

ASSIMILAÇÕES DA CIDADE

Djuly Gava

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001

Gava de Almeida, Djuly Francine
Assimilações da cidade / Djuly Francine Gava de Almeida.
– 2020.
152 p.

Orientadora: Maria Raquel da Silva Stolf
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2020.

1. cidade. 2. fotografia. 3. deslocamentos. 4. processos artísticos. I. da Silva Stolf, Maria Raquel. II. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. III. Título.

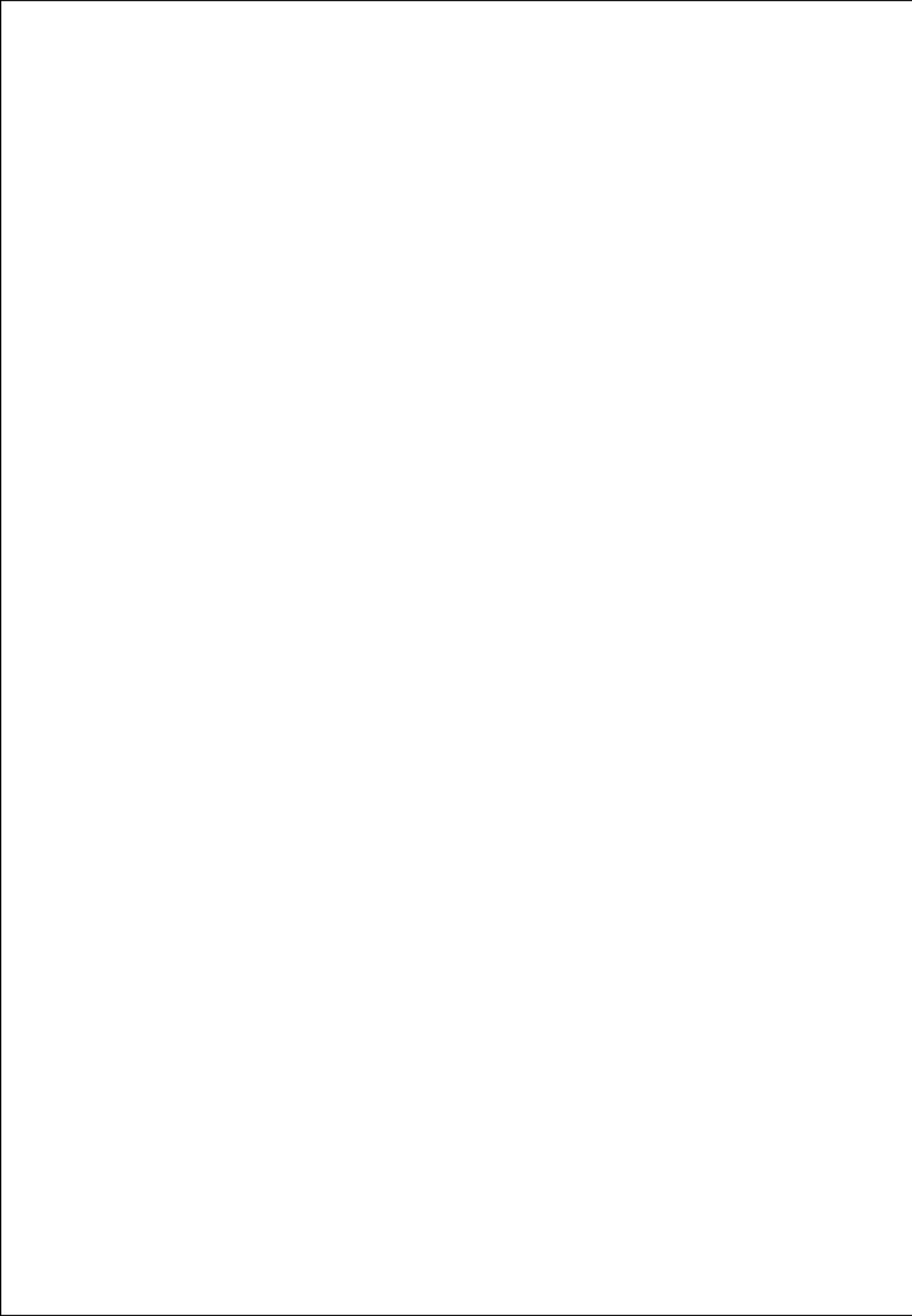
ASSIMILAÇÕES DA CIDADE

Djuly Francine Cava de Almeida

Dissertação de Mestrado elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do CEART/UDESC para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, na linha de pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos.

Banca Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Maria Raquel da Silva Stolf (UDESC)
Membra: Profa. Dra. Regina Melim Cunha (UDESC)
Membra: Profa. Dra. Livia Aquino (FAAP)
Suplente: Profa. Dra. Sandra Correia Favero (UDESC)
Suplente: Profa. Dra. Cláudia Zimmer de Cerqueira Cezar (IFC)



para Daniel

RESUMO

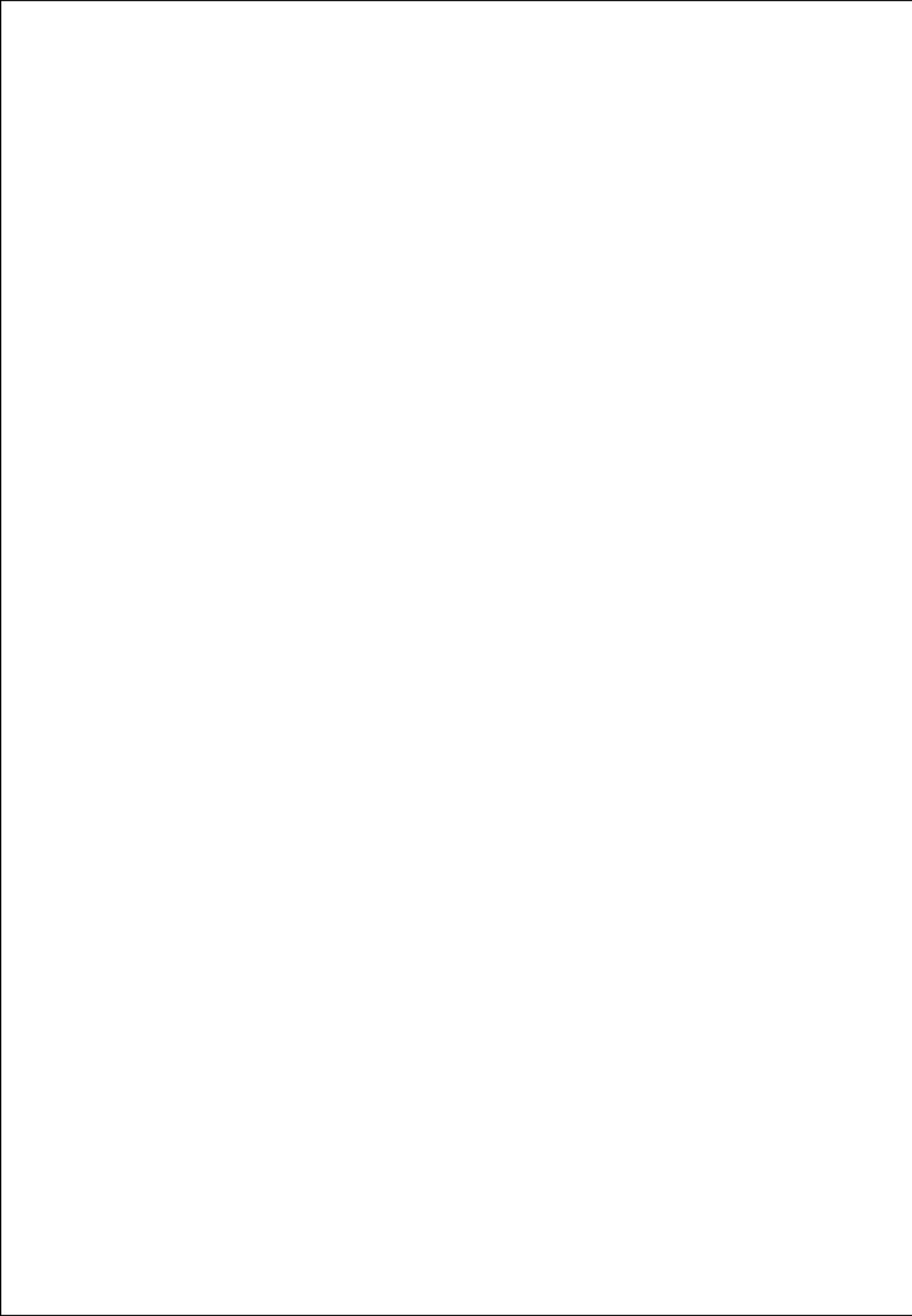
ABSTRACT

Esta pesquisa investiga as assimilações da cidade através de práticas artísticas nas séries fotográficas *obra* e *espaços de espera* desenvolvidas durante o período de residência na cidade de Nova Iorque e da busca pelo extraordinário como exercício de escrita. Em um conjunto de textos ensaísticos agrupados em quatro blocos: *abertura, a cidade como ponto de partida, o deslocamento enquanto prática artística* e *cidade-imagem/cidade-cinética*, abordo por meio do diálogo com artistas e autoras(es) como Marília Garcia, Georges Perec, Jonas Mekas, Chantal Akerman e Ernie Gehr obras que registram pelo uso da fotografia e do cinema experimental, o deslocamento cotidiano, valendo-se de restrições e da simplificação estrutural para sua composição.

palavras-chave: cidade; fotografia; deslocamentos; processos artísticos.

This research investigates the assimilations of the city through the photographic series *obra* [work] and *espaços de espera* [waiting spaces] spaces developed during the residency period in New York City and the search for extraordinary through writings exercises. In essay texts grouped in four blocks, *opening, the city as a starting point, displacement as an artistic practice*, and *city-image — city-kinetic*, I address, in dialogue with artists and authors such as Marília Garcia, Georges Perec, Jonas Mekas, Chantal Akerman, and Ernie Gehr, works of art that record the daily displacement through the use of photography and experimental cinema, using restrictions and structural simplification for their composition.

keywords: city; photography; displacement; artistic processes.



ÍNDICE

ESPAÇOS DE ESPERA

ABERTURA

A CIDADE COMO PONTO DE PARTIDA

O DESLOCAMENTO ENQUANTO PRÁTICA ARTÍSTICA

OBRA

CIDADE-IMAGEM/CIDADE-CINÉTICA

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FILMOGRAFIA

AGRADECIMENTOS

agradeço as amigadas que me acompanham, em especial aquelas que atravessaram comigo esses anos na graduação e/ou no mestrado: carol, gabi, isa, marcos, mari e sarah;

à minha orientadora, raquel stolf, pela confiança em meu trabalho, pelo apoio, pelas conversas, escutas e contribuições cruciais para o desenvolvimento da pesquisa e de meus processos desde a graduação;

à lívia aquino e regina melim, pelas considerações, pela generosidade de suas leituras e os estímulos que instigam a persistência na arte;

à minha família, pelo afeto, por sempre me apoiarem sem nunca questionar minhas escolhas;

ao meu companheiro, daniel leão, pela vida compartilhada, pelo amor e apoio constante, pela poesia dos nossos dias vividos e jamais esquecidos, por seu incentivo e pelo desejo de viver e criar juntos;

à tina merz, por sua amizade, pelas trocas e seu trabalho incrível que fez com que esta dissertação tivesse exatamente a forma que tem;

à telma scherer, pelo carinho, por sua leitura e participação na banca de qualificação, pelas referências indicadas e pelo mergulho de suas poesias;

e à CAPES pela concessão da bolsa de mestrado que possibilitou a realização desta pesquisa.













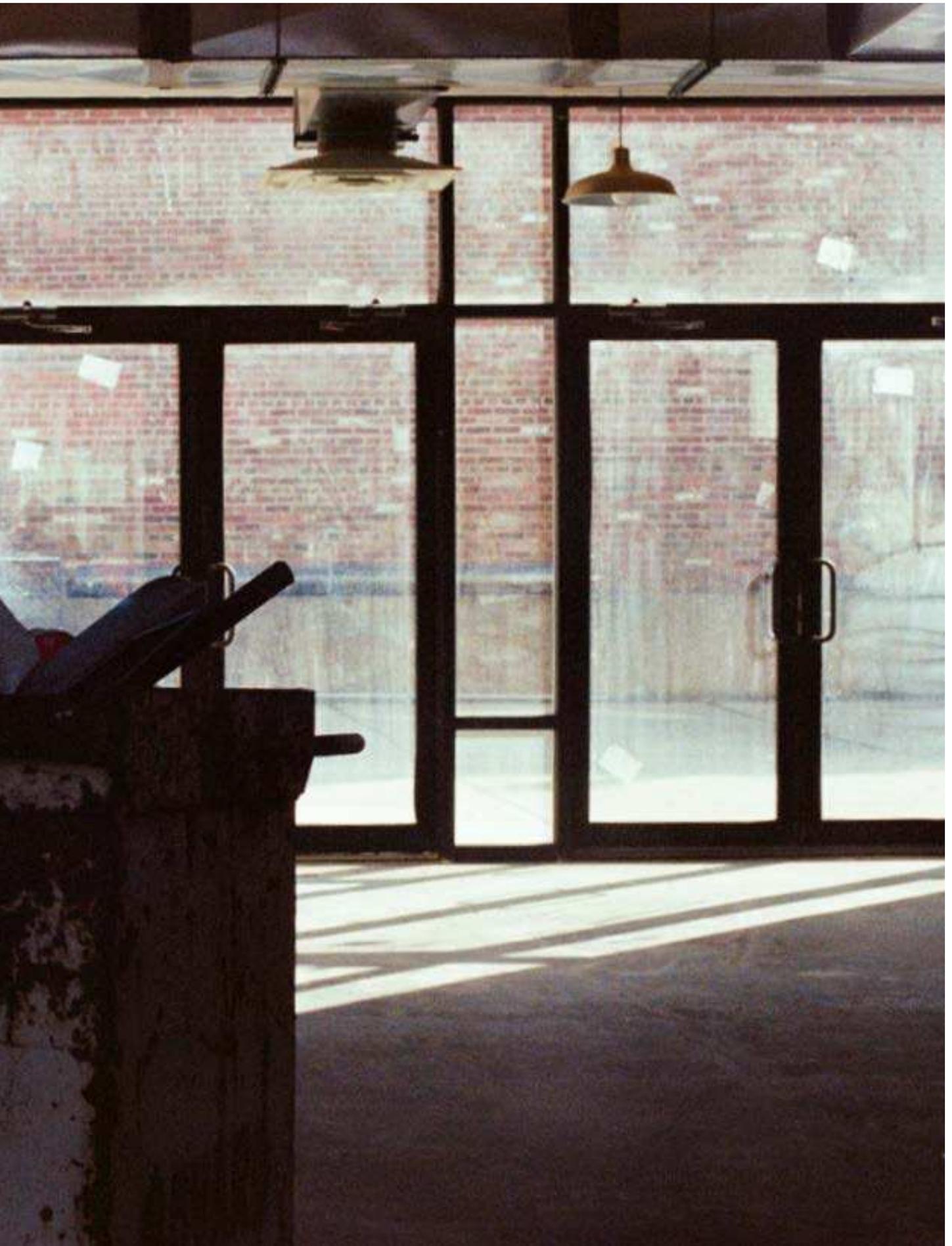






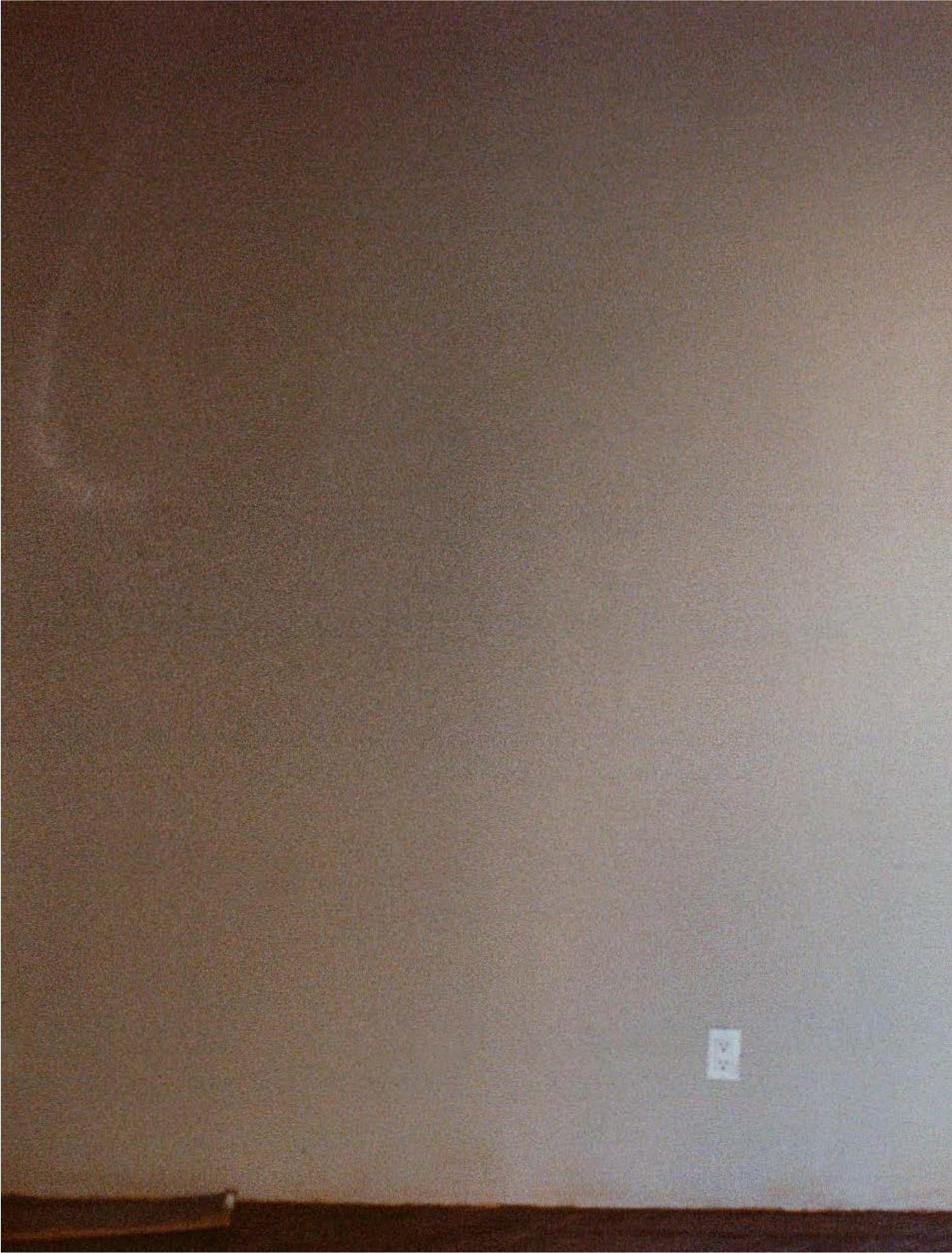












THANK YOU FOR EVERYTHING

Sayonara

DOE

♥ Alie

Thank you
Williamsburg!

It was a great
6 years!

visit us online
www.BrooklynProenology.com

Peace out!
☺



































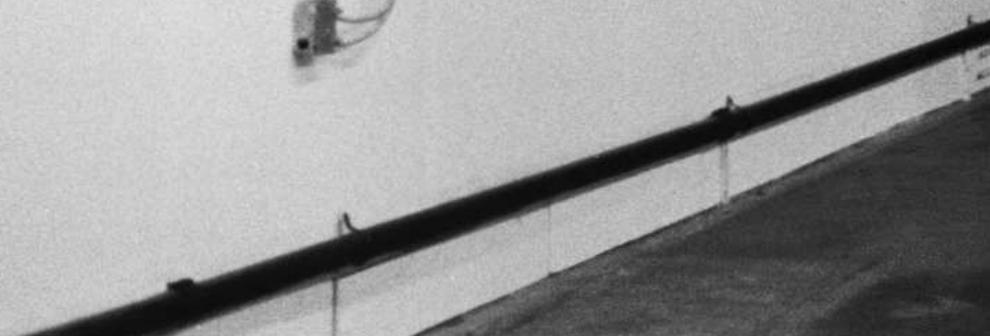








THE FACE
NEW YORK





































ABERTURA

O processo de atravessar cidades, ir de um espaço ao outro, aos poucos mostrou-se para mim como a possibilidade de um trabalho artístico que relacionasse prática e pesquisa em Artes Visuais. Essa pesquisa desenvolvida no mestrado situa-se num caminho iniciado em minha graduação. A investigação artística aqui proposta é um desdobramento de meu Trabalho de Conclusão de Curso e, talvez por isto, fique mais clara se exposta à luz deste trabalho.

Em *Notas de dentro sobre impressões de fora: a cidade entre (vistas)*¹, realizei investigações acerca da cidade e das relações que se estabelecem em suas múltiplas camadas de tempo e espaço. Nesta publicação de artista, desloco-me por lugares da cidade de Florianópolis com fotografias, textos e uma transcrição sonora da paisagem urbana, escutada através de uma trajetória percorrida via transporte público.

Notas de dentro são como páginas para lembrar, perguntar, sugerir ou requisitar algo. *Impressões de fora* são os vestígios que a cidade deixa em mim, os lugares que são ou tornaram-se familiares e os que ainda desconheço, mas que por alguma semelhança aproximam-se de outra impressão qualquer, de um lugar talvez muito distante. *A cidade entre (vistas)* compartilha um modo de ver e ouvir a cidade, suas lacunas e os sentidos entre um percurso e outro que reconfigura novos espaços.

Alguns questionamentos que suscitaram meu processo a partir dessas práticas de olhar, escutar e reconhecer a cidade são: que tipo de vistas e escutas a cidade nos propõe? Como a experiência do deslocamento pela cidade interfere numa prática artística? De que modo posso assimilar artisticamente estas vivências? E como uma cidade atravessada por diferentes espaços e temporalidades pode, em suas múltiplas existências, ser pensada e articulada em uma publicação de artista?

A contínua construção do espaço da cidade aponta para uma existência atravessada, justamente por ser constituído de relações múltiplas que ressaltam novas vistas para o íntimo e o aberto de suas diferentes paisagens, dos fluxos incontáveis de seus passantes, das relações que se cria ao caminhar e desbravar suas margens, seu entorno e que comprovam o reconhecimento da vida enquanto uma pulsão ao desconhecido.

¹ *Notas de dentro sobre impressões de fora: a cidade entre (vistas)* foi apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso para obtenção parcial do título de Bacharel em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, em dezembro de 2017, com orientação da Profa. Dra. Maria Raquel da Silva Stolf. Seu formato em publicação de artista, conta com três ensaios fotográficos (analógicos e digital) sobre a cidade, além de textos e uma transcrição sonora realizada a partir de um deslocamento na cidade de Florianópolis.

² Este pensamento surgiu a partir de uma anotação feita por minha orientadora Raquel Stolf durante a leitura de meu trabalho de conclusão de curso e que desde então me acompanha.

Nesse território complexo, nos deparamos com situações que ajustam diversos modos das práticas artísticas na contemporaneidade, onde revelam-se novas possibilidades para a criação e veiculação de projetos artísticos. Trabalhar a partir da cidade é, assim, trabalhar a partir de vivências que se configuram entre estados de ir e vir. Georges Perec escreveu que “viver é passar de um espaço ao outro” (2000, p. 13). Dentro dessa perspectiva, penso que *viver também é transitar entre um tempo e outro*². Em sentido semelhante, Brígida Campbell aponta que “inserindo-se no rizoma urbano, o artista com sua obra/experiência, atua no espaço-tempo do lugar, imprimindo nele outras qualidades. Modificando os espaços e produzindo situações que valorizam a passagem do tempo, as transformações e os acontecimentos” (2015, p. 31).

Entendo a cidade como um território marcado por esferas históricas, onde posso acompanhar suas modificações, encontrando em suas brechas de tempo a simultaneidade de alterações que ela sofre diariamente, gerando desvios e implicando em outras formas de reconhecê-la e de habitá-la.

Este trabalho parte da cidade não como um espaço constituído apenas por coordenadas e características geográficas, mas principalmente por uma sobreposição de relações: desloca a importância dos fatos para o *entre* dos praticantes. Considerando o espaço como algo em constante construção, procura lançar-se sobre ele como um gesto de partilha em busca de alguma apreensão.

A CIDADE COMO PONTO DE PARTIDA

Há algum tempo passei a notar a presença da cidade como tema de meus trabalhos artísticos. Essa presença, entretanto, nunca se mostrou inteiramente: ela deu-se em partes. Jean Lancry, teórico e artista, diz que “o ponto de partida de uma pesquisa situa-se (...) na prática, já que o que faço ensina-me o que eu procuro” (2002, p. 24). Somente consegui compreender com mais profundidade a presença e permanência da cidade em meus trabalhos artísticos ao praticá-la. Assim, meu ponto de partida não fixa-se em apenas um local. Parto sempre de outro lugar, pois mesmo que seja geograficamente o mesmo, ele é outro, em outro tempo.

Sendo a cidade o lugar escolhido — talvez sem que eu percebesse — para habitar essa escrita, neste momento não consigo vislumbrar outra forma de dar corpo para este ensaio sem que eu esteja inserida no espaço urbano. Há alguns dias venho falhando na tentativa de escrever sobre o processo de praticar a cidade enquanto encontro-me dentro de minha própria casa. Percebo que meu pensamento logo dispersa com ruídos, conversas, música, mosquitos — algo que aproxima-se pelo lado de fora e adentra pela janela — até parar em frente a tela do computador.

A cidade se faz presente, posso ver sua matéria nesta escrita, mas sinto que dentro do ambiente familiar da casa ensaiar a cidade torna-se uma experiência distante da qual proponho-me praticar.

Este ensaio tem sido escrito durante um período que se relaciona com a lentidão, não exatamente pelo tempo da escrita, mas quando dei início ao texto, imaginava que no decorrer dos dias estaria inserida no contexto da cidade: em ruas, cafés, praças, restaurantes, bibliotecas, em qualquer lugar onde pudesse debruçar minha atenção para a cidade, tanto quanto pudesse descrever seus diferentes ritmos se sobrepondo. De certa forma o fiz, antes de uma pandemia global instalar-se nas cidades ao redor do mundo, obrigando-nos a frear a aceleração como única forma de controlar a disseminação do vírus. Muitas cidades estão, ousaria dizer que, pela primeira vez em séculos, movimentando-se num ritmo único, sincronizado a passos lentos.

A lentidão, nos diz o dicionário, é a qualidade do que é lento, e, apesar de o adjetivo ‘lento’ muitas vezes ser compreendido por uma conotação negativa, a lentidão pode tornar-se o “que podemos definir como a aspiração

a outro ritmo, pode também se tornar uma esperteza e, em algumas circunstâncias, um poderoso meio de resistência” como escreve Laurent Vidal (2018, p. 44) em um artigo dedicado às astúcias dos homens lentos.

Para o geógrafo Milton Santos, a força está na lentidão e não naqueles que são os detentores da velocidade: “os homens ‘lentos’ acabam por ser mais velozes na descoberta do mundo [...], inseridos num processo contraditório e criativo” (1994, p. 80). Acredito que este ‘processo contraditório e criativo’ seja parte fundamental daquilo que Laurent Vidal definiu como um meio de resistência, quando não de reexistência ao qual perpassa a lentidão³.

³ Nas plantações das Américas do século 18, para citar um exemplo de Vidal em seu artigo, os escravos recorriam à lentidão na tentativa de diminuir o ritmo de trabalho como um ato de resistência, também “podemos citar a greve, já que esta consiste em ruptura total do ritmo pela paralisação” (2018, p. 44-45).

Durante três dias seguidos com chuva e poucas aberturas de sol em outubro do ano de 1974, Georges Perec sai de sua casa até a Place Saint-Sulpice em Paris, com a intenção de observar a cidade. Perec instala-se em cafés, tabacarias e bancos no entorno da praça, propondo-se a descrever e registrar “aquilo que em geral não se nota, o que não tem importância: o que acontece quando nada acontece, a não ser o tempo, as pessoas, os carros e as nuvens” (2016, p. 11).

Tentativa de esgotamento de um local parisiense é o inventário desse movimento a partir da cidade para uma escrita sob/sobre a cidade, um inventário de memórias, insignificâncias e temporalidades de um lugar. Perec torna-se narrador e investigador do que vê, mas também de como vê e de como narra, como se estivesse experimentando por meio de sua escrita as perguntas que podem ser lidas como instruções de uso para viver a cidade em *Lo infraordinario*

como se dar conta do que passa todos os dias e que volta a passar, o banal, o cotidiano, o evidente, o comum, o ordinário, o infraordinário? Como interrogá-lo? Como descrevê-lo?

Talvez o pensamento mais instigante que surge de minha leitura a partir de suas perguntas seja justamente a não-resposta que elas provocam — e que de algum modo tento encontrá-las enquanto vivo o banal, o cotidiano, o evidente, o comum, o ordinário, o infraordinário — nas cidades que habito ou que por elas deixo-me habitar.

Influenciada por essas instruções de Georges Perec e por um exercício de seminário⁴, decido descrever por

três dias as cenas que sucederam no ponto de ônibus da rua onde resido em Florianópolis. A intenção era experimentar a escrita em um não-lugar e durante um intervalo de tempo não determinado por mim, mas pela chegada do ônibus que me levaria até o terminal do centro da cidade, essa foi uma maneira que encontrei de tomar notas sobre o tempo de espera com a chegada de uma partida. Interesse-me por essa prática de dar um novo sentido aos lugares e meios de transporte que fazem parte do nosso cotidiano.

Refiz esse exercício no período em que morei em Nova Iorque. Já perto de retornar ao Brasil, decido voltar em um restaurante no bairro Greenpoint, no Brooklyn, próximo ao lugar onde morei nos últimos meses. Estive nesse local em três ocasiões. Na primeira, estava faminta e ainda não conhecia muito bem a vizinhança, procuro num aplicativo um lugar bom e barato para comer. A opção sugerida mais próxima do local onde estava era um restaurante que servia comida tailandesa: Amarin Café, cerca de duas quadras de distância.

Chego no restaurante, fico um pouco confusa com o cardápio, nunca havia experimentado nada da culinária tailandesa. Decido por um prato de arroz frito com ovo, castanhas de caju e abacaxi. Enquanto esperava a comida, observava a rua através da faixa de vidro do restaurante. Percebo que logo em frente há um ponto de ônibus muito movimentado, pessoas chegando e saindo praticamente há cada minuto, e, como em qualquer ponto de ônibus, há também a espera. Subitamente lembro do livro de Perec e daquele exercício de escrita feito meses atrás no ponto de ônibus da rua onde moro em Florianópolis. Nas duas últimas vezes, fui com a intenção de permanecer ali por uma hora, me sentar na mesa ao lado do ponto de ônibus e descrever tanto quanto pudesse todas as chegadas e partidas dos passageiros, bem como outras passagens e movimentos da própria rua. Marília Garcia ao contar sobre uma experiência de *olhar e ver* pergunta-se na página 23 de seu livro *parque das ruínas*:

(se a gente começa a escrever e nomear o que acontece será que consegue fazer as coisas existirem de outro modo?)

Lembro de uma passagem lida muito tempo atrás em *Cem anos de solidão*, quando “o mundo era tão recente

4 Exercício proposto por Sofia Brito, em seminário realizado na disciplina Processos de escrita / Escutas de processo (ministrada pela profa. Raquel Stolf, em 2019, no PPGAV/UDESC), que consistia em:

1. Escolher um lugar;
2. Durante três dias, esteja neste mesmo lugar e posicione-se em escuta;
3. Elabore listas de tentativas de esgotamento do lugar a partir de uma ou mais perguntas-proposições: o que dá ritmo ao lugar? [como capturar o tempo?] o que desenha o lugar? [como se estrutura / linhas, formas, volume] como pintar o lugar? [como compor uma atmosfera?] como organizar o lugar? [agrupar letras, cores, sensações, memórias, semelhanças-diferenças, faltas-presenças, vazios-cheios, repetições, etc.]

que muitas coisas careciam de nome, e para mencioná-las era preciso apontar com o dedo”. Toda vez que volto para esta frase imagino o mundo sendo visto pelos olhos de uma criança que ainda não conheceu sua mãe, sua língua e, por isso, começa a dizer as coisas pela ponta de seus dedos. Penso ainda que elas continuam sendo ditas mais tarde — se assim a língua for apreendida por um alfabeto — através da escrita que dá nome aos acontecimentos de nossas vidas. Imagino um movimento bonito passando a existir desde a ponta dos dedos para a ponta de um lápis numa folha e depois para uma página, para uma fotografia disparada pelo dedo indicador.

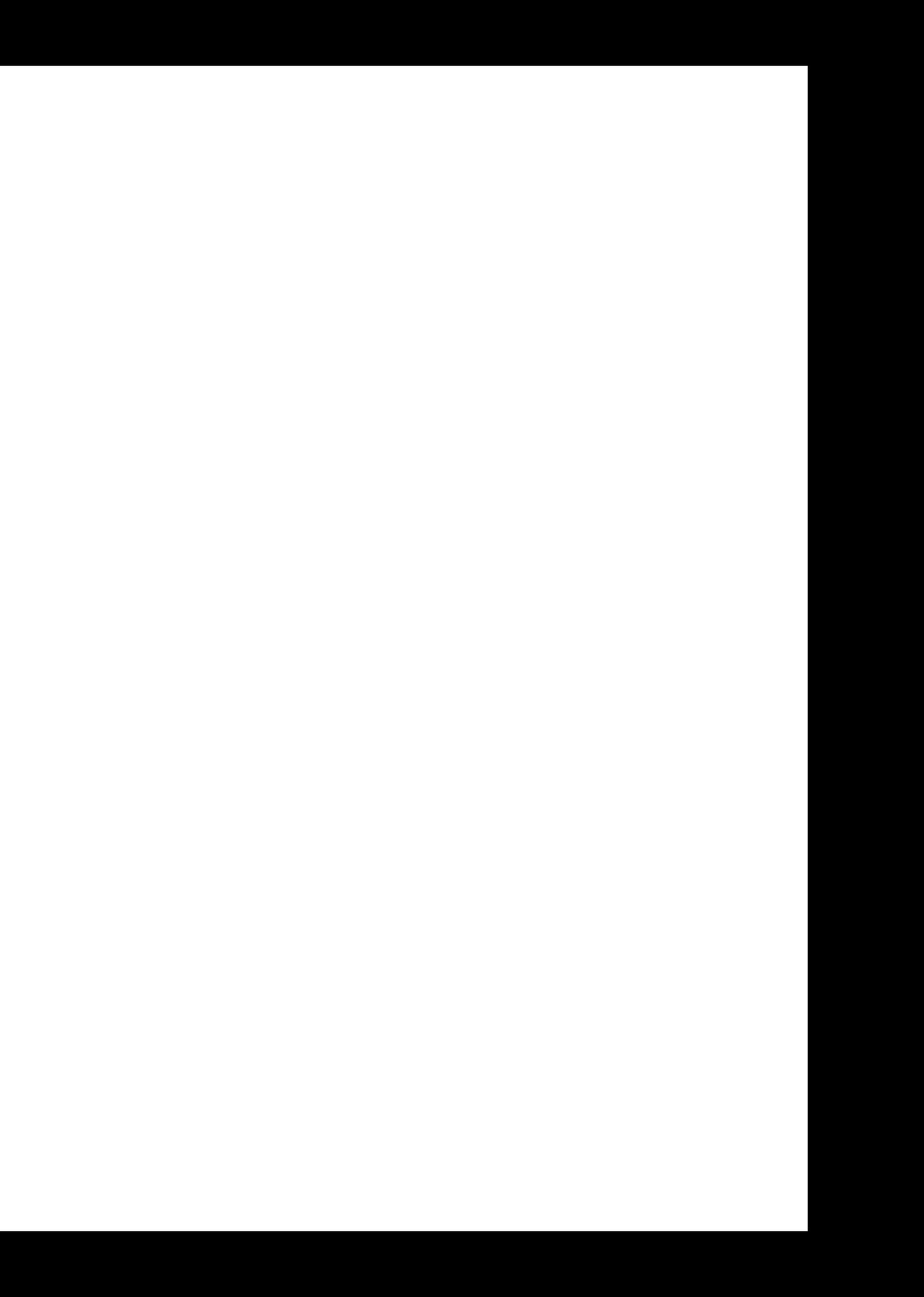
Marília parece falar sobre esse movimento de presenciar algo que acontece *entre* nossas interações com determinado lugar. Adiante a autora faz outra pergunta:

como lidar com o próprio lugar?

E, um pouco mais adiante, outra:

como ver o lugar?

Isso implica uma pressuposta atenção sobre estar presente em um certo local. Partir de estou para estar de outra forma aqui. Imagino que essa experiência de *olhar* e *ver* sobre a qual Marília nos relata seja em si a modificação de determinado lugar. Quando nos colocamos a observá-lo, a anotá-lo, a mapear seus traços, suas próprias características e funções, então estamos fazendo com que ele exista de uma maneira diferente daquela a que somos habituados pelas acelerações concomitantes, que decorrente do desejo de manutenção de sua ordem nos causa a sensação de um presente que foge (Santos, 1994, p. 12). Ao criarmos outras temporalidades e formas de escrita, imprimimos ali outras camadas de sentido que nos possibilitam ver o *infraordinário*.



local

ponto de ônibus
da rua paula ramos.

data

15 de abril de 2019
não sei que horas são
exatamente, o celular
desligou. pela cor do céu
e a luz do sol tento supor
que seja 17h.

Cachorros latem para uma máquina de cortar grama. Dona Minervina grita “Ai” sentada numa poltrona no interior da sala no asilo onde vive, cerca de 10m de distância das minhas costas.

(Talvez esteja cansada ou talvez esteja realmente sentindo dor).

O cortador de grama faz um ruído latente pela rua vazia, penso num enxame de marimbondos.

Um carro cinza passa, a máquina de cortar grama para e Dona Minervina grita “Ai”. Ou “vai”?

Um jovem caminha com uma mão no bolso da bermuda.

Duas mulheres se aproximam de minha direção, uma delas está grávida. “Briguei com ele”, ela diz para a outra mulher que caminha ao seu lado.

Uma mulher cruza na direção oposta às outras duas.

Percebo que as três vestiam alguma peça de roupa na cor azul.

Olhando para as nuvens que se movem no céu, encontro a lua. Ela está quase transparente, desaparecendo atrás de uma fina camada da nuvem que se desmancha no ar. Penso que se essa imagem fosse um jogo de 7 erros, eu levaria muito tempo até encontrar a lua.

O ônibus que me levará até o terminal do centro da cidade, sobe a rua em direção ao ponto final, que eu não sei onde fica.

Uma senhora caminha pela calçada ao meu lado, ela movimentava um carrinho de bebê com as mãos. Olho para a criança sentada no carrinho e ela me devolve o olhar, até que nos perdemos de vista. Acho que sorri. A máquina volta a cortar a grama.

“Ai”.

Um carro branco passa, desvia de um buraco da rua.

“Ai meu deus!”.

(Será que deus escuta?)

A máquina liga e para. Logo em seguida, continua.

Uma passageira chega ao ponto de ônibus e senta-se ao meu lado.

(Será que Dona Minervina reclama das pessoas que sentam-se em frente à sua casa para esperar o ônibus?)

Outra passageira chega ao ponto. Elas cumprimentam-se entre si. A primeira está com o celular nas mãos, provavelmente digitando uma mensagem. A segunda coloca seu relógio no pulso esquerdo.

Quatro homens usando mochila e chinelo caminham juntos na rua.

Outro carro branco passa.

Outro carro cinza.

“Ai” grita Dona Minervina.

Vejo o ônibus cruzando a rua.

II

local

ponto de ônibus
da rua paula ramos.

data

17 de abril de 2019

hora

13h31

tempo

sol fraco entre nuvens.

Um helicóptero deixa seu rastro no ar. Sem que eu o veja, sinto sua presença. Parece estar dando voltas em algum lugar próximo daqui.

Um homem caminha na rua, pigarreando algum incômodo na garganta.

O vento sopra e move as folhas de uma árvore.

Estalo um osso da mão.

O sol é tapado pelas nuvens.

Um bode grita bééé. Qual será o nome desse som? Pesquiso na internet e descubro que o som emitido pelo bode denomina-se balar, balir, berrar, bodejar.

Um carro vermelho passa.

Uma mulher caminha com o cadarço do tênis desamarrado.

O som do helicóptero desaparece.

O som de um avião surge. Parece ter decolado.

Um homem em situação de rua bate palmas em frente ao portão da casa amarela. Espera.

Bate palmas outra vez.

A moradora da casa amarela aparece na janela. É a primeira vez que a vejo. O homem lhe pede algum alimento, não escuto com clareza.

A mulher se volta ao interior da casa.

Uma chuva leve começa a cair.
O homem atravessa a rua para abrigar-se da chuva no ponto de ônibus.

Conta-me que está desempregado há quatro meses,
mostra a sacola de plástico com os alimentos que
conseguiu batendo de porta em porta.

O ônibus sobe a rua em direção ao ponto, eu desejo-lhe
tudo de bom. Despeço-me do homem.

**local**

ponto de ônibus da rua
paula ramos

data

17 de abril de 2019

hora

14h17

tempo

céu coberto de nuvens,
algumas aberturas de
céu azul.

O vento move as folhas de uma árvore enquanto a chuva cai lentamente.

Escuto as gotas caindo no chão ainda seco.

O caminhão do gás passa tocando a mesma música que escuto desde a infância.

Um avião atravessa o céu por cima do ponto de ônibus.

Folhas amarelas, marrons e pequenos galhos secos cobrem uma porção da calçada.

Sinto o cheiro da chuva subindo desde o chão.

Um homem caminha com um guarda-chuva azul falando ao telefone.

Um carro branco vem logo atrás.

Vejo uma garrafa de plástico pequena encostada no paralelepípedo da calçada.

Um senhor caminha sob a chuva fina em direção ao ponto de ônibus e senta-se no banco amarelo.

O ônibus sobe a rua em direção ao ponto final.

Ouço uma sirene distante.

Um carro preto estaciona ao lado do ponto de ônibus. Uma mulher vestida de branco desembarca do carro preto e entra pelo portão do asilo.

Outro carro branco.

Vejo o ônibus subindo a rua.

IV

local

amarin cafe.

data

12-25-19

hora

3:45 p.m

tempo

tempo nublado, chuva e poucas aberturas de sol. há pouco um arco-íris abriu-se no céu.

Entro no restaurante, sento na janela em frente ao ponto de ônibus.

A garçonete deixa o cardápio sobre a mesa e sai.

Olho pela janela enquanto começo a escrever no caderno, vejo um B43 passar.

Um jovem de touca azul marinho, mochila de escalada e roupas escuras espera pelo próximo ônibus.

Estou sozinha no restaurante.

Passam poucos minutos e duas mulheres entram. Sentam-se próximo a porta de vidro.

Chega o B43.

O rapaz sobe no ônibus, volta-se para trás por um instante e cumprimenta dois amigos que passam pela calçada.

Chega um B43 do outro lado da rua.

Duas mulheres descem com casacos cor de vinho e uma delas com uma touca rosa — não vejo seus rostos.

Meu pedido chega. O mesmo da outra vez que estive aqui. *Pineapple fried rice.*

Dobra um B62 na esquina da Nassau Av. com a Manhattan Av.

Uma mulher com duas crianças para no ponto de ônibus, espera poucos minutos e desiste.

Chega o B62. Dois rapazes sobem.

O vidro está embaçado, não vejo os passageiros dentro do ônibus.

O motorista aguarda por alguma manobra com as portas abertas.

Fecham-se as portas, gira o volante para a esquerda e sai.

Uma mulher com os cabelos escondidos por dentro de uma touca de lã aguarda pelo próximo ônibus.

Ela segura duas sacolas nas mãos, uma branca e outra preta, ambas de plástico.

Agora vejo que as sacolas estão apenas penduradas no seu pulso enquanto a mão direita segura um copo transparente com líquido vermelho.

Cruza um B48 na rua e segue adiante, sem parar. A mulher com as sacolas caminha e entra no ônibus, duas pessoas aparecem e seguem atrás dela.

Passa um B62.

Vejo o céu azul abrir-se num pequeno recorte acima de três prédios de três andares cada.

Um carro cinza estaciona e duas senhoras de cabelos brancos desembarcam pelo banco de trás.

As duas parecem se ajudar a descer do carro.

Uma mulher vestida com roupas pretas espera pelo ônibus.

Um B43 para do outro lado da rua.

Três jovens amigos olham o cardápio do restaurante exposto na parede do lado de fora. Decidem entrar.

Passa um B62 e a mulher vestida de preto não embarca, espera por outro.

Chega o B43. Ela embarca.

A chuva para. Os passantes continuam caminhando pela calçada com suas múltiplas roupas de cores distintas, alguns ainda estão com suas sombrinhas e guarda-chuvas abertos. Também percebo uma diversificada variedade de cores de cabelo.

As duas mulheres que entraram no restaurante minutos depois de mim estão agora aguardando do lado de fora por um ônibus.

Chega o B62.

As mulheres caminham para embarcar no ônibus que chega logo atrás, B43.

O céu começa a escurecer. Aos poucos percebo as luzes elétricas acendendo no bairro.

Passa um homem com as mãos atadas entre os dedos. Ele para diante do ponto, penso que vai esperar pelo próximo, mas segue adiante.

Passa um B62.

Uma mulher loira de cabelos ondulados fuma um cigarro eletrônico e deixa uma cortina de fumaça no ar.

Dois garotos hesitam diante da porta do restaurante e então continuam caminhando.

Um homem caminha pela calçada segurando uma sacola de plástico azul, ele tem um jornal enrolado no bolso de trás de sua calça jeans.

Um homem atravessa a rua fora da faixa de pedestres.

Passa um B43.

Um homem com óculos de grau e casaco verde fluorescente surge por trás do ônibus do outro lado da rua com as mãos no bolso. Ele mira para o alto de sua cabeça onde está o letreiro da pizzaria vegana.

Chega o B62 e um rapaz embarca.

Duas amigas passam com garrafas de água na mão. Uma delas está bebendo enquanto caminha e deixa a tampa cair no chão.

Passa um B48.

Um homem vestindo camisa verde com mangas curtas caminha do outro lado da rua enquanto uma jovem garota com casaco verde passa ao lado da janela onde vejo a rua. Gosto das coincidências de cores.

Chega um B43. Uma mulher desembarca. Vejo o primeiro cão passeando com seu dono.

Uma mulher vestindo um casaco preto e touca com pelos sai da sorveteria vegana segurando um sorvete de casquinha na mão.

Uma van cinza escuro estaciona no ponto de ônibus. A porta lateral abre e o entregador desce com uma caixa nas mãos.

O entregador que também é o motorista retorna para a van. A entrega parece ter sido concluída, ele não volta com a caixa, está olhando para a tela do celular.

Entra na van pela porta lateral. Pela janela da frente vejo-o sentar-se no banco, bebe dois goles do seu suco. Em seguida dá a ré e vai embora.

Uma moça parada no ponto de ônibus, ela usa uma touca cor creme ou bege e o restante das roupas são escuras.

Passa um B43 do outro lado da rua.

Chega o B62. A moça e outras pessoas embarcam no ônibus.

Deve ser a terceira mulher motorista que vejo hoje.

Um instante sem passantes nas calçadas.

Um casal de adolescentes caminha de mãos dadas.

Um garotinho atravessa a rua na faixa de pedestres pisando apenas nas faixas brancas.

Uma mulher no ponto de ônibus tira uma das luvas usando a boca como extensão, segura o tecido com os dentes, puxa a mão vestida para baixo. Ela usa roupas escuras e cores brilhantes nas extremidades. Abre uma sombrinha roxa.

Volta a chover.

Passa um B48.

See? It's so easy! diz o pai para seu filho pequeno saindo do restaurante.



V

local

amarin cafe.

data

01-29-2020

hora

1:24 p.m

tempo

céu azul, sem nuvens
aparentes. lá fora 4 graus.

A obra continua na calçada perto da entrada do restaurante e os cavaletes de plástico com listras laranjas seguem amontados formando um quadrado isolado na calçada.

Um carro branco está estacionado no ponto de ônibus há aproximadamente 5 minutos e a motorista conversa pelo telefone.

Agora que terminei de escrever sobre sua pausa, ela manobra o carro e dobra no sentido oposto ao que estacionou.

No ponto há três pessoas aguardando.

Em poucos segundos um grupo maior chega no ponto. Entre eles duas mulheres policiais e quatro amigos adolescentes. Todos vestem roupas escuras, exceto um senhor com barba branca que veste um casaco verde musgo.

Passa o B62, quase todos embarcam.

Três garotos continuam no ponto, conversam e trocam de lugar em pé há cada 10 segundos.

Chega o B43, os garotos embarcam. Um deles não sobe no ônibus. Devia estar apenas acompanhando os amigos, matando tempo para voltar para casa.

O garoto que vai embora a pé usava uma mochila verde e num dos bolsos maiores da mochila havia um retrato circular de um homem negro com uma peruca de cabelos brancos, muito antiga... daquelas do século 18.

Passa um B48, ninguém sobe ou desce do ônibus.

O ponto esvazia-se por um instante.

(São meus últimos dias na cidade. Será que voltarei aqui mais uma vez antes de partir? Ou em algum outro momento na vida?)

O ponto continua vazio.

A música ambiente hoje não é a tradicional tailandesa, mas de distintos rappers americanos o que me deixa um pouco ansiosa para terminar de comer.

Chega o B43.

Passa outro B43 do outro lado da rua, parecem sincronizados.

Chega o B62, duas mulheres sobem.

Passa um táxi verde.

Um homem vestindo uma calça clara, casaco com duas cores - vermelha e azul marinho - touca preta e tênis branco com listras pretas na lateral volta-se para outro homem no ponto de ônibus. Pelos gestos que faz com a mão parece perguntar algo específico enquanto aponta com o dedo indicador para o chão, um movimento que de tão lento, parece fazer sem o perceber.

Passa um B48.

Levanto a cabeça e o homem já não está mais no meu campo de visão.

Tão logo termino de escrever a última frase o vejo retornar. Com uma das mãos ele segura uma bengala de madeira.

O informante permanece olhando o celular. De sua mochila prende um arranjo de pimentas e uma borboleta. Está de capuz e boné.

Um homem com traços mexicanos olha através do vidro para dentro do restaurante.

Chega o B43. Quatro mulheres idosas desembarcam, os outros que aguardavam no ponto embarcam em seguida.

Daniel pediu *peanut curry*. Somos 6 ao total no restaurante.

Passa um ônibus, não consigo ler sua identificação.

Um casal passeia com seu cachorrinho do outro lado da rua.

Uma mulher com traços orientais desembarca do uber em frente ao restaurante.

Nesse momento há mais pessoas caminhando no outro lado da rua.

Passam dois ciclistas em direções opostas.

Outro ciclista passa e espirra enquanto pedala lentamente. Ele usava um cachecol xadrez vermelho.

Uma mulher caminha com dois cachorros de tamanhos extremos presos por duas coleiras.

Passa um grupo de talvez 8 homens. Todos caminham juntos, ninguém conversava entre si.

Para um B43 do outro lado da rua, vejo um homem desembarcar e em seguida entrar no número 616.

Vejo uma senhora parada no ponto de ônibus. Ela tem cabelos curtos e encaracolados, pela idade, imagino que pinta o cabelo, pois possuí um tom vermelho ocre muito aparente na luz clara do dia. Está vestindo uma saia preta longa com listras brancas, seu casaco é cinza azulado e o sapato na cor bordô com pequenas pedras brilhantes.

Passa um B43. Sobem dois passageiros e três descem.

A senhora permanece no ponto, olha para o celular com uma capa azul, muito azul.

Ela usa brincos de pérolas contornados por outros ornamentos. Leva um carrinho de feira com duas rodinhas, o tecido que o reveste é estampado por imagens de alimentos.

Agora percebo que a parte interna do seu casaco é de outra cor, um azul piscina, talvez.

Passa um B48.

Ela coloca as mãos nos bolsos.

Passa um ônibus escolar amarelo.

Nos olhamos por alguns segundos. Ela desvia o olhar primeiro.

Passam dois ciclistas.

Outro táxi verde.

Chega o B62. A senhora sobe com seu carrinho sem precisar de ajuda, parece leve. Outros passageiros sobem atrás dela.

Um rapaz usando um boné vermelho desce pela porta da frente. Em seguida coloca um fone sem fio na orelha.

Uma moça jovem vestindo um casaco verde comprido surge no interior da parte da frente do ônibus, ela não chega até a porta, mas fala alguma coisa para o rapaz. Ele parece não ouvir ou ignora.

A moça volta-se para a parte de trás do ônibus.

A porta fecha, o motorista segue viagem.

(Às vezes, pequenos acontecimentos que presenciamos, são como cenas de filmes atuadas sem ensaio).

O DESLOCAMENTO ENQUANTO PRÁTICA ARTÍSTICA



Se tomo a cidade como ponto de partida, aqui a experiência de deslocar-se através deste território será o principal suporte para refletir sobre alguns aspectos de minhas práticas artísticas que por sua vez estarão em diálogo com outras referências. Ainda que não seja possível determinar o momento em que compreendi o deslocamento como parte de meu processo artístico, sem dúvida foi durante *notas de dentro sobre impressões de fora* que esta consciência se ampliou para minha prática. À medida que a cidade distendeu — primeiro na infância e na descoberta do bairro onde cresci, em seguida na adolescência e no trajeto de casa para a escola em outro bairro, até atravessar cotidianamente uma ponte para chegar na faculdade — fui tomando notas sobre como esses movimentos criaram uma relação determinante na forma como assimilo⁵ a cidade.

De tal modo, posso identificar nas séries fotográficas que desenvolvi nos últimos anos as experiências que vivi em diferentes cidades, alterando o sentido de um olhar estático na captura de uma imagem a um olhar que se movimenta enquanto fotografa.

A série *Aterro I*⁶ possui estreita relação com o deslocamento, pois sua própria concepção se deu no interior de um ônibus em movimento, durante a travessia da avenida beira mar. Enquanto olhava os prédios residenciais vi o mar refletido na paisagem de concreto, como se ali, sobreposto nas faixadas dos edifícios, ele denunciasses seu antigo território.

Também no uso do som o deslocamento se faz presente. Em uma coleção de registros sonoros⁷ gravo meus trajetos diários percorridos a pé na cidade. Esse trabalho começou a ser desenvolvido em 2015, num percurso que realizara diariamente entre o terminal de ônibus no centro da cidade e o museu onde trabalhava. A caminhada durava cerca de 14 minutos, no entanto, a intenção não era gravar o percurso completo, ligava o gravador apenas se escutasse alguém tocando um instrumento na rua em que estivesse de passagem, e o desligava quando aquela música desaparecia completamente dentro da paisagem sonora da cidade. Essa espécie de dispositivo criado para colecionar meus deslocamentos também foi desenvolvida em outras cidades por onde passei e a coleção segue em processo.

5 Assimilar [verbo]

1. Converter (-se) em substância própria;
2. Absorver e incorporar (uso, costume, técnica, cultura, modo de agir etc.); Ser absorvido e incorporado;
3. Fazer (-se), tornar (-se) similar (a);
4. Comparar, cotejar;
5. Adotar um traço do vizinho ou tornar-se idêntico ou semelhante a ele.

6 Série fotográfica

registrada com o uso de aparelho celular em junho de 2017. *Aterro I* compõe parte do meu trabalho de conclusão de curso.

7 As faixas que

compõem a coleção sonora intitulada som de rua (2015-atualmente) encontram-se disponíveis em <https://soundcloud.com/dejotau>, este trabalho foi desenvolvido durante a disciplina de Instalação multimídia, ministrada por Raquel Stolf (UDESC/CEART).

Menciono estes dois trabalhos, pois entre eles há uma característica em comum, embora tenham o uso de linguagens diferentes (imagem e som) são trabalhos cujo registro acontece enquanto me desloco pela cidade, ou seja, acontecem via movimento e não por estagnação. Daí passei a uma observação mais atenta aos diferentes tipos de deslocamentos que artistas usam em suas práticas artísticas e de que forma acontecem, como se diferenciam, como são registrados e em quais suportes. Sem dúvida esse é um tema que não se esgota facilmente, entretanto, estes serão alguns aspectos que procuro assinalar neste ensaio, deixando-os livre à sua maneira, sem pretensão de encerrá-los.

Em agosto de 2019, quando descia a ponte do Brooklyn em Nova Iorque, o verão estava se despedindo da cidade assim como a luz daquele dia. Envoltos no ar quente do final daquela tarde, senti uma brisa que anunciava a chegada da noite. De repente tudo isso trouxe a sensação de um lugar muito distante dali: o Rio de Janeiro. Após relatar aquela sensação para Daniel (um carioca nativo) que me acompanhava no passeio, tive o imediato retorno de que aquela impressão também havia sido assimilada por ele. Alguns meses depois, chega do Brasil uma *expedição nebulosa* enviada por e-mail e que havia acabado de ser publicada na revista *serrote* n. 32. Em *9 atos + 1 diálogo* Marília Garcia diz que, quando se mudou para São Paulo, em alguns pontos da cidade lhe acontece uma sensação de estar no Rio de Janeiro. Algo que segundo Marília (2019, p. 164)

tem mais relação com o *deslocamento pelo espaço* do que com a *paisagem em si*.
ou seja, se relaciona mais com a *passagem* do que com a *paisagem*

É preciso estar distraída para que esses espaços se sobreponham, para que formem um ponto nebuloso como a autora define. Caso se fixe na paisagem sabe que não encontrará ali qualquer semelhança.

Quando atravessamos a ponte pela última vez numa noite de inverno profundo, uma fina camada de gelo viajava com o vento. Enquanto andávamos sem pressa pela ponte vazia, eu lia as pichações que turistas e nova-iorquinos escreveram na mureta de ferro, como um imenso texto aberto para edição: juras de amor, pedidos de impeachment do governante atual, nomes próprios. Em algum momento paramos para olhar a ilha de Manhattan de onde tínhamos partido.

Quando decidimos retomar a travessia, encontrei na mureta escrito em letras de forma com uma caneta preta, RIO DE JANEIRO. Assim mesmo: em maiúsculas e sem nenhuma outra menção ao autor. Lembrei novamente daquele final de tarde em agosto, com o sol desmaiando atrás dos prédios, e depois invejei um pouco a auto estima desse povo comentando com Daniel, que “só mesmo um carioca para vir até aqui escrever o nome da sua cidade na ponte do Brooklyn”. Naquele momento não havia qualquer assimilação entre as duas cidades, suas pontes, temperaturas, como também não havia nenhuma assimilação entre aquela ponte em janeiro e aquela ponte em agosto. Tudo ali parecia ser o inverso de si próprio e o inverso do outro lado do continente — e no entanto, aquele era nosso destino a apenas quatro dias.



8 Todas as imagens que compõem esse trabalho estão disponíveis para consulta através do link: <https://digitalcollections.nypl.org/collections/doors-nyc>



Em uma tarde de pesquisas na coleção da Biblioteca Pública de Nova Iorque, conheci o trabalho *Doors, NYC*⁸, de Roy Colmer. Naquela tarde e ao longo daquela semana, não consegui fazer mais nada além de ver cada uma das três mil portas que Roy fotografou diariamente entre novembro de 1975 e setembro de 1976, enquanto se deslocava a pé pela ilha de Manhattan. Diariamente, ao final de cada jornada, Colmer anotava o sentido de seu percurso, se seguia os números pares ou ímpares, se havia vagado pelo sul ou pelo norte de cada uma das 120 ruas e cruzamentos que ele fotografara do início ao fim.



Enquanto olhava para as fotografias me perguntava o que essas imagens feitas a partir de um único elemento, ainda que cada porta seja diferente, podem nos dizer sobre determinada época da cidade. Colmer não utiliza sempre o mesmo enquadramento ou escala, como fariam Bernd e Hilla Becher. Algumas vezes vemos cenas acontecendo no entorno, indícios dos problemas financeiros que a cidade atravessava, as manifestações culturais daquela época, o número crescente de imigrantes, o lançamento de uma revista num cartaz colado em uma porta, pessoas almoçando dentro de um estabelecimento, outras posando para aparecerem na foto.

Já perto de voltar ao Brasil, numa das últimas semanas na cidade enquanto entrava e saía de galerias no Chelsea, abro desprentiosamente uma porta e deparo-me com todo seu trabalho exposto numa ampla sala.



Dylan Stone quis realizar um trabalho com proporções igualmente impressionantes em *Drugstore photographs or a Trip along the Yantze River*⁹ (1999): fotografar todos os prédios da ilha de Manhattan.

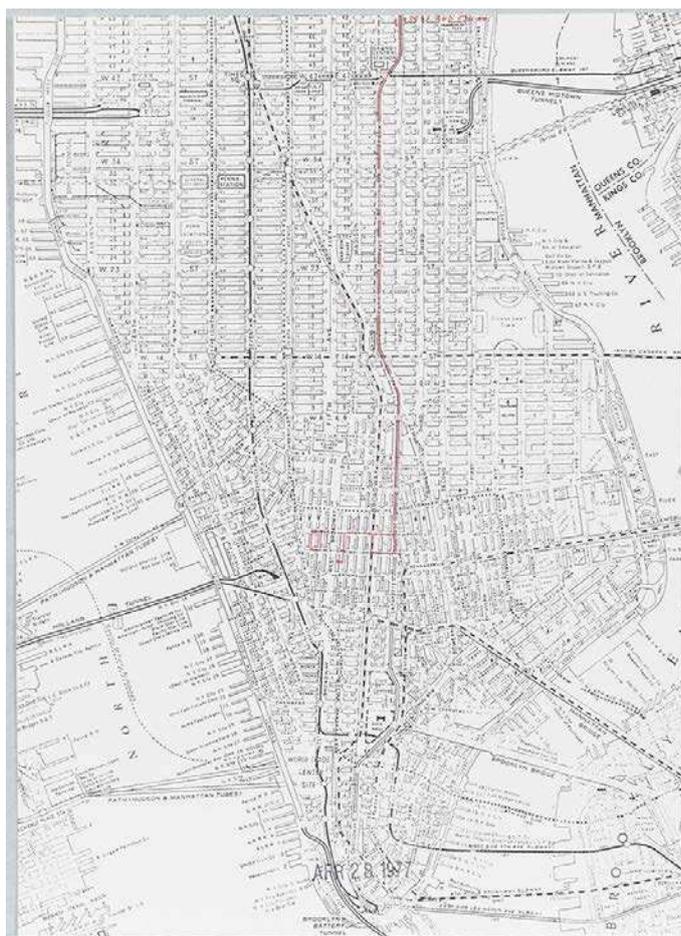
A semelhança com *Doors* pode ser percebida na intersecção entre arte conceitual e arquivo e no modo de realização, que depende do deslocamento e do grande número de imagens. Mas as distinções entre os projetos chamam atenção, especialmente se percebidas nos modos expositivos: enquanto a obra de Colmer costuma ser exposta em quadros que trazem todas as fotografias de uma rua (podem ser vinte portas ou uma única), as fotografias de Stone ficam arquivadas em armários, dentro de caixas que as separam conforme as ruas em que foram fotografadas, realizando o que chamou de um “precioso arquivo fotográfico de uma cidade inteira”.

Outro aspecto que chama a atenção é que Stone leva suas bobinas para serem reveladas em farmácias de bairro, que prestam um serviço rápido, barato e de baixa qualidade. Não fica claro por qual motivo, se para chamar atenção para a fragilidade dos prédios da cidade, se para chamar atenção para a arbitrariedade da imagem (um pouco como Rachel Harrison em 5 x 7), se para incorporar a cidade também pela multiplicidade “metropolitana” de suas farmácias ou ao aproximar suas fotos das fotos familiares.



9 O trabalho também encontra-se disponível no acervo digital da New York Public Library através do link: <https://digitalcollections.nypl.org/collections/drugstore-photographs-or-a-trip-along-the-yangtze-river-1999-by-dylan-stone#/?tab=navigation>

Em *I went* (1968-1979) On Kawara registra seus deslocamentos cotidianos ao longo de pouco mais de doze anos. Reconstituindo seu percurso entre a saída de casa e seu retorno sobre a representação da cidade em mapas monocromáticos, assinala-o com uma caneta vermelha. A memória do deslocamento, através do gesto, se inscreve na vista aérea da cidade pela repetição, pela serialidade e pelo agrupamento. Esse trabalho possui algo que lembra um diário, como *I met* e *I got up*, outras séries de On Kawara que mantêm disciplinadamente algo da memória do dia.



nar con su bolígrafo los desplazamientos que Söllman había hecho en un solo día, el primer día en que él había llenado un registro completo de los desplazamientos del avión. El resultado fue el siguiente:



A Ojitos le chocó la forma en que Söllman había bordeado el territorio, sin aventurarse ni una sola vez hacia el centro. El diagrama se parecía un poco a un mapa de un estado imaginario del Medio Oeste. Escapando los cinco manzanas de Broadway al principio y la serie de volutas que representaban el terreno recorrido de Söllman en Riverside Park, el dibujo también recordaba un recíngulo. Por otra parte, dado la estructura en cuadrado de las calles de Nueva York, también podía haber sido un caso o la letra «O».

Ojitos pasó el día siguiente y decidió ver qué sucedía. Los resultados no fueron en absoluto los mismos.



Este dibujo le hizo pensar, en su página, un ave de presa volaba, con las alas extendidas, cruzándose en el aire. Un momento más tarde esta lectura le pareció demasiado reducida. El pájaro se desmenuzó y en su lugar vio simplemente dos formas abstractas volando por el mismo punto que Söllman había formado al ir hacia el oeste por la calle Ochenta y tres. Ojitos se detuvo un momento para reflexionar sobre lo que estaba haciendo. ¿Estaba gastando bobadas? ¿Estaba desperdiciando la vida simplemente o estaba inventando descubrimientos? ¿Por lo que cuenta de que cualquiera de las dos respuestas era inaceptable. Si estaba simplemente matando el tiempo, ¿por qué había elegido una forma tan ridícula de hacerlos? ¿Estaba así cuando que ya no tenía el valor de pensar? Por otra parte, si no estaba simplemente inventando, ¿qué pretendía realmente? Le pareció que estaba buscando una señal. Estaba escuchando el caso de los movimientos de Söllman en busca de un detalle de intencionalidad. Eso implicaba una sola cosa: que continuaba sin creer en la subjetividad de los actos de Söllman. Ojitos que inventa un sentido, por muy oscuro que fuese. Esto, en sí mismo, era inaceptable. Porque significaba que Ojitos se estaba permitiendo seguir los hechos, como que, como bien sabía, era lo peor que podía hacer un detective.

No obstante, decidió continuar. No era tarde, aún no eran las once, y la verdad era que no tenía nada que perder. Los resultados del tercer mapa no tenían ningún parecido con los otros dos.



São distintos os motivos dos deslocamentos de Sophie Calle em *Suíte Veneziana*: não são cotidianos ou prosaicos mas, iniciados pelo prazer de seguir estranhos, um pouco à maneira de Vito Acconci em *Following piece*.

Durante a perseguição de um estranho em Veneza, Sophie inscreve o percurso traçado do dia sobre o mapa da cidade. Ainda que lá estejam a memória, o corpo, o gesto, a caneta – o que difere o trajeto marcado no mapa de Sophie é a narrativa em que está inserida. Primeiro como motivação, depois como parte de uma publicação impressa, também composta por fotografias e anotações íntimas despertadas por sua busca. Enquanto em Kawara a ideia de diário se estabelece pela repetição de um único elemento, em Calle, o mapa é inserido dentro de um diário. Em um dos romances de Paul Auster, um escritor/detetive, tentando descobrir algo sobre seu investigado, se põe a desenhar os percursos que ele fazia.



10 Fragmento retirado de <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/2008/10/realiza-o-trabalho-4-dias-4-noites.html>

Em outros trabalhos, o deslocamento pela cidade não deixa inscrições, sendo provável que sequer se tenha conhecimento da maior parte das ruas percorridas entre o ponto de partida e o ponto de chegada. Em *4 Dias 4 Noites*, Arthur Barrio “caminha à deriva, pela cidade do Rio de Janeiro, sem alimentar-se, até o total esgotamento”¹⁰. Seu deslocamento tem por “única prerrogativa o de mantê-lo aberto a situações e encontros acontecidos no transcurso da caminhada” (Andermann, 2016, p. 315). Quando planejou lançar um livro de 400 páginas relatando essa experiência, terminou por lançá-lo em branco.

Há várias maneiras de se deslocar pelo mundo. Todos esses deslocamentos, seus registros e narrativas têm algo da experiência cotidiana, algo do que as modifica radicalmente (a fome de Barrio, a contínua atenção de Kawara, a perseguição de Calle): em comum, há o ponto de partida e o retorno. Dentro desta observação de categorias do deslocamento também procuro inserir a do artista-deslocado.

Esta inserção do artista-deslocado deu-se através da leitura de *Filme-diário* do cineasta Jonas Mekas. Nascido na Lituânia em 1922 e radicado em Nova Iorque no pós-guerra em 1949, Jonas viveu lá até fazer sua passagem em janeiro de 2019 aos 96 anos de idade. Morando há apenas duas semanas em Nova Iorque, Mekas consegue dinheiro emprestado, compra sua primeira Bolex e passa a registrar sua vida diariamente. Mas é somente em 1962 que vê pela primeira vez o material capturado ao longo de todos esses anos. Quando mostra para alguns amigos a primeira edição de *Walden (Diaries, Notes and Sketches)* disseram-lhe: “mas esta não é a minha Nova York! A minha Nova York é diferente. Na sua Nova York eu gostaria de viver. Mas a minha Nova York é fria, deprimente...”.

Apesar de ter vivido mais tempo fora de sua terra natal, Mekas nunca a tirou de seu imaginário e de alguma forma ela impregna suas filmagens cotidianas. Refletindo sobre o material coletado ele escreve: “quando comecei a ver meus diários em filme de novo, notei que eles continham tudo o que Nova York não possuía... Era o oposto do que originalmente pensei que estivesse fazendo... Na verdade, estou filmando minha infância, não Nova York” (2015, p. 267). Por esta afirmação, talvez poderíamos dizer que além de um artista-deslocado, Mekas também possui uma memória deslocada entre seu país de origem e aquele no qual se abrigou para manter-se vivo. Para

YOU LOOK AT THE
SUN. THEN YOU
RETURN HOME AND
YOU CAN'T WORK,
YOU'RE IMPREGNATE
WITH ALL THAT
LIGHT



Photograph the dust
falling on the city,
on the windows, on
the books, everywhere.

ele, há dois tipos de viajantes: o que sai de sua casa por conta própria, deixa seu país de origem em busca de uma vida melhor, eventualmente sente falta de sua casa, mas que se acostuma e adapta-se à nova rotina, o outro é aquele que é arrancado de sua casa, seja à força ou pelas circunstâncias da vida. “Quando você é arrancado dessa maneira, sempre quer voltar para casa, o sentimento fica, nunca desaparece. [...] Por isso em Walden eu filmava Nova York, mas era sempre como se filmasse a minha antiga casa” (2015, p. 282).

Após 25 anos em Nova Iorque, Mekas retorna para sua terra natal e lá registra as imagens que compõem seu filme *Reminiscences of a journey to Lithuania* de 1974. Nessa viagem ele sente que não consegue ver a realidade atual, pois ela já não existe mais da forma como ele a conheceu um dia, ele diz em seu filme: “O tempo na Lituânia permaneceu suspenso para mim, por 25 anos, e agora está começando a se mover de novo” (2015, p. 301). Após assistir o filme, um crítico de cinema e amigo de Mekas, lhe diz que em *Reminiscências* o que o interessou foi a representação da experiência de uma Pessoa Deslocada¹¹. Apesar de nunca ter vivido tal experiência, Ken Jacobs de alguma forma sente-se deslocado em sua própria cidade devido as grandes modificações que seu bairro de infância sofreu, um lugar que deixou de existir, ainda que esteja em sua exata localização. Jonas então conclui que “temos, nos Estados Unidos, uma terceira categoria de Viajante: aquele cuja casa é constantemente varrida de sob seus pés pelo moderno código de construção” (2015, p. 303).

11 No final da Segunda Guerra Mundial esse termo foi criado para referir-se aos “quase 8 milhões de sobreviventes dos campos de trabalho forçado, prisioneiros de guerra e refugiados políticos (na sua maioria opositores do regime soviético) que eles acabavam de libertar” (p. 307).



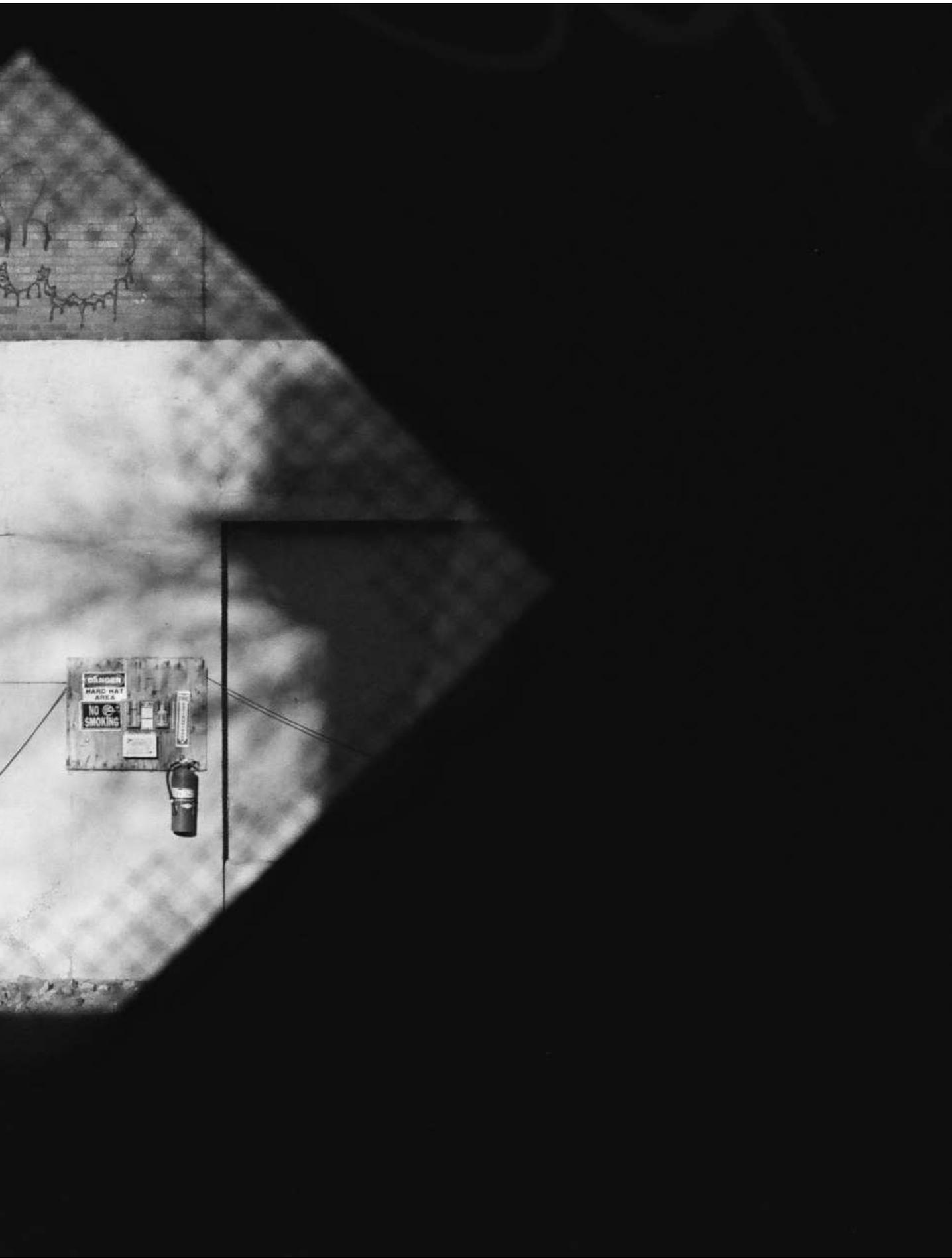
É dentro desta categoria de deslocamento político, histórico e poético que Mekas cria uma obra composta por outras muitas camadas de deslocamento. Em 15 de dezembro de 1995 Jonas sai de sua casa e caminha durante uma hora pelas ruas de Manhattan, segurando um guarda-chuva na mão e uma câmera na outra, Mekas filma *A walk* (1990). Enquanto assistia seu filme na sala escura do cinema, tomei algumas notas:

Está chovendo no Soho, NY. Jonas caminha enquanto filma a cidade em um dia de chuva, parece frio, embora não veja neve. Ele caminha vagarosamente, conversa com a câmera, conta histórias.

A cidade está mudando, vejo muitas obras e construções com tapumes. Ele para diante de um cruzamento onde há uma cadeira vermelha abandonada. No mesmo cruzamento há também um homem que coloca papéis numa lixeira em chamas. Jonas caminha pelas ruas e sinto-me como se estivesse deslocada para dentro daquele lugar. Ele reconhece uma rua por onde passa: “há algo nessa miserável rua que fala de volta comigo”. E depois: “eu reconheço este lugar, eu estive aqui antes, nós somos amigos”. Para cada horizonte de uma rua em que Jonas aponta sua câmera sinto a mesma sensação de quando caminho pelas ruas de Nova York, um desejo de parar o percurso e interromper um sentido. Perder-me e encontrar em outra direção. Ele diz: “minha verdadeira casa é o cinema”.

Foi durante meus deslocamentos na cidade de Nova Iorque que tive contato com esses trabalhos, seja lendo dentro de um metrô, seja caminhando pela cidade tendo a sensação de estar deslocada para um lugar distante dali, pesquisando em acervos de bibliotecas, abrindo portas, visitando museus, ou mesmo dentro de uma sala de cinema. Todos esses movimentos também podem servir como notas para minhas próprias práticas artísticas. Contudo, essas categorias não são fixas, em geral existe um hibridismo entre elas, mas cada uma contém um fator dominante. Assim, esta observação não pretende esgotar as formas de deslocamento e suas características, mas mapear e refletir sobre elas com a intenção de aproximar a leitura destes trabalhos.







513 100

OKA

2010



≥

TRAFFIC

Large stylized graffiti letters, possibly spelling 'OKA'.

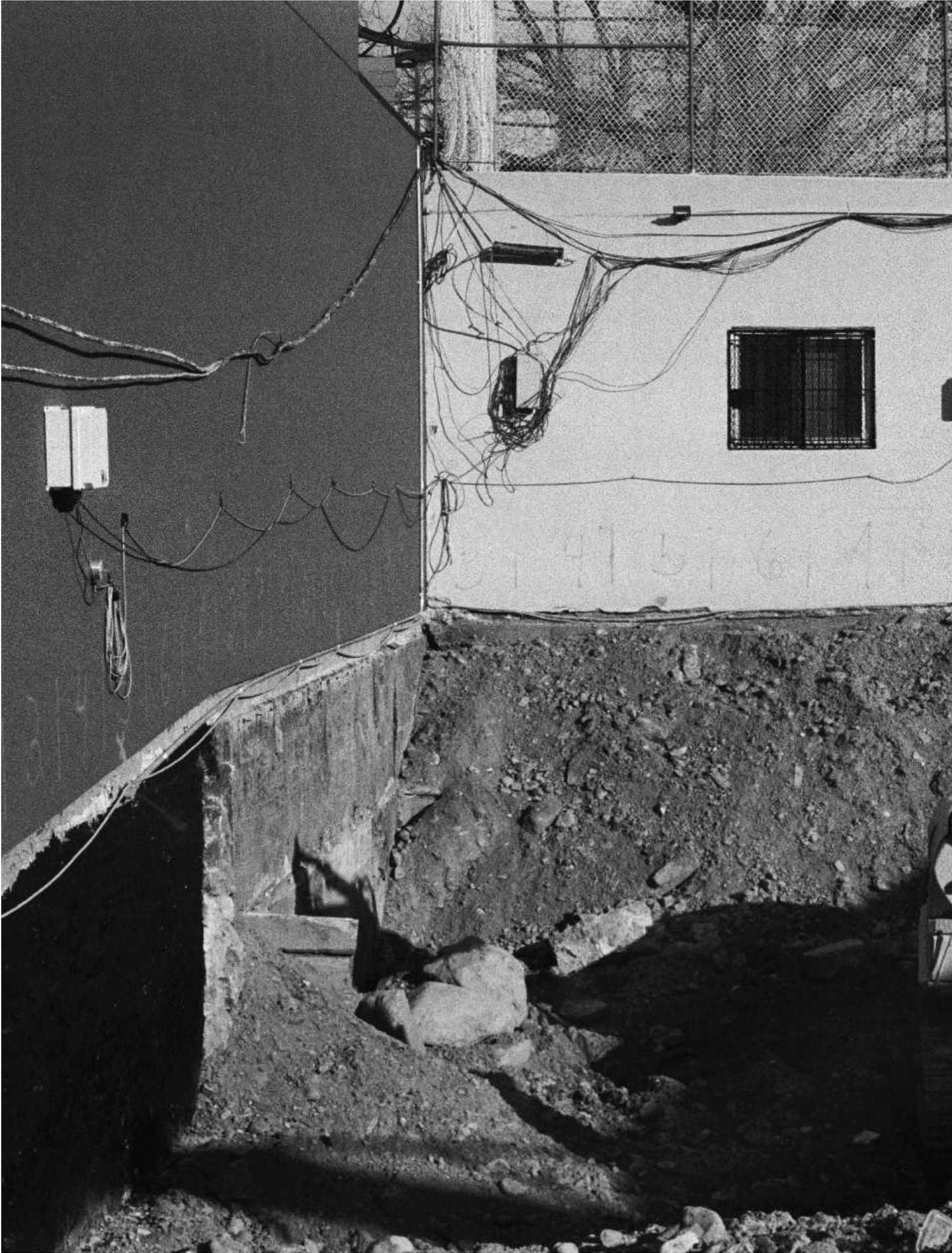














































CIDADE-IMAGEM/CIDADE-CINÉTICA

Ver a cidade através da ótica do cinema ou a partir da vista de uma janela (o enquadramento da câmera, o quadro fixo da imagem, uma moldura que evoca outra paisagem), é uma prática recorrente em minhas investigações artísticas e na obra de muitos artistas-cineastas, usada também como uma espécie de dispositivo de filmagem. Gostaria de me aproximar de alguns casos específicos neste ensaio, especialmente obras que, ao meu ver, possuem (visíveis ou não) assimilações da cidade. E aqui, digo entre parêntesis *visível ou não*, pois decido partir pelo *The Flicker* (1966), de Tony Conrad, um filme em que sua imagem é constituída inteiramente por fotogramas pretos e brancos, e, quando projetado, o filme que dura cerca de 30 minutos, pode causar nos espectadores crises de epilepsia, enxaquecas fotossensíveis e também abrir espaço para que nosso imaginário constitua outras imagens dentro daquela tela em branco.

O primeiro contato que tive com este filme deu-se através da construção da revista *Hay* n. 8¹², elaborada entre os meses de junho e julho de 2018. Dentre tantos assuntos estudados e discutidos na ocasião daquelas aulas, um deles nos questionava sobre como pensar o cinema no espaço de uma página impressa. Foi a partir desse questionamento que eu e Daniel Leão nos propusemos a transcrever o filme de Tony Conrad para a capa da revista *Hay*, retirando cerca de 207 frames do vídeo e os dispendo em sequência na página impressa.

A experiência de assistir o filme pela primeira vez, através da tela do computador, não me causou nenhuma queixa ou incômodo visual, acredito que em parte isso tenha se dado tanto pela qualidade da imagem do vídeo disponível na internet, quanto pela proporção do tamanho da tela, não permitindo uma completa imersão no trabalho. No entanto, gostaria de compartilhar aqui um texto que escrevi, meses depois de ter realizado este trabalho, no dia em que assistimos ao *The Flicker* numa sala escura de cinema.

12 A revista está disponível para leitura através do link: http://www.plataformaparentesis.com/site/hay_en_portugues/files/hay_oito_online.pdf

22 de agosto de 2019

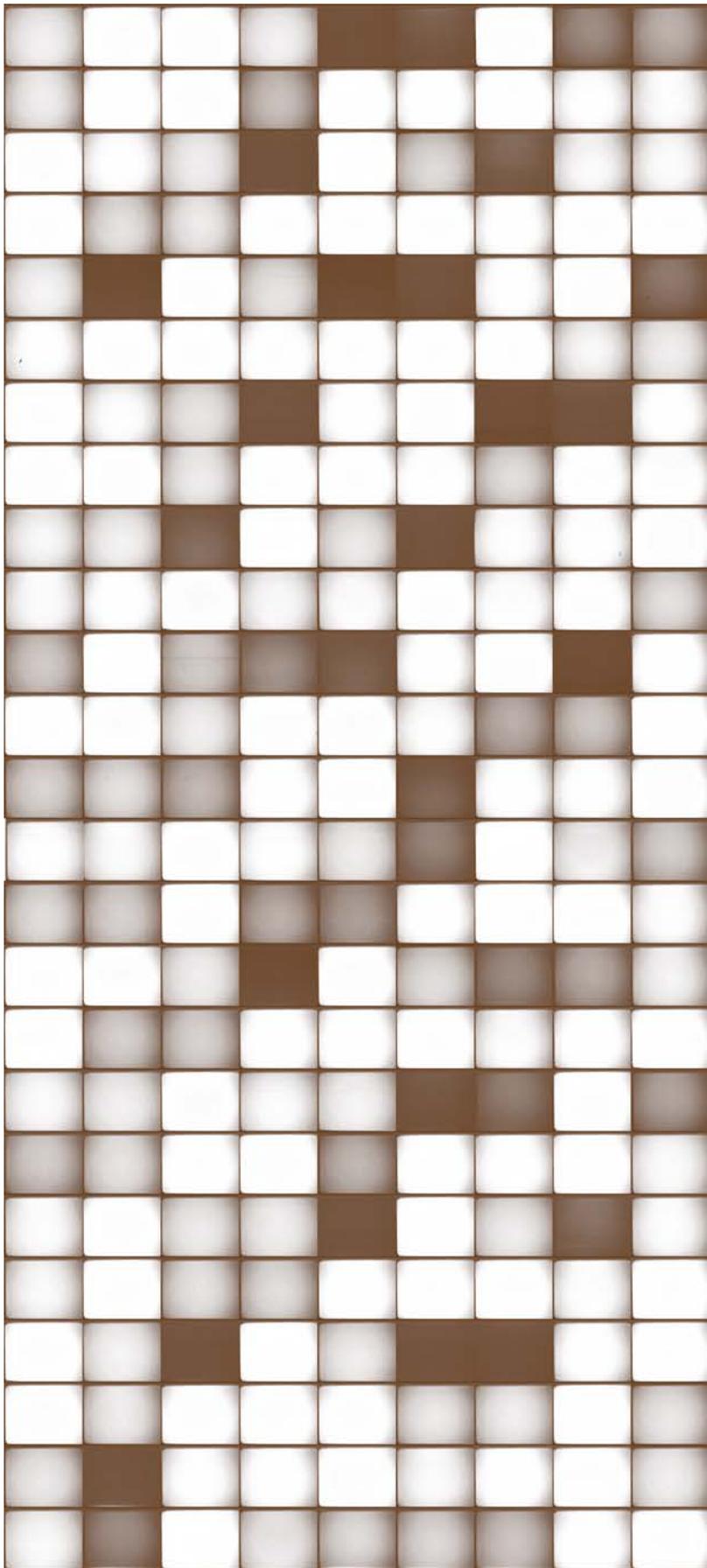
Ontem completamos nosso primeiro mês em Nova Iorque. Fomos ao cinema assistir três filmes do Bruce Conner e o *The Flicker* do Tony Conrad. [...]

Seguimos a pé pelas ruas ainda molhadas de Manhattan até o Anthology Film Archives, esse aliás, tem sido o lugar que mais frequentamos na cidade desde nossa chegada, disputando apenas com as estações de metrô. A verdade é que estamos respirando debaixo da terra como nunca antes numa cidade. [...]

Assistir *The Flicker* por meia hora numa sala escura foi uma experiência e tanto. Olhar por 30 minutos para uma tela piscante em branco pode ser um pouco desconfortável para pessoas com sensibilidade à luz, mas sem dúvida eu concordei — mais tarde naquele mesmo dia — com Daniel quando ele me disse sentado à mesa da sala que *The Flicker* trata-se de um filme político. De alguma forma, a ausência completa de uma imagem, de uma narrativa ou a ausência de um ponto de vista ideológico por trás de um roteiro com personagens, nos faz refletir sobre nossas próprias imagens.

Ainda nessa conversa, depois de uma pausa, D. me pergunta enquanto eu olhava em silêncio para o espelho redondo com as paredes em branco do apartamento refletidas ali dentro — pensava também sobre isto — daria uma bela foto, digo. E então falo sobre as imagens de minha vida que jamais verei, como o momento do meu nascimento, tampouco minha mãe pôde me ver chegar ao mundo, pois nosso parto foi através de uma cesárea. Entre seu tronco e suas pernas havia uma cortina de pano dividindo seu corpo. Esse procedimento é utilizado na cesárea para que as mulheres sejam poupadas da exposição cirúrgica.

Pensava então que, além da equipe de enfermagem, a única pessoa que viu a imagem do meu nascimento foi a médica que me retirou da barriga de minha mãe, alguém que talvez eu tenha visto depois de abrir os olhos na maternidade, mas que jamais conheci e que possivelmente hoje ela já não lembra mais daquela cena. Pensava ainda sobre as imagens que não existem, imagens que não foram feitas e que nem toda imagem pode ser filmada ou fotografada. Seria então uma imagem não gravada algo que não possui memória? Jonas Mekas disse certa vez numa entrevista ou em algum de seus filmes, que ele não tinha memória, por isso filmava, para lembrar.



De algum modo, dentro daquela tela em branco surgiram outras inquietações, sobretudo a ausência de imagem, pois como escrevi em meu diário, a completa ausência de uma narrativa em *The Flicker* me aproximou de outras imagens que, por sua vez, também não existem, mas que constituíram parte de minha vida. Elas existiram em alguma dimensão, ainda que não possa vê-las folheando um álbum de fotografias. É essa ausência que evidencia sua existência: a ausência de tal memória é o que me faz resgatá-la como imagem ou mesmo tentar inventá-la em outro espaço e tempo. Esse espaço em branco do filme de Tony Conrad foi preenchido por essas memórias que resistem à sua inexistência.

Penso que as assimilações da cidade acontecem através da própria relação que tenho com o lugar onde nasci. Quero dizer, essas imagens poderiam continuar sendo inventadas. Para citar alguns exemplos: a saída da maternidade para a casa, os deslocamentos pela cidade, os primeiros passos numa multidão de pessoas. Elas poderiam continuar sendo dispostas ali dentro desta tela/deste espaço em branco, como um emaranhado de memórias que vão ganhando forma a medida que tento nomeá-las.

Por isso, posso imaginar o impacto que Ernie Gehr experimentou quando decidiu fazer seus próprios filmes no final da década de 1960. Pouco depois de ser dispensado do exército, Ernie teria percorrido noite adentro as ruas de Nova Iorque sob uma forte chuva até procurar abrigo num prédio. Logo descobriu que o local se tratava de um cinema onde alguns filmes de Stan Brakhage estavam em exibição. Segundo Gehr o que o atraiu nos filmes de Brakhage foi “seu grau de abstração, sua preocupação com textura, cor e ritmo, em vez de trama, suspense e drama psicológico” (Baptista, 2017, p. 100).

Não tendo formação e conhecimento prático sobre cinema, Ernie matriculou-se num *workshop* ministrado por Ken Jacobs com a intenção de aprender a manusear os instrumentos necessários para fazer seus filmes, mas “quando uma câmera não estava disponível, tomava em mãos apenas um fotômetro e vagava pela cidade medindo a luminosidade em diferentes locais e ocasiões, se acostumando com o novo instrumento, tornando-se, ele próprio, sensível à luz” (Baptista, 2017, p. 100). Aquele lugar que havia se tornado um abrigo ao acaso, posteriormente se tornaria sua morada permanente até os dias de hoje: o cinema.

Nesse período em que Gehr iniciou a produção de seus filmes, surgia uma nova tendência no cinema experimental norte-americano. Em um ensaio publicado em 1969 na revista *Film Culture*, P. Adams Sitney define essa nova tendência como *Structural Film* (Cinema Estrutural). Sitney analisa neste ensaio que “as quatro características do filme estrutural são: a posição fixa da câmera (quadro fixo do ponto de vista do espectador), o efeito *flicker*, a cópia em *loop* e a refilmagem de tela. Muito raramente essas quatro características encontram-se presentes em um único filme, e há filmes estruturais que modificam esses elementos habituais” (Sitney, 2015, p. 11).

Em *Still* (1971), de Ernie Gehr, é manifesto seu caráter estrutural. Filmado ao longo de três anos, Gehr apresenta em oito partes o quadro fixo de uma mesma rua em diferentes estações do ano. No entanto, nada disso fica evidente nos primeiros momentos do filme. Somente é possível notar a rotação das estações nos diferentes usos de vestimentas pelos passantes da rua, ora com roupas leves e coloridas no verão, ora com casacos grossos em cores monocromáticas no inverno. Também podemos acompanhar ao longo do filme essa mudança ocorrendo em uma árvore à esquerda do quadro: o verde de suas folhas em pleno verão ao longo do filme vai ganhando outras tonalidades, até que a árvore abandona suas folhas por completo, tornando-se inteiramente seca. No entanto, essa variação da paleta de cores não se deve apenas ao ressecamento das folhas ou à troca de roupas, mas também à distinta temperatura da luz do sol nas quatro estações.



O assunto de um filme estrutural é sempre ele mesmo, ou seja, sua própria estrutura. Assim, “o formato do filme inteiro é predeterminado e simplificado, e é esse formato a impressão primeira do filme” (Sitney, 2015, p. 11). Esta afirmação foi algo que pude comprovar logo após ter deixado a sessão de *Still*. A lembrança do filme em minha memória se resumiu aos longos planos, bem marcados pela posição fixa da câmera, além da passagem do tempo e de suas modificações.

Noto que há semelhanças no modo como Gehr e Perceval inscrevem um lugar. Uma delas é que ambos estão sentados em um local público (um café, uma praça ou em um restaurante) e o modo como se referem ao que observam, cada qual com seu instrumento e seu espaço. Tão importante quanto o que Perceval escreve sobre determinado lugar é o seu próprio gesto/processo de escrita, também predeterminado e simplificado.

Da mesma forma, Gehr ao registrar a rua em frente a vitrine do restaurante, registra principalmente *seu registro*. Isso se percebe de forma explícita, auto-referente, naqueles planos de *Still* em que há uma sobreposição de duas temporalidades no mesmo espaço. O que vemos nesses momentos — em que táxis, caminhões e pedestres se sobrepõem na rua — é a própria transparência emulsionável da película. Assim, a ele como a outros cineastas, penso que se aplica aquilo que Vilém Flusser disse a respeito dos fotógrafos experimentais: “estes sabem [...] que os problemas a resolver são os da imagem, do aparelho, do programa e da informação. Tentam, conscientemente, obrigar o aparelho a produzir imagem informativa que não está seu programa” (Flusser, 2018, p. 101).



Penso que esta passagem também poderia ser aplicada ao meu trabalho em vídeo, *sem título (panorâmica)*¹³, pelo procedimento utilizado em seu registro. Com uma Pentax K-1000 e um filme preto e branco de 36 exposições em 35mm, fotografei de modo sequencial a vista da Costa da Lagoa, em Florianópolis. Girando em meu próprio eixo da direita para a esquerda, fotografei quadro a quadro a paisagem à minha volta. Depois de revelado e digitalizado o negativo, dispus as fotografias em um programa de edição de vídeo na mesma sequência em que foram gravadas na película do filme, a fim de criar uma imagem panorâmica em movimento da paisagem. Para o som, utilizei uma gravação feita com meu celular, capturada durante um deslocamento realizado a pé na passarela da ponte que liga a ilha de Florianópolis com sua parte continental.

Tentando me aproximar daquela definição escrita por Flusser a respeito das caixas pretas: “*aparelhos são caixas pretas que simulam o pensamento humano*”¹⁴, nesse processo, havia a intenção de experimentar com o aparelho fotográfico uma outra configuração possível, que não fosse somente aquela de capturar a imagem estática, mas simular um movimento posterior — com os recursos da edição em vídeo — sem que, com isso, a “memória” do filme fosse alterada, ou seja, não interferindo na ordem em que as imagens foram gravadas pela luz em sua película.

13 Este trabalho foi elaborado durante o seminário temático rastros da natureza, ministrado pela Profa. Dra. Sandra Correia Favero no PPGAV-UDESC e pode ser acessado através do link <https://vimeo.com/408629027>

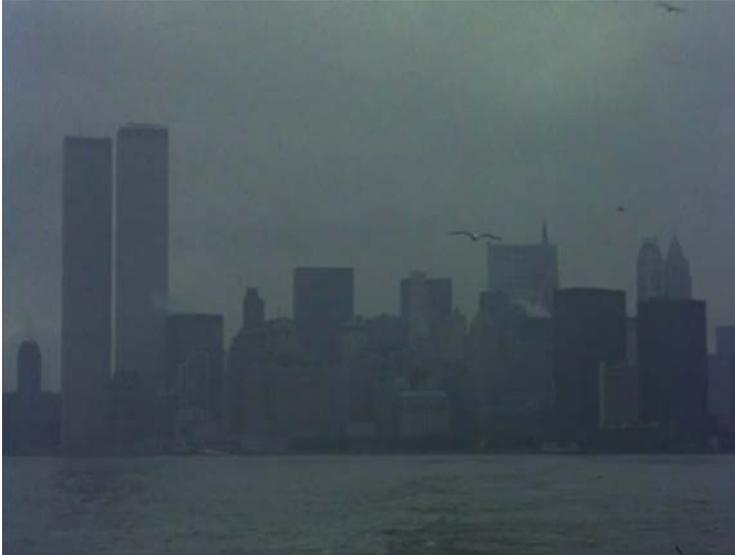
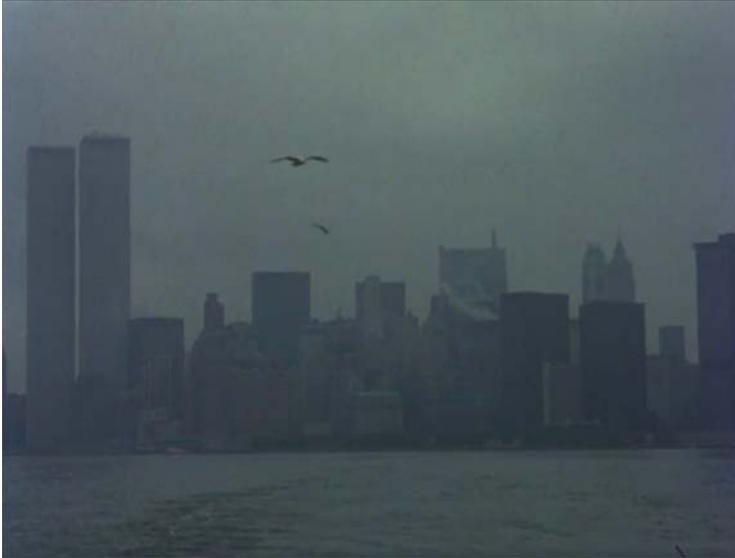
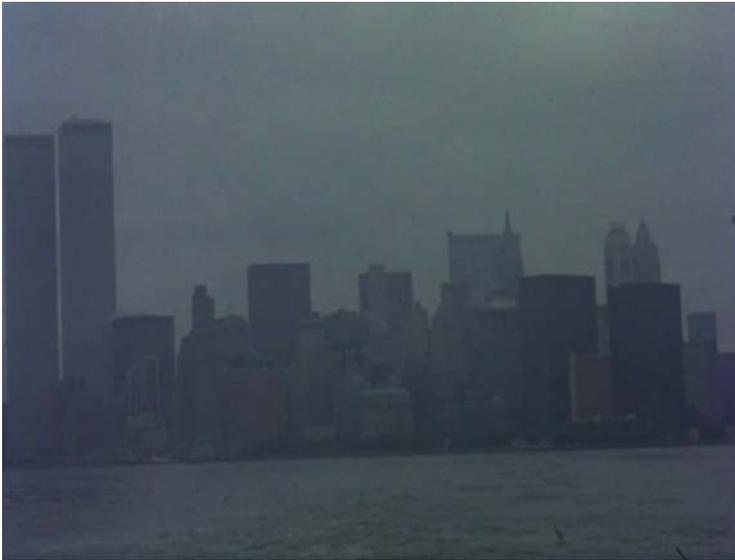
14 Flusser, 2018, p. 40.



Em *News from Home* (1977), Chantal Akerman registra a cidade de Nova Iorque em uma série de quadros fixos. Sua câmera permanece estática diante de esquinas, no centro de vagões do metrô, à janela de um táxi — e através de seu enquadramento, vemos o movimento dos transeuntes e as linhas retas das grandes avenidas. Chantal se desloca ao mesmo tempo em que parece suspender os espaços que filma. O que vemos são pontos de seu deslocamento constante: “eu estava sempre [ficando na casa das pessoas] e não queria incomodá-las, então eu deixava o lugar o tempo todo e andava e andava e andava. [...] As coisas estavam me impressionando” (Akerman, 2010).

Essa maneira de conhecer um lugar enquanto o transforma em outra coisa, de se impressionar por ele e imprimi-lo na película, se aproxima da forma como eu mesma vivi a cidade. Ela parece assimilar a cidade através do deslocamento constante e da contemplação lenta, ao lado da câmera, daquilo que atravessa seus quadros e seus olhos. Penso que há uma afinidade entre nossos olhares e modos de vivenciar/conhecer uma cidade estrangeira através do processo artístico.

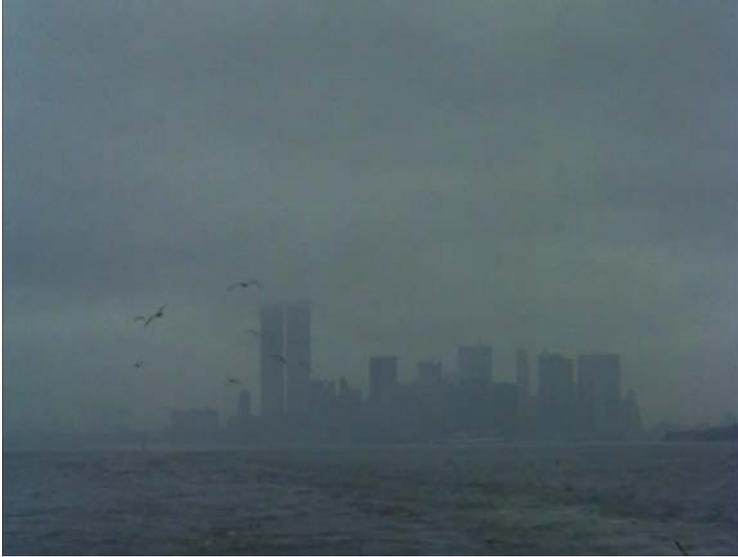
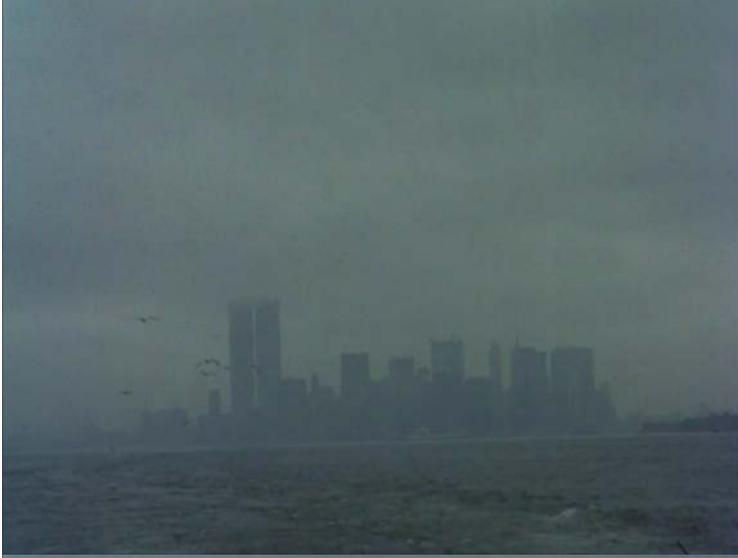
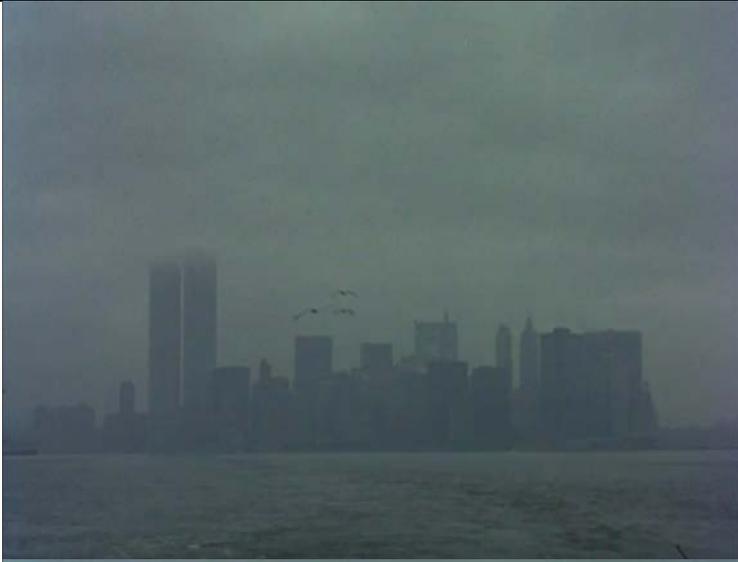
Mas a forma como assimilei a cidade de Nova Iorque é também inseparável da experiência cinética que tive em seus cinemas, assim como essa experiência foi influenciada pelos meus deslocamentos através de suas avenidas e trilhos subterrâneos. Escrevi a respeito dos filmes de Marie Menken e de Joseph Cornell sobre os mesmos trilhos em que seus filmes foram filmados, acompanhei a perseguição de Sophie Calle nos vagões onde Chantal filmou os passageiros desconfiados de sua câmera e onde Moyra Davey fotografou os leitores quase como uma voyeur; eu podia vê-los me vendo. E ao atravessar essa cidade, atravessava essas



narrativas, em deslocamentos tão contínuos que, agora, quando os recordo parecem todos um único — com seus intervalos os constituindo à maneira dos vinte quatro momentos de escuridão que se intercalaram, a cada segundo, às películas projetadas no cinema.

Um deslocamento único, quem sabe desde as primeiras saídas do bairro onde passei minha infância. Assim como Mekas nunca deixou de filmar sua cidade, tampouco sinto que tenha deixado de atravessar a minha: foi na espera pelos ônibus, em seu percurso interrompido, nas lentas subidas e descidas de suas ruas que me tornei sensível e disponível a essa assimilação da cidade.

Talvez tenha sido por isso que nessa cidade feita de grandes monumentos da arquitetura, repleta de lojas, multidões e guindastes que atravessam as nuvens, eu tenha encontrado uma enorme dificuldade de como ou por onde começar a fotografá-la. Quando apontava minha câmera em alguns lugares da cidade, sentia como se já conhecesse aquela paisagem mesmo sabendo que nunca havia estado naquele lugar antes. Provavelmente essas imagens deviam chegar através da lembrança de filmes ou pela própria literatura. Com o tempo, depois de dar início as duas séries fotográficas apresentadas aqui, fui descobrindo o que realmente me atraía em Nova Iorque: seus espaços vazios e silenciosos, espaços a espera de que algo aconteça ou ainda se recuperando de um acontecimento recente, suspensos entre o fim de algo e um porvir ainda não anunciado.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKERMAN, Chantal. *Her Brilliant Decade*. [19 de Janeiro de 2010]. Moving Image Source. Entrevista concedida a Melissa Anderson. Disponível em <http://www.movingimagesource.us/articles/her-brilliant-decade-20100119>. Acesso em: 5 de julho de 2020.

ANDERMAN, Jens. *Tierras en trance: Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2018.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BAPTISTA, Lucas. *Fantasma na máquina: Estrutura e movimento nos filmes de Ernie Gehr*. *Galáxia* (São Paulo), São Paulo, n. 34, p. 98-111, abr. 2017. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-25532017000100098&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 26 jun. 2020. <https://doi.org/10.1590/1982-2554201726655>.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPBELL, Brígida. *Arte para uma cidade sensível*. São Paulo: Editora Invisíveis Produções, 2015.

Cinema estrutural. Patrícia Mourão e Theo Duarte (orgs.); textos P. Adams Sitney e outros. Rio de Janeiro: Aroeira, 2015.

CONRAD, Tony & MEKAS, Jonas. *An interview with Tony Conrad: on the flickering cinema of pure light*. IN MEKAS, Jonas. *Movie journal: the rise of the new american cinema, 1959-1971*. New York: Columbia University Press, 2016.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma filosofia da fotografia*. São Paulo: É Realizações, 2018.

GARCIA, Marília. *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque edições, 2018.

__. *Expedição nebulosa*. Revista Serrote, Instituto Moreira Salles: São Paulo, v. 32, julho de 2019.

__. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

GAVA, Djuly. *Notas de dentro sobre impressões de fora: a cidade entre*

(vistas). Trabalho de Conclusão de Curso - Bacharelado em Artes Visuais. Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis, 2017.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas na Universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (orgs.). *O meio como ponto zero. Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas*. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 2002, p. 15-33.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: Record, 2003. Tradução de Eliane Zagury.

MEKAS, Jonas. *O filme-diário*. Tradução de Daniel Peluci Carrara. IN LABAKI, Amir. A verdade de cada um. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Barcelona: Ed. Montesinos, 2001.

__. *Lo infraordinario*. Traducción de Mercedes Cebrián. Madrid: Impedimenta, 2008.

__. *Tentativas de esgotamento de um local parisiense*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2016.

SANTOS, Milton. *Técnica, espaço, tempo*. Globalização e meio-técnico científico informacional. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

__. *Diários II (1964-80)*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

VIDAL, Laurent. O tempo encantado ou as astúcias dos homens lentos – Um “hipócrita” diálogo com Michel de Certeau. In. *Rev. Antropoól*. São Paulo: v. 61 n. 2: 40-54. USP, 2018.

FILMOGRAFIA

Walden (Diaries, Notes and Sketches), 1969, Jonas Mekas.

Reminiscences of a Journey to Lithuania, 1972, Jonas Mekas.

Lost, lost, lost, 1976, Jonas Mekas.

A walk, 1990, Jonas Mekas.

The Flicker, 1966, Tony Conrad.

Still, 1971, Ernie Gehr.

News from home, 1977, Chantal Akerman.

GO! GO! GO!, 1962-64, Marie Menken.

Gnir Rednow, 1960, Joseph Cornell e Stan Brakhage.

