

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

ENTRE O MÓVEL E O IMÓVEL
UMA ANÁLISE DO VIDEOCLÍPE “NÃO MAIS”

Leandro César Borboleta Nogueira

Belo Horizonte
2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social: Imagens e Culturas
Midiáticas

ENTRE O MÓVEL E O IMÓVEL

UMA ANÁLISE DO VIDEOCLÍPE “NÃO MAIS”

Artigo apresentado ao curso de Especialização em Comunicação Social: Imagens e Culturas Midiáticas do Departamento de Comunicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para obtenção do título de Especialista em Comunicação Social.

Orientadora: Roberta Veiga.

Leandro César Borboleta Nogueira

Belo Horizonte
2007

Resumo

Este artigo trata a questão da representação da fotografia e do vídeo a partir da análise do videoclipe “Não Mais” da banda Pato Fú, produzido pelo vidomaker Conrado Almada. O trabalho propõem uma associação entre a proposta estética defendida pelo movimento cubista e o videoclipe, na qual a constituição da obra possibilita uma nova visualização do universo das imagens. Partindo da evolução ocorrida com as imagens ao longo do tempo e dos dispositivos tecnológicos, tendo como base teorias imagéticas existentes, o trabalho busca apresentar “Não Mais” como um entre-lugar da fotografia e do vídeo.

Palavras-chave: Fotografia, Vídeo, Cubismo, Almada, Videoclipe.

INTRODUÇÃO

Uma cidade construída por fragmentos de imagens, uma sobreposição constante que gera uma nova cidade, um novo prédio, um novo apartamento, um novo ser humano. É desse modo que o objeto tratado no presente trabalho remonta possibilidades artísticas e nos faz questionar seu processo de realização. A obra instiga o espectador a acompanhá-la, levando-o a perceber como um universo composto de imagens fragmentadas pode-se apresentar visualmente.

Produzido em 2003, pelo videomaker mineiro Conrado Almada, o videoclipe “Não Mais” (anexo I) ilustra a música homônima da banda, também mineira, Pato Fú. A obra se apresenta como uma série de fotomontagens; fotografias de uma mesma cena, registradas com pequenas diferenças de ângulos, tendo a produção de suas montagens animada por meio de um programa de edição de imagens. Essa compilação de várias fotografias promove uma série de outras imagens, que contemplam, panorâmica ou parcialmente, o local onde a cena ocorre.

Nesse artigo pretende-se analisar o modo de construção do videoclipe “Não Mais” e como ele apresenta novas formas imagéticas, que tornam alguns paradigmas incapazes de sustentar uma definição sobre essa nova imagem e o lugar onde ela se encontra. Será desenvolvida uma análise calcada no interesse sobre as novas facetas das imagens. Através da discussão acerca das particularidades e possibilidades apresentadas pela mídia videoclipe e em particular por “Não Mais” o trabalho propõe uma análise que buscará um diálogo com o clipe, abordando a questão da utilização do dispositivo tecnológico na concepção da obra.

As cenas do clipe são construídas e fotografadas dentro de um apartamento localizado no Condomínio JK, em Belo Horizonte, conhecido pelo grande número de apartamentos e moradores. Esse fato favorece ainda mais a conceituação proposta pelo videoclipe, que em meio a uma grande quantidade de pessoas e apartamentos, localizados no centro da cidade, trabalha o universo do anonimato e da solidão.

Realizado com cerca de mil fotografias, que apresentam vários ambientes do apartamento em diferentes recortes e dimensões, o vídeo apresenta também o protagonista como um sujeito que preenche, também de maneira antinatural, esses espaços do pequeno mosaico que é apartamento.

A construção do videoclipe contempla o preenchimento do espaço físico apropriando-se do que o próprio objeto retratado lhe oferece como recurso visual e

estético. A enorme quantidade de esquadrias e os apartamentos com formato de pequenos cubos fazem do edifício um enorme mosaico. A disposição dos ambientes de cada apartamento faz com que ele também seja um mosaico ainda em menor escala, sendo a união desses pequenos fragmentos responsável pela apresentação deste novo universo aos seus espectadores.

O resultado final é um material videográfico que configura, à sua maneira, os universos da solidão e do anonimato. Com pouco mais de três minutos de duração, a obra mistura e condensa a imagem estática e a imagem em movimento em uma esfera que este ensaio pretende tratar como um entre-lugar da fotografia e do vídeo.

IMAGEM-ESTÁTICA

A fotografia, no início de sua trajetória, como “máquina de imagem” era valorizada como ferramenta capaz de realizar uma representação quase automática e objetiva da realidade, metamorfoseando o passado em presente. Esta representação leva a ampliação da intensidade da relação existente entre o sujeito que fotografa e o real que é fotografado, passando a desenvolver a capacidade de insinuação a partir de quadros que extrapolam uma simples composição de uma determinada cena. O real fotografado é composto pelo o que Roland Barthes vai chamar de “referente fotográfico”, ou seja, qualquer coisa que esteve presente na frente da câmera, sem a qual não haveria fotografia.

Em “Não Mais” o referente fotográfico estabelecido por Barthes se faz presente, pois, o videoclipe é composto por inúmeras fotografias. Porém, a maneira como Almada lida com esses referentes, faz com que o registro real de cada fotografia seja ultrapassado no que tange a sua capacidade de ilustrar e/ou retratar a realidade. Junto aos ambientes do apartamento, que são construídos e desconstruídos continuamente, está o personagem que também os compõem e é objeto de constantes mutações, tornando-se um ser humano amorfo.

As montagens que desestabilizam o referente fotográfico da realidade trabalham ainda com a invisibilidade proporcionada pela fotografia. Mesmo sendo compostas por diversos fragmentos fotográficos, as montagens não deixam de alimentar esse traço da fotografia, que em uma realidade, composta por inúmeras imagens, ainda nos instiga sobre o que não foi contemplado pelo registro da câmera. O quarto, a sala, a cozinha,

enfim, todos os ambientes do apartamento e também alguns do edifício, são contemplados pelas montagens do videoclipe. O banheiro disforme de “Não Mais”, assim como os demais ambientes do apartamento, ilustra com imagens intencionalmente deformadas por suas linhas de contorno, um ambiente onde impera uma forma antinaturalista de representação, onde o interruptor de luz é apresentado quase na horizontal e os azulejos formatam um desenho que descarta qualquer estilização.

Barthes reforça ainda, como característica relevante da fotografia, a sua capacidade de reprodução. “O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.” (Barthes, 2006, p.13). Essa reprodução ao infinito de algo que só existiu dentro do limite de tempo entre o abrir e fechar do diafragma da câmera fotográfica, esse aprisionamento de um determinado instante, que nunca mais irá se repetir, auxilia a fotografia a contar uma estória e/ou história por meio de fragmentos. Algo que ocorre em “Não Mais”, pois a apresentação de todo um contexto e o desenrolar dessa estória representada pelo clipe, acontece por meio da construção de uma narrativa realizada com fragmentos que aprisionam, com intuito de reproduzir eternamente um determinado instante, assim como é defendido por Barthes. Mas ao mesmo tempo as fotografias presentes em “Não Mais” também negam essa possibilidade de eternizarem aquilo que registraram, pois o espaço estabelecido é rapidamente desconstruído.

Esse aprisionamento proposto pela fotografia se desenvolve na obra de Almada como representação de elementos que permeiam todo o videoclipe. O próprio edifício aprisiona o sujeito dentro de um espaço da cidade, com seus corredores, elevadores e janelas. Embora o sujeito se encontre em um dos locais de grande movimento da cidade, o apartamento reforça o aprisionamento, ao restringir ainda mais o espaço físico em que o indivíduo pode se locomover e realizar suas ações.

A compilação desses fragmentos/fotografias, que também imprimem uma vasta possibilidade de interpretações, faz com que surja através do clipe uma vida que não é idêntica ao real, mas que se expande na realidade apresentada pela obra de Almada. O mesmo ocorre com seus formatos, cores, quadros e áudio utilizados, que servem como base para a propagação do universo tematizado pela solidão, apresentado pela obra videográfica.

Ao se deslocar pelo apartamento, preso a cada um dos fragmentos fotográficos que o compõe e ao mesmo tempo o aprisionam, o personagem de “Não Mais” se assemelha a um prisioneiro que anseia por um tempo que passe mais rapidamente.

Mesmo preenchendo com tarefas corriqueiras do dia-a-dia o espaço temporal, representado pelo videoclipe, o misto de ansiedade e tristeza são evidentes. O ato de fazer e tomar um café, ler um jornal ou até mesmo aguardar deitado o passar do tempo, associados à música, que também pode nos sugerir o desejo pelo “não mais” daquele universo, constroem essa atmosfera de ansiedade pela mudança daquela realidade.

O arranjo antinatural das fotografias de “Não Mais” apresenta uma metamorfose das formas, que rompe com a padronização da visualização das fotografias, pois clipe leva ao limite o uso da foto seja em álbuns, seja em painéis, ou porta retratos, pois além de estarem na tela, elas ganham movimento sem se tornarem cinema. Suas fotos diferentemente dos álbuns de retratos, por exemplo, não concedem ao espectador a liberdade de durar em cada uma o tempo que julgar necessário ou conveniente, pois o movimento impõe, através da construção pré-estabelecida, uma duração às imagens. Esse modo de apresentação das fotografias torna a experiência sensorial ainda mais evidente. A contemplação desse álbum autônomo, com vida própria, se impõe ao espectador e possibilita uma nova forma de visualização das cenas que se apresentam. A fragmentação das formas que são construídas na tela conduz o espectador a analisar as fotos, dentro de um tempo de leitura que é imposto pelo ritmo da música e pelo movimento que é dado às imagens.

A seqüência fotográfica, que já foi considerada uma distorção à essência da fotografia, assume em “Não Mais” uma importância significativa, ao reforçar a forma como a obra foi concebida. Mesmo não ordenada, quanto ao que se refere à cronologia e disposição das fotografias apresentadas no quadro, a seqüência exerce no clipe um papel de grande relevância, pois ela possibilita a principal maneira de visualização da obra. Sobre a seqüência fotográfica Raymond Bellour, em sua obra *Entre-Imagens*, ressalta que:

“Essa poderia ser a razão pela qual, após ter estado relativamente pouco presente na já longa história da fotografia, hoje em dia, a seqüência suscita mais interesse: afinal, vivemos uma época que extrai sua força da confusão e da desagregação das especificidades, mesmo quando ainda não estão garantidas por afastamentos reais entre as condições técnicas”. (Bellour, 1997, p.110).

A foto que segundo Bellour é “um instante arrancado da realidade” (Bellour, 1997, p. 138), transforma “Não Mais” em um emaranhado de quadros que aprisionam uma série de instantes arrancados da realidade.

A POLIVALÊNCIA DO CUBISMO NO VIDEOCLÍPE

A construção fragmentada dos espaços da moradia, apresentada pela obra videográfica, revela os cortes incertos e a falta de uma padronização das imagens e dos objetos, proporcionando um constante leque de possibilidades quanto aos enquadramentos do apartamento. Um mesmo objeto pode existir com ângulos ou enquadramentos diferentes, dando a ele um novo significado no espaço representado na obra. Em alguns momentos do videoclipe as paredes chegam a ocupar os lugares que teoricamente pertenceriam ao chão e ao teto, subvertendo de várias maneiras a espacialidade convencional de um apartamento.

Tal desapego com a representação verossímil dos ambientes e objetos demonstra uma estreita relação de "Não Mais" com as obras do Cubismo. Um movimento artístico do início do século XX, encarado como revolução estética na arte ocidental que tem como principais nomes Pablo Picasso e Georges Braque. Caracterizado por tratar as formas da natureza por meio de figuras geométricas ou disformes, o Cubismo representa todas as partes de um objeto no mesmo plano, fazendo com que a representação do mundo não tenha nenhum compromisso com a real aparência das coisas, trazendo para o plano o que se apresenta como profundidade e relevo. No cubismo, uma espécie de desdobramento e/ou decomposição de um objeto em vários pedaços, leva a uma ambivalência de formas que se entrecruzam umas com as outras.

O espaço representado e os objetos presentes se interpenetram durante todo o videoclipe através da exibição em fragmentos. Assim como no cubismo, o espectador é levado a absorver sensorialmente estas novas formas – novas maneiras de ver - dos objetos e do lugar, que estão sendo propostas. As imagens, tanto do edifício quanto do apartamento, aparentam estar esboçadas no espaço, à espera de uma conclusão final da obra, que pode ou não existir. O espaço físico em "Não Mais", assim como no Cubismo, se apresenta de forma ilusória. Giulio Carlo Argan, em sua obra Arte Moderna, ressalta:

O espaço não é nada que existe em si, é a realidade ordenada e configurada na consciência; desse modo, não pode existir nada de incerto, ilusório ou alusivo na forma do espaço. As únicas dimensões certas, na realidade, são altura e largura, que se traduzem respectivamente na vertical e na horizontal; a terceira dimensão é ilusória. (Argan, 2006, p.426).

O potencial estético apresentado por “Não Mais” amplifica a proposta cubista de que a obra deve apresentar o efeito estético como essência. Um edifício torto é ocupado por um apartamento completamente irregular, que tem seus espaços preenchidos por um indivíduo amorfo. Indivíduo que ao mesmo tempo em que preenche também contempla essa irregularidade, não presente somente no universo existente no interior do apartamento, mas que também atinge o plano exterior. A apresentação das três primeiras montagens do videoclipe, nas quais são apresentados a cidade e os dois blocos do condomínio, permitem a visualização dessa irregularidade contraditória, que ao mesmo tempo compõem e/ou deforma os elementos que fogem do limite físico estabelecido pelas paredes do apartamento. Quando o ambiente externo é mostrado de dentro para fora do apartamento a irregularidade continua presente. As imagens que contemplam as janelas do apartamento também recortam o céu e as nuvens de maneira geométrica e os representam por meio da união de fragmentos não sequenciais de imagens.

IMAGEM EM MOVIMENTO

A sincronização entre imagem e som começou a ser bem estabelecida a partir do final da década de 1920, ação que surtiu enorme efeito sobre o cinema, principal arte visual da época, permitindo assim, que os aspectos visuais da música comessem a ser cogitados. O vídeo é um atravessador de dois grandes níveis da experiência visual, uma passagem “entre o móvel e o imóvel, entre a analogia fotográfica e o que a transforma”. (Bellour, 1997, p.14)

O videoclipe é a expressão visual de uma determinada obra musical, que, teoricamente, pretende reforçar ainda mais o valor musical, mas as transformações técnicas e conceituais fizeram com que o clipe se tornasse algo também capaz de ser analisado como uma obra separada da sua respectiva trilha.

De uma simples estratégia de Marketing realizada para vender discos a realizações inovadoras, o videoclipe que, segundo Arlindo Machado - é uma obra de natureza genuinamente televisiva - extrapolou seus limites pré-estabelecidos e se firmou como uma das formas de expressão artística de maior vitalidade em nosso tempo. O autor afirma que:

“(...) o videoclipe aparece como um dos raros espaços decididamente abertos a mentalidades inventivas, capaz ainda de dar continuidade ou novas conseqüências a atitudes experimentais inauguradas com o

cinema dos anos 50-60 e a videoarte dos anos 60-70.” (Machado, 2000, p.173).

O potencial inovador do videoclipe é “um caminho estratégico para a revigoração do espírito inventivo no plano do audiovisual” (Machado, 2000, p.173). Toda essa capacidade de inovação e também de narrativa proposta pelo videoclipe possibilitam que ele deixe de ser apenas um simples acompanhamento visual para se tornar uma nova visualidade.

As imagens, somada a uma série de fatores visuais, como exemplo a edição, extrapolam a letra composta pela banda e torna a obra videográfica um elemento que vai além da obra musical. Isto reforça a idéia de que “o clipe está evoluindo de um mero adendo figurativo da musica para uma estrutura motovisual que é ela também, em essência, de natureza musical.” (Machado, 2000, p.178).

Ao longo dos dois últimos séculos, as transformações ocorridas, quanto as possibilidades de visualização e difusão das imagens, proporcionaram uma gama inestimável de realizações, tanto na produção quanto na publicização dos mais variados tipos de imagens. O videoclipe, como qualquer obra/execução imagética, está inserido nestas transformações. Com o advento da imagem informática, também denominada de imagem síntese ou infografia, o leque de possibilidades de criação de uma imagem tornou-se ainda maior. Aproveitando essa nova gama de criação, o videoclipe, assim como as demais produções audiovisuais, passa a apresentar, em algumas obras, elementos que atendem e executam essa nova maneira de se retratar e criar imagens.

Todas essas mutações em relação a possibilidade de manipulação das imagens proporcionadas pela estrutura do vídeo, tais como edição, coloração, distorção, dentre outros, fizeram com que o videoclipe passasse a ser “encarado como uma forma autônoma, na qual se podem praticar exercícios audiovisuais mais ousados” (Machado, 2000, p.176). Segundo Machado, essa nova face do videoclipe tende a valorizar as imagens e suas possibilidades de manipulação em detrimento a vinculação da presença dos artistas ou intérpretes nas cenas a serem apresentadas.

“Há, em todo caso, uma tendência mais ou menos generalizada no sentido de minimizar a presença física dos interpretes na cena, em troca de uma maior liberdade de manejo plástico do quadro. Isso tem possibilitado um salto qualitativo no tratamento visual dos clipes e ao mesmo tempo permitindo que a imagem seja trabalhada como textura, tapeçaria cromática e sofra a mesma interferência ou processamento que já ocorre na música.” (Machado, 2000, p.176).

A liberdade de produção apresentada pelo videoclipe em sua fase atual fomentou a quebra ou abandono de alguns cânones utilizados para se realizar o que antes era proposto como um bom videoclipe. É característica do videoclipe a mudança brusca de ambiente, planos, cores, tons, assim como uma idéia de independência no qual estão intrínsecos conceitos como fragmento e dispersão. A qualidade técnica e a apresentação de um produto final recheado de boas imagens, com boa iluminação e bons atores, cedeu lugar a obras que apresentam características e/ou tendências de um “retorno a um primitivismo deliberado, à imagem ‘suja’, mal iluminada, mal ajustada, mal focada e granulada, o corte na rebarba, a câmera sem estabilidade e sacudida por verdadeiros terremotos, todas as regras mandadas para o vinagre todo o visível reduzido a manchas disformes, deselegantes, gritantes, inquietantes.” (Machado, 2000, p.176). Fogem a essa regra os clipes produzidos para várias bandas que defendem um caráter mais comercial e limpo de suas músicas, no qual o produto final se apresenta como algo que em momento algum levará o espectador a levantar nenhuma questão acerca daquela produção audiovisual.

IMAGEM INFORMÁTICA

A fonte imagética de “Não Mais” são as fotografias que ilustram todo o trabalho. A utilização do vídeo como dispositivo para a execução do trabalho que seguiu após a realização das fotografias transformou as fotos em um elemento “no qual a informação substitui a natureza”. (Guimarães, 2002, p.156). Com a realização do vídeo, as fotografias/imagens/fonte passam a pertencer a uma outra categoria, que não se apresenta como categoria material, pois, passam a se distinguir como elementos compostos por uma linguagem binária. O vídeo de Almada traz essa transformação implantada pelo dispositivo técnico utilizado. Dispositivo que materializa e desmaterializa a obra do artista. Dubois ressalta que:

“Com a imagem eletrônica da televisão e do vídeo, que é também uma imagem-movimento que passa numa tela, esta realidade “objetal” de uma imagem material que seria visível na sua base, desapareceu. Não existe mais imagem fonte. Não há mais nada para se ver que seja material (paradoxo de algo intitulado justamente vídeo – “eu vejo”). (Dubois, 2004, p.63).

Essa imagem eletrônica, mesmo com suas diversas características é encarada também como uma não-imagem, pois ela se apresenta como sinal de vídeo e também como uma seqüência de impulsos elétricos. Não se apresentando como imagem em essência, ou, seja, algo que não existe como objeto físico, mas como uma combinação de elementos que têm a imagem videográfica como solução final. “Desse modo, a imagem de vídeo não existe no espaço, mas apenas no tempo. É uma pura síntese de tempo em nosso mecanismo perceptivo.” (Dubois, 2004, p.64).

A imagem informática ou imagem síntese, como também é denominada por alguns autores, se apresenta como um produto puramente virtual, em que o processo de desmaterialização dos signos pictóricos parece atingir seu ponto máximo. O preenchimento físico das “matérias-imagens” apresentadas por Dubois como imagens que têm como característica a ocupação de um espaço físico como a pintura, cinema e a fotografia, não se fazem presentes. Tampouco se assemelham em algum instante à estrutura das imagens-informática, que se reduzem a uma análise de sinal numérico. “A imagem informática é menos uma imagem que uma abstração. Nem mesmo uma visão do espírito, mas o produto de um cálculo.” (Dubois, 2004, p.65).

As imagens síntese, que se servem exclusivamente da interface eletrônica, dispensam a necessidade do universo onde as telas ou películas têm de ser contempladas. O desaparecimento ou a não utilização dos velhos suportes demonstra que não há mais tempo para a geração das imagens. Elas se apresentam instantaneamente, dispensando a intervenção ou a necessidade de um mundo externo na sua concepção. Segundo Guimarães:

“A imagem não traz consigo a duração do olhar. O ato de ver foi substituído por uma operação mental e simbólica que conecta a imagem a nossos circuitos sensório-motores e neurais, tornando-a, conforme a ocasião, objeto de toque, lugar de imersão, meio de transporte imperceptível que religa o aqui e o lá, o interior e o exterior, como se o mundo se desdobrasse em filamentos inumeráveis que se infiltram em nosso corpo pela pele, olhos, tato, respiração, pensamento.” (Guimarães, 2002, p.156).

As possibilidades da manipulação desses impulsos elétricos permitem que o ambiente do vídeo se torne mais aberto e propício a novas experimentações. A imagem agora é apenas uma superfície dotada de uma gama de possibilidades de representações. A materialização das suas imagens não ocorre como a das matérias-imagens, as

mutações possibilitadas pelas máquinas e as intenções do sujeito que as manipulam é que é responsável pela sua materialização quanto imagem.

“Não uma “película” invisível e transparente, um vidro ou uma janela aberta para o mundo (como ocorria com o cinema), mas uma matéria, uma textura, um tecido dotado de corpo, um corpo próprio: uma espessura. Em vídeo, tudo provavelmente não passa de imagem, mas todas estas imagens são matéria.” (Dubois, 2004, p.89).

“Não Mais” contempla essa matéria ressaltada por Dubois, ao ponto de ser uma obra que tem o seu resultado final apresentado como um vídeo, em uma plataforma de vídeo, mas que é em essência uma obra de caráter fotográfico.

O RECURSO ESTÉTICO DA TÉCNICA

A discussão realizada por Philippe Dubois, acerca da utilização do dispositivo tecnológico na execução da obra de arte, propõem uma invenção artística que se distancia da técnica. Segundo o autor em sua obra “Cinema, vídeo, Godard”:

“Todo dispositivo tecnológico pode, com seus próprios modelos, jogar com a dialética entre semelhança e dessemelhança, analogia e desfiguração, forma e informa. A bem da verdade, é exatamente este jogo diferencial e modulável que é a condição da verdadeira invenção em matéria de imagem: a invenção essencial é sempre estética, nunca técnica.” (Dubois, 2004, p.57).

Tal afirmação do autor nos faz indagar sobre a invenção estética, pois, no caso específico do clipe “Não Mais”, a inovação essencial se apresenta na técnica. A relação entre o executor da obra e os dispositivos tecnológicos utilizados para sua realização é abordada por Dubois como uma relação humanismo-maquínismo, em que a construção estética está ligada às possibilidades oferecidas pela tecnologia utilizada para o desenvolvimento da obra. Essa relação entre máquina e homem na construção artística é algo que sempre esteve presente na realização artística, apresentando variáveis que estão relacionadas à utilização do dispositivo tecnológico. Para tanto Dubois afirma que:

“É, portanto a questão de uma modulação entre dois pólos, humanismo e maquinismo, que são na verdade sempre co-presentes e autônomos. A dialética entre estes dois pólos, sempre elástica, constitui o aspecto propriamente inventivo dos dispositivos, em que o estético e o tecnológico podem se encontrar.” (Dubois, 2004, p.45).

Conforme o que é sustentado por Dubois, a representação das imagens, no caso específico das fotografias no clipe “Não Mais”, sempre opera esteticamente com diferentes variações entre semelhança, forma e figuração das imagens. Assim, a construção da obra videográfica parte da representação e semelhança de um objeto. A fotografia é recriada, dando origem a um novo elemento que extrapola sua capacidade quanto imagem estanque. A fotografia e o vídeo se completam e se entremeiam durante todo o tempo, trabalhando assim, com a semelhança e a forma, uma nova maneira de representação da fotografia.

A semelhança e a dessemelhança são, portanto, fatores que fomentam a representação das obras, oriundas de diferentes máquinas de imagens, mas possuidoras de alguma semelhança com outra técnica, obra ou máquina. “Toda representação implica sempre, de uma maneira ou de outra, uma dosagem entre semelhança e dessemelhança.” (Dubois, 2004, p.54).

A fotografia, que é a base para a realização do videoclipe “Não Mais”, é, segundo Dubois, atravessada pela questão da figuração do invisível, pois não se mostra como uma mera apresentação de um determinado instante, mas também de uma série de fatores que não se apresentam no momento exato de sua captura. Em “Não Mais” o movimento do personagem que percorre todo o apartamento é um exemplo desta figuração, pois, além de toda relação das imagens com a música, existe a apresentação de um movimento que não se mostra por meio da fotografia, mas que é por ela insinuado e acaba sendo executado por meio de recursos videográficos.

“Vale notar também que a foto nem sempre se contenta em figurar o tempo congelado do instante (nem toda foto se reduz a um instantâneo) e, que ela trabalha também a dessemelhança, às vezes até o ilegível, ao apagamento, à mancha ou ao uniforme, especialmente quando ela tenta inscrever em si os efeitos do movimento pelo desfoque provocado pela “câmera tremida” ou pelo intervalo excessivo de exposição.” (Dubois, 2004, p.56).

A oscilação entre os dispositivos técnicos utilizados na execução do clipe é traço característico da obra de Almada. O jogo estético existente entre o congelamento e o movimento das imagens, promove uma nova experiência sensória no espectador. O misto de possibilidades e informações trazidas e representadas pelas imagens de “Não Mais” fazem da representação fracionada daquele universo, a união de visões laterais e frontais, que contrariam a objetividade da perspectiva tradicional. O chão que aparenta estar no mesmo nível das paredes, o teto que é repleto e recortado irregularmente,

a janela para o mundo que desconfigura ainda mais o ambiente externo, são exemplos que, além de deslocar a representação para um outro lugar, fazem da associação entre fotografia e vídeo uma nova possibilidade de representação.

A retirada da fotografia desse lugar “convencional” e a sua apresentação em uma outra dimensão propõem um jogo sensorial e visual que fazem da obra um ponto de expansão da visualidade da fotografia e do vídeo. O corte incerto, a irregularidade, o antinaturalismo das fotografias que permeiam toda a obra fomenta essa expansão ao apresentar um vídeo composto por fotografias. Essas fotografias compostas por outros fragmentos de imagem, remontam inúmeras possibilidades de visualização dos ambientes apresentados, que por sua vez, traduzem e possibilitam ao espectador essa nova gama de visualização e experiência sensorial em relação à obra.

ENTRE-LUGAR

Lúcia Santaella propõe, juntamente com Winfred Noth, a apresentação de três paradigmas imagéticos, sendo eles: Pré-fotográfico, Fotográfico e Pós-fotográfico. Sendo a pintura pertencente ao paradigma pré-fotográfico – imagens produzidas artesanalmente, que dependem da habilidade manual do indivíduo. A fotografia pertencente ao paradigma fotográfico – imagens que dependem de algum tipo de máquina de registro e por consequência de objetos reais preexistentes. O vídeo pertencente ao paradigma pós-fotográfico – imagens sintéticas ou infográficas, que são calculadas por computação.

Vale ressaltar que o videoclipe “Não Mais” é uma obra que se encaixa nas descrições utilizadas por Santaella e Noth para caracterizar uma obra pós-fotográfica, mas tem como sua base primordial a fotografia.

Esses distintos paradigmas têm por consequência diferentes artistas ou atores, denominados por Santaella como agente produtor, que ao longo do tempo e dos paradigmas, por ela estabelecidos, sofrem mutações em relação a sua capacidade autoral. Segundo a autora:

“Enquanto o criador das imagens artesanais deve ter como habilidade fundamental a imaginação para a figuração e o agente do paradigma fotográfico necessita de capacidade perceptiva e prontidão para reagir, o produtor das imagens sintéticas deve desenvolver capacidade de cálculo para modelização, a habilidade

de intervir sobre os dados a fim de melhor controlá-los e manipulá-los.” (Santaella, Noth, 1997, p.170).

Os trabalhos artísticos que antecederam ao vídeoclipe de Almada são encarados como preparatórios para realização de obras que se assemelham em estrutura a “Não Mais”.

“(...) o trabalho desses artistas, longe de terem sido fruto de arbitrárias fantasias da criação, ao contrário, funcionam hoje como verdadeiras antevistas do modo como a linguagem visual passou a ser produzida nos processos de síntese do computador, até o ponto de se poder afirmar que aqueles artistas estiveram preparando o terreno e a sensibilidade dos receptores para o advento da infografia, das imagens de síntese.” (Santaella, Noth, 1997, p.183).

A obra de Almada é fruto, e, está inserida, neste paradigma que possibilita tal manipulação das bases/imagens/dados e que tem como resultado a idealização de uma imagem, denominada por Santaella como imagem síntese. Imagem que possibilita a apresentação “de uma realidade do mundo, por mais virtual e abstrata que seja, uma realidade da imagem como mundo possível”. (Bellour, 1997, p.15).

O estabelecimento de uma regra estanque em relação aos novos formatos audiovisuais intitulados como obras de caráter Pós-Fotográfico, permite uma limitação na discussão e na maneira de enxergar a produção de obras híbridas. Estas se realizam e/ou tomam forma a partir da combinação de elementos que pertencem a diferentes paradigmas. “Dessa forma se produz entre foto, cinema e vídeo uma multiplicidade de sobreposições, de configurações pouco previsíveis”. (Bellour, 1997, p.14). A mistura entre os paradigmas, que possibilita uma hibridação das artes, constrói uma nova maneira do espectador perceber e vivenciar as obras e por consequência regenera a maneira como esse espectador/receptor se sensibiliza com mundo ao seu redor.

As fotografias que passam a ser apresentadas como um vídeo, sendo esse vídeo uma compilação infográfica que utiliza o suporte do vídeográfico para gerar a possibilidade da sua visualização. Esta visualização preconiza em “Não Mais” o que este ensaio trata como entre-lugar da fotografia e do vídeo. A obra de Almada apresenta aspectos que estão ligados a diferentes estruturas e possibilidades de visualização, os suportes utilizados pelo autor fazem com que a obra apresente várias opções de mediação, sendo incondicional o estabelecimento de um dispositivo e/ou técnica específicos para a produção e contemplação de “Não Mais”.

A recepção simultânea de vários fragmentos de fotografias, que por meio da manipulação vídeográfica, dá origem a uma nova foto apresentada via tela ou projeção e fazem com que o videoclipe propicie ao seu espectador vários níveis de experiência sensorial presentes em um mesmo elemento, sendo o clipe, o habitat comum de duas matérias imagéticas.

A obra, na sua multi-referencialidade, promove uma gama de possibilidades da experiência estética em relação aos elementos que ela apresenta e ao mesmo tempo transforma em um só corpo imagético. Em relação à experiência estética nas obras de execução virtual como “Não Mais”, Guimarães ressalta que:

A composição da obra virtual escalona o acesso à experiência estética em três níveis ou dimensões: o acesso ao visível através da percepção e da sensação; a relação com os signos – domínio do legível; e finalmente, a participação de uma razão contemplativa, voltada propriamente para o domínio do inteligível. (Guimarães, 2002, p.157).

O espectador recebe uma quantidade considerável de informações e referências, que o fazem se exercitar durante todo o tempo em que o clipe é apresentado. A contemplação se associa a uma atuação da obra sobre o espectador, na qual o clipe arrasta-o consigo para um universo transitório em que “o estante se prolonga sem deixar de ser instante” (Bellour, 1997, p.12) e a experiência sensorial é colocada como cerne da relação entre a fotografia e o vídeo.

Assim como na relação espectador e obra, a relação fotografia e vídeo também tem, como ponto central, a experiência estética propiciada por esses elementos em diversas ações. Essas podem ser interpretadas como imbricamento, risco, fusão, enfim, uma série de possibilidades que fazem de “Não Mais” um ambiente em que se encontram ações e atuações tanto da fotografia quanto do vídeo. Ao mesmo tempo não podemos estabelecê-lo como elemento de um determinado paradigma ou reduzi-lo apenas a um corpo vídeográfico ou fotográfico.

“Não Mais” preenche esse lugar que se encontra no “entre” termos. Mostrando que “o imenso poder da fotografia se mantém mesmo numa situação em que ela já não é realmente ela mesma” (Bellour, 1997, p.85). Possibilidade que se apresenta pelo fato da obra trabalhar com elementos que têm como característica a capacidade de manipulação. A obra trabalha em um ambiente em que a mutação e a apresentação são possibilitadas pela estrutura tecnológica utilizada, por meio de “uma imagem que, pela

desfiguração, descortina uma refiguração” (Bellour, 1997, p.13). A desconfiguração dos elementos, antes tidos como estabelecidos sem margem para variação, passam a ser peças que estruturam uma re-montagem constante, que irá transformar a limitação antes estabelecida e intransponível desses elementos.

ANEXOS

Anexo I

Vídeo Clipe da Música Não Mais (2003) do grupo Pato Fú. Direção e edição de Corado Almada.

BIBLIOGRAFIA

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*, Campinas: Papyrus, 1997.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- GUIMARÃES, César. *O novo regime visível e as imagens digitais*. IN: *Estação das Imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão Levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.
- SANTAELLA, Maria Lúcia. NOTH, Winfred. *A imagem. Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1997.