

PERNOITES: ENTRE MOVIMENTOS E PAUSAS

PERNOITES: BETWEEN MOVEMENTS AND PAUSES

Camila de Souza Silva / UFES

RESUMO

O presente artigo trata de discorrer sobre o processo de produção de imagens do projeto artístico *Pernoites*, desenvolvido a partir do transitar da artista entre hotéis da orla de Jardim Camburi, bairro da capital Vitória/ES, com o intuito de capturar em vídeo a linha do horizonte formada pelas luzes dos navios ancorados no porto da baía. Os resultados são imagens videográficas estáticas de paisagens noturnas contingentes. A partir das relações de movimentos e pausas, considera-se as possibilidades do vídeo, enquanto arte contemporânea, concernente a produção de imagens com movimentos excessivamente lentos e sutis, portanto, imagens praticamente estáticas, o que concederia ao espectador a liberdade de movimentar-se diante da mesma. As reflexões fundamentam-se nas ideias de Philippe Dubois, Roland Barthes, Marc Augé e Jonathan Crary.

PALAVRAS-CHAVE: Imagens videográficas; espectador; movimento; pausa; hotéis.

ABSTRACT

The present article discourse about the process of production of images of the work Pernoites, developed from the transit of the artist between hotels of the beachfront of Jardim Camburi, neighborhood of the capital Vitória/ES, with the intention of capturing in video the horizon line formed by the lights of ships anchored in the harbor of the bay. The results are static videographic images of a contingent nocturnal landscapes. From the relations between movements and pauses, it is considered the possibilities of the video, as contemporary art, concerning the production of images with excessively slow and subtle movements, therefore, practically static images, which would grant the spectator the freedom to move before it. The reflections are based on the ideas of Philippe Dubois, Roland Barthes, Marc Augé and Jonathan Crary.

KEYWORDS: Videographic images; spectator; movement; pause, hotels.

Introdução

A possibilidade de apreensão do movimento mudou o modo da sociedade se relacionar com as imagens outrora somente estáticas. Philippe Dubois nos aponta o porque hoje, mais de um século depois da invenção dos irmãos Lumière, recorreremos ao cinema para falarmos sobre a imagem em movimento. Dubois diz:

se a questão do movimento é um operador central na nossa relação geral com as imagens, é porque o cinema representou um papel primordial tanto histórica quanto esteticamente. Foi ele que deu movimento às imagens. (DUBOIS, 2003, p. 6)

No que tange a relação entre o espectador e a imagem, a partir do princípio de que a produção de imagens antes do cinema era fadada a ser estática – basta lembrarmos do desejo limitado dos futuristas de dar movimento a pintura –, podemos estabelecer uma primeira dicotomia para tratar justamente da relação de imagens¹ estáticas produzidas tradicionalmente no campo das artes com o espectador que se movimenta diante das mesmas. A dicotomia espectador móvel *versus* imagem imóvel responde satisfatoriamente à essa tradicional relação das pinturas penduradas na superfície de paredes que permite a movimentação do espectador diante delas. Ou seja, o sujeito permanece diante da imagem por alguns instantes e logo segue seu curso, movimentando-se, de pintura a pintura, pelo espaço destinado as obras de arte.

O cinema nos sugere uma outra dicotomia. Roland Barthes, ao se colocar como um espectador de cinema, diz: “diante da tela não estou livre para fechar os olhos; senão, ao reabri-los, não reencontraria mais a mesma imagem: estou submetido a uma voracidade contínua.” (BARTHES, 2015, p. 52). A partir dessa afirmativa, visualizamos um sujeito aprisionado diante da imagem cinematográfica, uma imagem em movimento. Portanto, uma inversão da dicotomia acima citada pode ser considerada: espectador imóvel *versus* imagem móvel.

Há ainda a possibilidade de uma terceira dicotomia advinda do vídeo e da aproximação da arte com o cinema. Segundo Dubois, somente a partir do vídeo nos anos 70, foi possível “um primeiro deslocamento da imagem movimento para os lugares da arte” (DUBOIS, 2003, p. 6). Isso é facilmente atestado nas produções artísticas contemporâneas que, além de tirar partido das inúmeras possibilidades de

uso da imagem, já emancipada da narrativa linear oriunda do cinema, também exploram suas possibilidades de exposição – fora do confinamento da sala do cinema, com uso de múltiplas telas por vezes de tamanhos variados, projeções no chão, teto, ou em algum outro tipo de suporte não convencional –, o que concede tanto ao artista a liberdade de produzir imagens em movimento e ao espectador de movimentar-se diante delas. Assim, diante de certas produções de arte contemporânea, poderíamos considerar a seguinte dicotomia: espectador móvel *versus* imagem móvel.

Trabalhos como *Empire* (1964) de Andy Warhol e *24 Hour Psycho* (1993) de Douglas Gordon, exemplificam essa dicotomia ao extremo. *Empire* (Figura 1) consiste em uma única cena protagonizando o icônico Empire State Building, até então o edifício mais alto de New York. Filmado durante a noite e a madrugada dos dias 25 e 26 de julho de 1964, quando exibido na íntegra tem uma duração de 8 horas e 5 minutos. Warhol ainda desacelerou o tempo real do vídeo de 24 *fps* para 16 *fps*, tornando a imagem ainda mais lenta e dificultando a percepção de movimento. Já *24 Hour Psycho* (Figura 2) de Gordon, consiste na apropriação do filme *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock em que uma desaceleração extrema de 24 *fps* para 2 *fps* prolonga o filme para exatamente 24 horas.

Em teoria, o espectador pararia para ver as imagens, já que, se há uma duração e movimento, espera-se que “as figuras se mexam” (BELLOUR, 1997, p. 86). Contudo, o movimento excessivamente lento das imagens, tornando-as quase estáticas; enquadramentos fixos e sua longa duração, faz com que o espectador seja repellido ou conduzido a movimentar-se diante e para fora da imagem. Além disso, os modos de exposição desses trabalhos também colaboram para que isso aconteça. A projeção de *24 Hour Psycho* em telas no meio da sala do espaço expositivo, exemplifica as possibilidades de novas posturas para os espectadores.



Figura 1: Andy Warhol. *Empire*. 1964. Figura 2: Douglas Gordon. *24 Hour Psycho*. 1993.

Segundo Luiz Cláudio da Costa, Warhol “provoca no espectador uma estranheza em relação ao dispositivo cinematográfico com o qual se acostumou” (COSTA, 2008, p. 31). De fato, o cinema iniciou, e logo depois a televisão corroborou para colocar seus espectadores num “estado prolongado de relativa imobilidade” (CRARY, 2016, p. 90), que diante de imagens como as de *Empire*, não sabem o que fazer. Mas, de acordo com Justin Remeselnik (2012), o que Warhol queria era justamente oferecer ao espectador não entediá-lo diante de suas imagens fílmicas de uma vista imutável, mas sim que ele pudesse começar a assistir quando quisesse, e além disso, que pudesse fazer qualquer outra coisa diante daquela imagem, uma vez que não seria obrigado a acompanhar uma narrativa linear.

A ideia de uma narrativa com começo, meio e fim, que imobiliza o espectador, pois caso contrário corre-se o risco de perder algo, é prontamente dispensada por artistas como Warhol cujo interesse é voltado para

Expandir o instante, esvaziar seus sentidos, esgotar as dimensões e os aspectos de uma única imagem, fazer durar algo, era expor essa operação e, principalmente, lançar dúvidas sobre o princípio de realidade. (COSTA, 2008, p. 27)

Trabalhos na linguagem do vídeo, que possuem uma duração, cujo o movimento das imagens fílmicas é lento, quase estático, transitam entre a primeira e última dicotomia propostas, pois esses tipos de imagens também podem ser consideradas como imóveis, permitindo ao espectador movimentar-se como bem intentar.

Esta breve consideração sobre a arte, o cinema e o vídeo no que tange as relações dicotômicas entre imagem e espectador, introduz um outro pensamento que

considera o movimento do artista como ação e experiência no processo de construção de uma imagem a partir da dicotomia movimento *versus* pausa. Sobre o movimento, Dubois diz que

o movimento é a única maneira de definir nossa relação com o mundo – é o que nos funda como seres vivos (e mortais), é o que nos faz sujeitos percipientes, e é o que funda a própria existência do universo e da matéria. (DUBOIS, 2003, p. 9)

A pausa, por sua vez, apresenta-se como uma postura contrária a um ritmo de vida atual da esfera urbana de existência baseado numa lógica de fluxos, monetização e produtividade.

A partir das relações entre movimento e pausa com o movimento do espectador diante de imagens, apresento a seguir um trabalho autoral cuja a intenção de construir imagens é atravessada por ações de movimento e pausa. Tais imagens se caracterizam na linguagem do vídeo e mostram luzes emitidas pelos navios ancorados na baía de Vitória/ES. Para posicionar a câmera diante desta vista que implica a observação de distâncias e de diferentes pontos de vistas, me desloco e pernoito em hotéis da orla de Camburi. A vista frontal para a região portuária da capital, proporcionada pelo posicionamento dos hotéis na avenida, favorece a construção de uma imagem plana e paralela ao posicionamento dos navios.

Pernoites

O trabalho intitulado *Pernoites*, iniciado no final de 2016, alinha um desejo de construir imagens e a ação de pernoitar em hotéis – estes espaços impessoais especificamente dedicados estadias temporárias, emblemáticos não-lugares (AUGÉ, 1994) que caracterizam a contemporaneidade.

No entanto, o desejo de escape ou fuga do cotidiano, mesmo que por apenas uma noite, simplesmente para usufruir dos benefícios desses não-lugares, já existia mesmo antes do querer construir as imagens das luzes dos navios ancorados na baía de Vitória/ES. Era uma questão intrinsecamente subjetiva a priori, alheia às questões da arte contemporânea, mas que aos poucos, com o lento passar do tempo, foi se estabelecendo como uma possibilidade poética de uma experiência artística. Concomitantemente, a vista noturna dos navios ancorados me chamou

atenção quando retornei para a minha cidade natal depois de mais de uma década longe. Um retorno para um lugar que mais parecia que estava a visitá-lo pela primeira vez de tão desconhecido e irreconhecível que havia se tornado.

Pernoitar nos hotéis fora a maneira encontrada para construir imagens videográficas dos navios na região portuária de Vitória, constituindo uma paisagem noturna contingente. A contingência se encontra na vulnerável disposição dos navios ancorados numa situação de pausa ou espera, que certamente será alterada conforme o cronograma portuário, o que conseqüentemente altera a paisagem. Ora muitos navios, ora poucos. Ao passo que os hotéis são edifícios fixos na avenida, configurando-se como pontos de estabilidade propícios para a captura das imagens.

Considera-se aqui o movimento como a ação de ir aos hotéis, caracterizado como um comportamento de um hóspede corriqueiro, que faz uma reserva, faz as malas, paga os custos e usufrui das instalações, bem como a ação de acionar a câmera para que ela executasse plenamente sua função de capturar imagens.

A primeira etapa do processo de pernoitar consistiu no mapeamento dos hotéis feito através de deslocamentos via *Google Earth*, pensando também numa possibilidade de deslocamentos contemporâneos via web², além de simular o comportamento de um turista distante à procura de um hotel para se hospedar. Os hotéis se situam entre os números 321 e 4355 da Avenida Dante Micheline, cidade da qual sou residente. O mapeamento começou do hotel mais próximo a minha residência, cerca de 1km, e seguiu na direção do fluxo do trânsito para a capital. Consistiu na captura de tela dos estabelecimentos e na organização dos mesmos numa planinha contendo informações específicas de cada hotel como valores, endereços e as distâncias entre eles. A coleta das informações foi um processo importante para o trabalho num sentido de preparação, configurando-se também como registros úteis para novos desdobramentos da pesquisa.

Ir em apenas um hotel não me parecia suficiente para estabelecer qualquer tipo de relação – o que foi de fato confirmado logo após a primeira estadia –, Sendo assim, dentre os 11 hotéis mapeados³ (Figura 2), 3 foram criteriosamente escolhidos com base em suas localizações na orla: um no começo, um no meio e o último no fim da orla. Em seguida, foi estabelecido um contato com cada estabelecimento a fim de

garantir a reserva de quartos dos andares mais altos e de frente para o mar, de maneira que a vista para os navios fosse a mais direta e frontal possível. Em dois dos hotéis escolhidos foi necessária a explanação da proposta, apresentada como uma ação artística com a intenção de registrar as luzes dos navios, o que justificaria as exigências de tais quartos.



Figura 2: Camila Silva
 Imagem do mapeamento dos hotéis na orla de Jardim Camburi, Vitória/ES, 2016

A ida aos hotéis, que primeiramente poderia ser um pretexto para a captura das luzes do navio, passou a ser compreendida como uma ação performática de uma moradora que torna-se uma turista temporária em sua própria vizinhança, pois não haveria razão nenhuma para me hospedar em hotéis tão perto da minha residência, a não ser pela potencialidade artística de tal ação. Saía de casa com o tripé, a câmera na mochila e o necessário para uma única noite no hotel. Uma ação quase secreta e solitária orientada para a produção de uma imagem.

Durante os dias de 8, 9 e 10 de setembro de 2016, pernoitei nos quartos 707, 302 e 601 dos respectivos hotéis: Bristol Diamond, Hotel Aruan e Intercity Hotel. O deslocamento da minha casa até os estabelecimentos ocorria por volta das 19h, com exceção do último que foi às 15h. Iniciava a captura das imagens por volta das 21h e retornava para casa na manhã seguinte após o café da manhã. De uma certa maneira, acabei por padronizar tal ação performática. No entanto, devido as particularidades de cada hotel, cada pernoite tornou-se uma experiência singular.

Em cada hotel capturei aproximadamente 90 minutos de uma paisagem noturna. Nestas imagens, luzes provenientes dos navios ancorados no porto desenham uma linha do horizonte (Figs. 3-5). Onde não há luz, não há horizonte. Há apenas escuridão. A semelhança entre as imagens e seus movimentos sutis requer um olhar atento e contemplativo, pois por serem tão estáticas, são passíveis de serem confundidas com uma fotografia. As imagens, apesar de ocultarem minha presença, são também o resultado de uma experiência poética que compreende a câmera como participante. Nessa aspecto, meu papel por trás da lente se revela performativo enquanto o enquadramento da câmera determina a imagem que será vista posteriormente pelo espectador.

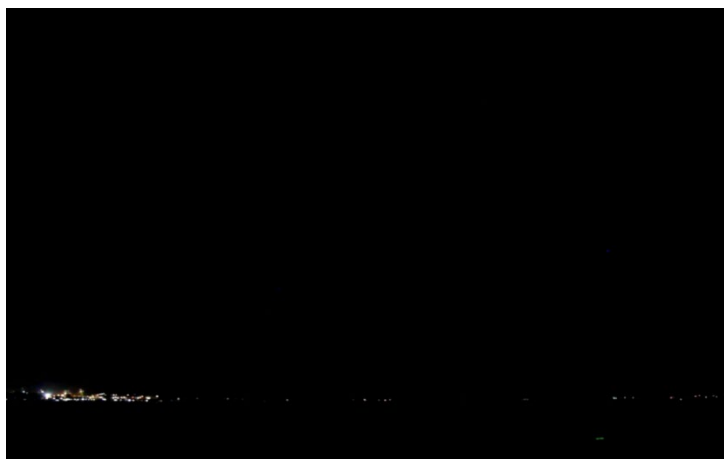


Figura 3: Camila Silva
Still do vídeo do Hotel Bristol Diamond, Vitória/ES, 08/09/2016

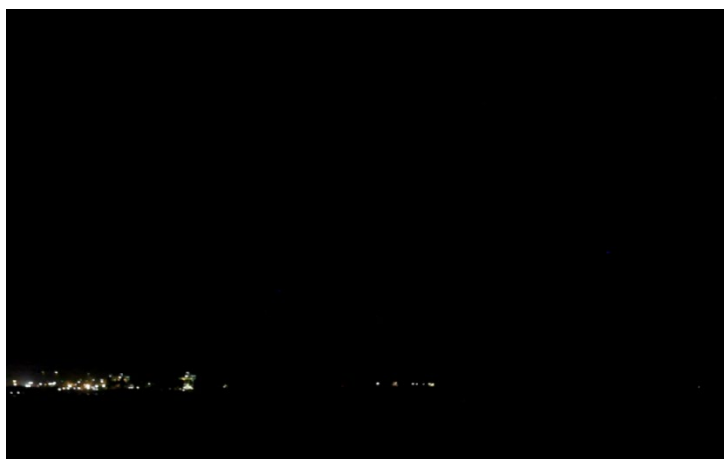


Figura 4: Camila Silva
Still do vídeo do Hotel Aruan, Vitória/ES, 09/09/2016

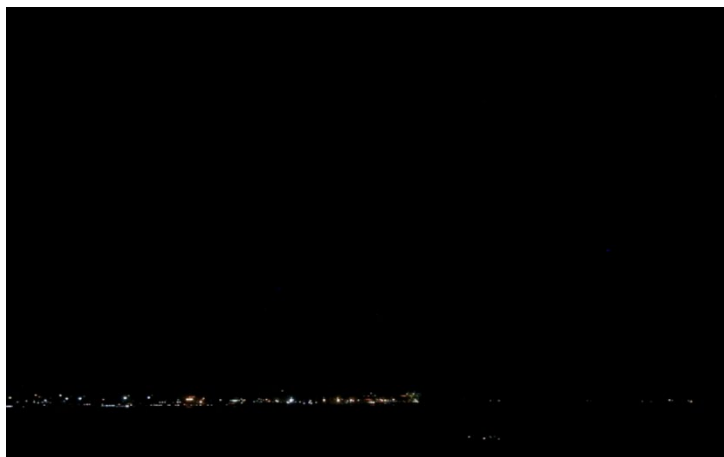


Figura 5: Camila Silva
Still do vídeo do Intercity Hotel, Vitória/ES, 10/09/2016

O movimento de casa até o hotel culmina na ação de pausa defronte a uma janela com vistas para os navios. Estes também se encontram nesse estado de pausa, num momento de espera, ancorados no porto. Como artista, me movimento até o hotel para pausar e olhar, para me tornar imóvel. Porém a minha imobilidade não dura muito tempo, pois é a câmera que precisa estar imóvel para exercer a função de captura com vigor. Durante os 90 minutos de trabalho da câmera, me é concedido a liberdade de usufruir das benesses de estar hospedada no hotel.

É nesse contexto que as contribuições do antropólogo Marc Augé sobre os não-lugares tangenciam o trabalho num aspecto de concordância com a definição do autor e num outro que subverte poéticamente a característica dos não-lugares.

Augé define os chamados não-lugares como espaços de passagem inaptos para dar forma a qualquer tipo de identidade. Aeroportos, autoestradas, supermercados, shoppings, hotéis, são alguns dos exemplos dessa categoria de lugar da supermodernidade. São lugares de ocupações provisórias permeados de pessoas em trânsito e por isso não criam necessariamente um vínculo com o seu usuário, ou hóspede no caso de hotéis.

Há de se concordar com o fato de que estamos hoje inseridos em tantos não-lugares cotidianamente. A estrutura do hotel proporciona essa transitoriedade tão vigente na sociedade atual. Acontece que, se tratando de uma experiência artística, o hotel que seria um lugar de passagem, configura-se também como um lugar de pausa capaz

de subverter e (re)inventar modos dissonantes e contra-hegemônicos de lidar com o lugar e com situações cotidianas, uma espécie de suspensão do fluxo cotidiano.

Dessa maneira, os não-lugares potencialmente, descortinariam poeticamente um mundo provisório e efêmero, comprometido tanto com o transitório, e porque não, como vimos, com a pausa, com a desaceleração que ignora o fluxo do cotidiano e assim, lançariam um novo olhar para a cidade, proporcionariam interrupção do ritmo desenfreado do mundo, permitiriam intervalos de tempo improdutivos. Em *Pernoites* isso culmina na ação de pernoitar, também caracterizada pelo período do sono. Segundo Crary o sono é a “recorrência em nossas vidas de uma espera, de uma pausa” (CRARY, 2016, p. 135) e é compreendido no processo do trabalho como uma ação de imobilidade.

A ausência de uma narrativa linear em *Pernoites*, evidenciada também pela reprodução em *looping* de cada vídeo, pode ser questionada pelo áudio ambiente capturado pela câmera junto com a imagem. Nesse aspecto, consideramos que o áudio frenético de uma avenida movimentada se contrapõe a lentidão das imagens e oferece uma possibilidade de curtas sequências de narrativas fortuitamente ocorridas durante captura, como conversas ou trechos de músicas.

Uma linha do horizonte é gradativamente formada e expandida na medida em que os vídeos de pontos de vista distintos dos hotéis são dispostos lado a lado. Assim, revelam que a vista é a mesma, mas que os pontos de vista são peculiares e acabam por denunciar meu movimento entre hotéis. Os movimentos lentos e sutis das imagens, bem como sua reprodução em *loop*, é um convite para que o espectador movimente-se diante delas.

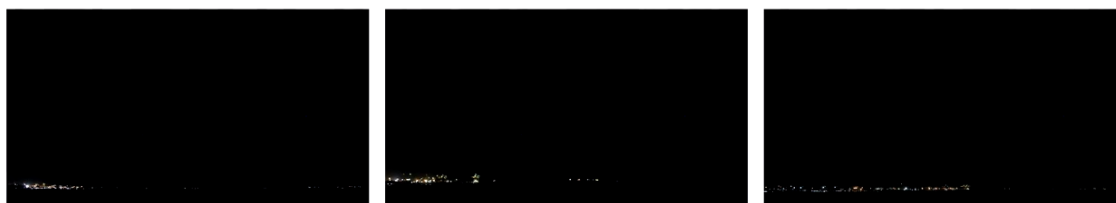


Figura 6: Camila Silva.
Projeção da espacialização dos vídeos dos 3 hotéis. 2016.

Assim como nos exemplos citados no início do texto, o espectador não é obrigado a permanecer inerte diante das imagens de *Pernoites* para acompanhar uma narrativa do começo ao fim, podendo assim exercer sua autonomia e a liberdade para movimentar-se, fechar os olhos, dar as costas, afastar-se das imagens. Desse modo, retornamos as dicotomias propostas inicialmente considerando um transitar entre espectador móvel *versus* imagem móvel e espectador móvel *versus* imagem imóvel.

Acontece que, tratando-se de uma captura no formato vídeo de uma paisagem noturna contingente e mesmo com o enquadramento direcionado para a linha do horizonte formado pelas luzes emitidas dos navios ancorados no mar, possíveis interrupções dessa imagem estável são passíveis de acontecer, como os 30 segundos de uma queima de fogos de artifício ocorrida durante a noite no Intercity Hotel. A captura da câmera foi inevitável, pois os fogos invadiram o enquadramento sem pedir licença. Mas não há a garantia de que o espectador estará diante da imagem quando a sequência de fogos interromper sua estabilidade durante a reprodução do vídeo, a não ser que o sujeito decida permanecer imóvel por um longo período diante da imagem.

A indução para o movimentar-se do espectador que ocorre diante de imagens como as do *Pernoites*, não é um imperativo, e portanto, recai sob o espectador a escolha entre mobilidade e imobilidade.

Considerações finais

Dentre tantas possibilidades suscitadas pela experiência de pernoitar em hotéis como mote para a construção de imagens videográficas estáticas, me pareceu pertinente pensar numa relação de aproximação com a escolha do espectador de manter-se móvel ou imóvel diante desse tipo de imagem.

As dicotomias apresentadas no início do texto servem para contextualizar certas práticas artísticas contemporâneas bem como situar o caminho por mim percorrido em *Pernoites*, numa esfera poética, a partir das oscilações de movimentos e pausas entre hotéis.

Vale a ressalva que o processo de idealização e realização do trabalho foi registrado num *blog* privado que contém anotações particulares sobre cada etapa de produção

do trabalho, bem como registros fotográficos minuciosos da estadia nos hotéis, dos quartos, das áreas comuns, comprovantes de pagamento e relatos textuais sobre cada experiência. Esses registros apontam para possibilidades de continuidade do trabalho que, além da intenção de pernoitar nos outros hotéis da orla, visa futuros desdobramentos de reflexões e discussões pertinentes a arte contemporânea.

Notas

¹ Consideramos como imagens as categorias da arte tradicional, como pintura, escultura, gravura. No entanto, no que tange esse texto, a planaridade da pintura é sem dúvida a grande referência para as discussões aqui apresentadas.

² Sobre deslocamentos via web ver os artigos: *CABALLOS DE PASEO: DESLOCAMENTOS ENTRE PAISAGENS NOS ESPAÇOS DISCURSIVOS DA FOTOGRAFIA* (25º Encontro Nacional da ANPAP, Set/2016) e *PARA QUE PASSAPORTES?* (26º Encontro Nacional da ANPAP, Set/2017)

³ Hotéis mapeados: 01 – Intercity / 02 – Minuano / 03 – Bristol Century Plaza / 04 – Bristol Alameda / 05 – Ibis / 06 – Hotel Sol da Praia / 07 – Hotel Camburi / 08 – Red Roof Inn / 09 – Hotel Aruan / 10 – Bristol La Residence / 11 – Bristol Diamond.

Referências

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 1994.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castanõn Guimarães. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

COSTA, Luiz Cláudio da. *O cinema expandido de Andy Warhol: repetição e circulação*. Rio de Janeiro: *Poiésis* (Niterói), v. 12, p. 23-38, 2008.

CRARY, Jonathan. *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

DUBOIS, Philippe. *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: CCB, 2003.

REMESELNİK, Justin. *Motion(less) pictures: the cinema of stasis*. Tese (Doutorado em filosofia) – Wayne State University, Detroit, Michigan, 2012.

Camila de Souza Silva

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES); bolsista CAPES. Bacharel em Artes Plásticas (2018) pela mesma instituição. Dedicou-se em suas pesquisas à construção de paisagens através do vídeo e da fotografia e suas possibilidades de conceituação e exposição.