Universidade de São Paulo

Escola de Comunicação e Artes

INSUBVISÍVEL

Rodrigo Mathias Baptista

2013

INSUBVISÍVEL

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais sob orientação do Prof. Dr. Hugo Fernando Salinas Fortes Júnior.

Rodrigo Mathias Baptista

2013

Catalogação na publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo

Baptista, Rodrigo Mathias

INSUBVISÍVEL / Rodrigo Mathias Baptista – São Paulo: R. M. Baptista, 2013.
106p. :il. + 1 DVD

Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes /

Universidade de São Paulo.

Orientador: Hugo Fortes

1.Vídeo 2.Invisibilidade 3.Tempo 4.Superfície

BANCA EXAMINADORA

_____

_____

_____

Resumo

A presente dissertação de mestrado aborda o potencial poético da linguagem audiovisual na influência das relações que envolvem a questão da imagem, supostamente invisível, e acompanha reflexões suscitadas por inquietações sobre o ver e o não ver relacionadas à produção artística. Para tanto, o trabalho é dividido em três capítulos ao mesmo tempo independentes e complementares: **IN** - o invisível dentro do visível, **SUB** - o invisível abaixo do visível, e **VISÍVEL** - o invisível através do visível.

Palavras: Vídeo, invisibilidade, imagem, tempo, movimento lento e superfície.

Abstract

The present dissertation focus on the poetic potential of the audiovisual language involving the issue of allegedly invisible image and accompanying reflections prompted by concerns about seeing and not seeing related to the artistic production. Therefore, the work is divided into three chapters at the same time independent and complementary: **IN** - the invisible within the visible, **SUB** - the invisible below visible, and **VISIBLE** - the invisible through the visible.

Keywords: Video, invisibility, image, time, slow motion and surface.

Agradecimentos

Ao meu orientador,

Prof. Dr. Hugo Fortes, pela dedicação, paciência, incentivo e confiança;

Aos professores,

Gilberto Prado e Patrícia Moran, pela contribuição na banca de qualificação;

Cristian Borges e Carmen Aranha, pelo conhecimento compartilhado nas aulas;

Aos amigos da Sabesp,

Lúcia Fragoso, Cláudio Takemoto e Patrícia Leme, pela parceria, generosidade e incentivo;

Aos meus pais, familiares e amigos,

A todos que contribuíram, torceram por mim e me incentivaram a empreender este desafio.

Dedicado às meninas dos meus olhos,

Marina, Ana Luiza, Clara, e ao meu amor Raquel.

Sumário

1 Introdução....3
2 Capítulo I - Desacelerar para Ver o INvisível....7
2.1 Tempo exposto, movimento decomposto. 7
2.2 Câmera lenta e desaceleração 19
2.3 Water Bubble....26
2.4 Tempopmet 30
2.5 OIR 35
2.6 RAM 40
3 Capítulo II – SUBvisível....45
3.1 Microscopia e a filosofia do minúsculo....46
3.2 Friends 52

3.3 O subterrâneo invisível 61
3.4 Underground 65
4 Capítulo III – Através do VISÍVEL 72
4.1 Imagem: reflexão, refração e transparência 73
4.2 Imagem: projeção e espaço 81
5 Considerações – INSUBVISÍVEL 99
Referências 106

1 Introdução

“Espero estar inteiramente submerso, enterrado. Pinto para surgir.” [1]

Paul Klee

O invisível pode assumir muitas formas. Pode ser aquilo impossível de se ver ou enxergar devido à sua natureza, distância ou tamanho. Pode ainda ser aquilo que, por algum motivo, se esconde para não ser visto. Um dos fatores que determina a visibilidade ou invisibilidade de um ser ou objeto é a importância que este possui para o observador. O que é ignorado, por mais visível que seja, desaparece do campo da visão. No entanto, ao dedicar atenção a determinado objeto, vivencia-se uma experiência de aproximação. Basta fazer o foco, calibrar a visão em algo que passaria despercebido para, consequentemente, o tornamos visível. Desta maneira, um momento qualquer pode ser transformado em uma experiência única, singular e marcante.

Foi neste universo, ao mesmo tempo repleto de estímulos e preenchido por situações sem importância, por imagens invisíveis, que aprendi a desenvolver um olhar contemplativo, buscando sempre o novo, o detalhe, o oculto. São estas as dimensões que procuro revelar em meus trabalhos em vídeo.

---

[1] Paul Klee Apud CHAUI, Marilena. Experiência do Pensamento. Ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.182

É por meio do vídeo que vejo, revejo e proponho tornar visível o invisível. Neste contexto, a presente dissertação de mestrado aborda a poética da invisibilidade e consiste em uma investigação envolvendo a questão da imagem supostamente invisível, acompanhada de reflexões suscitadas por inquietações sobre o ver e o não ver relacionadas à produção artística.

Para tanto, o trabalho é dividido em três capítulos ao mesmo tempo independentes e complementares: **IN**, **SUB**, e **VISÍVEL**.

IN – o invisível dentro do visível. O primeiro capítulo trata do tempo dilatado, mostra a possibilidade de revelar o invisível por meio da manipulação do tempo, com o uso da desaceleração da imagem em movimento, da câmera lenta. Desacelerar para ver é uma forma de aproximar a visão e prestar atenção no que naturalmente não seria visto. O capítulo também traz à luz reflexões sobre a lupa temporal e as imagens proporcionadas pela decomposição do movimento. Além disso, relaciona o tema do capítulo à produção de quatro trabalhos em vídeo: *Water Bubble, Tempopmet, OIR e RAM*, todos de minha autoria e que carregam consigo muito de minha personalidade e traços interiores. Neste capítulo específico, são tomados como referências trabalhos de Eadweard Muybridge e Etienne-Jules Marey devido à grande contribuição que deram para o debate da questão do tempo dilatado.

SUB – o invisível abaixo do visível. O segundo capítulo refere-se ao que se encontra submerso à superfície da visão, possível de ser visto apenas com a ajuda de aparelhos e instrumentos de aproximação ou do deslocamento físico. Ou seja, refere-se a objetos e seres invisíveis pelo fato de serem

pequenos ou grandes demais para a visão comum ou por se localizarem em espaços de difícil acesso, inabitados e inacessíveis. Reconhecendo a existência de tais objetos e seres subvisíveis, o capítulo trata das imagens produzidas por meio de instrumentos óticos, lupas e microscópios, além das imagens obscuras do interno, do subterrâneo. Todos estes conceitos são, então, relacionados à produção e aos procedimentos utilizados na realização dos trabalhos *Friends e Underground*, também de minha autoria.

VISÍVEL – o invisível através do visível. O terceiro capítulo, último bloco que edifica a pesquisa, trata da questão da invisibilidade das imagens produzidas por fenômenos óticos: reflexão, refração e projeção, utilizando a água como superfície refletora e, ao mesmo tempo, superfície transparente. Além disso, trata da videoinstalação e da relação entre a projeção de imagens e o espaço expositivo, entre o real e o virtual, a experiência de ver o oculto dentro e através do visível. Ao conhecer as características dos fenômenos óticos abordados, torna-se possível relacioná-los aos trabalhos em vídeo realizados durante o mestrado, *Reflexão, Guarda-chuva* e *Cinemato*.

Por fim, depois de discutir o IN, o SUB e o VISÍVEL, é possível chegar à conclusão de que nem tudo que é invisível o é pelo fato de ocorrer demasiadamente rápido ou devagar, de ser grande ou pequeno demais ou de localizar-se em espaços inacessíveis. O invisível mais inquietante é aquele que é renegado por seu observador, aquilo que não é visível pelo simples fato de ser desinteressante ou desconcertante demais. É a esta reflexão que se propõe o último trabalho apresentado nesta dissertação e que leva seu nome: INSUBVISÍVEL.

IN

2 Capítulo I - Desacelerar para Ver o INvisível

"Desacelerar para ver, não isto ou aquilo, mas ver se há algo a ver". [2]

Jean Luc Godard

2.1 Tempo exposto, movimento decomposto.

O olho e o tempo na imagem em movimento. Atrasando-se a velocidade, por meio do uso da câmera lenta, consegue-se tornar visível aos olhos imagens que normalmente não são. A visão é um sentido relacionado ao espaço, porém os fatores temporais a afetam muito, já que os estímulos visuais variam com a duração. Além disso, os olhos estão sempre em constante movimento e a própria percepção visual é um processo que se faz sempre no tempo.

O tempo materializado, dilatado e revelado é uma dimensão essencial à imagem, é a própria duração experimentada. A teoria da relatividade encara o tempo como a quarta dimensão do espaço,

---

[2] Godard Apud DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo, Godard. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.210

dando uma concepção ao tempo como algo que pode ser materializado[3]. “Existimos no tempo, com o tempo e é também no tempo que nossa visão se realiza.”[4]

O termo câmera lenta talvez não seja o melhor para descrever a experiência de desacelerar o movimento, pois, para atingir esse estado, é necessário o uso de uma câmera rápida, capaz de registrar mais fotogramas por segundo que a câmera convencional. Já as expressões *slow motion*, que, na tradução do idioma inglês, significa movimento lento, e *zeitlupe*, que, na tradução do idioma alemão, significa lupa temporal, são mais apropriadas. No caso da segunda opção, o significado está diretamente ligado ao tema deste capítulo. Como toda deformação, essa alteração do tempo foi usada no início do cinema mudo para fins expressivos. A desaceleração também foi muito utilizada pelo cinema de arte europeu dos anos 20, como forma de investigação da realidade e do movimento corporal.

Desacelerar para ver é aproximar e melhorar a percepção da visão, é ver o que naturalmente não seria visto, é poder ver o invisível. A busca pelo invisível está diretamente ligada à história da representação do visível. A captação de imagens por meio de dispositivo ótico é anterior à invenção da fotografia e do cinema e remonta à visão perspectiva do Renascimento, que já utilizava a *câmera obscura* com frequência no século XVII. O mesmo tipo de aparelho, criado para captar imagens, servia igualmente

---

3 MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e Pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997, p.59.

4 AUMONT, Jacques. *A Imagem*. São Paulo: Papirus, 1993., p.160.

para projetar imagens preliminarmente pintadas e desenhadas. Segundo Philippe Dubois[5], a captura e a difusão andavam juntas e já estavam vinculadas, visto que transitavam pelo mesmo aparelho, a caixa escura, que desempenhava uma função transformadora. Por muito tempo o homem a utilizou como instrumento que o favorecia para desenhar a paisagem e as imagens do mundo visível. Viajantes, cientistas e artistas fizeram uso desse mesmo instrumento, obtendo esboços e desenhos da natureza.

Os instrumentos são desenvolvidos, na maioria das vezes, para assumirem papéis que o corpo humano não poderia desempenhar naturalmente, potencializando funções e atuando como prolongamento de partes do corpo, como braços, pernas, boca, entre outros[6]. E, por serem prolongamentos, são mais poderosos e eficientes: podem alcançar mais longe e a fundo a natureza. Dessa maneira, os instrumentos óticos e aparelhos visuais, tais como a câmera, o microscópio, a lupa, o telescópio entre outros instrumentos são, portanto, prolongamentos do olho e possibilitam uma visão sobrenatural. Parar o tempo, captar o instante, decompor o movimento, são possibilidades que sempre desafiaram a natureza humana.

Podemos dizer que parte desse desafio contribuiu para o surgimento do cinema. Destacam-se as experiências fotográficas dedicadas à captura de movimentos realizadas no século XIX, como as do fotógrafo inglês Eadweard Muybridge, que registrou em detalhes o ciclo completo dos movimentos

---

5 DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994, p. 179.

6 FLUSSER, Vilem. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Hucitec, 1985, p.21.

realizados por um cavalo durante o galope, e do fisiologista francês Etienne-Jules Marey[7], inventor da cronofotografia e do fuzil fotográfico, ancestrais da câmera cinematográfica, interessado na análise do movimento dos seres vivos, decompondo-o em uma sequência de registros em um único diagrama estrutural. Ambos exploraram e se aprofundaram em um fenômeno aparentemente básico para o princípio do cinema, a *persistência da retina*, uma dificuldade do olho de reter por algum tempo a imagem projetada.

Na década de 1870, Muybridge, no intuito de registrar o movimento, fez experimentos que ficaram na história da fotografia, do cinema e das ciências. Seu método, extremamente inovador para a época, consistia em perfilar doze ou mais câmeras fotográficas, lado a lado, para registrar o movimento de um único objeto, em diversos ângulos. No caso mais famoso, em que, diante da imprensa, provou que em determinado momento do galope o cavalo fica com as quatro patas no ar, as câmeras foram instaladas com acionamento por meio de fios de algodão, posicionados na pista e acionados pelos cascos dos cavalos.

"Aparato para tomada de fotografias instantâneas de objeto em movimento", esse é o nome que consta no registro da patente britânica e que tem como objetivo *"fazer vistas fotográficas de cavalos correndo a grande velocidade, a fim de determinar a postura, a posição e a relação de seus membros em*

---

[7] MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e Pós-cinemas.* Campinas: Papirus, 1997, p.15

diferentes períodos de seu passo ou de sua corrida" [8].

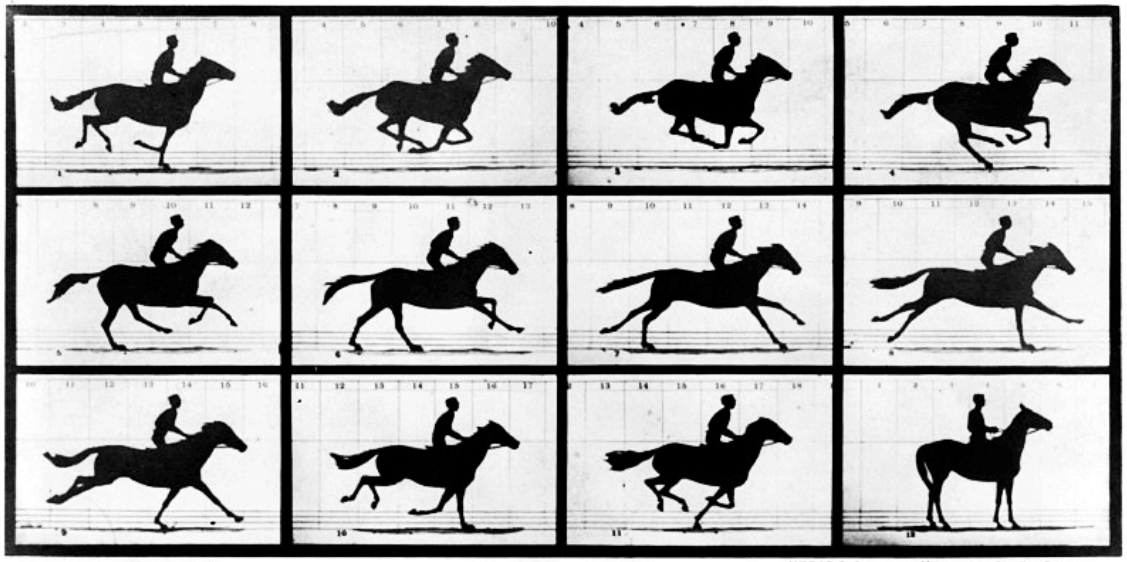


Figura 1: The Horse in motion, Eadweard Muybridge, 1878.

Muybridge foi responsável por um grande projeto, na Universidade de Pennsylvania, que resultou no livro "Animal Locomotion", "Locomoção animal: uma investigação eletrofotográfica das fases consecutivas de movimentos animais, 1872-1885". A publicação reúne mais de 700 gravuras, totalizando aproximadamente 30 mil imagens do movimento humano e animal. Sequências de mulheres e homens

[8] MANNONI, Laurent. A grande arte da luz e da sombra. São Paulo: UNESP, 2003, p. 308.

nus, seminus, parcialmente cobertos, crianças, movimentos anormais de homens e mulheres nus e seminus, cavalos, animais domésticos, selvagens e pássaros fazem parte da coletânea. Para desenvolver esse projeto, Muybridge contou com uma produção de alto nível e especializada: chegou a empregar 48 câmeras simultâneas, em experiências realizadas no edifício construído especialmente para o projeto, no campus da universidade. As imagens do livro *Animal Locomotion* são surpreendentes.

Figura 2: Estudo sobre locomoção usando mulheres , Eadweard Muybridge, 1887.

Segundo Mannoni, a série de fotografias de mulheres é, ao mesmo tempo, maravilhosamente poética e extremamente bizarra, parecendo hoje oscilar entre o surreal e o erótico[9]. Mulheres nuas

9 MANNONI, Laurent. A grande arte da luz e da sombra. São Paulo: UNESP, 2003, p. 316.

caminham, sobem e descem escadarias, vestem-se, lavam-se, secam-se, derrubam baldes de água sobre as companheiras também desnudas. Muybridge fez da fotografia um meio de descobertas, de ampliação da nossa percepção visual, e suas imagens revelaram, como nunca antes, movimentos de pessoas e animais servindo de base para estudos artísticos e científicos da época.

Marey, cientista francês, paralelamente a Muybridge também usou a fotografia como meio de investigação do movimento humano e animal. Marey buscava a fusão e a continuidade, o registro do tempo no espaço. Buscava ampliar os limites dos sentidos para compensar sua percepção limitada, tornando visíveis fenômenos que não o são naturalmente. Sua técnica, inovadora e revolucionária, a cronofotografia, tinha como princípio registrar, por superposição, as distintas fases do movimento, fundidas no mesmo suporte, uma única superfície fotográfica, representando o deslocamento do corpo no espaço e no tempo. Seu método de produção, que consistia em uma série de imagens sucessivas de um corpo ou objeto em movimento no mesmo negativo, permitia estudar sua posição exata no espaço em determinados momentos. Com isso, Marey conseguiu analisar a mecânica da locomoção humana e animal, as trajetórias dos corpos, formas geométricas geradas por cordas e fios em movimento em torno de um eixo e, posteriormente, os movimentos da água e do ar.

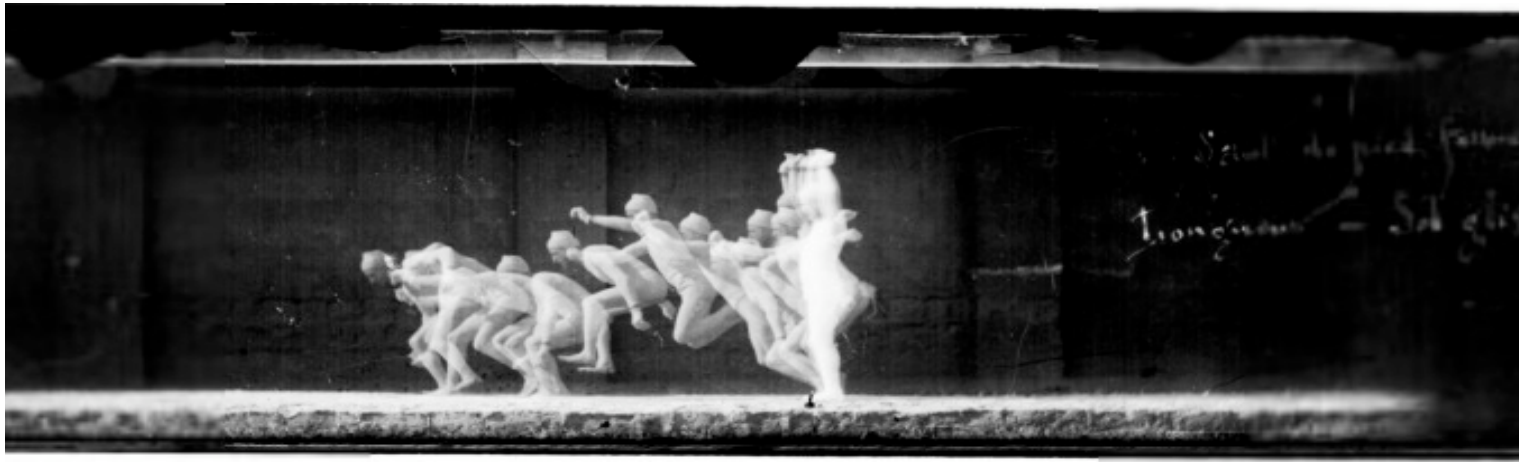


Figura 3: Cronofotografia, Étienne-Jules Marey, 1883.

Como é possível verificar na reprodução acima, as imagens superpostas se dissolvem umas nas outras, apagam seus contornos e as figuras se desmaterializam, formando uma trajetória estilizada. Diferentemente de seus antecessores, que utilizavam intervalos relativamente longos entre imagens, Marey dedicou todos os seus esforços para diminuir esse intervalo, podendo reconstituir o movimento contínuo. Essa fusão de imagens era o que Marey buscava, o registro da continuidade do movimento, o registro do tempo no espaço[10]. Em 1882, Marey inventou o fuzil cronofotográfico, instrumento capaz de

[10] MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e Pós-cinemas.* Campinas: Papirus, 1997, p.67.

produzir 12 frames consecutivos por segundo, todos registrados na mesma imagem. Com essa técnica, estudou os movimentos de cavalos, pássaros, cães, elefantes, peixes, moluscos, insetos, répteis, e até de criaturas microscópicas.

Por mais que o fuzil cronofotográfico tenha sido uma invenção surpreendente, a arma ainda estava longe de ser o instrumento fotográfico ideal para o que Marey procurava. Para estudar e medir a trajetória das asas dos pássaros durante o voo era preciso cortar cada imagem individual, sobrepô-las e colá-las ao longo de um eixo horizontal, em um pedaço de papel. Além disso, as imagens produzidas eram muito pequenas, do tamanho de selos postais, e, portanto, não continham todos os detalhes necessários. Com isso, Marey mudou o rumo de sua pesquisa em dois pontos: o tema e o método. Deixou de fotografar pássaros e passou a fotografar o movimento do homem, mais lento, menos complexo e de mais fácil controle em linha reta. Em relação ao método, finalmente desenvolveu uma câmera capaz de expor à luz, em uma única chapa fotográfica, as fases do movimento do objeto de estudo. Em seus experimentos, Marey usava homens vestidos de branco, que se moviam frente à luz do sol e em um fundo preto, para aumentar o contraste. Posteriormente, com o avanço dos estudos da cronofotografia, os vestiu de preto e sinalizou suas vértebras e articulações com uma fita branca, chegando a resultados gráficos do movimento humano totalmente sem precedentes para a época. A cronofotografia finalmente permitiu Marey analisar a mecânica de como os seres humanos e os animais se movimentam.

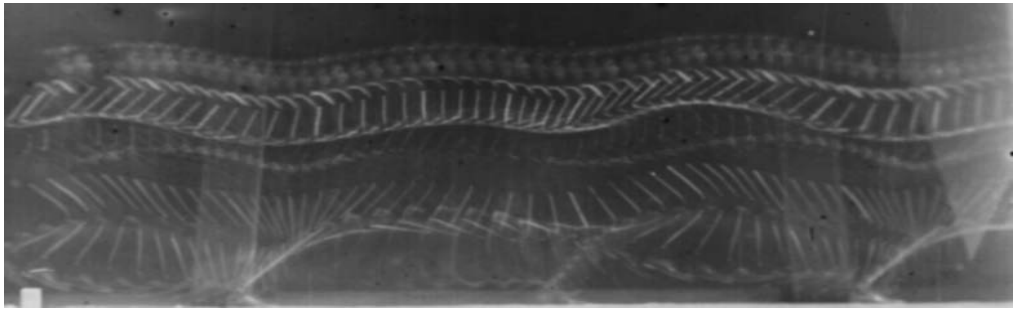


Figura 4: Cronofotografia, Étienne-Jules Marey, 1883

Em seu laboratório, a Estação Fisiológica no Collège de France, Marey tinha à disposição um hangar para suas experiências de cronofotografia. Com a ajuda de seu assistente Georges Demeny, indispensável na frente e atrás das câmeras, cronofotografaram soldados, ginastas, elefantes, cavalos e outros animais, no intuito de traçar a trajetória do centro de gravidade em diferentes tipos de saltos e movimentos, para mostrar exatamente o que acontece em cada parte do corpo. Na década de 1890, Marey rumou para o estudo do movimento do inorgânico: as trajetórias dos projéteis, as formas geométricas geradas por uma corda ou fio se movendo em torno de um eixo, e também a água.

Em uma de suas experiências, construiu um aquário embutido na parede de sua casa de campo para que pudesse registrar os movimentos dos animais marinhos. Na ocasião, usou tiras de papel fotossensível e películas transparentes e realizou uma série de imagens, que foram processadas usando um projetor luminoso. Como resultado, as imagens, mesmo que rapidamente, puderam realmente ser vistas em movimento.

Porém seu propósito era exclusivamente científico e as imagens não eram destinadas para exibição pública. Marey era um cientista, não um artista ou profissional do entretenimento. Seu grande objetivo não era provocar sentimentos de prazer visual ou divertir as pessoas por meio de suas imagens, e, sim, aumentar a percepção visual em busca de registrar o deslocamento do corpo no espaço. Seus estudos sobre o movimento dos eixos, articulações e membros de humanos e animais se tornaram referência para vários campos da ciência e também da arte. O método de Marey teve um forte impacto na arte moderna e contribuiu para que toda uma geração de jovens artistas pudesse reinventar a visão. O célebre *Nu descendant l'escalier* (1912) deriva diretamente das experiências com a cronofotografia. Duchamp conheceu o trabalho de Marey por meio de seu irmão, Raymond Duchamp-Vallon, que teve contato com a cronofotografia no hospital da Salpêtriere, em Paris, graças à mediação de Albert Londe, ex-assistente de Marey. Além disso, Duchamp já vinha criticando o cubismo, por conta da pintura que lhe parecia "estática" de artistas como Picasso e Braque, enfatizando apenas a multiplicidade dos pontos de vista, sem considerar, todavia, os problemas da representação do tempo e do movimento[11].

Segundo Machado, a cronofotografia de Marey foi a solução para o que Duchamp considerava uma barreira do cubismo. A influência foi tão grande que é possível observar as linhas pontilhadas na altura do cotovelo, que Marey usava em seus gráficos para marcar a direção dos deslocamentos, além da

---

11 MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e Pós-cinemas.* Campinas: Papirus, 1997, p.109.

fusão das diferentes fases do movimento, dissolvendo os contornos da figura para reduzir os intervalos de tempo e tornar mais fluido o movimento.

Figura 5: Nu descendo uma escada, Marcel Duchamp, 1912 /
Ragazza che corre sul balcone, Giacomo Balla, 1912 / Let Lastavica, Giacomo Balla, 1913

Outros artistas, além de Duchamp, deixaram-se influenciar, como é possível verificar nas imagens acima: *Ragazza che corre sul balcone* (1912) e também *Let Lastavica* (1913), de Giacomo Balla, são trabalhos que transpõem a cronofotografia ao processo de criação artística.

2.2 Câmera lenta e desaceleração

O cinema é um dos dispositivos técnicos capazes de tornar sensível a duração, dando forma às impressões de tempo e representação à velocidade. Para isso, é possível conceber a sequência dos fotogramas como uma inscrição do tempo e o plano como unidade mínima do cinema, já que o fotograma não parece representar a duração[12]. A alteração da percepção habitual do tempo por procedimentos sintáticos, como a câmera lenta, intervém na sucessão das imagens, sobre a sucessão de fotogramas e dos planos, mas não pode afetar estruturalmente a própria imagem. Nos primeiros tempos do cinema, para o meio científico, a simples reconstituição naturalista do movimento propiciada pela imagem cinematográfica era sentida como um defeito, pois a representação cinematográfica colocava o observador na mesma situação que diante do modelo e, por esse motivo, as experiências não naturalistas chamavam mais a atenção, como descreve Albert Londe.

> Atrasando a velocidade do aparelho de síntese, consegue-se tornar visível aos olhos movimentos que normalmente lhes escapam (...) Inversamente, certos movimentos não se dão a ver em virtude de sua extrema lentidão, como é o caso do crescimento das plantas e dos animais. Tomando séries de fotografias com os intervalos convenientemente afastados, podemos expô-los aos olhos rapidamente e reproduzir num instante o fenômeno no seu conjunto.[13]

---

12 MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e Pós-cinemas.* Campinas: Papirus, 1997, p.60.

13 LONDE Apud MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e Pós-cinemas.* Campinas: Papirus, 1997, p.17.

O interesse científico pela análise e decomposição do movimento era infinitamente maior que a reconstituição natural do movimento proposto pelo cinematógrafo. A experimentação com o dispositivo cinema e a matéria tempo chamavam a atenção pelas possibilidades de se criar uma nova realidade. No entanto, a eficácia da câmera lenta depende da velocidade de captação das imagens. Como a velocidade padrão de projeção é 24 quadros por segundo, quando filmam-se mais fotogramas por segundo, a projeção fica em câmera lenta. Já quando filmam-se menos quadros por segundo, a projeção fica em câmera rápida. Marey chegou a realizar pequenos filmes em alta velocidade, com 60 quadros por segundo, criando a primeira percepção artística para a câmera lenta.

No cinema, em especial o das vanguardas dos anos 20, Vertov, Epstein e Duchamp, entre outros, usavam a câmera lenta de uma maneira propriamente moderna para a época. Faziam ensaios de variação de velocidade, explorados fisicamente pelo cinema, nos quais a câmera lenta proporcionava uma nova concepção do universo, onde cavalos pairavam acima dos obstáculos e o homem adquiria novas densidades. Para Jean Epstein[14], o cinematógrafo proporcionou experiências únicas no tempo, jamais acessíveis para o início do século XX. O retardamento do tempo mortificava e materializava. Na projeção lenta é possível observar uma degradação das formas que, quando sofrem uma diminuição da

---

14 EPSTEIN Apud XAVIER, Ismail. (org.). A Experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p.292.

sua mobilidade, perdem algo da sua qualidade vital. Eisenstein, em seu texto sobre o Ideograma e o Princípio Cinematográfico, explica que cenas filmadas com uma câmera acelerada transmitem invulgar pressão emocional em virtude de sua lentidão irreal na tela. Compara a câmera lenta com as técnicas do teatro japonês, que também recorria ao tempo lento, numa medida que outros palcos da época desconheciam:

> *A famosa cena do haraquiri em* Chushingura *se baseia num retardamento sem precedentes de todos os movimentos, retardamento que chega a um ponto jamais visto.[...]vemos aqui a desintegração do processo em movimento, isto é a câmera lenta. [...] A intensidade da percepção aumenta quando o processo didático de identificação se desenvolve com maior facilidade acompanhando uma ação desintegrada.*[15]

A exposição gradual de processos é o que torna a câmera lenta intensa e dramática, podendo introduzir as pessoas às dimensões invisíveis da vida. Invisíveis porque não são perceptíveis para a visão, acontecem rápido demais para serem notadas. A desaceleração aumenta o impacto visual e proporciona detalhes incríveis de momentos que passam despercebidos pela visão. Quando se torna a experiência mais lenta, ela é expandida, permitindo ser reconhecível. O instante que se estende e pode durar horas. A câmera lenta dramatiza o afeto produzido pelo real na ordem do imaginário e duplica e reforça a dramatização na ordem do simbólico[16].

---

15 CAMPOS, Haroldo de (org.). Ideograma: Lógica, Poesia e Linguagem. São Paulo: Edusp, 2000, p.165.

16 DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo, Godard. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.208.

A câmera lenta, no vídeo, foi muito utilizada como instrumento de investigação, lupa temporal que desacelera para ver, não isto ou aquilo, mas, sim, se de fato há algo a ser visto. Mais que mostrar a emoção, no vídeo a câmera lenta funciona como momentos de pesquisa e interrogação sobre a imagem, os gestos, movimentos dos corpos, o que resta de acontecimentos no olhar lançado para os objetos. Em seus vídeos, Godard dispunha de câmeras lentas imprevisíveis, irregulares, indefinidas, mudando os regimes do movimento em busca de algo novo. Desacelerar como operação de pensamento.

> *A câmera lenta do vídeo se comanda pelo dedo e pelo olho, o diretor experimenta o efeito ao vivo, como se fosse uma imagem vista pela primeira vez, que vemos se refazer e desfazer, sentindo que a cada movimento se experimenta o prazer de conhecer o que há nas imagens.*[17]

Este mesmo prazer de conhecer o que há nas imagens pude sentir ao realizar alguns de meus trabalhos artísticos. O ensaio fotográfico *Marcas D'água*, realizado em 2006, durante a especialização em Cinema, Vídeo e Fotografia na Faculdade Belas Artes de São Paulo, é resultado de uma investigação em vídeo a partir de imagens escondidas no entrelaçar dos frames, invisíveis, de splashes produzidos por gotas d'agua que formavam rastros de luz na superfície negra da tela. O trabalho conta com uma série de seis impressões digitais, de 15 x 21 cm, de imagens reveladas a partir dos frames de vídeo, de alto contraste e que se parecem com gravuras ou pinturas sumi-e. A proposta para o ensaio foi trazer à

---

17 DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo, Godard. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.210.

superfície imagens invisíveis a olho nu.

Nesta série de imagens, o tempo é colocado em suspensão e, embora as imagens apresentem formas estáticas congeladas, é visível a dialética entre movimento e imobilidade. As imagens apresentam-se ao observador como fotografias, porém são, na verdade, stills de vídeo. O fato de serem em alto contraste e de terem uma aparência gestual as aproxima da gravura, porém as formas orgânicas da água também remetem à tridimensionalidade da escultura. Estes trabalhos trafegam assim entre os meios, abrindo espaços para a reflexão e a contemplação. Os aspectos contemplativos da arte, a predileção pelos tempos expandidos e a ligação com a água como elemento simbólico também estão presentes no trabalho do videoartista Bill Viola, que muito influenciou meus próprios trabalhos.

Figura 6: Marcas D’água, Rodrigo Mathias, 2006.

Bill Viola trabalha a câmera lenta e água em suas videoinstalações com uma sensibilidade única. Para ele a água representa o dinamismo das forças da natureza, as mudanças de estado de consciência, tempo, nascimento e morte, simbolismo constantemente retratado em sua poesia audiovisual. A câmera lenta e a manipulação do tempo em seu trabalho é uma tentativa de introduzir as pessoas às dimensões invisíveis da vida. Invisíveis porque não são perceptíveis para nós, acontecem rápido demais para notarmos. O artista procura dissecar as emoções e os fenômenos naturais por meio das imagens, levando os espectadores a uma experiência particular indescritível. Partindo da observação do mundo quotidiano, Bill Viola cria algo mais profundo, que exige um esforço do olhar para apreender uma realidade que está para além da captada pelo olho humano.

Nas suas instalações persegue a ideia de que a verdadeira natureza da nossa relação com o real não reside mais na impressão visual, mas nos modelos formalizados dos objetos e no espaço que o cérebro cria a partir das sensações visuais. Quando tornamos uma experiência mais lenta, expandimos a ação ao ponto de penetrarmos e percebermos essa ação. Um pequeno sorriso, que na vida real dura dois segundos, na câmera lenta do artista dura dois minutos. Emoções representadas normalmente, captadas com uma câmera acelerada, transmitem invulgar pressão emocional em virtude de sua lentidão irreal na tela, a intensidade da percepção aumenta quando o processo didático de identificação se desenvolve com maior facilidade, acompanhando uma ação desintegrada.

Figura 7:
Visitation, Bill Viola, 2008.

2.3 Water Bubble

Uma das minhas primeiras experiências com a decomposição e manipulação do movimento, a partir do uso da câmera lenta, foi o vídeo *Water Bubble*. A motivação foi a possibilidade de expressar, com imagens, o lado espiritual da vida. Neste trabalho, foi possível perceber que os elementos da natureza, em seus microcosmos, proporcionam sensações muito particulares ao público, por conta da vivência e familiaridade com a matéria.

Em *Water Bubble,* a água tem um papel fundamental, ora pela plasticidade, fluidez e splashes, ora pela conexão com o mundo espiritual, a exemplo de Bill Viola, que em seus vídeos, costuma usar a água com esta finalidade. A inspiração para esse trabalho veio de uma prece budista sobre as etapas do caminho à iluminação, que, em um trecho específico, diz: “Meu corpo, qual bolha d’água, decai e morre tão rapidamente”. O tempo é curto, a existência é tão breve quanto uma bolha ou uma gota d’água. A partir desta inspiração, a ideia foi retratar a queda de uma gota em um espelho d’água e captar os diferentes splashes, como sendo diferentes vidas em um oceano de nascimento e morte.

A captação das imagens foi feita em estúdio, onde foi montado um fundo preto e uma base com um prato também preto, com água até o limite de transbordar, iluminação artificial e uma câmera fixa DVCam Sony DSR300. Decidiu-se utilizar o preto justamente para poder contrastar com a luz refletida na água. Para fazer as gotas, foi utilizado um conta-gotas a uma distância de aproximadamente 30 cm do

prato. O resultado não foi satisfatório: os splashes eram muito tímidos. Depois de muitas tentativas, decidiu-se fazer um teste com adoçante líquido e o resultado foi além do esperado. Com um bom material captado, aproveitou-se o SET pronto para captar a gota sendo despejada em uma folha verde. Na ocasião, foi utilizada uma folha de Jiboia. A gota percorrendo a planta, com a iluminação artificial, de tão transparente, parecia uma lente ou uma lupa passando pelos seus veios.

A captação foi propositalmente em alta velocidade, para que, na edição do vídeo, com o uso de recursos de câmera lenta e still, fosse possível proporcionar sensações e tornar visível algumas imagens que a visão humana naturalmente não teria acesso. A edição foi feita pensando em um eixo de três telas, como um tríptico, com a imagem da gota descendo a folha verde ao centro e, nas extremidades, os splashes surgindo no fundo negro. Este trecho do vídeo teve influência direta dos dípticos do Bill Viola. Em seguida, na montagem, foram unidos todos os splashes e, por fim, o vídeo foi encerrado com a imagem inicial invertida - como se a gota estivesse voltando de onde veio, do início, em alusão ao ciclo da vida, nascimento e morte. O trabalho de criação do vídeo surgiu a partir das imagens, como se fosse usada uma lupa à procura de algo que naturalmente não veríamos, e, quando encontrado, restou apenas a contemplação. A câmera lenta e as pausas funcionam como uma lupa temporal, dando drama ao tema do vídeo: a queda das gotas d’água. Para a trilha sonora, também optou-se por alterar a velocidade normal dos arquivos de áudio. Foram produzidos sons metalizados a partir de música eletrônica em baixíssima velocidade e sincronizados com o movimento das gotas. A exibição desse trabalho foi pensada para monitores de vídeo LCD e projeção em loop, com som.

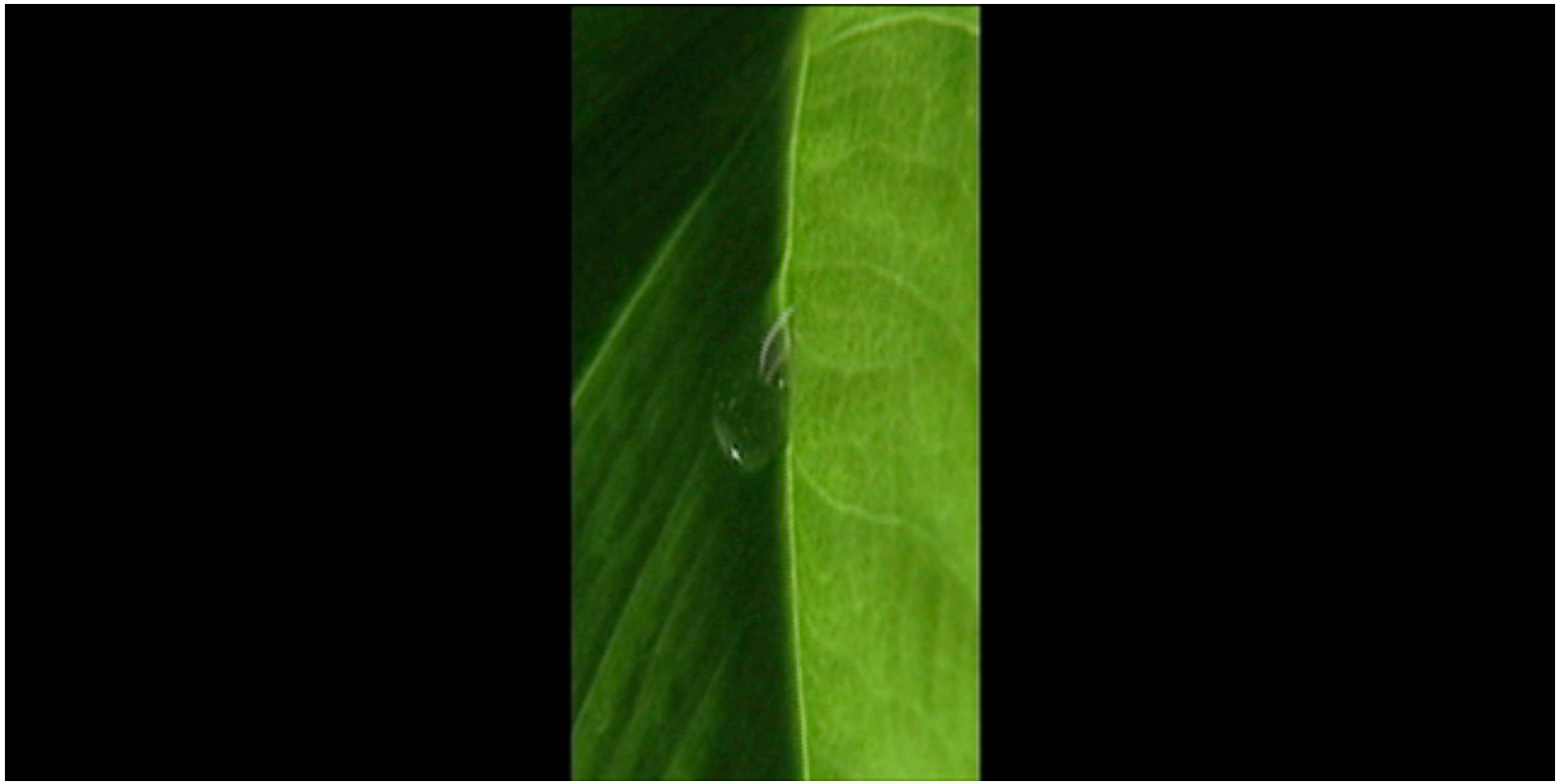
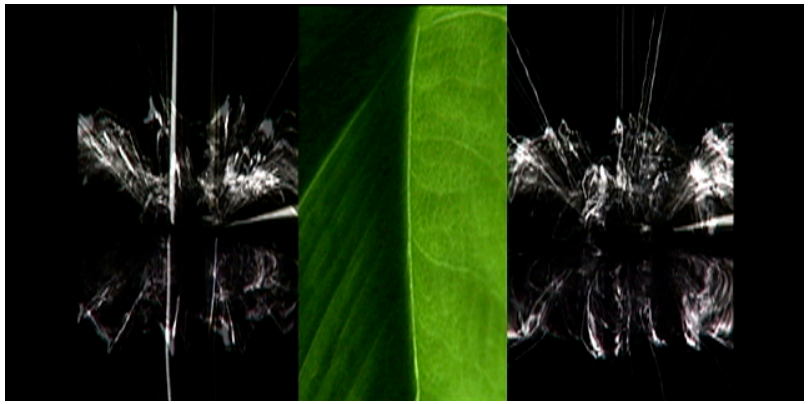
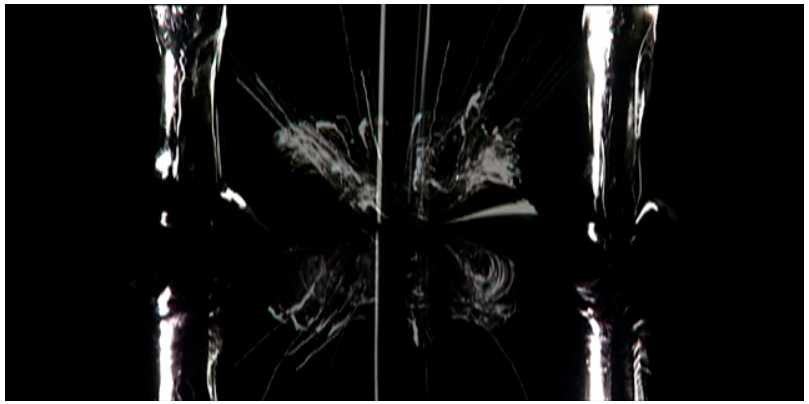


Figura 8: Water Bubble, Rodrigo Mathias, 2008.





2.4 Tempopmet

O título do trabalho, *Tempopmet*, é, de uma certa forma, uma tentativa de se produzir um palíndromo a partir da palavra tempo. Um tempo exposto, não linear, que existe a partir do suporte audiovisual, onde positivo e negativo, em camadas, dividem o mesmo espaço na tela. Á água que cai, simultaneamente, retorna. Mais uma tentativa de retratar os ciclos da vida, nascimento, morte e renascimento, e assim por diante. Essa reflexão me persegue e aflora sempre que estou diante de um fenômeno da natureza, impotente e hipnotizado, pela sua força e a beleza.

Esse vídeo foi desenvolvido no início do mestrado, a partir de imagens de arquivo captadas em 2006, na Serra da Canastra, Minas Gerais. Trata-se da primeira e maior queda do Rio São Francisco, onde a água despenca de uma altura de 186 metros. O que mais chama a atenção é o contraste entre a textura do paredão rochoso e a água, além das duchas esfumaçadas que atravessam o espaço em alta velocidade, deixando um rastro branco. As imagens foram captadas em fragmentos, como partes de um quebra-cabeça que, posteriormente, seriam reunidas e montadas em sequência. Vídeo sem áudio, com imagens de uma queda d'água e uma parede de pedras, onde o tempo é subvertido por câmera lenta positiva e negativa: em uma camada da imagem a água cai normalmente e na outra a água retrocede.

Uma característica dos meus trabalhos em vídeo é o uso do tripé, da câmera fixa e de planos de longa duração. Nesse episódio não foi diferente. A câmera serviu ao olho como um instrumento de caça,

um fuzil, que possibilitou enquadramento apurado e minucioso do objeto, a água. O disparo do gatilho foi ligeiro, mas o mais difícil era decidir pelo momento certo de parar ou pausar a gravação, com tantas imagens a se revelarem. Por meio do uso do zoom analógico da câmera, o objetivo era preencher o plano com a formação rochosa e deixar a água esfumaçada atravessar a tela em linhas verticais, como um véu de noiva. Para a edição de *Tempopmet*, foram separadas quatro cenas captadas na Serra da Canastra. O objetivo era subverter o fluxo natural da vida, a lei da gravidade: a mesma água que caía deveria também subir, voltar ao início, sem que houvesse um corte de imagens, usando sobreposição com camadas transparentes. Dziga Vertov, em Kinoglaz (Cine-olho), de 1924, fez algumas experiências de inverter a imagem numa tentativa poética bem sucedida de alterar o tempo natural. No filme de Vertov, exibido recentemente no festival de documentários “É Tudo Verdade 2013”, vacas mortas retornam à vida, pães voltam a ser trigo e mergulhadores surgem da água, por meio da montagem e inversão das imagens. São experiências como essa que o cinema e o vídeo possibilitam desde os primórdios de sua existência.

Em *Tempopmet*, o uso da câmera lenta foi fundamental para aumentar a carga dramática e revelar imagens contemplativas invisíveis a olho nu. Paralelamente, as imagens em movimento se sobrepõem, a camada que pertence à imagem invertida é transparente e sutil, a ponto de o espectador não percebê-la rapidamente. Após os primeiros instantes do vídeo, surge um sentimento de investigar o que existe de estranho no movimento da água.

Em uma das videoinstalações de Bill Viola, Nantes Triptych (1992), ele une as imagens do nascimento do filho e a morte da mãe, no mesmo suporte, ciclo da vida, chegada e partida na mesma composição.

Figura 9: Nantes Triptych, Bill Viola, 1992.

A ausência do som, em *Tempopmet*, é um ponto de reflexão para o silêncio, um vazio. O silêncio é inquietante por nos tirar da zona de conforto, já que desde o útero estamos acostumados a lidar com ruídos e sons que nos protegem e mapeiam o mundo que nos cerca. Essa ausência de som é provocativa e tem como objetivo forçar o espectador a refletir sobre o que está vendo.

Figura 10: Tempopmet, Rodrigo Mathias, 2010.

2.5 OIR

Subverter o tempo na esperança de voltar para o lugar de onde viemos. Uma experiência do olhar, de ver o mundo no sentido contrário, *OIR*. O título desse trabalho é também, mas não só, a sua síntese. Um rio de trás para frente, invertido, que volta à nascente. Essa busca pela volta no tempo, à infância, é constante nos meus trabalhos. É puro sentimento, difícil de explicar. Como diria Bachelard, *"A infância é uma água humana, água que brota da sombra".* [18]

As imagens de *OIR* foram captadas em Carrancas, município de Minas Gerais. Ao entrar na mata, com a câmera na mão e o tripé, em busca de imagens invisíveis, parecia que tudo em volta fazia parte de um único corpo, pulsante. Alinhados, mídia, olho, mente e alma. A água gravada pela câmera corria no alto de uma pedra, escondida. Um raio de sol atravessava as folhas das árvores e iluminava aquele ponto específico. A imagem captada é um recorte, uma composição a partir das minhas experiências e do meu olhar sobre aquele microcosmo. Como diz Cao Guimarães, cineasta mineiro, uma folha ao vento é tão expressiva quanto uma cantora lírica, tudo depende da forma que vemos as coisas.

Naquele momento, tomou-me uma vontade de poder compartilhar a sensação de estar no mundo. Faz parte do meu processo criativo escolher a melhor cena, uma entre muitas, experimentar, dilatar o

---

18 BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p.106.

tempo, e escolher o melhor ponto para torná-la visível. Em OIR, as imagens foram captadas em HD e, na pós-produção, foram manipuladas digitalmente. A janela utilizada para a edição foi a DV, 720x480 pixels, menos que a metade da imagem original, que era de 1980 x 1080 pixels. Isso possibilitou que a janela caminhasse pela imagem, sutilmente, proporcionando uma PAN, da direita para a esquerda. O movimento preciso acompanha a direção da água e acaba tornando-se imperceptível.

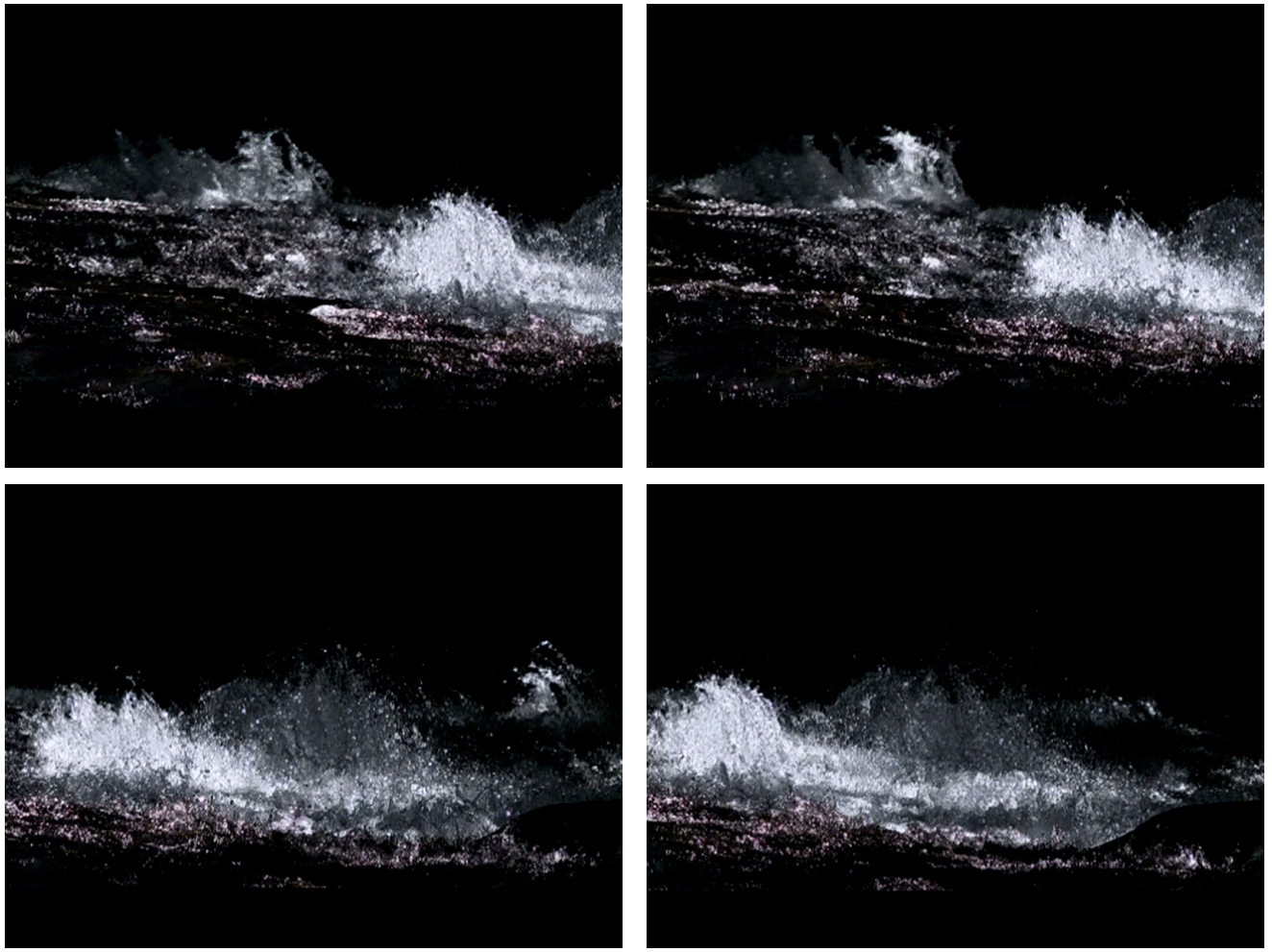
A inspiração para fazer essa operação foi o vídeo do Marcellvs L, MAN.ROAD.RIVER (2004), no qual o artista usa recursos de zoom digital a partir do software de edição. O movimento é tão lento e tão preciso, que seria quase desumano operar uma câmera mini-dv e obter esse resultado. Como o artista aproximou até o pixel, tornando a imagem sem muitos detalhes, o método ajudou a atingir o resultado esperado. A câmera lenta, invertida, hipnotiza e nos introduz a uma nova dimensão.

Figura 11: Man, Road, River, Marcellvs L, 2004

OIR, ir, é experiência de vida, caminho, destino, ou vir, ouvir. O ouvir faz parte dessa experiência de ver, sentir, contemplar. O som usado no vídeo é parte de trechos originais da água e música eletrônica, manipulados digitalmente, dilatados ao ponto de não mais serem identificados, ruídos desse tempo invertido. Essa técnica é usada na maioria dos meus trabalhos, o som da água, dilatado, torna-se grave e nos dá a sensação de submersão. Submersão no mar, na banheira, no útero.

A sensação de estar protegido embaixo d'água. Essa volta no tempo, no tempo da vida, que volta ao nascimento, me persegue. Os mergulhadores do Vertov, em seus saltos ornamentais invertidos, tal como os anjos do milênio de Bill Viola, ambos surgiam da água, em seus filmes, e voltavam ao momento que precedia a queda. A última sensação de proteção. A visão da infância, pela pureza, é um lugar seguro. Nesse e em quase todos os meus trabalhos, vejo-me como um garoto com a lupa na mão, procurando alguma imagem escondida, na tentativa de torná-la visível. A água de OIR tem essa potência visual capaz de causar sentimentos e despertar a imaginação a partir de sua plasticidade. Percebo que a cada vídeo que realizo, cada vez mais, busco me aproximar dos fenômenos naturais e trabalhar muito com suas imagens, tornando-as visíveis.

Figura 12: OIR, Rodrigo Mathias, 2012.



2.6 RAM

RAM é um vídeo sobre o mar e a força que essa paisagem exerce sobre nós. Particularmente, o mar está guardado em minhas memórias de infância: nasci numa cidade litorânea, dei meus primeiros passos em suas areias e por isso ele é parte da minha paisagem ancestral. [19]

Final de semana de frio e chuva no litoral de São Paulo. Maré alta, mar agitado. Ingredientes ideais para realizar as filmagens que eu havia planejado. Sábado à tarde sigo com destino a São Sebastião, município do litoral de paulista. O objetivo era filmar logo no alvorecer.

Chovia levemente, uma garoa fina. A câmera foi montada no posto salva-vidas, já que aquele era o único lugar protegido. Câmera fixa, olho, mente e alma. Registrei o movimento das ondas, as cores, luzes e sombras do céu, nuvens, pedras, espumas e a areia da praia. O sol saiu. Refletido nas nuvens, proporcionou um reflexo rosa alaranjado no mar. Na pós-produção, novamente usei na montagem a força

---

[19] Segundo Brinckerhoff, os espaços naturais da paisagem habitada estão organizados seguindo uma ordem natural. Desde a idade média, o homem do campo se organiza e divide o espaço natural em prado, campo e bosque. Um espaço para viver e plantar, outro para o pasto e demais criações e a mata ou bosque que protegem a propriedade. Além disso, trata do papel da floresta, ascensão e queda com o aumento dos campos e pastos, da natureza domesticada contra a selvagem, uma reflexão sobre jardins e bosques, e por fim a relação entre o hábito e o habitat. O ponto que mais me interessou no texto de Brinckerhoff, foi quando ao apresentar a paisagem habitada ele tratou da relação homem e natureza de uma forma quase mística, espiritual, onde desde os primórdios o homem é considerado o filho da Terra. A natureza é uma força maior, a mãe que gera e cuida dos seus filhos, seus habitantes. Os quatro elementos, água, fogo, terra e ar e seus fenômenos estão muito presentes na paisagem habitada, uma paisagem ancestral, o lugar de onde viemos, onde estão nossas raízes, família, a terra natal.

JACKSON, John Brinckerhoff. (ed.), 'Concluding with Landscapes', in J.B. Jackson (ed.) Discovering the Vernacular Landscape; New Heaven: Yale University Pres, 1984, pp. 145-158.

invertida - as ondas em movimento contrário, como se estivessem voltando para o mar. Para intensificar o drama e provocar um certo desconforto, usei as imagens em câmera lenta, sem um ritmo definido, com diferentes durações.

Para a edição de áudio do vídeo, além das ondas do mar e dos pássaros, usei da mesma estratégia e me apropriei de algumas músicas eletrônicas de arquivo, alterei a velocidade a ponto de não serem mais identificadas e mixei com o som original invertido.

RAM, seguindo a linha dos outros trabalhos, também significa a inversão da palavra original, mar invertido, ao contrário, a própria palavra lida de trás para frente. O que mais me chamou a atenção nesse trabalho foi a reação nas pessoas que o assistiram. Algumas me disseram que ficaram com náuseas, angustiadas, enquanto outras encantadas com o movimento do mar invertido, as camadas, a beleza das ondas e da luz do céu refletida na água, com uma sensação de paz. A questão do ritmo, do tempo de duração das imagens de fato incomodou alguns. Isso porque estão acostumados com tempos contemporâneos de televisão e publicidade. Em RAM, a duração da cena permite que o olhar percorra toda a imagem, deslize sobre as ondas e perceba seus detalhes e sua potência estética.

Na primeira cena, um pássaro corta a tela de ponta a ponta, voando invertido, emite o som invertido, e o público não percebe. As ondas hipnotizam. RAM fecha o ciclo do movimento lento, decomposto. A gota, a queda, o rio e o mar. Como um Haicai, partes de experiências no tempo dilatado, que formam uma imagem única, o ciclo da água, da vida.

Figura 13: RAM, Rodrigo Mathias, 2011.

SUB

3 Capítulo II – SUBvisível

Para ver o invisível, ao invés de desacelerar, às vezes, é necessário seguir além da visão humana. Há coisas que são invisíveis não apenas por estarem em movimento acelerado, mas pelo fato de serem pequenas ou grandes demais para a visão comum, a olho nu, ou se localizarem em espaços de difícil acesso, inabitados e inacessíveis. Invisíveis pela sua própria natureza, forma, dimensões e localização espacial.

Este capítulo trata da invisibilidade para imagens que precisam de aparelhos ou instrumentos de aproximação para serem produzidas, ou aquelas que se referem a espaços interiores e subterrâneos. A lupa utilizada no capítulo anterior era temporal, se referia à câmera lenta, ao tempo dilatado e à desaceleração do movimento como instrumento para tornar visível o detalhe, ampliá-lo. O homem aperfeiçoa seus órgãos, tanto motores quanto sensoriais, aumenta consideravelmente os limites de seu poder, graças aos instrumentos.[20] Com os óculos, corrigem-se as deficiências dos olhos, com o telescópio, enxerga-se à longa distância e, com o microscópio, ultrapassam-se os limites que a retina

[20] FREUD Apud KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.208.

oferece à visão humana.

Além do minúsculo, este capítulo também abordará as imagens obscuras do interno e do subterrâneo, localizadas abaixo e à margem do visível. As galerias, porões e túneis são lugares reservados ao silêncio, onde circulam águas pluviais, esgotos e rios canalizados. São espaços isolados do cotidiano humano, invisíveis. Para encontrá-los, é preciso de deslocamento físico em direção ao *underground*, abaixo da terra. Na maioria das vezes, o acesso é dificultado e precário. Revelar o subterrâneo é trazer à superfície as imagens de um mundo novo, mundo também subvisível, repleto de significados.

3.1 Microscopia e a filosofia do minúsculo

Subvisível é um adjetivo que pertence ao universo da microscopia, tradução do termo em inglês *subvisible,* que significa tão pequeno que não é capaz de ser visto a olho nu. Ou seja, invisível se não for visto através de um microscópio. Quando se tem a primeira visão do que antes era invisível, abre-se uma nova dimensão que não mais poderá se fechar, tornando-se referência para todas as experiências

daquele momento em diante.[21] Com a invenção do microscópio, em 1590, o homem teve acesso a um mundo novo, invisível ao olho humano, um microcosmo que veio à tona e que trouxe consigo maravilhas da natureza jamais sonhadas. As primeiras imagens produzidas a partir do microscópio foram realizadas dois anos após a sua invenção e foram feitas por Georg Hoefnagel, que gravou em cobre cinquenta imagens de insetos. Tempos mais tarde, com a ajuda da fotografia, as imagens provenientes dos microscópios tiveram sua difusão. A fotografia microscópica, denominada fotomicrografia, é tão antiga quanto à própria fotografia, pois datam de 1800 os primeiros fotogramas realizados a partir de imagens microscópicas. Alfred Donné, especialista em microscopia e apaixonado pelas tecnologias da época, em 1840, adaptou a câmara escura à extremidade da ocular do microscópio e, com isso, inventou o microscópio daguerreótipo. Cinco anos mais tarde, publicou um livro com 80 imagens microscópicas, *Cours de Microscopie de Donné.* A fotomicrografia alcançou fama e prestígio com o cientista e fotógrafo Auguste-Adolphe Bertsch, que teve suas imagens exibidas em Paris, na Exposição Universal de 1855, e no Salon Photographique, em 1859.[22]

Figura 14: Ácaro, Bertsch, 1853-1857

21 MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva. 2009, p.146

22 STELZER, Otto. *Arte y Fotografía. Contactos, influencias y efectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981, p.64.

O universo do microscópio não ficou restrito aos cientistas e pesquisadores: aos poucos, fotógrafos e pintores se especializaram em ver além da visão convencional e chegar aonde não se chegava a olho nu. Para os artistas e criadores da época, o microscópio tornou-se uma janela para o mundo invisível e um veículo para uma compreensão mais profunda das coisas, um novo universo sendo trazido à luz. Paul Klee foi um entusiasta das imagens da microscopia. Para ele, o artista tinha que se familiarizar com as fantásticas imagens do microscópio, descobrir a verdade, libertar seus pensamentos para uma melhor compreensão de processos fundamentais, para desenvolver o que Klee chamaria de uma consciência cosmológica. Moholy-Nagy, em “The New Vision”, publicado pela Bauhaus em 1928, foi enfático ao falar sobre a importância da fotomicrografia, que revelava as minúsculas maravilhas da natureza, como ponte entre arte e ciência[23].

Roman Vishniac (1897-1990), fotógrafo e biólogo russo, ao longo de sua vida fez importantes contribuições científicas na área da fotomicrografia. Especializou-se em fotografar e filmar microrganismos vivos, realizou uma série de documentários chamada “Living Biology”, que, por meio desta técnica, conseguiu retratar o mundo invisível aos olhos comuns. Sua paixão por fotografia e biologia começou ainda quando criança: seu quarto era repleto de insetos e pequenos animais. Aos sete anos, ganhou de presente um microscópio e o acoplou a uma câmera fotográfica para poder tirar fotos de partes de animais mortos e pernas de baratas. Essa curiosidade de explorar o mundo invisível,

---

[23] SCHARF, Aaron. Art and photography. London: Viking/Penguin, 1968, p.304

extremamente minúsculo, fez de Vishniac um gênio do assunto. Desenvolveu técnicas de coloração, iluminação polarizada, lentes, e chegou a resultados surpreendentes, sendo premiado por anos consecutivos com o Prêmio de Melhor Espetáculo da Associação Fotográfica Biológica, de Nova Iorque[24].

Atualmente, as experimentações com filme e fotomicrografia avançaram muito na questão do detalhe e da qualidade da imagem. Com os microscópios digitais e as câmeras *full frame*, que filmam e fotografam em resolução altíssima, pode-se dizer que vivemos uma nova era da imagem do mundo microscópico. Um exemplo disso é o vídeo “Micro Empire”, de Clemens Wirth, que leva o espectador ao mundo misterioso, assustador e fantástico das criaturas microscópicas. Para produzir o vídeo, Wirth usou uma Canon 5D Mark II acoplada a um microscópio monocular, processo semelhante ao utilizado pelos cientistas e fotógrafos do passado.

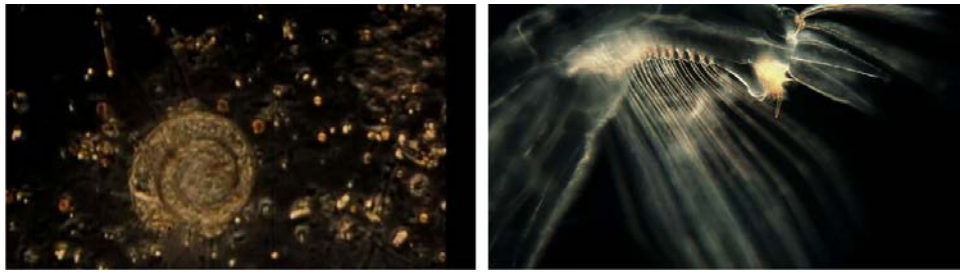


Figura 15: Roman Vishniac, 1960-1972 / Micro Empire, Clemens Wirth, 2011.

24 Revista Morashá - Edição 66 - dezembro de 2009, disponível em www.morasha.com.br.

A experiência proporcionada pelo microscópio é semelhante, se não a mesma, que a proporcionada pela lupa, na infância, ao observar os detalhes e a beleza das coisas e objetos comuns do cotidiano. A lupa condiciona nossa experiência a uma entrada no mundo. Com a lupa, pode-se fazer do mundo uma novidade, trazer um olhar novo diante de um objeto novo. A lupa permite redescobrir a infância e devolve o olhar engrandecedor da criança, no qual a beleza do universo é revelada para contemplação. *"Assim, o minúsculo, porta estreita por excelência, abre o mundo."*[25] Um mundo onde microrganismos, insetos e outros seres minúsculos tornam-se protagonistas de fábulas da visão, o simples torna-se maravilhoso, pela condução da poesia visual onde "Ver é uma fábula."[26]

Figura 16: Quarta-Feira de Cinzas, CAO Guimarães, 2006.

---

25 BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.164.

26 Título da mostra de CAO Guimarães no Itaú Cultural. Tomada emprestada do livro Catatau, de Paulo Leminski, a noção de ver é uma fábula implica o poder de forjar histórias existentes em cada olhar particular sobre o mundo.

No vídeo “Quarta-feira de cinzas”, Cao Guimarães aproxima sua câmera ao universo das formigas, que carregam, de um lado a outro da tela, confetes coloridos resultantes do fim do carnaval. Qual é a criança que nunca seguiu uma formiga? Aproximar-se delas é viver a experiência da lupa da infância. Estar com a lupa possibilita prestar atenção no objeto que estaria invisível por opção, por falta de interesse. Ao prestar atenção, já se vive uma experiência de lente de aumento, quando coloca-se foco em algo que passaria despercebido. Agnes Varda, em seu filme Jacquot de Nantes (1991), chegou a um ponto de aproximação da câmera ao objeto filmado, que possibilitou conhecer as texturas da pele e os detalhes do corpo do personagem principal. Segundo a cineasta, ela queria que o público conhecesse os detalhes daquele ser humano que apenas ela conhecia[27]. Nessa aproximação, novos mundos surgiram e a experiência poética das imagens foi capaz de fazer valer a alma sensível da artista.

Desde a minha infância até hoje, me considero o menino da lupa. O menino que segue as formigas na parede, que segue as folhas na água escorrendo pela guia da calçada, que segue com os olhos as gotas de chuva que descem pelo vidro do carro, e que sai à procura de recortes da natureza e deslumbra-se com suas mais belas surpresas. O mundo minúsculo me fascina pelo simples fato de existir vida onde menos imaginamos e aonde a visão humana não chegaria naturalmente. Ao pesquisar sobre a poética da água, deparei-me com o microcosmo que existe em uma gota d’água proveniente do esgoto, onde habitam microrganismos vivos, seres invisíveis de aparência muito familiar. Usando a mesma

---

27 Agnes Varda em Janela da Alma. Direção de João Jardim e Walter Carvalho; Produção de Flávio R. Tambellini. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 2002, 1 DVD (73min).

técnica utilizada por Vishniac e Donné, de aproximar as lentes da câmera e do microscópio para captar imagens de microrganismos, realizei uma experiência em vídeo chamada **“Friends”**.

3.2 Friends

“Tal observador, ainda no reino da ingenuidade, terá visto formas humanas nos animais espermatozoides.”[28]

Gaston Bachelard

O vídeo *Friends* é uma experiência que trata de um mundo invisível, subvisível, com imagens do interior de uma gota de água suja, poluída, contendo vida na forma de minúsculos seres. O título do trabalho refere-se à missão dos microrganismos que amigavelmente se alimentam da sujeira do esgoto e tornam a água limpa para retornar ao meio ambiente. Esse processo natural de tratamento de esgotos é chamado de lodo ativado. A ideia de fazer esse vídeo surgiu a partir das reflexões de “Water Bubble”, sobre a gota d’água e a existência humana. Bill Viola, em suas anotações sobre “He weeps for you”

28 BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.164.

(1976), cita um poema de Rumi que diz: “No centro de cada gota, existem cem puros oceanos”. A gota, que no vídeo anterior representava o tempo de vida, cíclico, fugaz, agora revelaria as imagens subvisíveis de seres vivos que habitam em seu interior. O mundo invisível, que despertou em mim a lupa da infância, estava prestes a se revelar.

O processo de captação de imagens foi realizado no laboratório da Estação de Tratamento de Esgotos da Sabesp, estatal responsável pelo saneamento básico da cidade de São Paulo, empresa onde trabalhei e coordenei o departamento de produção audiovisual, responsável pela realização de vídeos institucionais, publicitários e de treinamento. Na ocasião, estávamos captando imagens para o vídeo sobre o processo de tratamento de esgotos, no qual os microrganismos desempenham papel fundamental. A experiência foi acompanhada pela bióloga da Sabesp Lúcia Fragoso, que me orientou na busca dos pequenos organismos.

Seguindo o mesmo processo que Vishniac fez aos sete anos de idade, alinhamos as lentes dos instrumentos, microscópio e filmadora, fixamos uma base e utilizamos o próprio viewfinder da câmera para explorar o universo da gota. O microscópio estava programado para ampliação de 20 mil vezes. O subvisível tornara-se visível a partir daquele momento: bastava apenas o recorte. Tivemos sorte com as amostras separadas pela bióloga, repletas de microrganismos vivos, que serviram para captarmos 20 minutos de vídeo. Esse material ficou guardado, esperando o momento certo para chegar à superfície.

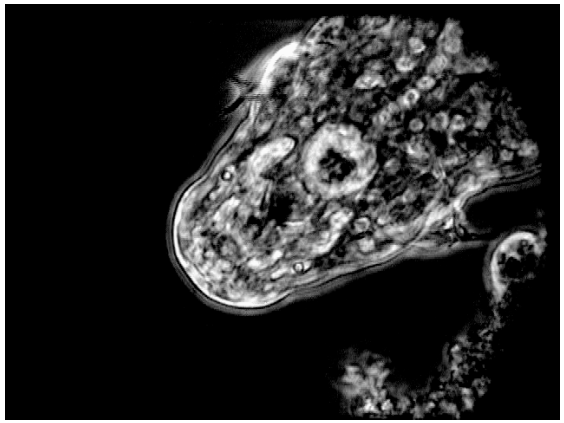


Figura 17: Tardígrado

Para a edição do vídeo *Friends*, foram separadas as melhores imagens, utilizando como critérios de escolha a forma e o movimento dos microrganismos. Um dos que me chamaram mais a atenção foi o “Tardígrado”, conhecido popularmente como Urso D’água. Sua forma é muito semelhante à de um urso, ou cachorro, com garras bem definidas, membros e olhos. Alimenta-se das impurezas da água e tem como função o tratamento biológico do esgoto. Antes de montar as imagens em sequência, trabalhei a cor para tirar a aparência turva da amostra de água, com tons de sépia e ocre, e transformei a imagem em tons de cinza com alto contraste. Isso possibilitou a melhor visualização dos organismos e tirou o aspecto de imagem de microscópio, aumentando a profundidade de campo com fundo negro infinito. Os habitantes daquele universo tornaram-se gravuras vivas. A ordem das imagens, na edição, foi definida pelo potencial de impacto visual. As melhores imagens abrem e encerram o vídeo. A imagem do tardígrado inicia o vídeo, como boas vindas. A câmera o persegue, ele se recolhe, por duas vezes tenta sair de cena, mas finalmente é enquadrado.

Por conta do seu tamanho, o microrganismo não consegue se mover, vemos apenas o movimento das garras e a textura gelatinosa e translúcida do seu corpo. As imagens alteram-se por corte seco, os organismos surgem, uns mais rápidos que outros, e o universo microscópico toma a tela. A última cena

do vídeo é de um microrganismo de forma circular, que está servindo de morada e alimento para outro microrganismo. A imagem é um ideograma, cíclico como a vida, com suas fases de nascimento, morte e renascimento.

O trabalho de edição de áudio, em *Friends,* foi feito simultaneamente à edição das imagens. Tem um ar misterioso e sombrio. Foram utilizados, em uma das bandas de áudio, sons de água captados diretamente da torneira, em velocidade baixa, a 10% da velocidade normal. Com isso, obteve-se um grave subaquático, uterino, sugerindo o ambiente dos organismos dentro da gota d'água. Para aumentar ainda mais a carga dramática, na outra banda de áudio, foram usadas batidas eletrônicas em baixíssima velocidade. A alteração da velocidade, do áudio no vídeo, teve como objetivo proporcionar uma nova dimensão temporal, um universo paralelo, invisível. Esse universo está ao nosso redor, porém não conseguimos ver sem a ajuda de um instrumento. Ver essas criaturas nos proporciona uma experiência lúdica, sendo possível enxergar formas humanas, criaturas amigáveis e, até então, invisíveis aos olhos humanos. Estas criaturas amigavelmente trabalham por nós, são literalmente amigos invisíveis que se alimentam da sujeira do esgoto, ajudando no processo de tratamento. O vídeo tem duração de quatro minutos e 30 segundos, foi realizado em DV e finalizado em DVD. Foi exibido na mostra de videoarte, do I Seminário Internacional Arte e Natureza, no Instituto Goethe, em 2011.

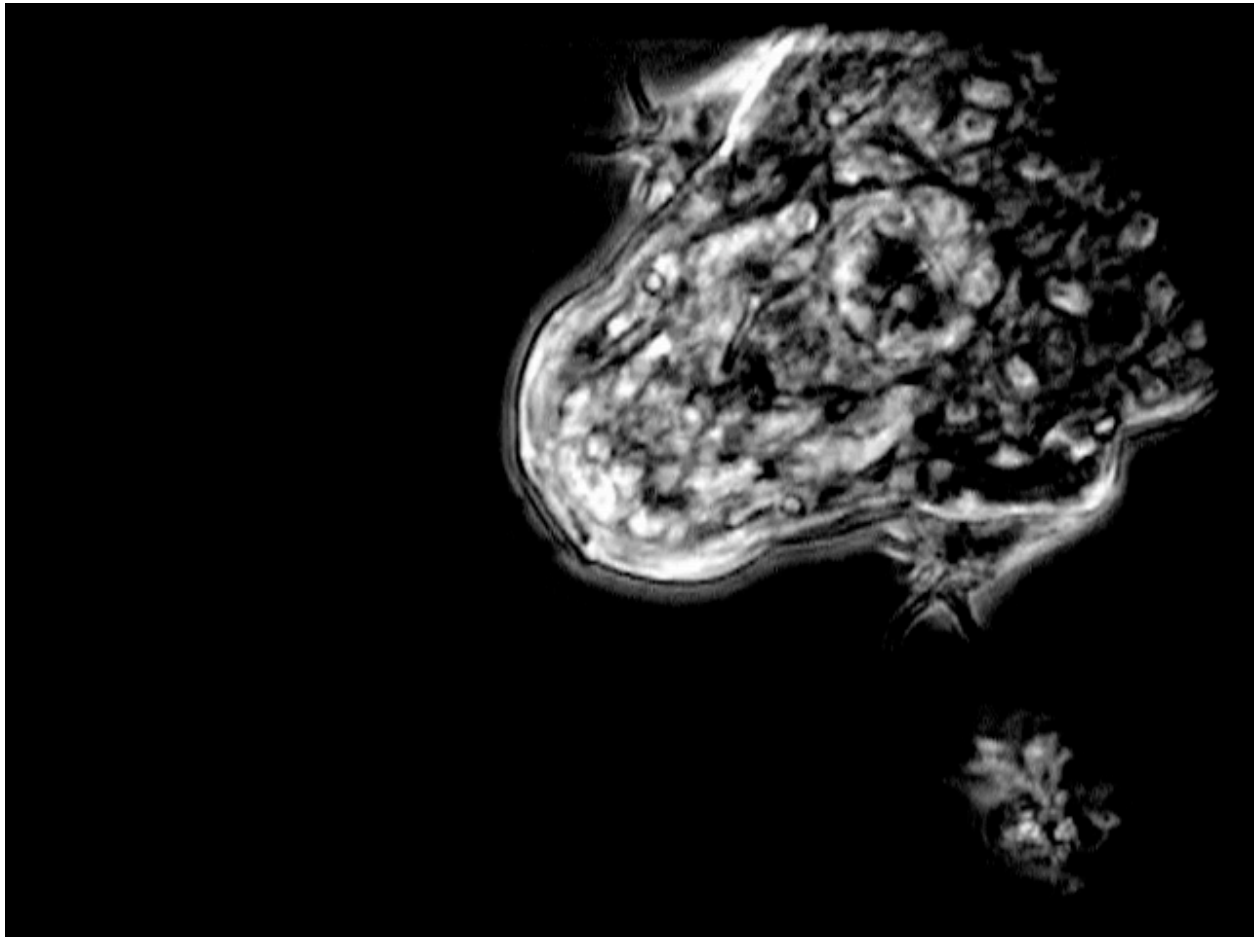
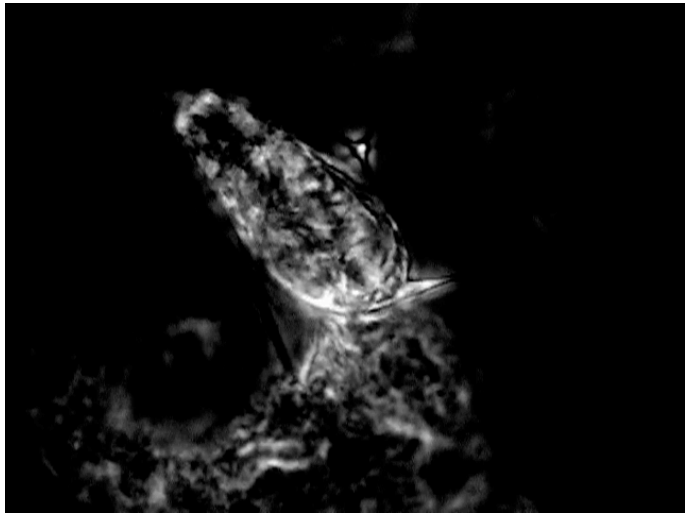
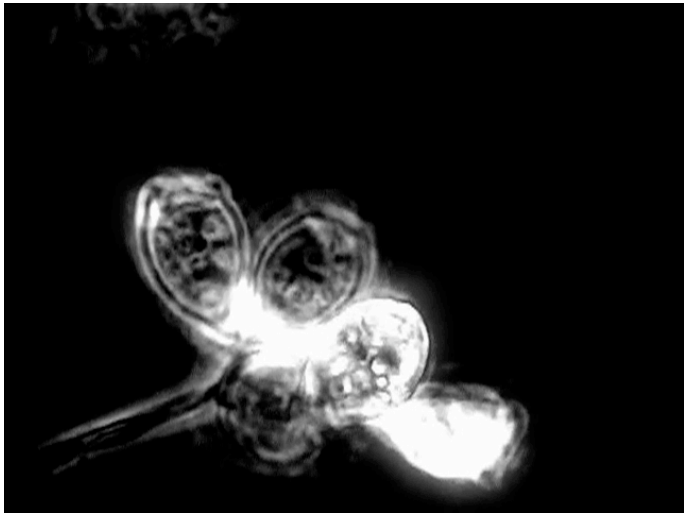
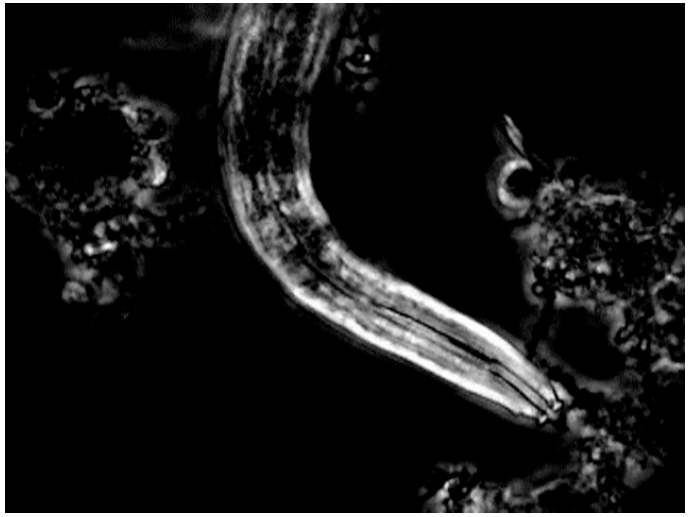
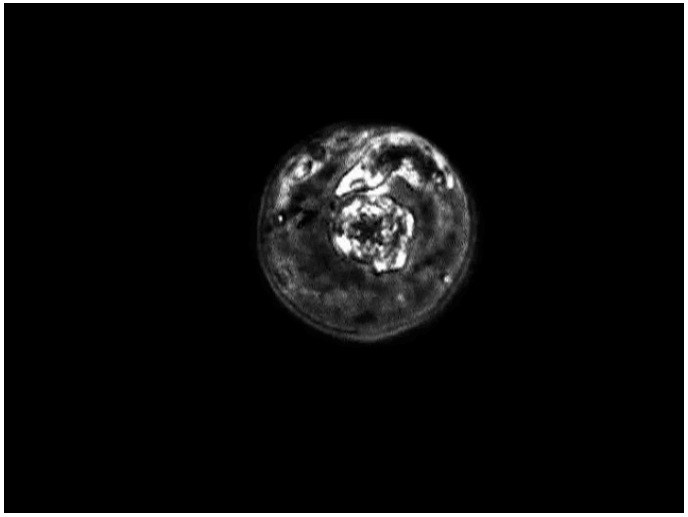


Figura 18: Friends, Rodrigo Mathias, 2006-2011.



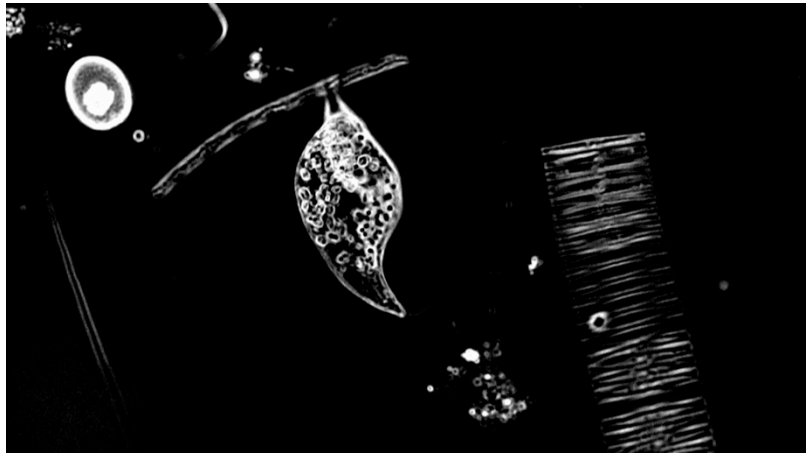


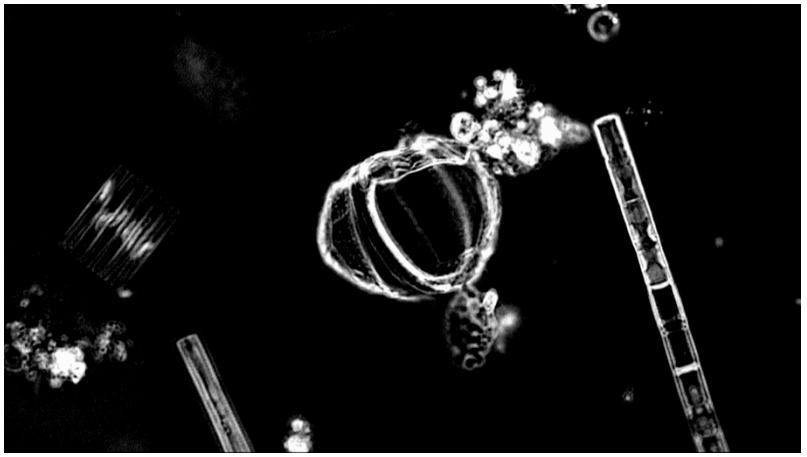


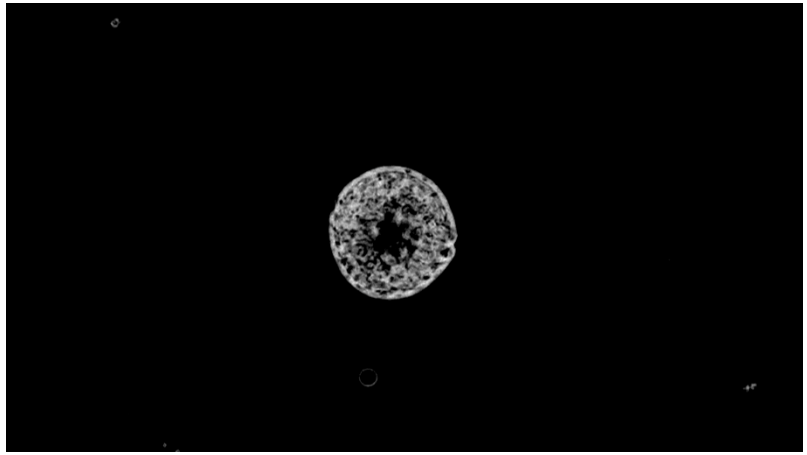


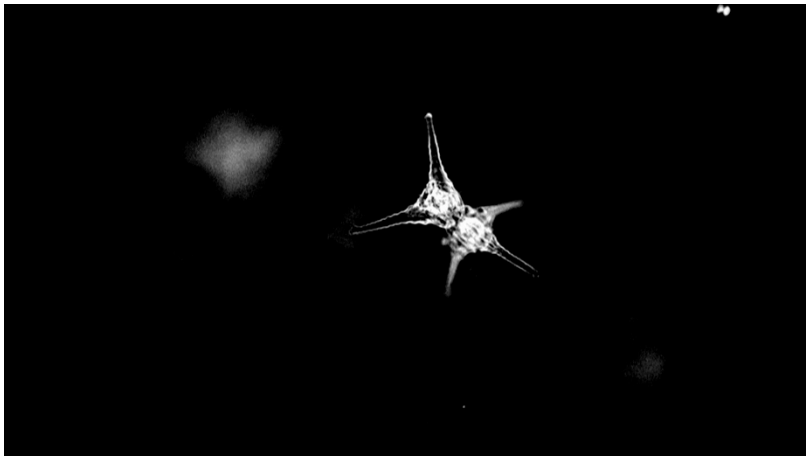
Durante o mestrado, tive a oportunidade de realizar uma nova experiência videomicrográfica, na qual pude aplicar o mesmo tratamento de imagem utilizado em *Friends,* usando tons de cinza e alto contraste. A diferença foi o uso de um microscópio digital com câmera própria, de alta resolução, e a amostra utilizada foi de água limpa, bruta, proveniente de um manancial sem tratamento algum. A experiência resultou em um novo vídeo, de dois minutos, sem áudio, com imagens de um mundo subvisível e cheio de detalhes. A proposta para esse segundo vídeo é uma videoinstalação com projeção em tecido ou superfície líquida.

Figura 19: Sem Título, Rodrigo Mathias, 2011.









3.3 O subterrâneo invisível

> *"O homem é um mundo menor, quer dizer, um microcosmo. As rochas são como a ossatura da terra, e as águas circulam na superfície ou por canais subterrâneos, entre mares e rios, as veias do mundo, como o sangue circula no corpo. Os fluxos da terra e do corpo se espelham."*[29]
>
> ***Leonardo Da Vinci***

O escuro, o sombrio, o abjeto, o debaixo da terra, o subterrâneo, por natureza, é *subvisível* para aqueles que vivem na superfície. Localiza-se abaixo do visível e é visto apenas por meio de deslocamento físico ou por instrumentos e câmeras de vigilância e monitoramento. No mundo subterrâneo há trevas, dia e noite.[30] Com as epidemias provocadas por doenças de veiculação hídrica, durante os séculos XVIII e XIX, as grandes cidades da Europa fizeram de seus subterrâneos grandiosas obras de engenharia sanitária. Canalizações, comportas, galerias, reservatórios, estações de tratamento de esgotos, entre outras obras que tinham como objetivo esconder da vista e do contato de todos, tornar invisível, os seus próprios resíduos. O que não servia para o convívio da sociedade era escondido abaixo do solo. Paris é um bom exemplo disso: tem mais de 300 quilômetros de galerias e canais subterrâneos,

---

29 GUIMARÃES LIMA, Marcelo. Leonardo da Vinci e a água. São Paulo: Editora Moderna, 2008.

30 BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.41.

criptas, minas de calcário e até adegas. O seu sistema sanitário é referência para engenharia mundial e há muitos anos está aberto para visitação turística. No subterrâneo encontram-se as artérias e os intestinos da metrópole, formadas por seus túneis, canais, galerias pluviais e tubulações de esgotos.

Na poética do espaço, Bachelard define o subterrâneo como um lugar de sonhos labirínticos, corredores de ar pesado, santuários do segredo, onde se medita e preparam-se projetos. Ao acessarmos o subterrâneo, deixamos o lugar comum, espaço das sensibilidades usuais, e entramos em comunicação com um espaço psiquicamente inovador. O subterrâneo é um espaço íntimo de retiro e recolhimento, elo entre o homem e a natureza. Para alguns povos primitivos da América do Sul, da região do Peru, as crianças eram provenientes das profundezas, de cavernas, grutas, fontes e riachos, como se surgissem do ventre da Terra[31]. O subterrâneo tem as potências da profundidade, onde se busca interiorização, adesão ao íntimo do ser, onde perdemos a noção comum do tempo e do espaço e a vida transforma-se em um obscuro poema interior. Na poesia de Fernando Pessoa, o pensamento é um rio subterrâneo e não se sabe de onde vem e nem para onde vai. Se o homem é um mundo menor, um microcosmo, seu interior é o seu subterrâneo. Nesse lugar ele encontra o silêncio, seus medos,

---

31 JACKSON, John Brinckerhoff. (ed.), *'Concluding with Landscapes'*, in J.B. Jackson (ed.) *Discovering the Vernacular Landscape*; New Heaven: Yale University Pres, 1984, pp. 145-158.

angústias, águas e mágoas. O interior do homem é a morada da alma, se perder em si é buscá-la em sua imensidão.

“Escuto-o... Ao longe, no meu vago tato
Da minha alma, perdido som incerto,
Como um eterno rio indescoberto,
Mais que a idéia de rio certo e abstrato...
E p'ra onde é que ele vai, que se extravia
Do meu ouvi-lo? A que cavernas desce?
Em que frios de Assombro é que arrefece?
De que névoas noturnas se anuvia?
Não sei... Eu perco-o... E outra vez regressa
A luz e a cor do mundo claro e atual,
E na interior distância do meu Real
Como se a alma acabasse, o rio cessa...”[32]

---

32 PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p.122-123.

A imensidão está em nós, o mundo é grande, mas em nós ele é tão profundo como o mar. [33] É por essa imensidão que os dois espaços, o da intimidade e do mundo, se confundem quando as duas dimensões se tocam, quando o homem rompe a barreira da superfície, fazendo de cada dia uma vida, uma comunhão com o universo. O espaço interior é um espaço invisível que o homem pode habitar e que o cerca de inúmeras presenças.

Particularmente, tenho uma vivência muito especial com túneis e espaços confinados. Sempre que saio destes ambientes claustrofóbicos, ao ter contato com a luz da superfície, tenho uma sensação de renascimento. O túnel é a outra parte da minha paisagem ancestral, lugar comum nas memórias de infância. Nasci em Santos, na Santa Casa, hospital que se localiza logo na saída do túnel, na entrada da cidade. Feriado da República, o túnel estava congestionado e o acesso ao hospital dificultado. Imagino a angústia que os meus pais passaram para fazer essa travessia. O túnel me leva de volta ao útero, marca meu nascimento, remonta à minha primeira infância, primeira lembrança, até hoje quando passo por lá falta-me o ar. Por ironia do destino, durante minha carreira profissional, frequentei e fotografei muitos túneis e galerias pluviais, canais de água bruta, coletores de esgotos e reservatórios subterrâneos. Nesse universo *underground* eu me encontro e sinto-me protegido no ventre da minha própria imensidão. Durante o mestrado, tive a oportunidade de realizar uma experiência em vídeo que retrata esse sentimento, ***"Underground"***.

---

[33] BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.190.

3.4 Underground

Underground é um vídeo que retrata o universo subvisível das galerias subterrâneas dos sistemas de tratamento de esgotos metropolitano. O objetivo desse vídeo é introspectivo, de retratar o subterrâneo em imagens de túneis e galerias, em busca do interior, o olhar para dentro. Basicamente, trata-se de imagens estáticas de um ambiente inóspito e sombrio, de iluminação precária, sem a presença humana, apenas paredes de concreto, tubulações e alguns alagamentos. Fisicamente, esses túneis e galerias encontram-se abaixo dos tanques de esgotos, domiciliar e industrial, recebidos na estação de tratamento, e servem como área de segurança em caso de uma possível inundação.

A captação de imagens foi realizada na Estação de Tratamento de Esgotos de Barueri, uma das maiores estações de tratamento do mundo. Para chegar às galerias, desci a uma profundidade de aproximadamente 40 metros abaixo do solo. O odor não era muito agradável, mas aos poucos fui me acostumando. O plano utilizado nas gravações foi único, perspectiva renascentista, o mais próximo do olho humano. Como se estivéssemos parados olhando para o horizonte. A iluminação artificial da galeria marcava seu espaço e pontuava a profundidade. As quatro linhas diagonais em direção ao centro formavam o ponto em comum entre as imagens. Quanto mais sombras e contornos, melhor para diferenciá-las. A principal referência e inspiração foi STALKER, de Tarkovski

Corte seco, sem efeitos e truques gráficos. A edição do vídeo não é sofisticada e primou pelo simples. A representação do real, em som e imagem. As cores e tonalidades estão muito próximas do real. Os planos e enquadramentos são muito semelhantes, uns dos outros, dando um ar de observação controlada, câmera de vigilância. O tempo das imagens é o mesmo, do início ao fim do vídeo. O ritmo é quase que artificial, as cenas possuem a mesma duração. Até que a primeira imagem do vídeo, a entrada da galeria subterrânea, se repete formando o *loop*. Esse olhar subterrâneo é cíclico e labiríntico. Como já explicitado anteriormente, a volta ao início, o nascimento e renascimento, é um dos temas que mais exploro em meus trabalhos.

O som se tornava mais abafado na medida em que descíamos pelas galerias. Quanto mais fundo, mais abafado e menor era a noção de tempo. Algumas galerias possuíam máquinas e compressores que faziam muito barulho. Procurei manter o som real de cada cena. Tanto no início quanto no encerramento do vídeo, foi utilizada a mesma técnica dos vídeos anteriores: dilatar sons eletrônicos, criando ruídos e interferências sonoras mixadas ao som real da galeria. Uma das cenas captadas no dia da gravação do vídeo foi a de uma poça d'água, com o reflexo de uma luminária sob a reverberação da água, provocada por goteiras no teto, que pingavam constantemente. O reflexo da luminária possibilitou ver o invisível, dentro e através do visível da água.

As imagens são quase estáticas, como se fossem fotografias em movimento. A simplicidade da edição em corte seco contribui para esta percepção. A sensação de tempo é percebida apenas pelo som da água e das máquinas do subterrâneo. No vídeo, o tempo arrastado que estava presente nos trabalhos

apresentados no primeiro capítulo deste trabalho através da utilização da câmera lenta, é materializado por imagens de um ambiente quase inerte, em que os movimentos ocorrem apenas nos interiores dos canos ou no ondular lento e pesado das poças. O trabalho foi exibido no evento Ritos Baldios, no subsolo do Paço das Artes, relacionando-se com o local específico da exposição, que também é uma espécie de subterrâneo.

Figura 20: Underground, Rodrigo Mathias, 2011.

VISÍVEL

4 Capítulo III – Através do VISÍVEL

"Existem duas superfícies em que conseguimos enxergar a nossa própria imagem tal como um espelho: uma é a íris dos olhos de quem está à nossa frente e a outra é a superfície da água." [34]

Bill Viola

Imagens são superfícies que pretendem representar algo que se encontra no espaço e no tempo. A água, além de ser uma superfície refletora e que proporciona uma imagem pictórica, é uma superfície transparente. Isso faz com que se tenha uma confusão de percepções, ao mesmo tempo em que é um espelho do mundo à sua volta, proporciona o duplo entendimento por conta da sua transparência, criando a possibilidade da imagem refletida ser uma imagem submersa. Neste capítulo, pretende-se tratar da invisibilidade das imagens refletidas e projetadas na água, produzidas através e a partir de seus processos naturais, considerando três de suas principais características físico-químicas: transparência, reflexão e refração.

---

[34] Bill Viola em palestra no TATE Modern, Londres, 16 June 2006. www.tate.org.uk/onlineevents/webcasts/bill_viola/

Além disso, pretende-se tratar da videoinstalação e da relação entre projeção de imagens e o espaço expositivo, entre o real e o virtual, o corpo e a experiência no ambiente da obra, a experiência de imersão e de ver o invisível dentro e através do visível. Procurarei também refletir sobre minha própria experiência durante o mestrado ao realizar os trabalhos *Guarda-chuva* e *Cinemato.*

4.1 Imagem: reflexão, refração e transparência

Imagem, do latim *imago,* é um fenômeno de origem bio-neurológica que permite aos portadores de sistema nervoso captar a realidade externa, tornando-a experiência interna. Não é a realidade em si mesma que é captada, e, sim, os sinais físico-químicos que ela emite ou reflete[35]. A luz, ao incidir sobre uma superfície, separando dois meios, proporciona dois fenômenos óticos distintos: reflexão e refração. A reflexão da luz ocorre quando parte da luz volta e se propaga no mesmo meio no qual incidiu. Questões sobre reflexo e representação da realidade sempre estiveram presentes no universo artístico. O reflexo

---

[35] PINO, Angel. *Imagem, Mídia e Significação*. In: LENZI, Lúcia Helena Correa. (Org.). *Imagem: intervenção e pesquisa*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006, p. 18.

proporciona a interpretação do tema refletido por outro ponto de vista, como sendo outra realidade. Por isso, o termo reflexão é usado quando fazemos a análise de um pensamento, como se refletíssemos na busca de algo invisível, que não conseguimos ver no seu aspecto real.

Já a refração ocorre quando a luz passa de um meio material para outro meio, fazendo com que sua velocidade e direção de propagação se alterem. Por isso, a refração altera a forma com que os nossos sentidos percebem os objetos. Quando se observa um lápis dentro de um copo de água, nota-se que a linha que marca o contorno do lápis é interrompida ao tocar na água, como se o lápis estivesse quebrado. Esse fenômeno é uma ilusão de ótica causada pela interação da luz com a água e a visão do observador. O espaço que o lápis ocupa fora do copo é totalmente transparente, invisível, já o espaço submerso não, por mais transparente que seja, provoca uma ligeira diferença nas linhas de contorno. Essas diferenças nas linhas de contorno são reforçadas quando se tenta ver alguma imagem por meio de refração, por meio de algum fluxo de água ou ondulações de superfície. Ver por meio da água também proporciona uma experiência de purificação, como se o momento de purificação pudesse ser visto através da transparência e do fluxo da água. A refração torna-se uma experiência de transparência e transformação.

A transparência é um fenômeno característico de poucos corpos do mundo material e facilmente relacionado à pureza, quando se trata da água. A transparência atesta a pureza da água, o homem sempre buscou saciar a sede em fontes de águas claras e transparentes, não em águas turvas. A transparência em uma relação entre pessoas é uma virtude, caracteriza uma relação confiável. A criança

também é associada à pureza, pela ingenuidade e transparência das emoções, livre de qualquer raciocínio lógico, que não esconde seus sentimentos. A transparência é uma característica associada ao mundo espiritual: o corpo é opaco e rígido, enquanto o espírito é transparente. A transparência da água, ao mesmo tempo em que não omite sua existência no espaço que ocupa, tal como o ar, revela o seu vazio, revela a profundidade.

O espelhamento na arte levou alguns pintores a questionarem em suas obras a relação entre o espaço pictórico de representação e o espaço representado, jogando com o ponto de vista do observado e do pintor. Obras famosas que são bons exemplos dessa técnica são “As Meninas” e “A Vênus do Espelho”, de Velázquez, e “O casal Arnolfini”, de Van Eyck.

> *Quando Velázquez trata da questão do reflexo representando um espelho, ele se utiliza de recursos da narrativa simbólica que permitem um desenvolvimento de uma discussão metalingüística. A função representativa da arte é posta em questão e o artista propõe um dialogo entre o espaço pictórico e o espaço do mundo, entre a ilusão e a realidade*[36].

---

[36] FORTES, Hugo F. S, Júnior. *Poéticas líquidas: a água na arte contemporânea*. Tese de Doutorado, São Paulo: ECA/USP, 2006, p.153.

Uma imagem virtual é formada pelo processo de prolongamento dos raios luminosos na superfície refletora. Esta relação entre real e virtual, ilusão e realidade, na representação, desperta interesse. Desde Platão, questiona-se o que é considerado realidade. Para o filósofo, as imagens resultantes da percepção humana não passavam de sombras, manifestações imperfeitas de um mundo ideal. As verdadeiras imagens eram fruto da alma. Uma imagem é uma mensagem, que tem seu emissor e procura por um receptor. Essa procura é uma questão de transporte, depende dos corpos em cujas superfícies as imagens serão transportadas.[37] As imagens refletidas nas superfícies líquidas não são tangíveis, existem enquanto luz e desaparecem na medida em que surgem, confundem-se com o espaço através, submerso.

O vídeo experimental ***Reflexão (2012),*** desenvolvido durante o mestrado, na disciplina *Poéticas Líquidas: a água e outros líquidos na arte contemporânea*, ministrada pelo Prof. Dr. Hugo Fortes, tem como tema “refletir e transparecer”, ou seja, o reflexo versus a imagem submersa. Com a câmera fixa, foi captada a imagem de uma poça d’água, que reflete a luminária de uma galeria subterrânea. Loop de um minuto, onde o espectador é provocado pela sensação de reflexo e imagem real, o concreto submerso, ondas formadas por pequenas gotas e a deformação da luminária refletida na lâmina d’água.

---

[37] FLUSSER, Vilém .*O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação.* São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.152.

A imagem da luminária refletida na água, utilizada no vídeo *Reflexão*, foi captada juntamente com as outras imagens do vídeo *Underground,* nas galerias da estação de tratamento de esgotos. Essa mesma imagem fez parte do vídeo anterior, tratando-se da última cena após os créditos finais, porém pode ser exibida como um trabalho autônomo. Uma das galerias subterrâneas visitadas estava com um vazamento e a água vertia do teto, em gotas, formando um espelho d'água. A transparência da fina camada d'água que cobria o chão de concreto proporcionava uma imagem uniforme da luminária refletida sobre o chão, causando uma ilusão. A sensação de estranhamento aumentava na medida em que as gotas do teto caiam na água, reverberando a imagem virtual, dando corpo líquido à forma da luminária.

Essa é a principal provocação do vídeo *Reflexão*, a luz da razão, do conhecimento e sabedoria, representada por uma imagem virtual da luminária, que se dissolve na superfície da água, que também é a superfície da imagem em vídeo, que também é luz. À primeira vista, o vídeo pode parecer simples por não ter cortes visíveis e mudança de planos, mas, na medida em que prestamos atenção e chegamos perto dos detalhes da imagem, enxergamos suas camadas. O som do vídeo é mais uma de suas camadas: trata-se do som real da galeria e permanece no mesmo volume, constantemente vibrando, do início ao fim. A câmera fixa permanece estática por todo o tempo, criando condições para a contemplação da imagem refletida na água. A água possui o que poderia se chamar de absoluto do reflexo - quando o reflexo parece ser mais real que o real, por ser mais puro. Se a vida é um sonho dentro de um sonho, o universo passa a ser um reflexo dentro de um reflexo. Assim, a água, por seus

reflexos, é capaz de duplicar o mundo. E duplica também o observador, o sonhador, não simplesmente como uma imagem qualquer, mas proporcionando uma nova experiência onírica.[38]

O reflexo da luminária na lâmina d'água é um convite à contemplação, à reflexão. Para isso é preciso observá-la livre de preconceitos e conclusões. A imagem contemplada no vídeo está encoberta por várias camadas explicativas e interpretativas da cultura de cada um que a observa. Contemplá-la significa exatamente procurar retirar, furar, tornar transparentes tais camadas encobridoras. "As camadas que encobrem a cena por mim contemplada são projeções da minha mente, a qual, por sua vez, é sistema programado pela história da minha cultura."[39] O objetivo deste vídeo é criar um espaço para a contemplação da experiência fenomenológica da reflexão da luz na água, que permanece aberta para interpretações sensíveis.

Esse trabalho foi inicialmente exibido em projeção tradicional, formato auditório, durante a disciplina de Poéticas Líquidas. Há a intenção de experimentar outras superfícies e projetá-lo em telas alternativas, paredes de galerias de passagem ou até mesmo no teto de algum espaço expositivo, como sendo uma possível luminária virtual, a própria imagem luz.

---

38 BACHELARD, Gaston. A água e os sonhos. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.18.

39 FLUSSER, Vilém. *Natural: mente – vários acessos ao significado de Natureza.* São Paulo: Duas Cidades, 1979, p.124.

Figura 21: Reflexão, Rodrigo Mathias, 2012.

4.2 Imagem: projeção e espaço

> *"Tenho uma relação contemplativa com a realidade. Não penso sobre a realidade, tento observá-la. Eu me refiro à realidade mais como um animal, como uma criança. Mais que um adulto maduro que pode pensar e tirar conclusões".* [40]
>
> *Andrei Tarkovski*

Por meio da projeção de imagens em determinadas superfícies, ou através delas, é possível tornar visível o invisível. Projetar significa "jogar para frente", indica distensão, deslocamento, transferência. A projeção permite à imagem audiovisual romper com as telas tradicionais e as caixas de monitores, para ocupar e interpretar todos os tipos de espaços geométricos, arquitetônicos e urbanos. Oferece uma valiosa possibilidade de repensar o objeto visualizado, imagem em movimento no espaço e no tempo. No vídeo, brilhantes raios de luz pulverizam cores nas superfícies, produzindo imagens imateriais aparentemente livres de qualquer suporte técnico.[41] A projeção em escala ambiental envolve o

---

40 Making of do Sacrifício, DVD Dossiê Tarkovski Volume IV.

41 KOTZ, Liz. *Videoprojeção: o espaço entre telas.* In: MACIEL, Kátia (Org.). *Cinema Sim: narrativas e projeções: ensaios e reflexões.* São Paulo: Itaú Cultural, 2008, p.50.

espectador e faz com que ele entre no espaço da imagem, sem recorte ou moldura, livre para uma nova experiência audiovisual.

A videoinstalação é uma das formas mais complexas da arte contemporânea e consiste na integração de objetos de diferentes naturezas, imagens, sons, o corpo, espaço arquitetônico, em um tempo e contexto. As instalações são obras efêmeras concebidas para existir no ambiente durante o período que ela se corporifica. Envelope de imagens, texturas e sons, uma experiência multissensorial capaz de alterar formas habituais de percepção e orientação no espaço.

> *A videoinstalação compreende um momento da arte de expansão do plano da imagem para o plano do ambiente e da supressão do olho como único canal de apreensão sensória para a imagem em movimento. Nesse contexto, insere-se de modo radical a ideia do corpo em diálogo com a obra, a ideia da obra de arte como processo e do ato artístico como abandono do objeto.*[42]

A videoinstalação apresenta-se como um dispositivo capaz de questionar o que é real e o que é construção, o que é espaço expositivo e o que é espaço da vida, capaz de nos envolver num jogo de narrativas complexas, gerando uma sensação ambígua e desconcertante sobre conflitos da vida real e imagem virtual. Esse conflito é antigo: pode-se dizer que nasceu quando algum homem pré-histórico fez

---

[42] MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo.* São Paulo: Senac, 2008, p.169.

projetar a sombra de suas próprias mãos nas paredes de uma caverna. A projeção de imagens nas paredes amplia e multiplica o espaço tradicional da tela de vídeo e cinema, fazendo com que o próprio espectador realize zooms ou travellings para frente em direção à tela, proporcionando uma nova experiência sensorial. A libertação da prisão proporcionada pela experiência das salas de cinema, onde o espectador permanece imóvel do início ao fim, fez surgir uma vontade, às vezes ingênua ou infantil, de poder ver de perto, de ver em detalhe, de observar a trama, a textura da imagem projetada, portanto a textura temporal da imagem projetada.

Bill Viola, ao limpar seus óculos na chuva, percebeu que conseguia ver o mundo através das gotas de água que escorriam na lente. Isso o inspirou a desenvolver uma de suas primeiras videoinstalações, “He weeps for you” (1976). Na obra, o artista posiciona a câmera e foca sua lente close-up em uma gota de água, que pinga lentamente de uma torneira suspensa no ar por um cano. Com isso, revela a existência da imagem da sala refletida em cada gota de água que cai, a qual é projetada em uma grande tela, em outro ambiente. As pessoas que entravam no espaço viam a sua imagem, fluindo lentamente, surgindo e desaparecendo, provocando um estrondoso som, como se fosse um gongo, ao cair em uma bacia metálica. Cada gota era uma vida que se esvaía.

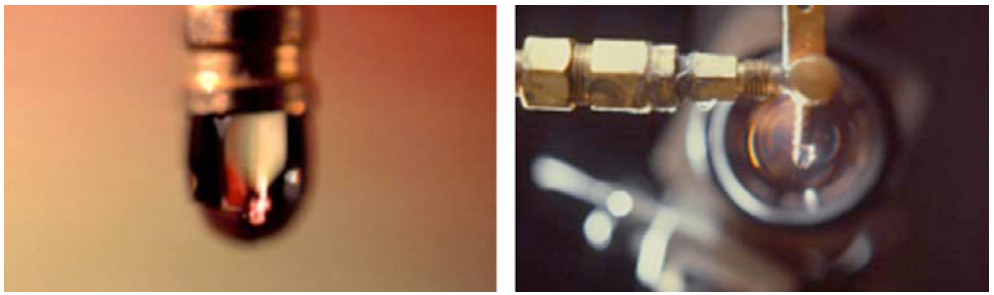


Figura 22: He Weeps for you, Bill Viola, 1976. Fotos: Kira Perov

A gota de água torna-se uma mídia, produtora de imagens efêmeras, virtuais, que se duplicam na medida em que o artista as transforma em vídeo e as projeta em outra superfície, num jogo de espelhos que não tem fim. A presença do espectador na cena, na instalação, é imprescindível para que a experiência audiovisual aconteça.

Essa possibilidade de multiplicar camadas e diversificar superfícies entre espaços reais e virtuais foi a inspiração para realizar algumas experiências com projeções durante o mestrado. A chuva, fenômeno da natureza que evidencia a renovação da água, o começo de um novo ciclo, que irriga plantações e também provoca transformações, sempre esteve presente na minha poética.

Um de meus trabalhos em vídeo, ***Loopingos (2011)***, foi realizado a partir de imagens de pingos de chuva que caíam sobre as folhas da jabuticabeira no quintal de casa. As imagens foram organizadas em sequência e se renovam em loop, como a vida e a água, em ciclos. Ao observá-las no vídeo, foi quase como ver a chuva através de uma janela. Todo indivíduo tem uma experiência de chuva, diretamente

ligada a sua história de vida, seus costumes e crenças, que determina quais sensações são provocadas ao observá-la pela janela. “As gotas que batem contra a vidraça, projetadas pela fúria do vento, mas incapazes de penetrar a sala, representam a vitória da cultura contra a natureza. Quando observo a chuva pela janela, não apenas me encontro fora dela, mas em situação oposta a ela.”[43] Isso me fez pensar no assunto e considerar que cada ser humano possui sua água particular, um pote onde guarda suas memórias de chuva. Essa ideia serviu de base para realizar o vídeo ***Guarda-chuva (2011)*.**

“Guarda-chuva” é uma experiência em vídeo sobre imagens de chuva projetadas em um pote de vidro transparente, contendo água cristalina, que proporcionam um jogo de reflexos, transparência, cores e luzes, conduzidas por uma trilha sonora carregada de memória e nostalgia, e foi desenvolvido durante a disciplina *Arte como forma de pensamento*, ministrada pela Profa. Dra. Carmen Aranha. O trabalho consiste na possibilidade de ver o invisível através e por meio da água, entendendo seus processos e considerando suas características físico-químicas: refração, reflexão e transparência. Vivenciar o elemento líquido pela luz projetada e ver através da espessura da água. “Quando vejo através da espessura da água o revestimento de azulejos da piscina, não o vejo apesar da água, dos reflexos, vejo-o justamente através deles, por eles.”[44]

Ver por meio da água é romper com as camadas de preconceitos impostas pela cultura de cada

---

[43] FLUSSER, Vilém. *Natural: mente – vários acessos ao significado de Natureza*. São Paulo: Duas Cidades, 1979, p.39.

[44] MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.37.

indivíduo e voltar ao olhar infantil, puro. Essa volta no tempo, no meu caso, acaba, na maioria das vezes, por mexer com águas paradas da memória, traz um pouco de melancolia, medo, sentimentos que estavam estanques em uma sala perdida no subconsciente. Um lugar vazio dentro de cada um, onde a água interior guarda as memórias, sonhos, conflitos, mágoas, desejos, enfim, a essência da vida. Onde cada um guarda a sua chuva, sua água. Jalal ud-Din Rumi, poeta místico, em um de seus textos compara o ser humano a um pote de água que flutua no oceano. Durante a sua existência, a água interior do pote aumenta até encontrar a água exterior, a do oceano, tornando-se uma única água. Esse encontro representa o fim da jornada de cada pessoa no mundo.

A partir da ideia dessa água interior, resolvi projetar as minhas imagens de chuva no pote contendo água e, por meio da transparência e dos reflexos, captei novas imagens, com cores e texturas, recortes de um universo onírico de lembranças, memórias e muito da minha nostalgia. Posicionei o pequeno pote de água em uma prateleira escura, o projetor e a câmera na mesma distância, bem próximos do objeto, e captei as imagens. Os planos, na sua maioria, são de detalhes do pote, de reflexos e luzes que contrastavam com o fundo.

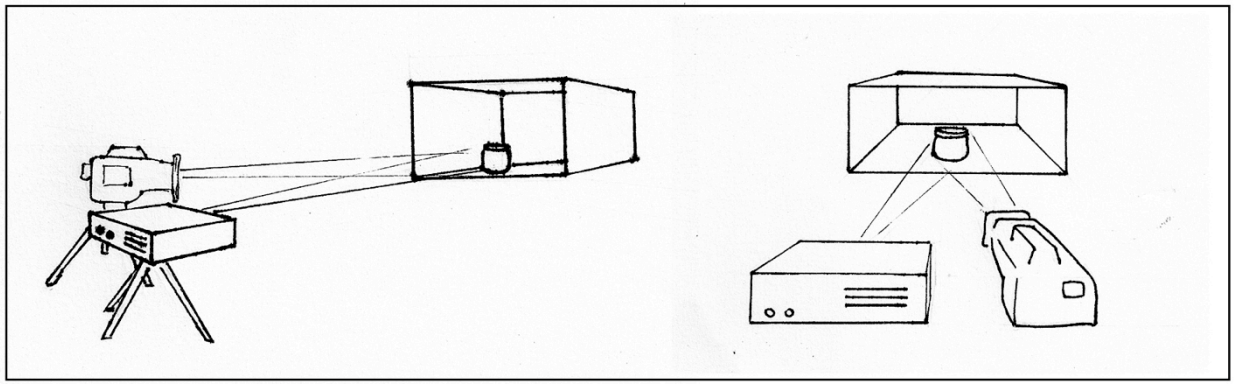
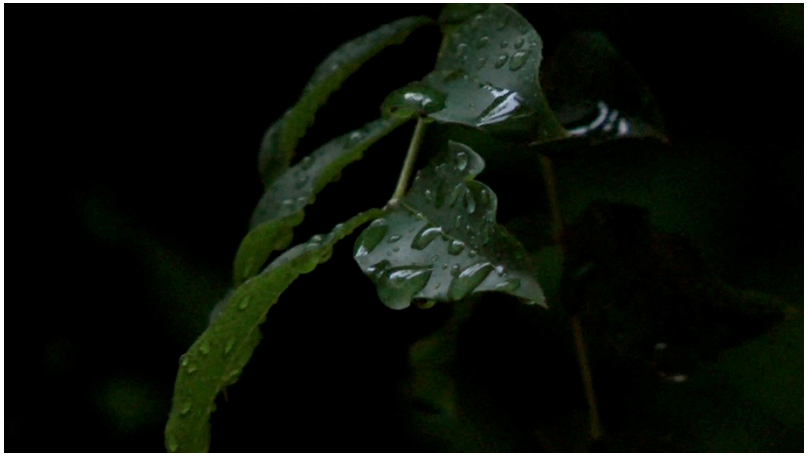
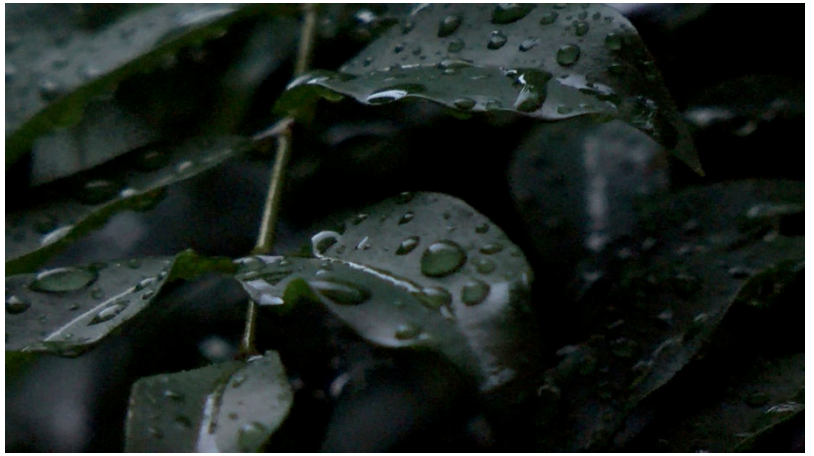


Figura 22: Esquema para projeção e captação de imagens em Guarda-chuva.

A música que acompanha o vídeo é parte de uma percussão em baixa velocidade e foi misturada com sons de água e garrafas de vidro. As marcas das minhas impressões digitais no vidro do pote, reveladas pela luz do projetor, que na hora da gravação pareciam um problema, acabaram por confirmar a minha presença no trabalho, a minha memória no vídeo. Eu estive ali. Aquelas digitais são a textura da pincelada na tela, as marcas do artista no espaço virtual do vídeo. As referências visuais utilizadas para a realização desse trabalho foram de *Nostalgia*, de Tarkovski, nas cenas da casa de Domênico, onde aparecem duas garrafas debaixo das goteiras da sala. Durante o diálogo entre o poeta e o lunático, cada garrafa representa um indivíduo. As garrafas estão com água pela metade, a chuva penetra no seu interior conforme o diálogo vai se aprofundando e a câmera potencializa a presença dessas duas garrafas, uma verde e outra marrom, como uma analogia aos dois homens.

Figura 23: Loopingos, Rodrigo Mathias, 2011.





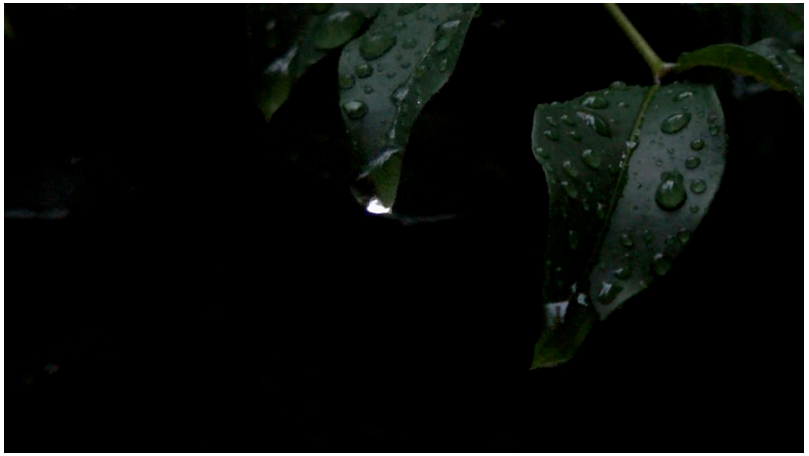


Figura 24: Guarda-chuva, Rodrigo Mathias, 2011.

Ver através da transparência da água, a luz submersa e a luz refletida, pode tornar-se uma experiência de purificação, a luz pura pela água pura.

> *A própria água, a força aquosa, o elemento viscoso e brilhante, não posso dizer que esteja no espaço: ela não está alhures, mas também não está na piscina. Ela a habita, materializa-se ali, mas não está contida ali, e, se ergo os olhos em direção ao anteparo de ciprestes onde brinca a trama dos reflexos, não posso contestar que a água também o visita, ou pelo menos envia até lá sua essência ativa expressiva.*[45]

Essa trama dos reflexos de Merleau-Ponty serviu de base para a criação de mais um trabalho experimental envolvendo projeção de imagens, chamado ***"Cinemato" (2012)***, realizado durante o mestrado. Trata-se de uma projeção de imagens de água, cáusticas, em constante transformação, usando como superfície a folhagem, uma adaptação ao anteparo de ciprestes, no escuro da noite. A imagem utilizada na projeção é do vídeo ***OIR***, e foi projetada por um aparelho multimídia portátil de aproximadamente dois mil lumens, que possibilitou o contraste entre claro e escuro e o recorte da superfície das folhas. A captação das imagens foi em formato HD, em alta resolução, o que ajudou a obter uma gama maior de cores.

---

45 MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.37.

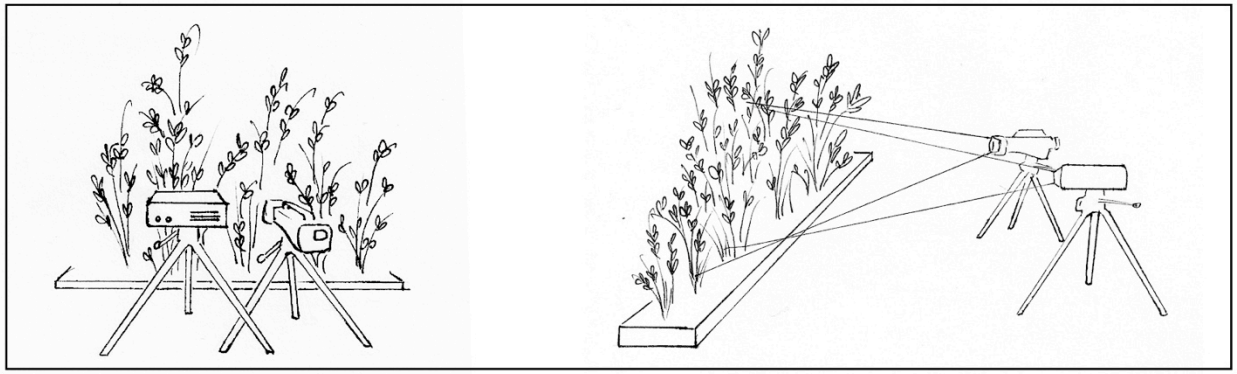


Figura 25: Esquema para captação de imagens em Cinemato.

O vídeo não tem cortes, são seis minutos de câmera fixa na textura das folhas em constante mutação, encontro de superfícies, virtuais e reais, criando uma ilusão de ótica agradável. A imagem por si só já é um convite à contemplação. A trilha sonora utilizada acompanha o movimento da luz nas folhas, com tons de xilofone e sons de gotas de água, em ciclos do início ao fim. A música que acompanha o vídeo é composta por fragmentos de sons semelhantes a cantigas de ninar que se repetem a cada quinze segundos. Além do instrumento, temos alguns sons de água em baixa rotação, quase que sem identificação, que utilizei como ruídos para base de áudio. A ideia, com essa junção de elementos, foi trazer um pouco de atmosfera de mistério, sonho e infância. Para Bachelard, toda infância é fabulosa por natureza, e é no próprio devaneio que a criança encontra suas fábulas, fábulas que ela não conta a

ninguém. “A infância é uma água humana, água que brota da sombra”.[46]

A mesma reflexão sobre a chuva, observada através da janela, é aplicada às imagens proporcionadas pelo reflexo da água na parede ou em qualquer superfície. Para prestarmos atenção nesse fenômeno, é preciso romper com os preconceitos e tentar chegar ao olhar puro da criança que observa e se encanta com tal maravilha da natureza. Isso me fez lembrar “Piscinéma” em Les Mystères du château de Dé (1929), de Man Ray, nome dado ao fenômeno da luz do sol na piscina que iluminava e projetava na parede imagens a partir dos reflexos da água. Não é por acaso que esse filme fez parte de um movimento conhecido como cinema puro. Uma forma de arte independente que primava pelos elementos puros do filme como forma, luz, movimento, composição visual e ritmo, sem interferências de outras artes como literatura e teatro.

Além deste trabalho de Man Ray, uma das referências para a realização de meu trabalho ¨Cinemato¨ foi “Experiência de Cinema” de Rosangela Rennó (2004), em que imagens estáticas eram projetadas numa cortina de vapor, surgiam e desapareciam no espaço. Para a artista, o que a interessa é a magia proporcionada pelo cinema, que fisicamente trata-se da sucessão rápida de imagens fotográficas que proporciona uma ilusão de movimento sobre uma parede ou uma tela. “Gosto de pensar sempre no

---

46 BACHELARD, Gaston. A poética do devaneio. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p.106.

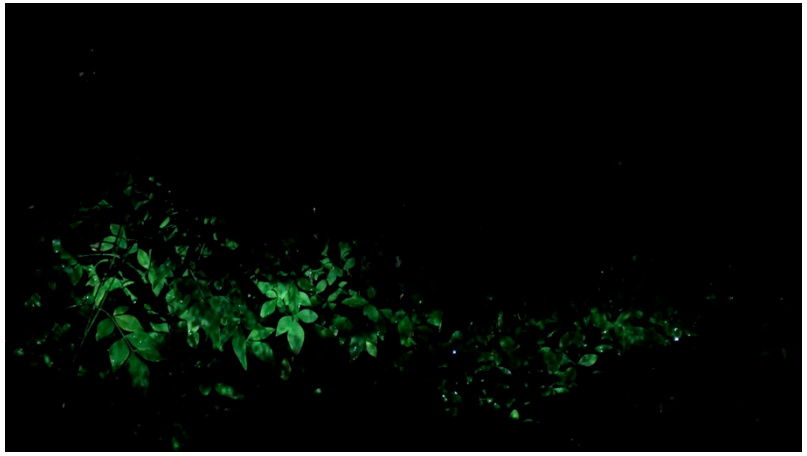
quanto de magia posso agregar à imagem contemporânea, para tirá-la da mesmice do banal."[47] No trabalho da Rosangela, as imagens fotográficas surgiam dependentes do movimento do vapor, diferentemente do Cinemato, onde a textura da superfície surgia de acordo com o movimento e iluminação das imagens projetadas.

Cinemato é um trabalho em progresso, e por enquanto, está apenas registrado em vídeo. O próximo passo é levá-la para o espaço expositivo, em formato de instalação com projeção em plantas e folhas, tornando-a de fato uma experiência sensorial envolvendo não só a visão, mas os outros sentidos do corpo. Para isso, o local de realização da videoinstalação deve ter alguma parede ou algum anteparo natural que possibilite a projeção das imagens. Caso contrário, poderemos criar uma base natural composta por mudas de plantas enfileiradas que servirão de superfície para a projeção das imagens. Para aumentar o contraste e dar realce aos contornos, é importante que o local esteja escuro, sem outra fonte de luz que não seja o próprio projetor. O vídeo que documenta a instalação ¨Cinemato¨ acabou por se transformar um trabalho independente, criando assim mais uma camada imagética, que se encontra no limiar do real e do virtual.

---

47 RENNÓ Apud MACIEL, Kátia (org.) *Cinema sim – ensaios e reflexões.* São Paulo: Itaú Cultural: 2008, p.124 e 125.

Figura 26: Cinemato, Rodrigo Mathias, 2011.



IN SUB VISÍVEL

5 Considerações – INSUBVISÍVEL

> *"Os acontecimentos mais ricos ocorrem em nós muito antes que a alma se aperceba deles. E, quando começamos a abrir os olhos para o visível, há muito que já estávamos aderentes ao invisível."*[48]

Quando comecei a pesquisa, tinha muito claro em mente que todo o estudo seria sobre a poética da água no audiovisual, relacionada aos meus interesses enquanto artista. Durante o desenvolvimento da pesquisa, percebi que o objeto de estudo era apenas uma película, uma camada superficial do que realmente me inquietava como ser humano receptor e produtor de imagens e sons. A pesquisa tomou outro rumo, rompeu essa camada primária e desenvolveu-se em torno de reflexões suscitadas por inquietações muito particulares sobre o ver e o não ver, o universo invisível de imagens que habita dentro, abaixo, atrás e através do visível, o INSUBVISíVEL. Essa tensão me impulsiona adiante, propondo constantemente novos desdobramentos sobre o estudo do que poderíamos chamar de *a poética da invisibilidade*.

Cada vez mais vivenciamos a invisibilidade do mundo contemporâneo, vítimas de uma cegueira comum causada por certa ignorância visual. Onde os olhares são desatentos e não enxergam as coisas

---

48 D'ANNUNZIO, Contemplation de la mort, p.19. - In BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998., p. 18.

em si, mas através delas. Vivemos num mundo cheio de estímulos visuais que nos tornam insensíveis ao novo, nos tornam um pouco cegos. Como visto no desenvolvimento da pesquisa, enxergamos em camadas, dificilmente conseguimos atingir a profundidade sob a película superficial do visível. “A visão limitada do homem o faz como é.”[49] No documentário *Janela da Alma*, Saramago compara o mundo contemporâneo a um parque de diversões audiovisuais, onde nos perdemos no bombardeio de estímulos visuais, onde não existe um aprofundamento, uma reflexão, há apenas a superficialidade, a banalidade. Os olhares estão cada vez mais desatentos não enxergando as coisas tal como são.

Por meio da visão, conseguimos *olhar* o mundo, mas não é o mesmo que *ver*. Isto porque, no meu entendimento, ver é algo mais profundo, é analisar e dar significado, penetrar. O aumento das imagens sem sentido, banais, a que somos submetidos cotidianamente provoca a falta de interesse em interpretá-las. Para o cineasta Wim Wenders, também em Janela da Alma, o ato de ver vai além do visível e inclui o invisível, numa constante sinestesia, onde se permite ver com os ouvidos, ouvir com o estômago ou com o cérebro, sentir com a alma e assim por diante.

Nessa reflexão, nos últimos meses de pesquisa fui motivado a desenvolver um novo trabalho em vídeo, intitulado *INSUBVISÍVEL*, que apresentarei aqui, nas considerações, por tratar-se da mais completa união de todos os estímulos encontrados durante o mestrado, e por ser também, abertura para

---

[49] José Saramago em Janela da Alma. Direção de João Jardim e Walter Carvalho; Produção de Flávio R. Tambellini. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 2002, 1 DVD (73min).

novas possibilidades e questionamentos que não foram abordadas e certamente farão parte de um estudo posterior.

O vídeo *INSUBVISÍVEL (2013)* trata de um novo aspecto da invisibilidade, a social, onde ser invisível significa, na maioria das vezes, ser insignificante, e apresenta o mundo amargo e silencioso dos usuários de crack frequentadores da Praça Júlio Prestes, no centro de São Paulo. O plano principal é um recorte da imagem original captada, de formato retangular, quase que uma tira, e retrata um lugar de passagem, uma via pública, uma cena de um cotidiano qualquer, onde pessoas chegam e partem, constantemente em movimento. Imóveis na cena estão apenas os troncos das árvores e EU, que permaneço inerte, petrificado, deitado ao relento, ao centro da imagem, coberto por um manto xadrez uniforme, invisível a ELES.

O registro das imagens foi feito de maneira oculta, através de uma janela, no primeiro andar de um edifício posicionado em frente à praça. Em sete minutos, personagens atravessam a tela em câmera lenta, transparentes às vezes, invisíveis entre si, principalmente entre NÓS, que olhamos e na maioria das vezes não os vemos. O som é perturbador, sinos e guizos entre silêncios acompanham as imagens.

Figura 27: INSUBVISÍVEL, Rodrigo Mathias, 2011.

A questão da invisibilidade é apresentada ao longo da dissertação do mestrado, por três aspectos que me inquietam no fazer artístico: ***IN*** (invisível pelo tempo da imagem), ***SUB*** (invisível pelo espaço, abaixo e à margem do visível) e ***VISÍVEL*** (invisível dentro e através do visível).

O primeiro aspecto, o *IN*, é reforçado no vídeo com o uso da câmera lenta, que é característica na maioria dos meus trabalhos. Além disso, utilizei de camadas transparentes que se deslocam com a alteração da velocidade e do posicionamento dos personagens, como se fossem cronofotografias em movimento.

O segundo aspecto, o *SUB*, é evidenciado pelo tema, universo de pessoas que vivem abaixo e à margem da sociedade, submundo, em condições de inferioridade, que são ignoradas e apagadas da visão por serem insignificantes e inexistentes para aqueles que não querem ver.

O terceiro aspecto é o *VISÍVEL*, representado pela janela oculta. O vídeo existe através da janela. A janela que separa o EU que filma, do EU imóvel deitado no chão, no vídeo, também os une. Sempre que olho pela janela, me sinto no que vejo, entre os personagens da paisagem, imóvel, invisível, como se as pessoas se recusassem a olhar para mim.

Para entender a questão da invisibilidade entre indivíduos e meios é preciso compreender a cultura, os conhecimentos e as convicções daquele que não vê, uma vez que a percepção é seletiva e intencional. Tanto a cegueira social quanto a cegueira contemplativa e aquela provocada pelo excesso de imagens banais, descartáveis, são sintomas relacionados às nossas vivências e experiências na sociedade contemporânea.

> *O mundo é maravilhoso, porque se o descubro desaparece, e se deixo encoberto passa a ser horrível. E, finalmente, porque as duas alternativas não são opções verdadeiras: sou obrigado a ambas. [...] Essa total confusão epistemológica, ética e estética é minha maneira de encarar a natureza e minha maneira de encarar o abismo que me separa dela.*[50]

---

50 FLUSSER, Vilém. *Natural: mente – vários acessos ao significado de Natureza*. São Paulo: Duas Cidades, 1979, p.127 e 128.

Com isso, desejo cada vez mais romper as superfícies, camadas visuais que me separam dos fenômenos naturais e de sua essência. Cada vez mais, procurar no obscuro um motivo para dar-lhe a luz da contemplação. Cada vez mais, dominar o tempo e manipular o movimento. Cada vez mais, fechar os olhos para me conectar com o que vem de dentro, sentir, tocar, ouvir e ver o essencial com a própria alma.

Referências

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. São Paulo: Papirus, 1993.

--------. O Olho Interminável. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

--------. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

--------. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: Lógica, Poesia e Linguagem*. São Paulo: Edusp, 2000.

CHAUI, Marilena. *Experiência do Pensamento. Ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo:

Martins Fontes, 2002.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.

-------. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FLUSSER, Vilém. *Natural: mente – vários acessos ao significado de Natureza*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

-------. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

-------. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FORTES, Hugo F. S, Júnior. *Poéticas líquidas: a água na arte contemporânea*. Tese de Doutorado, São Paulo: ECA/USP, 2006.

GUIMARÃES LIMA, Marcelo. *Leonardo da Vinci e a água.* São Paulo: Editora Moderna, 2008.

JACKSON, John Brinckerhoff. (ed.), *'Concluding with Landscapes'*, in J.B. Jackson (ed.) *Discovering the Vernacular Landscape*; New Heaven: Yale University Pres, 1984, pp. 145-158.

KOTZ, Liz. *Videoprojeção: o espaço entre telas.* In: MACIEL, Kátia (Org.). *Cinema Sim: narrativas e projeções: ensaios e reflexões.* São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

MACIEL, Kátia (org.) *Cinema sim – ensaios e reflexões.* São Paulo: Itaú Cultural: 2008.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e Pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra.* São Paulo: UNESP, 2003.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo.* São Paulo: Senac, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

--------. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva. 2009.

PAÏNI, Dominique. *Reflexões sobre o cinema exposto*. In: MACIEL, Kátia (Org.). *Cinema Sim: narrativas e projeções: ensaios e reflexões*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

PINO, Angel. *Imagem, Mídia e Significação*. In: LENZI, Lúcia Helena Correa. (Org.).

Imagem: intervenção e pesquisa. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.

SCHARF, Aaron. *Art and photography.* London: Viking/Penguin, 1968;

STELZER, Otto. *Arte y Fotografía. Contactos, influencias y efectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

XAVIER, Ismail. (org.). *A Experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.