

Deslocar e fotografar: as geografias e suas alteridades

Shifting and Photographing: geographies and their alterities

Desplazar y fotografiar: las geografías y sus alteridades

INGRID RODRIGUES GONÇALVES¹

VALÉRIA CAZETTA²

RESUMO: Objetivamos, neste ensaio, apresentar uma experiência fotográfica em torno da ideia de duração, objetivada por meio de enquadramentos fotográficos que embaralharam o tempo do obturador da máquina fotográfica, transformando um dado espaço percorrido em grafias de luzes e sombras. A problemática a ser confrontada diz respeito a um jeito de fotografar que transformou as estradas e suas linhas retas em uma mistura de espaços e tempos, materializados numa experiência estética-política, que clama por uma legibilidade menos afeita a representar algo ou alguma coisa, e mais disposta a *camerar* um tempo-espaço dançarino. Nossa hipótese de trabalho é que ao nos dispormos a fotografar e a ler o que fotografamos, deslocando a alteridade para fora de uma subjetividade individualizada, tomamos o próprio deslocamento geográfico como o outro dessa experiência. Dentre as conclusões do texto, destaca-se o efeito das espacialidades nos corpos e vice-versa, não no sentido de um determinismo geográfico, mas de agenciamentos entre um e outro.

PALAVRAS-CHAVE: Educação; geografia; alteridade; fotografia; deslocamento.

ABSTRACT: The aim of this essay is to present a photographic experience around the idea of duration, objectified through a photographic essay in which the camera shutter was used

1. Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

2. Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo.

in a different way. The resulting images brought another meaning to those imagery writings of lights and shadows. The problem concerns to think a mode of photographing that may transform the roads and their straight lines into a mixture of spaces and times, materialized in an aesthetic-political experience that calls for a legibility that is less inclined to represent something or other, and more inclined to write with the lights, like a dancer capturing a given time and space. Our working hypothesis is that by engaging in photographing and reading what we photograph, displacing otherness outside of individualized subjectivity, we take geographic displacement itself as the other of this experience. Among the conclusions of the text, the effect of spatialities on bodies and vice versa stands out, not in the sense of geographic determinism, but of assemblages between one and the other.

KEYWORDS: Education; geography; otherness; photography; displacement.

RESUMEN: El objetivo de este ensayo es presentar una experiencia fotográfica en torno a la idea de duración, lograda a través de encuadres fotográficos que barajan el tiempo del obturador de la cámara, transformando un determinado espacio recorrido en grafías de luces y sombras. La problemática a abordar se refiere a una forma de fotografiar que ha transformado las carreteras y sus líneas rectas en una mezcla de espacios y tiempos, materializada en una experiencia estético-política que clama por una legibilidad menos inclinada a representar algo o alguien, y más dispuesta a capturar un tiempo-espacio danzante. Nuestra hipótesis de trabajo es que al disponernos a fotografiar y leer lo que fotografiamos, desplazando la alteridad fuera de una subjetividad individualizada, tomamos el propio desplazamiento geográfico como el otro de esta experiencia. Entre las conclusiones del texto, destacamos el efecto de las espacialidades en los cuerpos y viceversa, no en el sentido de un determinismo geográfico, sino de agenciamientos entre uno y otro.

PALABRAS CLAVE: Educación; geografía; alteridad; fotografía; desplazamiento.

1. INTRODUÇÃO

Mas o *instante-já* é um *pirilampo* que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado. Eu, viva e tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago. Só que aquilo que capto em mim tem, quando está sendo agora transposto em escrita, *o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar. Mais que um instante, quero o seu fluxo.* (LISPECTOR, 2015, p. 15, itálico nosso).

O que pode acontecer ao esticarmos um “instante-já”? E se grafarmos as intensidades luminosas desses pirilampos espaço-temporais, que acendem e apagam, acendem e apagam? Mais: e se acoplarmos nossos corpos humanos a corpos não humanos para “foto-grafar” esses fluxos? Nessa epígrafe, a qual tanto semelha com o que apresentaremos aqui, Clarice Lispector descreve seu desespero ao acoplar-se a seus materiais, visando grafar linhas escritas, para que alguns desses “pirilampos”, mencionados por ela, ocupassem “mais instantes que um relance de olhar”. No ensaio fotográfico *simbiOlhO*; (se...) foram grafadas linhas de instantes vividos em uma estrada noturna brasileira, situada no estado do Piauí. Abordamos uma experiência de acoplamento do corpo da fotógrafa a outros “corpos” não orgânicos e propomos chamar de *foto-grafias*, o resultado imagético do que se passou naquele trajeto.

No mês de novembro de 2011, uma das autoras desse texto, Ingrid Rodrigues Gonçalves, participou do 6º Encontro Nacional de Cinema e Vídeo dos Sertões, na cidade de Floriano (PI), como representante do documentário *Cinema de Guerrilha* (2010), dirigido pelo cineasta brasileiro Evaldo Mocarzel. A viagem de São Paulo a Floriano foi feita por um itinerário aéreo seguido de outro terrestre. As imagens dessa série fotográfica foram captadas na estrada, no período noturno, no percurso entre Floriano e Teresina, em ocasião do retorno à cidade de São Paulo. Dessa experiência, algumas indagações persistem: seria possível pensar o movimento desse experimento imagético como um modo de dançar, no qual o corpo da fotógrafa, a câmera, o carro e a estrada acoplaram-se? Ademais, como podemos interrogar “o que se passou” (BORGES, 2011, p. 157), tendo em vista a tentativa da fotógrafa de imiscuir espaço, tempo percorrido e uma busca por imagens não representativas?

Para pensar tais questões, apresentaremos o percurso da viagem ao Piauí por meio de algumas das imagens realizadas. A seguir, visando indagar como ocorreu o processo de feitura dessas *foto-grafias*, trataremos de alguns estudos do movimento, como a cronofotografia de Etienne-Jules Marey, o fotodinamismo dos irmãos Bragaglia, além de alguns breves exemplos do futurismo italiano e outros trabalhos importantes para pensar a produção dessas fotografias como uma experiência de composição e fabulação com as luzes daquela estrada noturna. Nossa hipótese de trabalho é que ao nos dispormos a fotografar e a ler o que fotografamos, deslocando a alteridade para fora de uma subjetividade individualizada, tomamos o próprio deslocamento geográfico como o outro dessa experiência. Dentre as conclusões do texto, destaca-se o efeito das espacialidades nos corpos e vice-versa, não no sentido de um determinismo geográfico, mas de agenciamentos entre um e outro.

2. A VIAGEM, A ESTRADA

Em novembro de 2011, ocorreu o 6º Encontro Nacional de Cinema e Vídeo dos Sertões. Além das atividades formais envolvidas no processo de trabalho para representar o documentário “Cinema de Guerrilha” (2010), o evento promoveu caminhadas e passeios com os convidados. Dessa maneira, mesmo com o pouco tempo disponível para aquela viagem, foi possível conhecer um pouco mais da cidade de Floriano, a qual dista 240 Km da capital do Piauí e faz divisa com o Maranhão. Uma ponte sobre o Rio Parnaíba separa os dois estados: de um lado a cidade piauiense; do outro, o município de Barão de Grajaú; no meio, o rio (imagem 1), fazendo as vezes de praia para quem quer se banhar, e de tanque para as lavadeiras.



Imagem 1: Montagem com 2 fotografias do Rio Parnaíba. (Gonçalves, 2011)

As fotografias feitas retratam as paisagens da viagem, em especial, os trajetos de carro. Antes de chegar, na viagem de ida, o trajeto se subdividiu em duas partes. Primeiro, de São Paulo a Teresina, de avião. Depois, o restante do itinerário foi de carro, por aproximadamente quatro horas, cortando o sertão até Floriano. Esse deslocamento ocorreu no período da manhã, e foram capturadas imagens das cidades do caminho, das estradas, do nascer do sol e de pessoas que passavam pela estrada, paisagens e o nascer do sol (imagens 2 a 5).

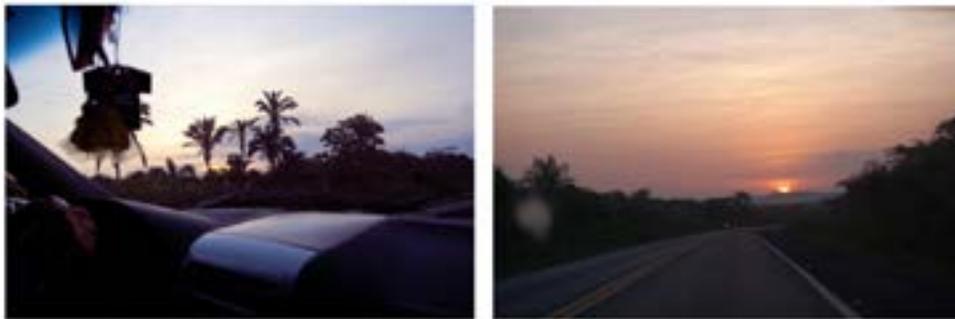


Imagem 2: Montagem com 2 fotografias da estrada pela manhã, na viagem de ida de Teresina a Floriano. (Gonçalves, 2011)



Imagem 3: Montagem com 2 fotografias da estrada pela manhã, na viagem de ida de Teresina a Floriano. (Gonçalves, 2011)



Imagem 4: Montagem com 2 fotografias da estrada pela manhã, na viagem de ida de Teresina a Floriano. (Gonçalves, 2011)

Após cumprir os afazeres no festival, no percurso de retorno a São Paulo, a maior parte das fotografias foi feita. Nas imagens 06 a 14, o cenário foi diferente dos registros anteriores pois o trajeto ocorreu no período noturno. Nas imagens 5 e 6, por exemplo, a diferença da luminosidade é vista a partir de enquadramentos semelhantes. Conforme o carro avançava na rodovia, noite adentro, os tons escuros sobressaltaram nas imagens e o bailado dos rastros imagéticos foi, gradativamente, ganhando outros contornos.



Imagem 5: Vista da janela do carro, rastros da paisagem da estrada pela manhã, na viagem de ida de Teresina a Floriano. (Gonçalves, 2011)



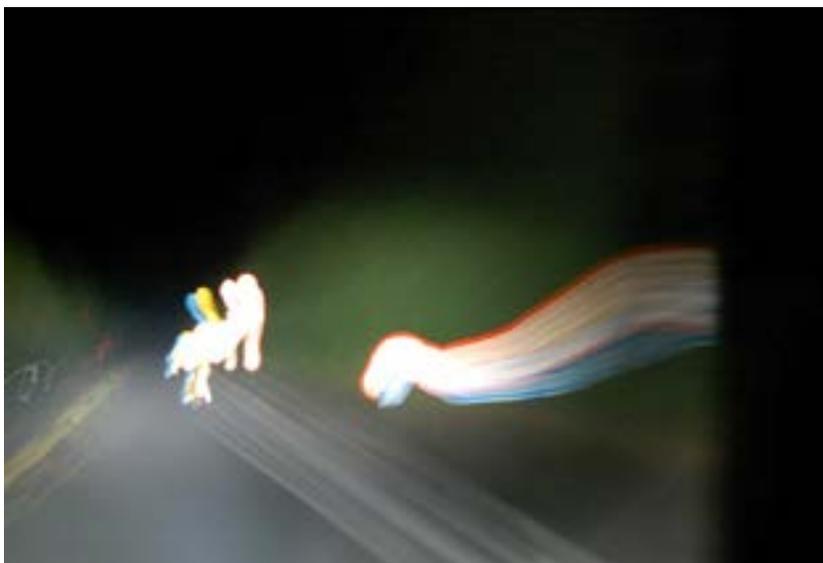
Imagem 6: A estrada na viagem noturna, na viagem de volta, entre Floriano e Teresina. (Gonçalves, 2011)



*Imagem 7: A estrada na viagem noturna, na viagem de volta, entre Floriano e Teresina.
(Gonçalves, 2011)*



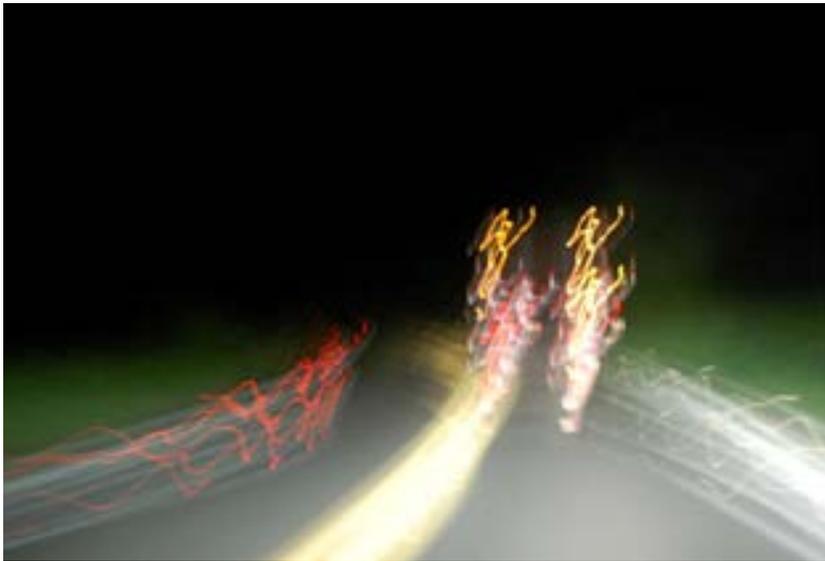
*Imagem 8: A estrada na viagem noturna, na viagem de volta, entre Floriano e Teresina.
(Gonçalves, 2011)*



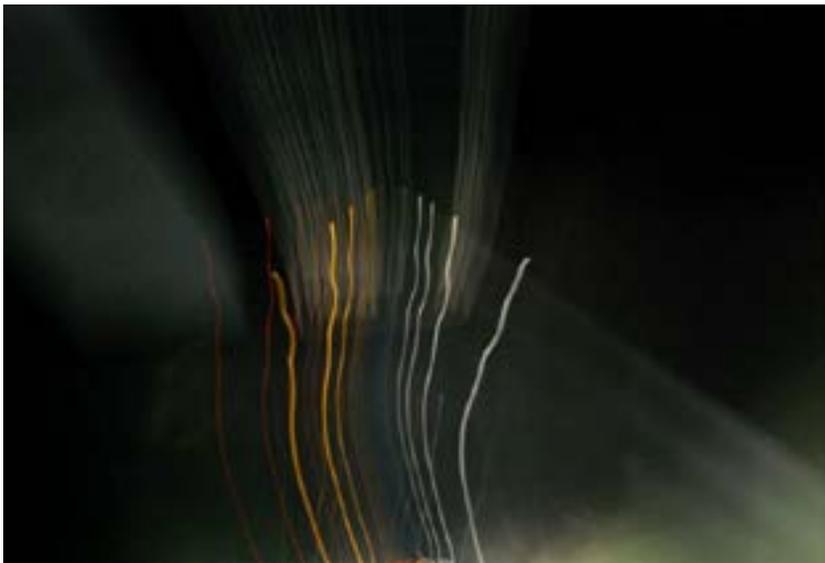
*Imagem 9: A estrada na viagem noturna, na viagem de volta, entre Floriano e Teresina.
(Gonçalves, 2011)*



*Imagem 10: A estrada na viagem noturna, na viagem de volta, entre Floriano e Teresina.
(Gonçalves, 2011)*



*Imagem 11: A estrada na viagem noturna, na viagem de volta, entre Floriano e Teresina.
(Gonçalves, 2011)*



*Imagem 12: A estrada na viagem noturna, na viagem de volta, entre Floriano e Teresina.
(Gonçalves, 2011)*



*Imagem 13: A estrada na viagem noturna, na viagem de volta, entre Floriano e Teresina.
(Gonçalves, 2011)*



*Imagem 14: A estrada na viagem noturna, na viagem de volta, entre Floriano e Teresina.
(Gonçalves, 2011)*

Após realizar os registros fotográficos, ela escreveu, em um caderno de notas:

Este ensaio,

Não traz capturas de um observador fixo;
Não recorta um “real” que passa;
Não é a mirada de um “OlhO” passivo-receptáculo;
Não traz miragens congeladas-estáticas;
Não “parou no tempo”;
Não é uma pausa...

Pode ser:

Grafias de movimentos *insieme*;
Micro-danças do que passava – *entre* – o que passou;
Linhas-produtos, fabricadas nos fluxos SIMBIóticos entre corpo que olha, lente
que capta e máquina que (per)corre o asfalto;
Linhas-trajetos dos tempos, dos espaços e do meu corpo...

Uma invenção.

Ao captar as imagens na estrada noturna, sentada no banco de passageiro dianteiro de um carro de passeio em movimento, cada clique era ímpar, pois implicava um jogo entre a velocidade do deslocamento, suas pausas e oscilações, enquanto o obturador estava aberto para a entrada de luz. Ao invés de uma câmera fixa capturando um trajeto, a câmera acoplada ao corpo da fotógrafa (e ao carro) é que se movia³, “lambendo” a estrada. Ao manejar a câmera, ela experimentou alternâncias do tempo de abertura do diafragma e variações focais. Nesses movimentos, tentava grafar as linhas do trajeto no suporte digital, e produzir diferenças texturais ao utilizar as velocidades às quais estava imersa, também como material de composição.

3. Trataremos adiante sobre essa sensação estranha, de imersão em um movimento que parecia estático...

Nenhuma das imagens poderia ser grafada do mesmo modo que as anteriores, pois cada clique produzia um encontro com o acaso, com um espaço-tempo imponderável: o veículo seguia a viagem rumo à capital do Piauí e, além disso, qualquer balouço ou mesmo um mínimo tilintar dos dedos faria parte da trajetória grafada. Conjugado a isso, não era previsível o que ela encontraria entre as curvaturas e nuances da estrada, pois da escuridão poderiam surgir placas de sinalização, caminhões, vilarejos, postos de serviços, andarilhos, animais, vegetação etc. Cada clique era uma aposta e as imagens resultantes, de lenta decodificação pela câmera, eram únicas, não lhe era possível refazer, mas apenas fazer outra e outra e outra imagem com aqueles elementos inerentes ao contexto de composição no qual se encontrava.

3. ESTUDOS DO MOVIMENTO

Para capturar uma imagem fixa na qual as pessoas posam diante do olhar da/o fotógrafa/o, utiliza-se uma câmera parada e apontada para o motivo. Assim, sua luz, contendo a síntese de um movimento suspenso, é grafada: “inclusão, imobilidade e pausa – tudo deve estar dentro do quadro, à disposição da câmera” (BORGES, 2011, p. 158). Já a captação imagética de *simbiOlhO*; (*se...*), poderia ser pensada como uma inversão do gesto de capturar uma imagem fixa posada, pois ao invés da câmera estar afixada, a mesma estava em movimento, em relação à estrada. No entanto, se tomarmos a câmera como ponto de referência, nos ocorre que os motivos capturados na estrada se moviam. Apesar da velocidade daquela rodovia, durante a captação de cada imagem qualquer oscilação mínima com o obturador aberto seria inscrita no suporte. Assim, por diversos instantes a fotógrafa relata ter desconfiado do movimento que empreendia. Trazemos essa suspeição à baila, pois tal descrença lançou-a a *estranhas imobilidades*, ao ponto de questionar se seria o conjunto formado por seu corpo, o carro e a câmera ou as paisagens captadas que estariam em movimento.

Desse modo, sopesava seus esforços corporais a cada clique, pois tendo em conta a escuridão da estrada e a velocidade por meio da qual avançava, qualquer trajeto do percurso poderia trazer (e muitas vezes trouxe) novidades imprevisíveis. Naquela empreitada, calculava e (re)planejava seus gestos corporais a cada clique. Perscrutava os movimentos que realizaria com seu corpo durante o tempo de exposição fotográfico; estimava previamente (com algum grau de incerteza) o balanceio do automóvel; e ainda, com quais elementos passantes poderia vir a compor. Assim que, ao longe, avistava andarilhos, caminhões, placas ou outros possíveis elementos composicionais,

preparava corpo e dedos, buscando correlacionar os movimentos do clique, o obturador da câmera que ficaria um tempo considerável aberto, o tilintar de seus dedos, a atenção aos movimentos de seu corpo, as oscilações e os elementos imponderáveis da estrada, a velocidade do deslocamento etc. Possibilidades viajoras poderiam despontar por alguns segundos, de modo que, estando a câmera aberta, ela tinha decisões céleres e precisas a tomar, acerca de mover ou não os dedos, arcar ou não o corpo, mesmo sem conseguir visualizar nitidamente os resultados daquela captação.

Nesses entremeios, ela chegou a questionar se estaria habitando movimentos ou repousos. A desconfiança da existência do movimento aparece no paradoxo da flecha imóvel do filósofo pré-socrático Zenão de Eleia, ao argumentar que no lançamento de uma flecha, do ponto inicial ao alvo, não há ocorrência de movimento, mas sim, uma sucessão de imobilidades.

Assim apresenta Aristóteles o ‘argumento da flecha’: “O terceiro, pretende que a flecha que voa está parada. Esta conclusão somente pode ser sustentada se se admite que o tempo está composto de ‘agoras’”. Neste argumento atribuído a Zenão, o paradoxo do dobro da metade do tempo, consiste na afirmação de que uma flecha disparada pelo arqueiro está em repouso contínuo. Um objeto está em repouso quando ocupa um espaço igual às suas próprias dimensões, em outras palavras: uma coisa está sempre em repouso quando ocupa um lugar idêntico a si mesmo. Desta forma, uma flecha disparada vai paulatinamente ocupando sucessivamente uma série de espaços iguais às suas dimensões, implicando que o movimento seja uma série de repousos. (RODRIGUES, 2009, p. 240).

E, no caso dos esforços “foto-gráficos” empreendidos em *simbiOlhO*; (se...), qual seria o “objeto”, a unidade que ocupava um espaço tal qual suas dimensões? Tendo em vista a velocidade contínua e considerável por meio da qual a fotógrafa deslizava na rodovia, pareceu-lhe, em tais átimos, de desconfiança dos movimentos, que o dispositivo fotográfico o qual habitava, consistia num acoplamento de seu corpo (humano), à câmera e ao automóvel, produzindo outras lógicas, sensações e possibilidades relacionais com o espaço.

Em meio àquela imobilidade movimentada, a fotógrafa não buscou representar figuras reconhecíveis, não intentou congelar instantes, mas, noutros riscos, tracejou rastros da passagem por aquela estrada: cada imagem produzindo “um recorte congelado da curva de seu deslocamento” (BORGES, 2011, p. 35).

Essa maneira de produzir grafias, as quais vindicam “por mais espaço, por mais tempo para se distender” (BORGES, 2011, p. 35), delinea suas linhas conforme a conjugação efetivada entre o que se pretende com a técnica, e, as condições de captação. Noutros termos, tais riscas podem ser produzidas no gesto que concerta pensamento, espaço, tempo e dispositivo “foto-gráfico”. E, tal problema, trata-se há tempos de um grande desafio para a fotografia. Vejamos algumas discussões concernentes a tal problemática.

No final do século XIX, as pesquisas de análise do movimento do fisiólogo francês Étienne-Jules Marey influenciaram diversos pesquisadores e artistas. Diferente das séries fotográficas divisoras do movimento de Eadweard Muybridge (pesquisador inglês contemporâneo de Marey e influenciado por este em seu trabalho), as quais produziam uma certa ilusão cinemática, os experimentos cronofotográficos de Marey atentavam aos deslocamentos das linhas e volumes realizados frente a um dispositivo fotográfico, o qual captava várias imagens por segundo e grafava sua fusão num mesmo suporte (FABRIS, 2004).

A principal diferença das fotos de Marey em relação àquelas obtidas por seus antecessores está, portanto, no fato de as distintas fases do movimento aparecerem fundidas no mesmo suporte, dando como resultado uma espécie de gráfico do deslocamento do corpo no espaço-tempo. Superpostas as imagens, elas se dissolvem umas nas outras, apagando os próprios contornos e desmaterializando as figuras numa trajetória estilizada. Ademais, Muybridge e Janssen utilizavam intervalos relativamente longos para separar as imagens, de modo a permitir visualizar melhor o que muda de um quadro a outro, ao passo que Marey dedicou todos os seus esforços para estreitar ao máximo esses intervalos e assim poder restituir o movimento em sua continuidade. Na cronofotografia, por consequência, o encavalamento proposital das imagens produz um efeito anamórfico de natureza cronotópica [...] O que ele buscava era a fusão, a continuidade, enfim, o registro do tempo no espaço (MACHADO, 1997, p. 67).

Ao distender temporalmente no mesmo suporte as locomoções estudadas, a cronofotografia dava a ver encadeamentos sequenciais, dispondo-se a facear o imprevisível por meio das linhas fugidias que grafava, as quais situavam-se “entre a ciência e a arte [...] imagens que não copiavam a realidade, mas que a transpunham em curvas, ritmos e vibrações” (FABRIS, 2004, p. 56).

A despeito de seus diferentes modos de trabalhar, Marey e Muybridge influenciaram fortemente o pensamento da época. Nas artes plásticas, por exemplo, o historiador da arte Aaron Scharf propôs duas tendências nos modos de fazer e pensar os traços como efeitos do contato dos artistas com suas pesquisas: os de tendência naturalista e que buscavam traços claros, preferiam Muybridge; já aqueles que buscavam a vibração, os ritmos e a abstração, optavam por Marey (FABRIS, 2004).

A distinção entre as duas experiências tem sua razão de ser. A análise do movimento no interior de uma série e não a partir de uma imagem isolada é um traço comum entre Muybridge e Marey. Este consegue, porém, uma imagem sintética que coloca em xeque o caráter realista da fotografia, dissolvendo a estrutura do corpo em prol de ritmos abstratos, de puros fluxos de energia e de formas que se desenvolvem no tempo (FABRIS, 2004, p. 59).

Scharf percebeu fortes diferenças no modo de pintar os cavalos nas obras de Degas, antes e depois das pesquisas de Muybridge. Já as dissoluções de Marey são percebidas em algumas obras de Duchamp, dentre elas, são notórias tais influências em ambas as pinturas denominadas *Nu descendo uma escada* (1911 e 1912), acerca das quais o artista francês reconhece, em uma entrevista de 1966, que a cronofotografia fora o elemento disparador (FABRIS, 2004).



Imagem 15: *Cheval blanc monté*. Étienne-Jules Marey. 1886.⁴

4. *Cheval blanc monté*. Étienne-Jules Marey. 1886. In: Wikimedia Commons, the free media repository. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%89tienne-Jules_Marey,_Cheval_blanc_

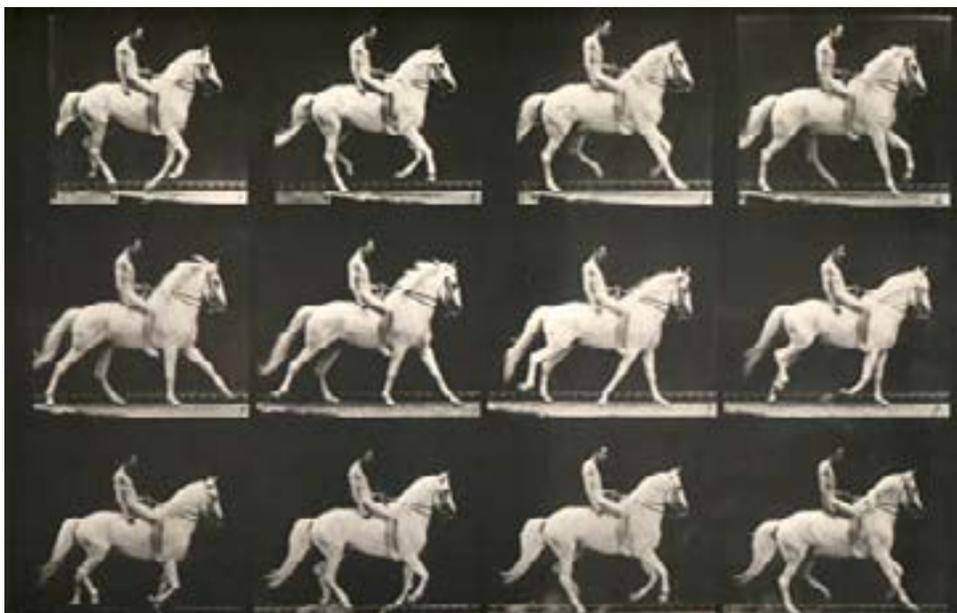


Imagem 16: Man on a horse. Eadweard Muybridge. 1887.⁵

A busca pela inserção de temporalidades de diferentes intervalos na imagem é denominada *anamorfose cronotópica* por Machado (1997) e trata das “deformações” resultantes de uma inscrição do tempo na imagem [...] um elemento transformador, capaz de abalar a própria estrutura da matéria, de comprimi-la, dilatá-la, multiplicá-la, torcê-la até o limite da transfiguração” (MACHADO, 1997, p. 59-60).

Esse modo de pensar cronotópico, alarga as possibilidades de grafia dos movimentos. Assim, a cinematografia não seria, portanto, o único modo de verificarmos dilatações e sequências temporais como efeitos do encadeamento imagético ao tempo. As experiências de Marey são um vivo exemplo disso, pois esgarçam o conceito de instante. A fotografia é geralmente encarada como uma suspensão do tempo, porém, esse tempo condensado pode ter intervalos ainda menores, multiplicando-se em possibilidades “crono-fotográficas”. Assim, o manejar do obturador,

mont%C3%A9, 1886, locomotion_du_cheval_exp%C3%A9rience_4_Chronophotographie_sur_plaque_fixe_n%C3%A9gatif.jpg. Acesso em 11 abr. 2024.

5. *Man on a horse*. Eadweard Muybridge. 1887. In: Wikimedia Commons, the free media repository. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Muybridge,_Eadweard\(1830-1904\)_-_Animal_Locomotion_-__\(1887\)_-_plate_617.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Muybridge,_Eadweard(1830-1904)_-_Animal_Locomotion_-__(1887)_-_plate_617.jpg). Acesso em 11 abr. 2024.

na contramão de um registro realista e documental, possibilita a grafia de linhas do “deslocamento dos corpos no espaço-tempo” (MACHADO, 1997, p. 62).

Na fotografia *Grand Prix of the Automobile Club of France*⁶, Jacques-Henri Lartigue (1912) utilizou um tempo longo de exposição com um obturador que coligava a imagem ao suporte por meio de uma varredura. E, concomitante a isso, meneou a câmera para acompanhar o deslocamento de um carro, produzindo deformações e inclinações nas formas do veículo e nos corpos ao fundo. A técnica de varredura da captação, associada ao movimento do fotógrafo, e, às diferenças de temporalidades entre as pessoas paradas e o veloz automotor, esgarçou notoriamente a escrita das luzes daquele instante (MACHADO, 1997).

De outro modo, os motivos são esticados na série *Métamorphose*⁷, do fotógrafo francês Frédéric Fontenoy, a qual consiste em autorretratos realizados em locações externas, com a utilização da técnica *slit-scan*⁸, produzindo anamorfozes cronotópicas que desmancham as figuras em criaturas rastejantes, das quais percebemos os rastros, os percursos evoluindo no tempo (MACHADO, 1997, p. 63).

A grafia das trajetórias também foi uma preocupação para o fotodinamismo dos irmãos Anton e Arturo Bragaglia. Eles inclusive negavam as outras maneiras de capturar motilidades, alegando que seriam incapazes de captar os percursos e as sensações dos deslocamentos. Assim, para grafar a trajetória dos corpos desse modo fotodinâmico, dizia-se que era preciso violentar a lente do dispositivo fotográfico, e, concatenar a isso, o procedimento de mesclar “a captação da nitidez do movimento e a superposição repetida de uma mesma chapa, superpondo as diferentes tomadas de fases distintas do movimento” (FABRIS, 2004, p. 67)⁹.

6. *Grand Prix of the Automobile Club of France*. Jacques-Henri Lartigue 1912. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/44201>. Acesso em 11 abr. 2024.

7. *Métamorphose*. Frédéric Fontenoy. Disponível em: <http://www.fredericfontenoy.com/photography/metamorphose.html>. Acesso em 11 abr. 2024.

8. “A técnica *slit scan* consiste, na fotografia analógica, em expor a película fotográfica por uma estreita abertura vertical que sobre ela desliza, ao contrário do funcionamento convencional do obturador, que expõe ao mesmo tempo toda a superfície da película fotográfica à luz exterior. No campo digital é obtida pela extracção de tiras de um píxel retiradas de uma sequência de frames de um vídeo, que serão justapostas para criar uma nova imagem. Esta tecnologia, embora ainda subjugada à necessidade de uma câmara fotográfica ou de vídeo para captar a imagem, subverte as suas lógicas de funcionamento tradicionais, levantando questões em termos de representação perspéctica e relação espaço-temporal na imagem fixa [...]” (SÁ TEIXEIRA, 2014, p. 182).

9. A imagem de uma das obras em que percebemos esse modo de captação: *O Fumante*, de Arturo Bragaglia (1913), está disponível em FABRIS (2004, p. 50).

São fortes as influências do trabalho de Bragaglia ao futurismo, assim como são fortes também as desavenças de tal relação. Anton chegou a ser isolado pelos futuristas, sob argumentos de uma invalidade da fotodinâmica, pois muitas vezes os futuristas negavam a fotografia como forma artística (FABRIS, 2004, p. 68). O imbróglgio, que não vem ao caso aqui, envolveu nomes como Giacomo Balla e Umberto Boccioni.

Ainda acerca das influências de Bragaglia, a produção de Boccioni apresenta mudanças conceituais após 1912, pois “o que Boccioni denomina ‘continuidade das formas no espaço’ tem um equivalente na ideia da ‘continuidade do gesto no espaço’, com a qual Bragaglia indica a pura trajetória dos corpos desmaterializados, em devir no tempo e no espaço (FABRIS, 2004, p. 72). Alguns exemplos dessa busca por interpenetrações, continuações e unificações das formas dinâmicas, podem ser vistos em obras como *Dinamismo de um ciclista*¹⁰ (Imagem 17) e *Dinamismo de um jogador de futebol*¹¹, ambas de 1913.



Imagem 17: *Dinamismo di un ciclista*. Umberto Boccioni. 1913.

10. *Dinamismo di un ciclista*. Umberto Boccioni. 1913. In: Wikimedia Commons, the free media repository. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Umberto_Boccioni,_1913,_Dynamism_of_a_Cyclist_\(Dinamismo_di_un_ciclista\),_oil_on_canvas,_70_x_95_cm,_Gianni_Mattioli_Collection,_on_long-term_loan_to_the_Peggy_Guggenheim_Collection,_Venice.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Umberto_Boccioni,_1913,_Dynamism_of_a_Cyclist_(Dinamismo_di_un_ciclista),_oil_on_canvas,_70_x_95_cm,_Gianni_Mattioli_Collection,_on_long-term_loan_to_the_Peggy_Guggenheim_Collection,_Venice.jpg). Acesso em 11 abr. 2024.
11. *Dinamismo de um jogador de futebol*, ambas de 1913. In: Wikimedia Commons, the free media repository. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:WLA_moma_Dynamism_of_a_Soccer_Player_by_Umberto_Boccioni.jpg. Acesso em 11 abr. 2024.

Nessas buscas, Giacomo Balla e Bragaglia evidenciam a relevância dos movimentos triangulares. Para o primeiro, dialogando com elementos do manifesto técnico da pintura futurista, o triângulo sintetizava o dinamismo. Para o segundo, o triângulo também tinha grande importância, por relacionar-se aos trajetos percorridos:

(...) olhando o caminho percorrido, não apenas serão abatidas as linhas verticais, mas as casas serão arremessadas em direção à rua e toda a rua se tornará, rapidamente, cada vez mais o ângulo agudíssimo das longas, retas alamedas bem conhecidas, e se estrangulará no fundo não como um ângulo agudo, mas como uma pirâmide, como um obelisco triangular, horizontal, com a ponta para o infinito e com a parte posterior dos lados a reabrir-se não mais oblíqua, mas vertical, nas casas vizinhas. (DE MARCHIS, 1977 apud FABRIS, 2004, p. 65)¹².

A relação entre esses movimentos triangulares e a velocidade também tangenciam notoriamente o experimento fotográfico *simbiOlhO*; (*se...*). É possível verificar isso principalmente nas imagens 8 a 14.

A cineasta Marie Menken, no curta-metragem *Go! Go! Go!* (1964), também grafou esticamentos do tempo imageticamente, ao acelerar imagens de uma Nova York já apressada, compondo com os fluxos e trajetos de pessoas e meios de transporte, de um lado a outro. No início do curta, um trecho pareceu a captação de *simbiOlhO*; (*-se...*), pois nota-se que a artista capturou as imagens desde um veículo em movimento.

No curta de Menken, vemos linhas e rastros velozes. Nas imagens captadas no sertão brasileiro também, mas, neste último caso, vemos feixes esgarçados, multiplicados e grafados num único quadro, de modo que percebemos interconexões quando as linhas retomam ciclicamente seus “inícios”.

12. Trecho citado por FABRIS, 2004, p. 65, indicado em nota da seguinte maneira: DE MARCHIS, Giorgio. Giacomo Balla: l'aura futurista, Turim: Einaudi, 1977, p. 33-34. No livro de Bragaglia, o trecho citado pelo autor pode ser encontrado nas páginas 37-38.

4. CONSIDERAÇÕES ÚLTIMAS

Ao captar as imagens de *simbiOlhO*;(*se...*), se porventura Ingrid Rodrigues Gonçalves, empunhasse uma câmera de vídeo, tal como Marie Menken no trecho inicial de *Go! Go! Go!* (1964), provavelmente os cálculos de seus esforços corporais se dariam de modo semelhante, embora não iguais aos da cineasta. Descrevemos o manejar desse *dispositivo foto-gráfico* levado a cabo por Ingrid como: uma realização de planos-sequência com a câmera na mão, produzidos por meio de *travellings*, com chicotes alternados, captando as imagens da estrada desde o interior de um carro em movimento. Se estivesse captando as imagens por meio de um dispositivo cinematográfico, esse plano-sequência diria respeito a “um plano imiscuído a um movimento ininterrupto da câmera, capaz de abrigar inúmeras composições e ritmos em sua marcha, permitindo a existência de montagens no interior de um plano” (GONÇALVES; CAZETTA, 2017, p. 8). Em vídeo, o efeito visual seria o de uma imagem ininterrupta, um quadro após o outro. Foi isso que ela fez, porém, resultando noutra efeito, pois as grafias se deram de modo fusionado em uma *única* imagem. Dessa maneira, a cada “*foto-grafia*”, a cada “plano-sequência” realizado, o trecho era fundido num único quadro.

Por isso importa pensar “o que se passou” (BORGES, 2011) nesse experimento imagético. No espaço percorrido naquelas estradas do Piauí, Ingrid recortou a duração de um espaço-tempo, esticando aqueles instantes, produzindo anamorfozes cronotópicas ao grafar a continuidade do movimento das formas que se apresentaram ao olhar de suas lentes, fazendo isso, por meio das conexões e desconexões das linhas das varreduras “*foto-gráficas*” que promoveu.

Isso é perceptível, por exemplo, nas linhas espirais da imagem 8, pois seguem um ritmo piramidal furioso, o qual subitamente é descontinuado, provavelmente em decorrência da interrupção da captura de luz, com o fechamento do obturador.

Além disso, todos esses entrelaçamentos foram fusionados *ad vivum*, isto é, no momento mesmo de cada “*foto-grafia*”, numa única “placa” fotográfica do suporte digital, tendo em vista que o “dispositivo simbiótico” habitado pela fotógrafa ao buscar “esticar” aqueles “instantes-já” (LISPECTOR, 2015, p. 15), “alongava” seu olhar, tensionava seus músculos, e, a permitia desenhar grafias imagéticas que adentravam no suporte digital de sua câmera, oscilando ao mínimo menear de seu corpo, ou mesmo de qualquer balouço do toque das rodas automotivas naquela estrada noturna. Como nos trabalhos supracitados de Jacques-Henri Lartigue e de Frédéric Fontenoy,

algumas das imagens de *simbiOlhO*; (*se...*), dissolveram as figuras a ponto de produzir formas outras, marcando os rastros daqueles instantes vividos velozmente, os quais Ingrid buscou esgarçar e encaixilhar nessas imagens “estáticas”.

Ademais, sobre a sensação de desconfiança da fotógrafa sobre estar ou não em movimento naqueles instantes em que imiscuía seu corpo às vibrações do veículo e da estrada, tratou-se de um modo ímpar e dilatado de experimentar o espaço, o qual buscou transpor na série de “foto-grafias” e também nas linhas deste texto. Uma experiência intensiva que “a pegou”, desacostumou seu olhar passageiro e lançou-a num modo de viver uma estrada completamente diferente de qualquer outra experiência viajora que já tivera. “Experimentar o espaço a partir de uma relação corpórea requer intensidade, requer um olhar dilatado no tempo e no espaço, requer deixar “*ser pego*” [...] como se experimentar tivesse a ver com *um balão no tempo*, uma parada para então *demorar-se nos percursos*” (CAZETTA, 2013, p. 21, itálico nosso). Como sugerem Cazetta e Preve (2016), tratou-se de um caminhar intensivo. Um modo de caminhar pela estrada que se deixou atravessar por elementos, ritmos e desvios, trafegando por e com gestos inventivos, a compor com as possibilidades viajoras, incomensuráveis de antemão.

Desacostumar o silêncio dos papéis ou das plataformas virtuais, suportes dos mapas/imagens e textos, por meio da força de quem caminha pela estrada – para alguns craquelada, para outros somente uma linha reta, para outrem intensiva. Uma estrada intensiva, cujo caminhar solicita a invenção de outro jeito de estar nela, passar, pisar, ser atravessado por ela. Ora passos mais dilatados no tempo; ora passos apressados; ora passos ritmados de quem aprendeu que a dança pode compor, auxiliar a construir itinerários outros, provocando desvios para encontros com corpos e signos outros, e com a ausência daquilo que nada comunica e apenas nos informa. O gesto. Um gesto. Gestos. (CAZETTA e PREVE, 2016).

Experimentando a estrada piauiense entremeada à invenção de um jeito outro de estar nela, a fotógrafa supôs que aquelas paisagens dançavam diante de si, quiçá bailando, enredando-a numa dança muito mais ampla do que seu *corpo-simbiótico-olho-câmera-carro*, poderia ali cartografar.

Pensando com o paradoxo da flecha de Zenão de Eleia, o acoplamento corpo(humano)-câmera-carro, constituiu-se como uma unidade, ou um “objeto” que ocupou um espaço tal qual suas dimensões, e, por conseguinte, habitou uma série de

repouso. O filósofo pré-socrático tratava o “movimento” de uma flecha como algo que seria observado por terceiros e não vivido pelo próprio corpo. Dessa maneira, ao pensar esse “movimento”, ou mesmo esse “repouso movimentado”, vivenciado em *simbiOlhO*;(se...), caso estivéssemos desde o local de um observador na beira da rodovia, o que a fotógrafa experienciou naquela estrada tratar-se-ia de algo porventura semelhante. Tal sensação também tangencia as ideias supramencionadas acerca: da *continuidade das formas no espaço* que Boccioni experimenta em algumas pinturas; da continuidade do gesto no espaço, enunciada por Bragaglia em suas fotodinâmicas; e, as experiências cronofotográficas de Marey.

Na viagem feita por Ingrid para cumprir um compromisso profissional de representar um filme (CINEMA, 2010), fruto de um processo de trabalho de uma das oficinas de cinema em que trabalhou¹³, de certo modo, ela também dialogou com uma das maiores lições de seus tempos deicineira: “sempre existe outro ângulo para se posicionar uma câmera” (GONÇALVES, 2012, p. 27). Pensando com *simbiOlhO*;(se...), complementamos: e, ademais, sempre existem incomensuráveis possibilidades inventivas às quais e com as quais podemos compor entrelaçamentos e modos de viver, grafando linhas em meio aos ritmos dos múltiplos bailados vitais aos quais nos coligamos.

Um corpo-objeto, pois, em “estado simbiótico”. Um corpo produzindo “planos-sequências” no veloz baile de uma estrada noturna, grafando tais traçados por meio de um dispositivo *foto-gráfico*. Por isso, querer os instantes não bastou... foi preciso acoplar e criar *um corpo outro*, isso sim, demorar-se naquela dança, e compor um modo de existir e viver naquela duração, daquele espaço-tempo, (n) aqueles fluxos, daquela estrada.

REFERÊNCIAS

- BORGES, Cristian. Da pose fotográfica à passagem cinematográfica: fundamentos da imagem fotossensível. **Revista de Cultura Audiovisual**, Brasil, v. 38, n. 35, p. 153-167, 2011.
- BORGES, Cristian. A mecânica do corpo e a inteligência da máquina. In: SAURA, S. C.; ZIMMERMANN, A. C. (Org.). **Cinema e Corpo**. São Paulo: Laços, 2016. p. 263-278.

13. Oficinas Kinoforum de Realização Audiovisual. Disponível em: <https://www.kinoforum.org.br/oficinas/>. Acesso em: 11 abr. 2024.

- CAZETTA, Valéria. As coreo-geo-grafias em Pina: para fazer a geografia dançar. **Entre-Lugar**, Dourados, v. 4, n. 7, p. 19-31, 2013. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/bitstream/handle/BDPI/45566/AS%20COREOGEOGRAFIAS%20EM%20PINA.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2024.
- CAZETTA, Valéria; PREVE, Ana Maria Hoepers. Uma cartografia que pode dançar. **ETD – Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 857–874, 2016. DOI: 10.20396/etd.v18i4.8646438. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646438>. Acesso em: 11 abr. 2024.
- FABRIS, Annateresa. **A captação do movimento**: do instantâneo ao fotodinamismo. *In: Ars* v. 2, n. 4, São Paulo, 2004, p. 5077. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202004000400005>. Acesso em: 11 abr. 2024.
- GONÇALVES, Ingrid Rodrigues; CAZETTA, Valéria. **Encontro para pensar gestos e restos**: onde estão as imagens do improvável? *In: COLÓQUIO INTERNACIONAL A EDUCAÇÃO PELAS IMAGENS E SUAS GEOGRAFIAS*, V, 2017, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis, 2017.
- GONÇALVES, Ingrid Rodrigues. **Kino-memórias**. *In: Oficinas Kinoforum de Realização Audiovisual*. (Org.). Vi Vendo... História e Histórias de 10 anos de Oficinas Kinoforum. 1ed. São Paulo: Kinoforum, 2012.
- GONÇALVES, Ingrid Rodrigues. **simbiOlho**; (*se...*). Ensaio fotográfico. 2011.
- LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e Pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.
- RODRIGUES, Osvaldino Marra. Zenão de Eléia, discípulo de Parmênides: um esboço. **Kínesis**, v. I, n. 02, p. 231-247, out. 2009.
- SÁ TEIXEIRA, Pedro. **Construções imagéticas**: ensaios da relação espaço-tempo na imagem-fixa. Tese de doutoramento em Design da Imagem – Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Porto, 2014. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/79210/2/35273.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2024.

FILMES

- GO! Go! Go!. Marie Menken. 12 min. Estados Unidos. 1964.
- CINEMA de Guerrilha. Evaldo Mocarzel. 72 min. Brasil. 2010.

SOBRE AS AUTORAS

Ingrid Rodrigues Gonçalves é Doutoranda em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora de Ensino Médio e Técnico da ETEC Cepam. Atua na interface educação, audiovisual, políticas públicas.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7288-5376>.

E-mail: ingridgoncalves85@gmail.com.

Valéria Gazetta é professora da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo. Desenvolve pesquisa multidisciplinares, na fronteira entre imagens (tatuagens, fotografias, audiovisual e cartografia), estudos culturais, geografias e educação.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5921-6074>.

E-mail: vcazetta@usp.br.

Recebido em 13 de abril de 2024 e aprovado em 20 de abril de 2024.