detalhe específico de milhares de outros. Seja no parque, na rua ou numa reunião de amigos – há razões pelas quais escolho filmar certo detalhe. (MEKAS, 1972)⁸

Jonas Mekas, um lituano e importante cineasta realiza filmes que evocam memórias e celebram a vida diária. No final da II Guerra, foge com seu irmão Adolfas da Lituânia, que sofria com a ocupação alemã, temendo ser preso depois de roubar uma maquina de escrever para confeccionar seu jornal underground antinazista. Juntos, passam “quatro anos em diferentes campos criados pelas forças aliadas para acolher os prisioneiros libertados e que não podiam retornar aos seus países de origem” (MOURÃO, 2012)⁹, trabalhando em fazendas ou campos. Imigram para a América em 1949, desejosos por produzir e estar em contato com artes, cinema e literatura.

Na segunda semana, já vivendo em Nova York pegam dinheiro emprestado para comprar uma Bolex, pequena câmera 16mm que filma em trechos, a medida em que você da corda.

Enquanto filma o seu cotidiano, Mekas se aproxima do cinema de vanguarda norte-

⁸ Trecho tirado do catálogo da mostra de filmes de Jonas Mekas produzida pelo Centro Cultural Banco do Brasil (2013). O trecho é de uma palestra dada pelo próprio Jonas Mekas em 1972 e publicada com o título de “O filme-diário”, pg. 131.

⁹ Citação tirada do catálogo da mostra de filmes Jonas Mekas produzida pelo Centro Cultural Banco do Brasil, 2013, pg. 11.

americano e funda publicações e círculos de debate sobre o tema como a revista *Film Culture*, (1955), a coluna “*Movie Journal*” que manteve no jornal nova-iorquino independente *Village Voice*. a *Film-Makers’ Cooperative* (1962), a *Film-Makers’ Cinematheque* (1964) e em 1969 a criação do *Anthology Film Archives*, “o museu permanente para o cinema de vanguarda, e o estabelecimento da coleção “*Essential Cinema*”, com a qual pretendia reunir os “monumentos da arte do cinema”. Extremamente ligado com todo o movimento cinematográfico da época, o diretor consegue lançar dois filmes, um em 62 e outro em 64, depois disso, por falta de tempo para de pensar em fazer filmes. Entretanto, nunca deixa de filmar, capturando imagens de amigos, do seu dia a dia, da *Cinematheque*, os passeios, a cidade de Nova York e toda a cena artística da época quando lhe é possível. Como em espécies de notas, Mekas registra tudo à sua volta.

Em 1969, recolhe imagens feitas desde 66 e edita o “*Walden (Diaries, Notes & Sketches)*”. Com tamanha particularidade, registra os parques de Nova York, crianças, seu novo corte de cabelo para ganhar dinheiro, um casamento, a melancolia de alguns dias, um pedido numa lanchonete. Entre as imagens, adiciona letreiros anunciando imagens que estarão por vir, sentimentos que possui e também narrações em que fala o que lhe convém.

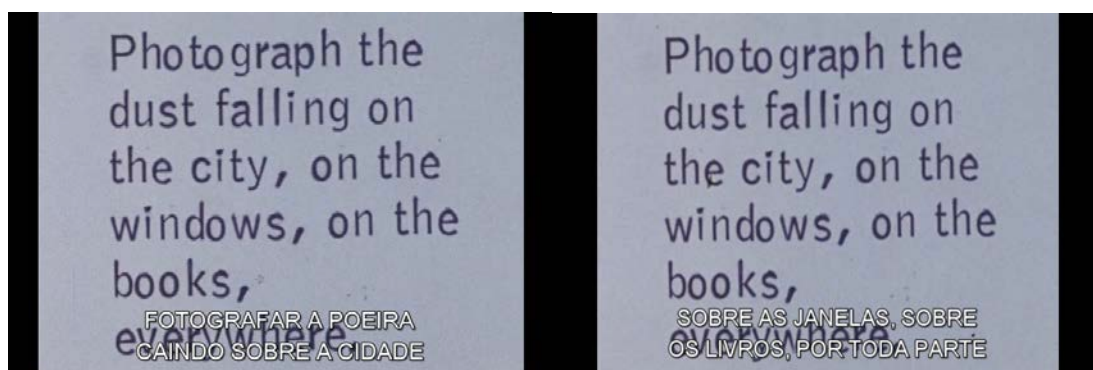


Fig. 25: *Still do filme Walden, 1969.*

Jonas Mekas.

Still do filme *Walden (Diaries, Notes & Sketches)*, entre 02min e 46s e 02min e 48s. “*Photograph the dust falling on the city, on the windows, on the books, everywhere (Fotografe a poeira caindo sobre a cidade, sobre as janelas, sobre os livros, por toda parte)*”

Bolex, 16mm, cor, 180min.



Fig. 25: *Still do filme Walden, 1969.*

Jonas Mekas.

Still do filme *Walden (Diaries, Notes & Sketches)*, em 01h 39min e 44s.

Bolex, 16mm, cor, 180min.



Fig. 26: *Still do filme Walden, 1969.*

Jonas Mekas.

Still do filme *Walden (Diaries, Notes & Sketches)* em 01h 13min e 07s.

Bolex, 16mm, cor, 180min.

A seguir uma citação em que não foi possível deixar menos extensa. O diretor narra sensações e sentimentos que servem para entendermos melhor sua postura no mundo enquanto intercala uma série de imagens:

“Falar distrai...Falar distrai, enquanto o silêncio e o trabalho recarregam e fortalecem o espírito...Enquanto o silêncio e o trabalho recarregam e fortalecem o espírito. Logo que uma pessoa fica sabendo o que lhe foi dito para o seu benefício, ela não precisa mais ouvir ou falar, mas coloca-lo em prática, silenciosamente e cuidadosamente, e com humildade...Então ela não deve ir em busca de coisas novas...Então ela não deve ir em busca de coisas novas...que servem apenas para satisfazer o apetite externamente. Então ela não deve ir em busca de coisas novas...que servem apenas para satisfazer o apetite externamente, não sendo capazes de satisfazê-lo, e deixando o espírito fraco e vazio, sem virtude interior. Daí segue-se que nem o primeiro nem o posterior são proveitosos. Acordaríamos apenas para encontrarmos nossa obra e trabalhos feitos da maneira errada, e pensando que carregamos uma lamparina iluminada, descobriríamos que ela se apagou...Pois os sopros que ao nosso parecer fazíamos para mantê-la acesa, talvez tenhamos feito-o mais para apaga-la. Digo, então, para que isso não aconteça, que o espírito seja preservado, não há remédio melhor do que padecer, fazê-lo e ficar calado, e fechar os sentidos com a prática e a inclinação à solidão e o esquecimento de todas as criaturas e acontecimentos, mesmo que todo o mundo desmorone. Nunca, nem na adversidade nem na prosperidade deixe de aquietar o seu coração com amor profundo, para assim sofrer seja lá o que venha. Pois a perfeição é tão singularmente importante, e o deleite do espírito tem um preço tão alto, que tudo isso mal é o bastante para obtê-los. É impossível avançar sem agir e padecer virtuosamente todo envolto em silêncio, todo envolto em silêncio. São João da Cruz, Granada, 22 de novembro de 1587.” (22min:49s; 26min:25s)

O plano seguinte à isto é o de um homem contemplando o pôr do sol: uma imagem que explica todo o trabalho de Mekas que incansavelmente procurou a beleza no mundo, notando as pequenas coisas e registrando-as.

Em 2000 Mekas lança “As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty” talvez podendo ser trazido como “Enquanto seguia em frente, vislumbrei por vezes lampejos de beleza”. Novamente reúne diários de filme, mas desta vez trabalha com imagens ainda mais antigas de 1970 a 1999. Aparenta estar mais maduro do que em “Walden (Diaries, Notes & Sketches)” “e com frequência ele ri de si mesmo e da sua autoconsciência ao falar com seus espectadores. Uma vez até nos diz que está editando durante os últimos minutos dos século XX, esperando pela mudança de milênio” (SITNEY, 2008)¹⁰. Imagens do

¹⁰ Esta frase é tirada de um ensaio publicado no catálogo da mostra de filmes de Jonas Mekas produzido pelo Centro Cultural Banco do Brasil em 2013, pg. 223. O ensaio é escrito por P. Adams Sitney no livro

nascimento de seus filhos, gatos, neve, amigos, picnics no parque, prédios; o ato de filmar do diretor captura a verdadeira essência de vivenciar tais imagens, celebrando sublimemente os acontecimentos do dia a dia. Ao longo do filme, também há coleções de imagens separadas por letreiros como “Summers of Central Park” (Verões de Central Park) ou “Keep looking for things in places where there is nothing” (Continue procurando coisas onde não há nada) e a voz de Mekas que continua narrando. O corpo de textos e imagens são como reflexões de experiências vividas, soando ainda muito pessoais e profundas.

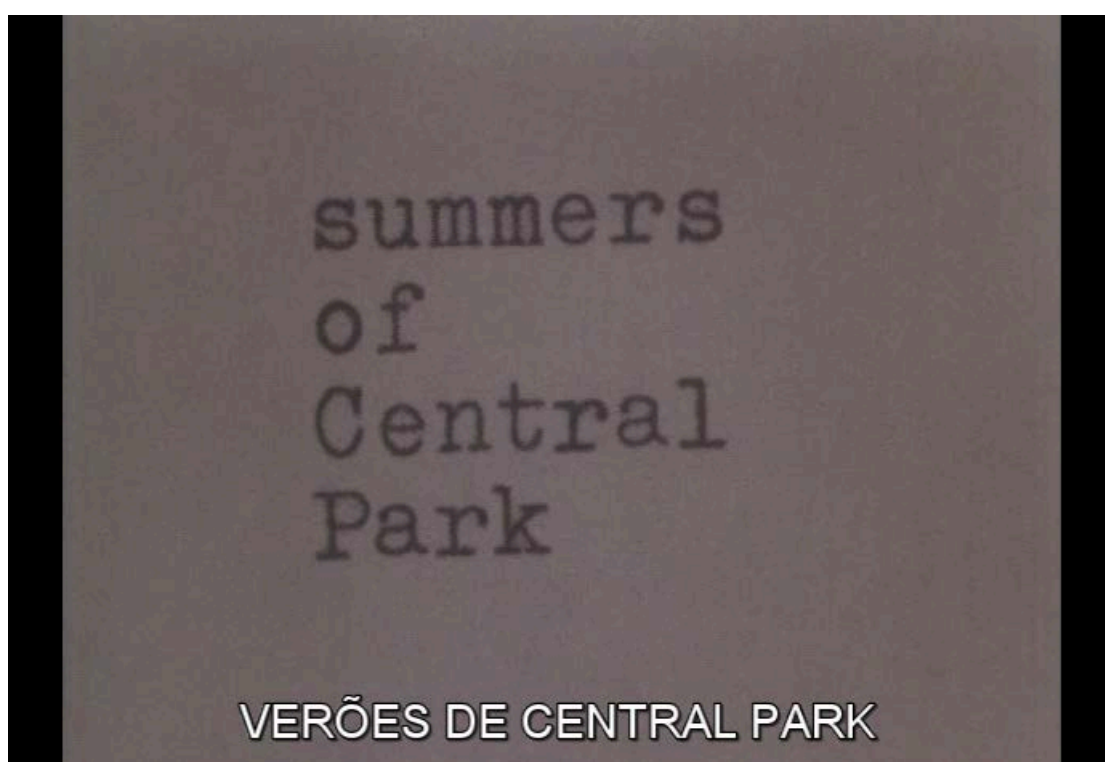


Fig. 27: *Still do filme As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* Jonas Mekas.

Still do filme *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* em 59min e 58s. Summers of Central Park (Verões de Central Park).

Bolex, 16mm, cor, 288min.

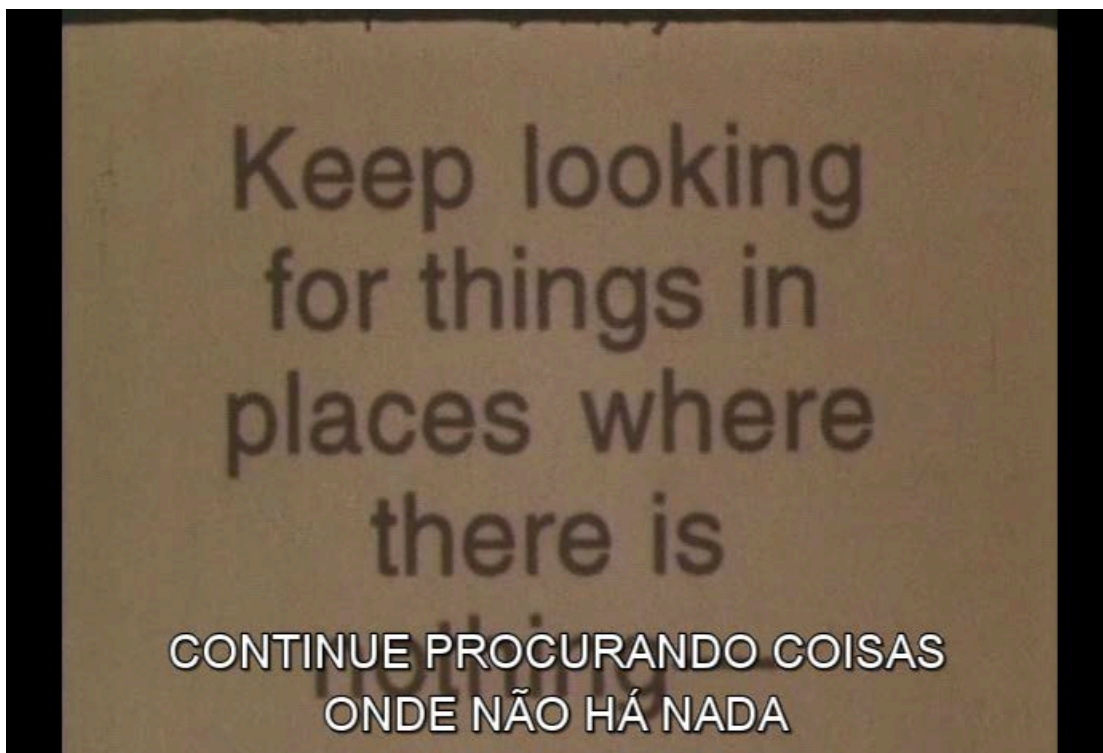


Fig. 28: *Still do filme As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty. Jonas Mekas.*

Still do filme *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* em 01h 01min e 13s. Keep looking for things in places where there is nothing (Continue procurando coisas onde não há nada).

Bolex, 16mm, 288min.

Aqui novamente outra narração de Jonas Mekas com mais reflexões:

“A dor é mais forte do que nunca. Eu vi fragmentos de paraísos perdidos e sei que estarei tentando retornar desesperadamente, mesmo doendo. Quanto mais eu pendo para as regiões do nada, mais sou jogado de volta a mim mesmo, com profundezas cada vez mais assustadoras sob mim, até que o meu próprio ser fica tonto. Há breves lampejos de céu aberto, como se perpassassem uma árvore, então tenho certa ideia de onde vou, mas ainda há muita claridade e o sentido das coisas, eu tiro sempre o mesmo número de certo modo. Então eu vomito pedaços fragmentados de palavras e sintaxes dos países por que passei, membros quebrados, matadouros, geografias. Meu coração está envenenado, meu cérebro deixado em retalhos de horror e tristeza. Eu nunca o decepcionei, mundo, mas você me fez coisas horríveis. Esta sensação de não ir a lugar algum, de estar estagnado, a sensação da primeira estrofe de Dante, como se temesse o próximo passo, o próximo estágio. Desde que eu não me totalize, que eu fique na superfície, não tenho de seguir em frente, não tenho de tomar decisões dolorosas, terríveis, escolhas, aonde ir e como.” (1:01:21; 01:02:41)



Fig. 29: *Still do filme As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty, 1969. Jonas Mekas.*

Still do filme *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* em 38s.
Bolex, 16mm, cor, 288min.



Fig. 30: *Still do filme As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty, 1969. Jonas Mekas.*

Still do filme *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* em 1h 00min e 43s.
Bolex, 16mm, cor, 288min.

O diretor trás a tona imagens que o emocionam, não somente filmando os fragmentos mas reagindo à isto. Explorando variações de velocidade, foco, mudanças de luz, superposições, zoom, a câmera na mão reagindo aos estímulos do mundo. A vida é assunto.

Ao final de “As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty” ele canta acompanhado de seu acordeão:

“Não sei o que é a vida.
Não sei nada do que seja a vida.
Nunca entendi a vida, a vida real.
Onde eu vivo realmente?
Eu não sei; eu não sei de onde venho e para onde vou
Onde estou?
Onde estou?
Eu não sei.
Eu não sei onde estou, e para onde estou indo, e de onde estou vindo.
Não sei nada da vida.
Mas vi alguma beleza.
Eu vi alguns breves, breves vislumbres de beleza e felicidade.
Eu vi, eu sei eu vi alguma felicidade e beleza
Eu não sei onde estou.
Eu não sei onde estou.
Eu não sei onde estou.
Mas sei que vivi
alguns momentos de beleza,
breves momentos de beleza
e felicidade
enquanto sigo em frente, enquanto
sigo em frente, enquanto
sigo em frente, meus amigos!
Eu vivi, eu sei que
vivi alguns breves, breves
momentos de beleza, meus amigos,
meus amigos!” (MEKAS, 2000)

Os filmes de Jonas Mekas trazem estes fragmentos físicos, estes detalhes, a realidade fundida com o artista. Extraordinárias de tão comuns, são composições feitas de retalhos costumeiros, registros do verão e do inverno que todos habitam mas registradas de um modo encantado, milagroso.

9. o encanto de cotidiano - fluxus

O movimento, nascido nos anos 60, brinca com estes eventos comuns transformando-os em artes visuais. Analiso, para além das reformas artísticas que eles propunham, o caráter infantil e precário de suas obras combinados em formas simples. Diz-se sobre o fundador do grupo, George Maciunas que este era

um utopista que sonhava com um mundo melhor, ou, para ser mais preciso, um mundo mais bem organizado. A arte deveria desempenhar um papel crucial nesse mundo melhor. Criatividade humana, a condição prévia para qualquer arte, seria direcionada a novos canais úteis para a sociedade, para tornar-se social, acessível a qualquer pessoa em termos dos preços dos trabalhos, compreensível a qualquer pessoa em termos do valor de entretenimento do evento. (BLOCK, 2002)¹¹

Os artistas se reuniam em busca de ideais de transformação da cultura e da sociedade transformando o Fluxus em um estilo de vida. Um movimento antiartístico que usava de música, teatro, performance e artes visuais para produzir experiências e objetos que refletiam os limites “entre arte e não arte, dirigindo a criação artística às coisas do mundo, seja à natureza, seja à realidade urbana, seja ao mundo da tecnologia”¹².

Arthur C. Danto que até recentemente¹³ atuava como filósofo e crítico de arte, escreveu “O mundo como Armazém: Fluxus e Filosofia” onde esboça claras ideias sobre o movimento e sua importância. O Fluxus segundo Danto, seriam os brinquedos comuns feitos em grande escala que foram largados em um armazém e agora foram encontrados. Livres de categorias de beleza ou técnica e pertencendo ao mundo real e cotidiano seriam transformados em arte. Sobre estas obras:

São arte e não servem para nada além delas próprias, nem sequer para aquelas “mais elevadas necessidades do espírito” para as quais, segundo Hegel, a arte uma vez serviu. Há uma insinuante leveza na arte Fluxus, até mesmo uma certa inocência brincalhona. Em parte porque muito dela consiste em objetos de brinquedo – objetos baratos de lojinhas de 1,99 como as bolas e bolinhas

¹¹ Espécie de bate-papo entre René Block e Tobias Berger publicado no Catalogo O que é Fluxus? O que não é! O porquê. 2002. pg. 41 produzido pelo Centro Cultural Banco do Brasil.

¹² Frase tirada da definição Fluxus na enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3652 Acessado em: 8 de dezembro

¹³ O filósofo morreu dia 25 de outubro deste ano.

de gude que Joseph Cornell usava com tal magia quando as sobrepunha em caixas atrás de vidro (DANTO, 2002.)¹⁴

“Água Suja”, que se refere à uma coleção de vidros contendo água usada ou ainda “Buraco Portátil, um modulo retangular com alças e um considerável buraco vazado no centro, são obras que trabalham com objetos do cotidiano, admitindo suas funções e adicionando ideias cômicas, irônicas e muitas vezes profundas. Não é possível separar a vida pessoal dos trabalhos dos artistas, os acontecimentos e as experiências geravam obras. Brecht, artista que pertenceu ao movimento, citando Tzara¹⁵ disse: “A arte não é a mais preciosa manifestação da vida. A arte não tem o valor celestial e universal que as pessoas gostariam de atribuir- lhe. A vida é muito mais interessante” (BRECHT apud TZARA, 1966)¹⁶



Fig. 30: *Dirty Water (Água suja)*, 1962.

Ben Vautier. Edições Fluxus de várias datas montadas por George Maciunas e um protótipo de 1962 por Ben Vautier.

Fonte: O que é Fluxus? O que não é! O porquê. (What's Fluxus? What's Not! Why.) Catalogo de exposição (Agosto-Sembtro de 2002). CCBB - Centro Cultural Banco do Brasil. (Org.) Jon

¹⁴ Trecho tirado do texto “O mundo como Armazém: Fluxus e Filosofia” escrita por Arthur C. Danto e publicado no Catalogo O que é Fluxus? O que não é! O porquê. 2002. pg. 30 produzido pelo Centro Cultural Banco do Brasil.

¹⁵ Tristan Tzara foi (1896 – 1963) foi um poeta que iniciou o movimento artístico e literário Dadaísta.

¹⁶ Citação tirada da dissertação “O mundo como vereda fértil: A Museologia no Museu de Arte Contemporânea” de Tatiana Gonçalves Martins estudante do Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio UNIRIO/ MAST – RJ, Julho de 2008. Disponível em:

<http://ppg.pmus.mast.br/dissertacao_Tatiana_gon.pdf> Acesso em 8 de dezembro

Hendricks, pg. 234.



Fig. 31: *Trou Portatif (Buraco Portátil)*, 1964

Ben Vautier. Protótipo para a edição Fluxus.

Fonte: O que é Fluxus? O que não é! O porquê. (What's Fluxus? What's Not! Why.) Catálogo de exposição (Agosto-Setembro de 2002). CCBB - Centro Cultural Banco do Brasil. (Org.) Jon Hendricks, pg. 231.

A arte não seria um recinto especial do real, senão uma forma de experimentar qualquer coisa – a chuva, o burburinho de uma multidão, um espirro, o vôo de uma borboleta – listando alguns dos exemplos de Maciunas. (...) O cotidiano é maravilhoso o bastante (DANTO, 2002).

Em “Cabelo Fluxus (Fluxhair)” e “Poeira Fluxus (Fluxdust), Filliou (Robert) guarda separadamente um chumaço de cabelo e um punhado de poeira em pequenos e muito charmosos estojos. O descarte do dia a dia e os restos viram valiosos relicários ao serem guardados como joias, mantidos fechados. As duas obras poderiam ser repetidas e replicadas incansáveis vezes, destacando os trabalhos de qualquer característica de raridade e valor.



Fig. 32: *Fluxhair (Cabelo Fluxus)*, p/v 1966 p/v 1968.

Robert Filliou. Edição Fluxus montada por George Maciunas.

Fonte: O que é Fluxus? O que não é! O porquê. What's Fluxus? What's Not! Why. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, pg. 227.



Fig. 33: *Fluxdust (Poeira Fluxus)*, p/v 1966 p/v 1968.

Robert Filliou. Edição Fluxus montada por George Maciunas.

Fonte: O que é Fluxus? O que não é! O porquê. (What's Fluxus? What's Not! Why.) Catálogo de exposição (Agosto-Sembtro de 2002). CCBB - Centro Cultural Banco do Brasil. (Org.) Jon Hendricks, pg. 227.

O que foi revolucionário no Fluxus foi que se removeu do conceito de arte o que se considerava que estabelecesse a distinção – “Exclusividade, Individualidade, Ambição...Importância, Raridade, Inspiração, Destreza, Complexidade, Profundidade, Grandeza, Valor Institucional e de Mercadoria” citando um catálogo parcial do *Fluxus Manifesto* de Maciunas (1966). O propósito não era negar que a história da arte até esse ponto tinha sido marcada por essas qualidades. Era, mais particularmente, negar que qualquer delas era essencial para um conceito de arte que incluiria o “Simple Evento Natural, um Objeto, um Jogo, um Quebra-Cabeças ou uma Piada. (DAUTO, 2002)

Os *happenings* e performances, atos frequentes feitos pelos artistas, de tão simples, poderiam ser executados de maneira descomplicada por eles ou por qualquer pessoa. Tinham de ser comuns, sem a necessidade de nenhuma habilidade particular ou treinamento específico. Como acontecia em todo o corpo do movimento, também ia contra as “belas artes” e se posicionava justamente na linha entre as obras de arte e o resto das coisas. Acredito que seja nas peças que escreviam onde o movimento mais chega perto de uma incontestável delicadeza do banal, onde figurava-se uma exaltação das pequenas coisas, dos acontecimentos mínimos. As performances não necessitavam de ser experimentadas, o acaso era bem-vindo, os jogos aconteciam.

La Monte Young, nascido no estado americano de Idaho, um dos precursores do movimento e também um dos mais significativos artistas. Realiza sob influência das aulas de Stockhausen¹⁷ músicas de arranjos inusitados, espécies de composições que usavam de improvisação e sons de duração vasta. Junta-se à outro importante artista do movimento Fluxus, John Cage, igualmente americano, músico e apreciador de tais experiências e juntos levam ao extremo a execução e o estudo da “musica aleatória”.

A exploração dos sons inusitados e cotidianos ou o ato de tocar algum instrumento de forma não convencional eram não só convenientes para as composições, como necessários. Além de gravarem as músicas, ambos artistas estavam interessados em produzir performances ou happenings que trabalhassem com estas questões estudadas, se resumindo portanto em ações feitas no meio da rua ou em concertos, onde o público poderia também participar da obra.

A música aleatória ou até mesmo as performances não se baseavam sempre, importante salientar, em completa ausência de controle sobre a obra. Muitas vezes os artistas já possuem uma mínima ideia do que vão executar, totalizando em uma obra com casualidade limitada. À exemplo, Cage escreveu a peça silenciosa 4'33', onde fica em frente de um piano sem tocar nada. Há uma ação a ser seguida, entretanto a música silenciosa poderá se dar quando apresentada, sempre de diferentes maneiras: um bebê que chora em um ato, uma pessoa que protesta em outro.

Podemos encontrar o interesse genuíno no comum com algumas peças escritas por La Monte Young. O artista acolhe na natureza e nos pequenos acontecimentos uma leveza muitas vezes imperceptível, manifestações que só alguém com tamanha suavidade no olhar poderia perceber. Em “Palestra, Verão – Outono, 1960”, destaca-se dois trechos em que o artista faz um grande esforço para montar novamente a primeira versão completa e correta do que foi apresentado. É possível entender tamanha minúcia na reflexão destes fenômenos e em como o interior do artista parece alcançar um estado tão sensível das coisas.

¹⁷ Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007) foi um compositor de música alemão, muito influente da segunda metade do século XX.

A primeira nota:

Recentemente completei as *Compositions 1960, #2 a 5*. Na *Composition 1960, #2* está escrito:

Acenda uma fogueira em frente à plateia. Use madeira preferivelmente, apesar de que outros combustíveis podem ser usados como for necessário para iniciar o fogo ou controlar a fumaça. A fogueira pode ser de qualquer tamanho, mas não deve ser do tipo que se associa com outro objeto como uma vela ou um isqueiro. As luzes podem ser apagadas.

Uma vez que o fogo estiver aceso, os que o acenderam podem sentar e assisti-lo pela duração da composição; no entanto, não se deve sentar entre o fogo e a plateia para que os espectadores possam ver e apreciar o fogo.

Essa composição pode ter qualquer duração.

Caso essa performance seja transmitida, o microfone pode ser trazido para perto do fogo.

Na *Composition 1960, #5* está escrito:

Solte uma borboleta (ou qualquer número de borboletas) na área de performance. Quando a composição estiver terminada, não deixe de permitir que a borboleta possa sair do auditório.

A composição pode ser de qualquer tamanho, mas se um número ilimitado de tempo estiver disponível, as portas e janelas podem ser abertas antes que a borboleta esteja solta e a composição pode ser considerada terminada uma vez que a borboleta sair do auditório.

Algum tempo depois de ter terminado as peças, mandei cópias para alguns dos meus amigos. Depois de algumas semanas, Tony Conrad me escreveu da Dinamarca dizendo que havia gostado muito da música de fogo, que ele achava que sons de fogo eram lindos e que ele próprio já havia considerado usar sons de fogo numa composição uma vez, apesar de que ele não havia estado preparado na época para escrever algo como *Composition 1960, #2*. Ele disse, no entanto que não entendia *Composition 1960, #5*. Na minha resposta escrevi, ‘Não é maravilhoso se alguém escuta alguma coisa que está normalmente acostumado a olhar? (O QUE É... 2002, pg. 76)

A segunda nota:

“Diane sugeriu que talvez a razão pela qual o diretor dos concertos ao meio-dia na Universidade não permitiu que eu apresentasse *Composition 1960 #5* no terceiro concerto de música contemporânea que fizemos foi que pensou que não era música. A *Composition 1960 #5* é a peça na qual a borboleta ou qualquer número de borboletas são soltas na área de performance. Perguntei a ela se achava que a peça da borboleta era menos musical do que *Composition*

1960 #2, que consiste em simplesmente acender uma fogueira em frente à plateia. Ela disse, ‘Sim, porque na peça da fogueira há pelo menos alguns sons’. Eu disse que tinha certeza que a borboleta produzia sons, não só com o movimento de suas asas, mas também com o funcionamento do seu corpo e que a não ser que alguém fosse ditar o quão altos ou baixos os sons tinham que ser antes de poderem ser admitidos na esfera da música que a peça da borboleta era tão musical quanto à peça da fogueira. Ela disse que achava que se deveria pelo menos poder ouvir os sons. Eu disse que esta era a atitude habitual dos seres humanos de que tudo no mundo deve existir para eles e que eu discordava. Eu disse que não me parecia nem um pouco necessário que alguém ou alguma coisa devesse ouvir sons e que é suficiente que eles existam por si mesmos. Quando transcrevi esta história para esta palestra acrescentei, ‘Se você pensa que esta atitude é por demais extrema, você acha que os sons deveriam poder ouvir as pessoas?’ (O QUE É...2002, pg. 77)

Se tratando de denotar importância ao rotineiro e à coisas que nos circulam, La Monte Young se mostra extremamente primoroso em perceber estas profundas particularidades. A desenvoltura com as palavras ao analisar os pormenores do cotidiano são tão refinadas e decididas que é impossível não se contaminar com a leveza e a brincadeira que circunda todo o sério e agudo movimento Fluxus. As soluções para que nos voltemos para os encantos das coisas banais são certamente investidas pelos artistas do movimento e nos fazem refletir que o comum é mesmo extraordinário.

10. adotando pequenas dimensões – criar uma possibilidade

Vontade de colecionar mini luzes guardadas em saquinhos
Ou de só arquivá-las mesmo, com etiquetas:
luz de manhã fresca, luz de tarde ociosa...
Talvez até dar de presente. [dezembro, 2013]

Pensar em como apresentaria esta coleção de vídeos é para mim uma questão muito importante. Pela atração de se recolher detalhes e acontecimentos mais discretos, achei que seria interessante adotar um formato reduzido de exibição, onde os vídeos ficassem pequenos. Isso daria às imagens feitas no íntimo algumas qualidades de delicadeza e colecionismo, características buscadas e pesquisadas durante o trabalho.

Pra que fosse possível apresentar os vídeos, precisaria de uma pequena tela eletrônica que recebesse estes arquivos e os gerasse. Meu desejo era de que a obra quando exposta não fosse consumida por nenhum elemento que não fosse à da poética: uma coleção de vídeos de comportamentos diários de luzes na minha casa filmados com o celular. A precariedade do registro permitia que eu usasse aparatos eletrônicos mais modestos e que me desapegasse de alta qualidade, entretanto ornamentos, molduras coloridas e certas contaminantes deveriam ser evitadas.

Uma pesquisa foi feita e encontrou-se muitas qualidades no acabamento, preço e funcionalidade dos porta-retratos eletrônicos, muito comuns em feiras que se vendem novidades do mundo tecnológico, lojas de departamento ou ainda estabelecimentos que trabalham com fotografia. O equipamento funciona com alimentador de energia, e reproduz dependendo do modelo, vídeos em formatos mp4, av1 e mpeg. Possuí uma tela de 7 polegadas¹⁸ envolta em uma moldura colorida ou preta¹⁹, que seria um problema caso não pudesse ser removida.

Decidimos usar estes aparelhos e remover essa camada externa, livrando a composição de mais elementos poluitivos, o dispositivo fica então descascado e mais livre de cercados, estruturas que encaixam imagens. Assumimos a pouca estabilidade do aparato, que fica com fios aparentes e estruturas visíveis, uma fragilidade que se combina com as imagens debilitadas.

¹⁸ Aproximadamente 18 centímetros.

¹⁹ Dependendo do modelo as combinações e exercícios de criatividade chegam à resultados com estética extremamente kitsch, como os que são incrementados com luzes de led que piscam em diferentes níveis e tempos.

Achei que seria atraente e cabível, pelo número de vídeos que fiz (mais de 50) levar para a exposição pelo menos dois desses monitores, para que eu pudesse sugerir mais de um evento na galeria Espaço Piloto. A ideia era espalha-los no espaço, como aconteceu na experiência real em que os lampejos de luzes apareciam em vários lugares. Todavia cabia também desloca-los de espaços muito centrais ou até mesmo procurar novos meios, procurando também realizar durante a montagem um *exercício de perceber*, uma prática de *ver* diferente, de *olhar* de outro modo. Estar produzindo e mostrando imagens que são reflexões de como vemos as coisas e os espaços que nos cercam.

Comecei a fazer uma curadoria com todas as imagens que tinha e no final consegui separar três grupos: as imagens em que filmei luzes que esbarravam 1) nas paredes, 2) no chão e 3) nas quinas. Para cada grupo estudamos um espaço na galeria onde fosse possível uma adaptação à poética.



Fig. 34: *Still de vídeo*. 2013.
Rafaella Rezende.
Luz refletindo no chão.

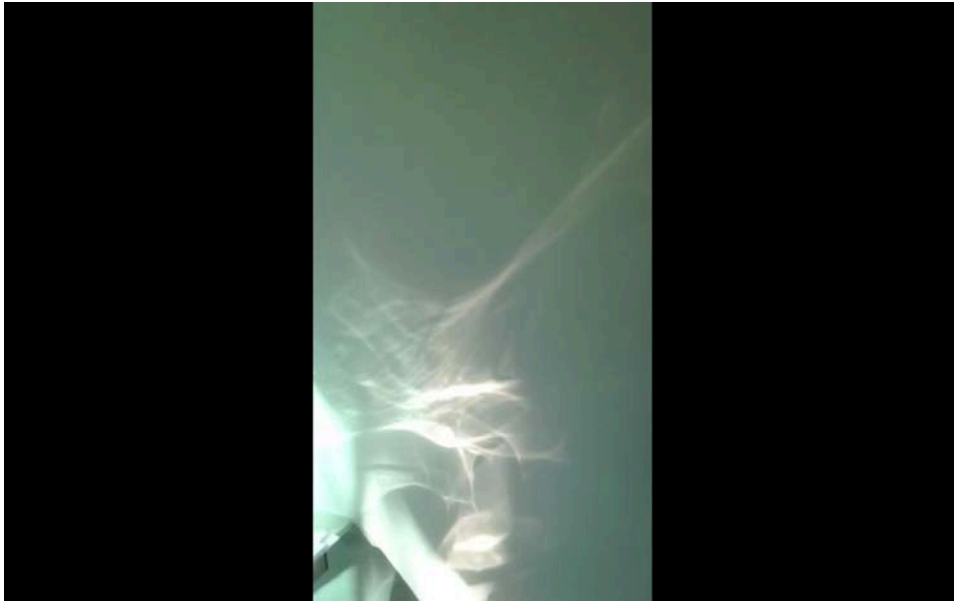


Fig. 35: *Still de vídeo*. 2013.
Rafaella Rezende.
Luz refletindo na parede.

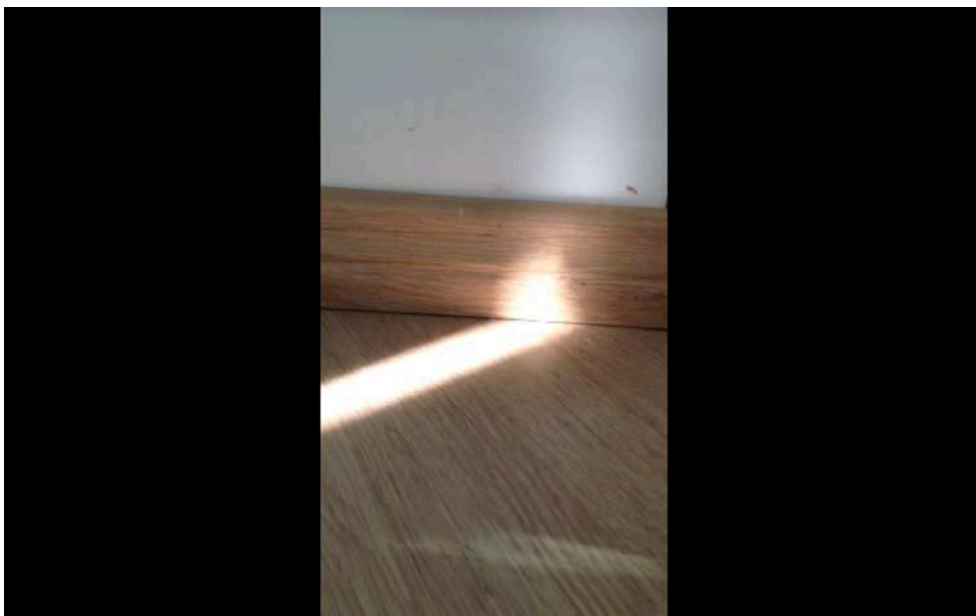


Fig. 36: *Still de vídeo*. 2013.
Rafaella Rezende.
Luz refletindo na quina.

Para o vídeos de chão, pensamos em adapta-lo ao pé direito alto da galeria, usando uma mão francesa. Para ver a imagem, o publico além de notar o monitor tem que chegar perto do corrimão e deslocar o olhar. O vídeo das luzes no chão no monitor constrói uma paisagem com o chão da galeria que fica no plano atrás, o que aproveita ainda outro espaço.

Para a imagem do segundo grupo, escolhemos uma parede que não sofreria intervenção de outro artista para preserva-la na totalidade do seu branco e que não fosse tão visível na galeria. Nela, deslocamos o vídeo para a parte inferior da parede mas o descentralizamos. A tela de 18 x 12 por ser branca forma uma curiosa composição com o restante da parede, porque a tendência seria centraliza-la ou anexa-la à altura do publico.

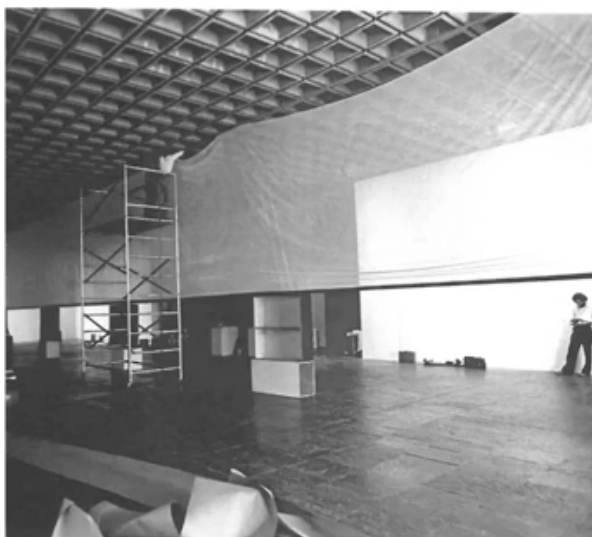
E por ultimo, deveríamos pensar em um lugar que aceitasse os vídeos de quina. Ao analisar as possibilidades, percebi que este seria o mais difícil porque teria que construir tanto parede, quanto pisos falsos. Ainda que fosse um grande desejo ter mais um vídeo encorpado à ideia do trabalho, preferi não me arriscar. Tivemos quatro dias para as montagens dos trabalhos e os meus se quer já tinham sido montados alguma vez. Se preocupar com três montagens seria demais até para mim que tendo sempre a achar que tudo vai dar certo. Até os que tem boas intenções devem se render de vez em quando à porcentagem de realidade pessimista possível a existir em trabalhos que não passam por testes e mais testes. Preferi então amadurecer a ideia deste terceiro grupo de imagem para futuramente exhibi-lo.

Ainda que os seguintes trabalhos não fizessem uso de vídeo, não fossem numa escala pequena e nem tivessem resultados semelhantes, serviram para a minha pesquisa de montagem, porque apresentam soluções que respeitam analogamente suas composições e o espaço.

Robert Irwin, artista americano, realiza inúmeras instalações minimalistas compostas de luz e espaço. Interessado em questões ligadas à percepção e experiência, seus trabalhos podem ser contemplados em conjunto com o espaço expositivo, a análise da obra propõem uma relação solitária com o publico, de um pra um, onde cada pessoa, em contato com o seu interior busca entende-la e aprecia-la. A relevância de suas formas é relativa com o modo que percebemos o mundo e não acredito neste caso, na necessidade de mediações e explicações quando o que nos é sugerido ali é uma descomplicada experiência meditativa.

Completo o raciocínio com a fala da artista carioca Fernanda Gomes que entre outros trabalhos, também realiza instalações com propostas semelhantes à de Irwin, em que é preciso se permitir para se relacionar com o trabalho:

A arte exige de cada um de nós que é público de arte, [como se fosse] uma melhoria de si mesmo pra chegar frente aquilo ali e poder chegar realmente frente aqui ali numa comunicação direta. E eu acho que qualquer pessoa deveria tentar evitar mediações no confronto direto com a obra de arte. Não que a informação seja ruim, muito pelo contrario informação é excelente, quanto mais informação melhor desde que isso não impeça que na hora em que você esta ali você se pergunte de novo: “o que que é isso aqui?”, “qual é a percepção real daquilo?” e da ideia de presença, né? De presença que é uma coisa muito mais do que uma reflexão, que é uma percepção muito maior, muito mais inteira no sentido. É corporal, é emocional e exige também um estado mental, emocional e físico de quem esta ali (GOMES, 2012)²⁰



Installation photograph, 1977

Fig. 35: *Scrim veil – black rectangle natural light*, 1977

Robert Irwin.

Still de vídeo dos bastidores da montagem do trabalho.

Fonte: Canal de vídeo do Whitney Museum of American Art no youtube. Acessado em 8 de dezembro.

²⁰ Destaco entre outros trabalhos, o que vi pessoalmente, montado no pavilhão da 30 Bienal de Arte de São Paulo. A artista trabalhou com as relações do espaço e das formas de objetos achados ou acumulados durante o seu dia a dia. Pintando tudo de branco compõem limpas e claras composições com arranjos de materiais ora acumulados ora levemente suspensos. O trecho destacado no texto foi tirado de uma entrevista da artista para a equipe Bienal em que discute aspectos do seu trabalho. O link para acessar é <http://www.youtube.com/watch?v=k94fo73xQf0> e o trecho em 2 minutos e 17 segundos.

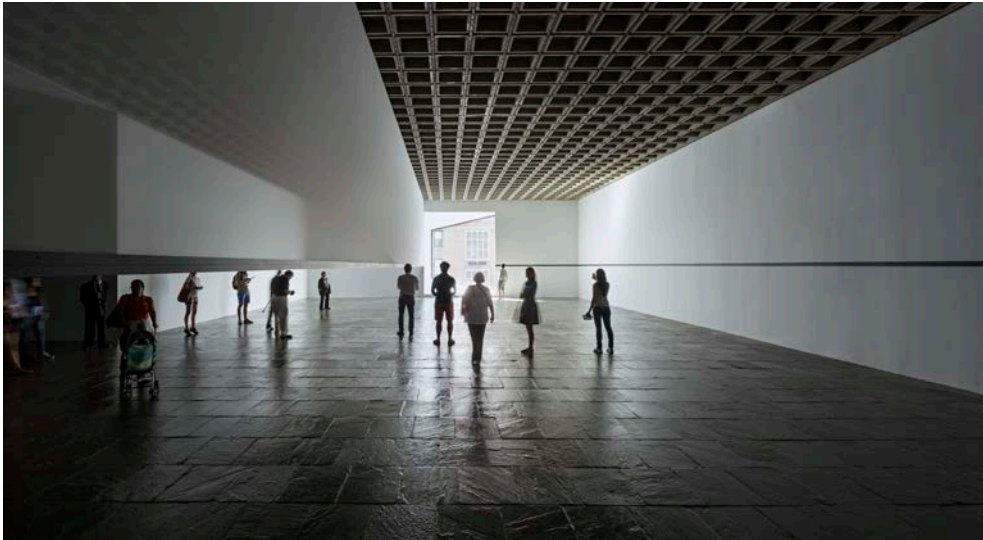


Fig. 36: *Scrim veil - black rectangle natural light*, 1977

Robert Irwin

Público visitando instalação.

365.8 x 347.7 x 124.5 cm

Fonte: <<http://galleristny.com>> Acessado em: 8 de dezembro.



Fig. 37: *Sem título*, 2012.

Fernanda Gomes.

Instalação.

Diferentes tipos de madeira, tinta branca.

Museu da Cidade, Lisboa, Portugal.

Fonte: <<http://www.galerialuisastrina.com.br>> Acessado em: 10 de dezembro.

Trabalhos como “Scrim veil - black rectangle natural light” (1977), de Irwin onde o artista usa uma tela de poliéster branco que corre o comprimento do espaço a partir de uma janela trapezoidal - com vista para a Madison Avenue - e “Sem título” de Fernanda Gomes onde há uma disposição de elementos em diferentes tons dispostos combinados à um piso, possuem para além de um organizado e cuidadoso arranjo de formas, um estudo de montagem que resulta em uma positiva experiência estética.

Muito dessa experiência se dá, claro, se contemplamos com calma, se respeitamos a tendência do trabalho de devanear mas também se dá pela intenção do artista em economizar formas. O excesso de dispositivos, equipamentos, truques e maquinismos que existem em muitos trabalhos de instalação os transformam em engenhocas assustadoras que só fazem perturbar o público. Composições mais comedidas – e aqui não importa se custam milhões de dólares ou se são feitas com materiais achados - podem estimular sensações mais convidativas, permitindo que com calma, o público possa enxergar o que se espera. Por mais que os artistas citados possuam trabalhos com poéticas e composições diferentes, preponderamos todas estas questões na montagem do meu trabalho na Galeria Espaço Piloto, sugerindo além da prática *de ver*, uma arquitetura que assumisse o comportamento do dispositivo, evitando disfarça-lo adicionando formas.



Fig. 38: miúdas capturas de lampejos de luz para melhor colecionar (vídeo 1)
Rafaella Rezende.
Instalação/ vídeo
Captura de raios solares caseiros durante tardes de primavera.
Brasília, Brasil.



Fig. 39: miúdas capturas de lampejos de luz para melhor colecionar (detalhe) (vídeo 1)
Rafaella Rezende.
Instalação/ vídeo
Captura de raios solares caseiros durante tardes de primavera.
Brasília, Brasil.



Fig. 39: miúdas capturas de lampejos de luz para melhor colecionar (vídeo 2)
Rafaella Rezende.
Instalação/ vídeo
Captura de raios solares caseiros durante tardes de primavera.
Brasília, Brasil.



Fig. 40: miúdas capturas de lampejos de luz para melhor colecionar (detalhe) (vídeo 2)
Rafaella Rezende.
Instalação/ vídeo
Captura de raios solares caseiros durante tardes de primavera.
Brasília, Brasil.

Aspectos finais

O que vemos ha pouco constituí minha breve reflexão poética diante de *miúdas capturas de lampejos de luz para melhor colecionar*, pesquisa esta que ainda não apresenta desfechos conclusivos.

Cativada por todas as investigações possíveis de serem feitas na morada, sinto que o trabalho me despertou para estes eventos onde supostamente não acontece nada. Pretendo continuar pesquisando os trabalhos diminutos, as imagens do intimo, a noção da paisagem, as possibilidades do vídeo mas também de outras técnicas.

Entendo a importância do áudio visual na minha pesquisa e nas minhas referencias e almejo em sintonia com conceitos e vivencias de sutileza e luz, estender minha pratica à outras tentativas. Refletir e pesquisar é sem duvida se aproximar de acertos íntimos, onde a empatia com autores e realizadores é um começo para resolver questões. O presente trabalho, portanto, segue em ritmo de descobertas e analises.

O momento separado para a escrita do texto, as tardes, o recolhimento e todas as outras etapas até o momento final, de exposição na Galeria me levam a crer que meu lugar preferido tem sido onde meu intimo encontra um amortecimento discreto, como, por exemplo quando raios solares infiltram-se na minha casa durante algumas tardes.

Iniciar uma pesquisa aprofundada é uma sugestão benévola para que eu consiga manter latente minha afetividade com o simples, acomodamento íntimo e afeição pelo domestico.

Bibliografia

SHÔNAGON, Sei. *O livro do travesseiro*. 1 ed. Editora 34. São Paulo, 2013.

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

BOTTON, Alain. *Como proust pode mudar sua vida*. Intrínseca. Rio de Janeiro, 2011.

KANDINSKY, W. *Do Espiritual na arte*. Martins Fontes. São Paulo, 1990.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Martins Fontes. São Paulo, 1990.

BACHELARD, Gaston. *Os Pensadores*. Abril Cultural. São Paulo, 1978.

Artistas indicados PIPA 2013: Cadu. Entrevista. 1min 53s. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=W93w0IyTmNo>

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Martins Fontes. São Paulo, 2008.

LOPES, Denilson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Editora Universidade de Brasília, 2007.

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

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. 2d. Papirus. São Paulo, 2006.

SPONVILLE-COMTE, André. *Tratado do Desespero e da Beautitude*. Martins Fontes. São Paulo, 1997.

MARTIN, Sylvia. *Video Art*. Taschen. Colônia, 2006.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. 2 reimpressão. Brasiliense. São Paulo, 2009.

OS INCOMPREENSÍVEIS. Les quatre cents compus. 1959. Direção François Truffaut.

Roteiro: François Truffaut. Elenco: Jean-Pierre Léaud, Claire Maurier, Albert Rémy, entre

outros. Produção: Les Films du Carrosse, Sédif Productions. País : França. Distribuição:

ClassicLine (Brasil) | Drama, 99min, mono, p&b, 2.35: 1, 35mm. Filme de estréia de François

Truffaut como diretor.

DELEUZE, Gilles. O que é o ato de criação? Straub~Huillet. Catálogo de Mostra (Janeiro de 2012). CCBB – Centro Cultural do Banco do Brasil, 2012. (Org) Straub~Huillet / Ernesto Cougain

BELEZA AMERICANA. American Beauty. 1999. Direção: Sam Mendes. Roteiro: Alan Ball. Elenco: Kevin Spacey, Annette Bening, Thora Birch, entre outros. Produção: DreamWorks SKG, Jinks/ Cohen. País: EUA. Distribuição: DreamWorks SKG. | Drama, 122min, DTS | Dolby Digital | SDDS, colorido, 2. 35: 1.

DIAS, Karina. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/karina_dias.pdf> Acessado em: 5 de dez. de 2013.

JONAS MEKAS. Catálogo de Mostra (Fevereiro de 2013). CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil. (Org) Jonas Mekas / Patrícia Mourão.

WALDEN (DIÁRIOS, NOTAS E ESBOÇOS). WALDEN (Diaries, Notes & Sketches). 1964-68/ 1968-69. Direção: Jonas Mekas. Com: Timothy Leary, The Velvet Underground, Stan Brakhage, Hans Richter, Ed Saunders, P. Adams Sitney, Shirley Clarke, David Stone, Barbara e Alexandra Stone, Tony Conrad, Harry Smith, Carl Th. Dreyer, Amy Taubin, Marie Menken, Gregory Markopoulos, Lionel Rogosin, Louis Brigante, Jerome Hill, Judith Malina, John Lennon, Yoko Ono. País: EUA | Documentário, cor, 180min, 16mm.

AO CAMINHAR ENTREVI LAMPEJOS DE BELEZA. As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses Of Beauty. 1970-99/2000. País: EUA | Documentário, cor, 288min, 16mm. Música: Auguste Varialis

O QUE É FLUXUS? O QUE NÃO É! O PORQUÊ. Catálogo de Exposição (Agosto-Setembro de 2002). CCBB – Centro Cultural do Banco do Brasil. (Org.) Jon Hendricks.

Preparando a #30biental | Fernanda Gomes. Entrevista. 2min e 17s. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=k94fo73xQf0>

