

PAISAGENS EM MOVIMENTO: CINEMA E ESPAÇO URBANO

Andre Costa*

RESUMO

Este texto apresenta algumas das reflexões que surgiram a partir da produção do documentário *Cinecidades: paisagens em movimento* dirigido pelo autor para o SESC-SP em 2010. O telefilme discute a relação entre tecnologia, cinema e espaço urbano expondo obras e intervenções de diversos artistas como Regina Silveira, coletivo StudioIntro, VJ Spetto, Wim Wenders, Giselle Beiguelman e outros.

* Cineasta, Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP, professor universitário de Cinema e de Televisão na FAAP. Pesquisador em linguagens audiovisuais, arquitetura e urbanismo. Dirigiu diversos documentários, entre eles "*Histórias de Morar e Demolições*". Curador da Mostravideo da Itaú Cultural 2010 e 2011, participou também da comissão julgadora de diversos editais públicos na área e de festivais de cinema e vídeo.

LANDSCAPES IN MOVEMENT: CINEMA AND URBAN SPACE

Andre Costa*

ABSTRACT

This paper presents some reflections that emerge from a documentary film called "CineCities: landscapes in movement" directed by the author of the text and made for an educational TV called SESC in 2010. Exposing works and interventions of artists such as Regina Silveira, StudioIntro, VJ Spetto, Wim Wenders, Gisele Beiguelman and others the film discusses the relations between technology, cinema and urban space.

* Cineasta, Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP, professor universitário de Cinema e de Televisão na FAAP. Pesquisador em linguagens audiovisuais, arquitetura e urbanismo. Dirigiu diversos documentários, entre eles "*Histórias de Morar e Demolições*". Curador da Mostravideo da Itaú Cultural 2010 e 2011, participou também da comissão julgadora de diversos editais públicos na área e de festivais de cinema e vídeo.

PARA ATUALIZAR UMA RELAÇÃO

Vale conferir desde o início: o cinema nasceu como arte mirando a câmera para as cenas urbanas, expondo-se em telas pelos ambientes de entretenimento urbanos, apreendendo das cidades suas temáticas, objetos, narrativas, influenciando o cotidiano dos seus habitantes. Fez da cidade cenário, objeto, personagem.

Ainda hoje, ao filtrarmos um pouco os entusiasmos desmedidos que apontam a tecnologia como causa das inovações das ações cinematográficas, é assim mesmo que segue esse envolvimento com a cidade que surgiu desde os primórdios da imagem cinematográfica.

Mas será preciso observar as nuances mais recentes desta relação, buscando entendê-las num contexto mais amplo da nossa compreensão acerca da experiência urbana e sem deixar de considerar os avanços tecnológicos dos aparatos de captação, manipulação e exibição das imagens.

A CÂMERA NO ESPAÇO PÚBLICO

No trecho do manifesto dos *Kinoks* [cinema-olho] de 1923, Dziga Vertov propõe uma relação nova e inspirada entre o aparato de captação das imagens e a arte cinematográfica. A partir dela, o mundo, as transformações sociais e a paisagem urbana se tornam apreensíveis às causas poéticas e políticas por meio da mediação da câmera, um dispositivo ótico e mecânico de olhar e tomar a realidade à frente do cineasta:

"Eu sou o cinema-olho, eu sou o olho mecânico, eu sou a máquina que mostra o mundo como só ela pode ver. Doravante serei libertado da imobilidade humana. Eu estou em movimento perpétuo, aproximo-me das coisas, afasto-me, deslizo por sobre elas, nelas penetro; eu me coloco no focinho do cavalo de corrida, atravesso as multidões a toda velocidade, coloco-me à frente dos soldados em assalto,

decolo com os aeroplanos, viro-me de costas, caio e me levanto ao mesmo tempo dos corpos que caem e se levantam(...)"

Ao observar um jovem morador da periferia da cidade com uma câmera digital em mãos, captando vorazmente imagens do seu entorno, é possível detectar muito desse entusiasmo com relação às possibilidades dessa interação mediada pela máquina de colher imagens. Melhor aqui pensar que nem precisamos ressaltar em detalhes as diferenças de contexto social, político e histórico para podermos aproximá-los no que toca à necessidade de compreensão, interpretação da realidade e expressão de suas visões e idéias.

Olhar o mundo através da lente de uma câmera encampa não somente um modo de visão instrumentado, mas também uma consciência de que esse olhar interpreta e está simultaneamente carregado de intencionalidades de representação. Empunhar uma câmera diante de um fato urbano qualquer, presume que esse material gravado servirá posteriormente a uma representação deste fato: ausente no futuro, essas imagens estarão no seu lugar.

Esse desejo mediado pela realidade urbana confere um olhar repleto de intencionalidade com relação à cidade, já permitindo tratar do cinema como uma manifestação urbana e pública e em suas mais diversas formas também independente da arte que acontece por entre as paredes das instituições.

Mas a câmera de Vertov e a câmera desse jovem, embora mantenham muitas similaridades em razão de sua natureza e funcionalidade, não são mais o mesmo aparato. Possuem contextos tecnológicos e industriais distintos, enquanto que também ocupam lugares bem diferentes no mapeamento dos objetos técnicos e dos seus usos sociais. Há aqui um campo enorme a ser tratado sob esta perspectiva, mas que não caberia ao objeto de nossa discussão neste momento. Mas a parte que nos pode aqui ser muito instrutiva durante nossa reflexão é a de que a câmera se insere no cotidiano urbano de uma maneira muito mais ampla e diversificada que à época de Vertov e seu filme *O Homem*

com a Câmera, de 1929. As câmeras nos celulares são um exemplo desta amplitude.

Um sujeito saca seu aparelho celular, mira-o para a paisagem e aperta um botão. Imagens em movimento da cidade são geradas e imediatamente transformadas em dados, sendo transmitidas para uma rede social na internet. Naquele instante, inúmeros amigos seus conectados passam a compartilhar dessa visão. E comentam. E reagem. E repassam.

A câmera mecânica que buscava a luz e com ela sensibilizava uma superfície filmica para imprimir 24 imagens por segundo, agora lê as variações luminosas, converte-as em códigos binários e já a imagem, como dado informacional, pode transitar instantaneamente num universo comunicacional e conectar diversos olhares, provocar distintas intenções. E aquela paisagem toda, compartilhada, passa a narrar também um encontro. Não poderia ser diferente, já que o que temos é uma câmera e um instrumento de comunicação no mesmo aparato.



Este aparelho, no entanto, vai além. Ele se conecta não só com uma rede mundial de comunicação para transmitir, mas também para acessar instantaneamente um arcabouço imensurável de informações que, codificadas também em dados tal como a imagem que acabara de ser produzida, permite a esta agregar sentidos jamais imaginados por um cineasta até então.

Uma característica que se adiciona a essas câmeras de bolso e que pode ainda permitir inserções antes impensáveis do cinema no cotidiano é a conexão com os dados de satélites e os sistemas de geolocalização. O mesmo sujeito aponta agora sua câmera-telefone para um certo prédio que lhe provoca especial curiosidade. Enquanto isto, o sistema GPS do aparelho reconhece o ponto geográfico para onde ele está direcionando e o celular acessa imediatamente um infindável banco de dados e passa a despejar na tela uma série de informações e vídeos sobre o edifício: o ano em que fora construído, seu estilo arquitetônico, dados históricos e tudo o mais que ele pudesse querer saber sobre aquele lugar que estava à frente de seus olhos e à mira de sua câmera de celular. E pronto: uma realidade toda aumentada em sua experiência, a partir da mediação de um aparelho que olha, representa, reconhece, agrega e comunica.

Essas são certamente narrativas audiovisuais que nascem de um contexto tecnológico e comportamental novo, que promove a produção e fruição das imagens em movimento de maneira pulverizada e muito presente nos espaços públicos.

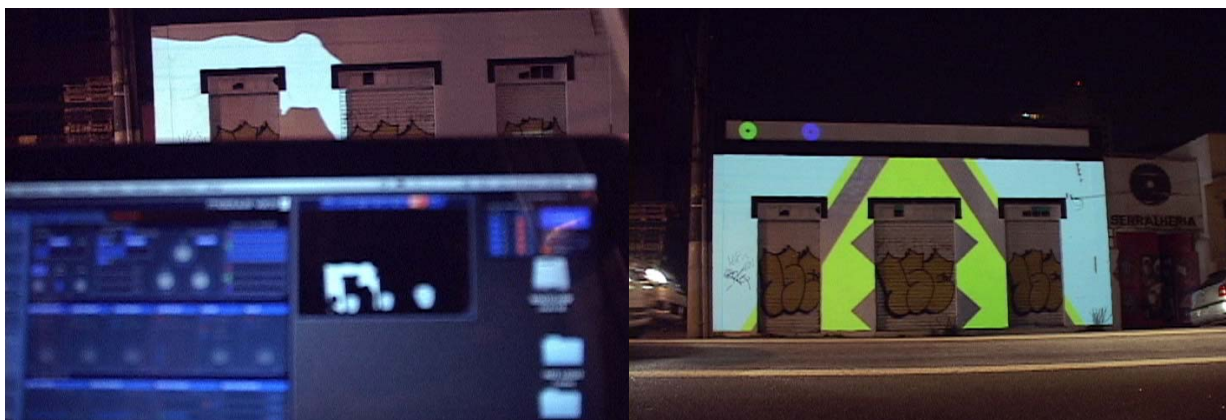
A TELA NO ESPAÇO PÚBLICO

Na cidade de São Paulo, ainda podemos vez ou outra verificar um suporte de telão eletrônico que fora desligado e retirado assim que a Lei Cidade Limpa entrou em vigor.¹ É o rastro de um tempo em que a publicidade dominava a paisagem: criava janelas, assim, no meio da rua, para um mundo imagético outro. O sujeito ali, esperando o farol da Rebouças com a Faria Lima abrir e, de repente, se via imerso em uma narrativa visual. Houve um período em que inúmeros artistas se sentiram provocados pelas possibilidades de experiências estéticas que guardava este aparato imerso assim na paisagem. E chegaram a

¹ A chamada **Lei Cidade Limpa** está em vigor desde o dia 1º de janeiro de 2007 e regulamenta contra a poluição visual no município de São Paulo.

realizar trabalhos para essa tela que ocupava a vista de quem caminhava nas calçadas e dos parabrisas enfileirados à espera do fluxo do trânsito. Foi assim com a intervenção urbana multimídia *Poética*, da artista Gisele Beiguelman em 2003 em São Paulo, em que painéis eletrônicos apresentavam intervenções dos passantes por meio dos seus celulares, expondo escritas em fontes não-fonéticas e gerando uma relação tecnologicamente mediada entre as pessoas e a paisagem urbana.

Mas não foi a ausência dessa tela eletrônica que impossibilitou a incorporação da paisagem como anteparo das experiências de linguagem com as imagens cinéticas. As fachadas arquitetônicas, elas mesmas, com seus códigos e significados arquitetônicos propiciaram a prática do *video mapping* (video-mapeamento). Nesta arte urbana recente, os traços de um edifício são mapeados e considerados na construção de um fluxo de imagens digitais a serem projetadas, configurando um espetáculo ao vivo que mistura a linguagem do vídeo, do design, do cinema, da performance, da música e da arquitetura. A pergunta que fica para alguns é se isto pode ser caracterizado como Cinema. E a pergunta que resta para outros é: “por que não”?





Por que não chamar de cinema uma série de imagens em movimento projetadas pelo coletivo StudioIntro, em plena hora do rush, na fachada de uma rua na Lapa? Por que não incluir entre as possibilidades de experiência cinematográfica uma sequência de imagens que acontece num espaço arquitetônico diferente das salas escuras de cinema?

Nas festas em galpões industriais condenados à demolição, nas fachadas, nos eventos de coletivos artísticos, narrativas outras se oferecem ao relento: recebem admirações, assovios, participações da platéia que por vezes chegam a ecoar as extintas sessões dos cinemas de bairros e de cidadezinhas interioranas.

Isto, quando não lembram dos primórdios da história do Cinema e as projeções nos vaudevilles e café-concertos, com suas fruições distraídas em meio à profusão de atrações. Acompanhando uma apresentação do VJ Spetto em uma festa que aconteceu em 2010 na Vila Leopoldina, em São Paulo, podemos verificar a gama ampla de possibilidades de fruição de um cinema com estas inserções. O público, ora vive a festa e seus estímulos como um todo e nitidamente fruindo de forma distraída a apresentação. Por outros momentos, no entanto, há uma grande interação entre a platéia dançante e as imagens e performances do VJ, relação de experiência estética que filme narrativo algum poderia promover.

As intervenções imagéticas dos VJs, os vídeo-mapeamentos, as animações projetadas por *laser* sobre os viadutos, asfalto, muros, todas essas ações parecem renovar por meio de novas tecnologias as práticas cinematográficas em territórios urbanos.

A artista visual Regina Silveira tem já desde a década de 90 feito incursões neste território da projeção em escala urbana. Seja usando refletores potentes e máscaras que desenham moscas luminosas nos edifícios, discos voadores, super-heróis misteriosos e irônicos, seja dispondo de tecnologias de projeção à laser, a artista desenrola significações e narrativas urbanas que se dão somente pelas justaposições e sobreposições de imagens criadas por ela e as imagens dadas pela cidade.



O cinema como técnica que nasceu mirando suas câmeras para as cenas urbanas, desenvolveu-se como arte e entretenimento das grandes cidades, dominou boa parte das temáticas e questões na cinematografia mundial, construiu para si um circuito de fomento, produção e exibição que por décadas o diferenciou do campo do vídeo e da TV. Mas à medida que as ferramentas técnicas deste cinema vão se tornando pouco a pouco as mesmas das outras linguagens da imagem em movimento, as fronteiras entre esses territórios estéticos vão também se permeando e multiplicando as oportunidades de troca.

Mas será mesmo preciso que uma convergência tecnológica dissolva essas diferenças historicamente construídas? O fato é que essas sobreposições estéticas teriam mais que uma convergência técnica a justificar o seu momento.

AS PRÁTICAS

É sabido que as recentes tecnologias do vídeo digital trouxeram uma gama de recursos de realização audiovisual para patamares de preços bastante acessíveis e permitiram produções com aceitáveis condições técnicas utilizando computadores domésticos. Esse novo cenário tem possibilitado novas formas de apropriação da técnica e da linguagem audiovisual como meio de expressão e participação de grupos sem acesso aos circuitos de produção e circulação artística consolidados. Essa incorporação dos códigos videográficos na forma de ver e interpretar a realidade pelos jovens de setores populares se faz de maneira peculiar, o que nos permite enxergar o vídeo como uma nova prática social onde há um exercício de uma via possível de inserção social, artística, e política.

São inúmeros os grupos de jovens em São Paulo e em todo o país que atualmente organizam suas ações artísticas por meio do vídeo digital. Há uma diversidade de estratégias destes *coletivos* que precisam ser mapeadas: realização de vídeo-projeções, mostras e debates; instalações vídeo-artísticas em espaços públicos; produção de documentários de temáticas políticas/sociais; uma gama variada de intervenções urbanas, oficinas de audiovisual em comunidades específicas e junto a manifestações de movimentos sociais, experiências de mobilização política por meio da câmera e da realização de *vídeos participativos*; organização de acervos videográficos comunitários ou videolocadoras populares. Cada uma dessas ações já seria um bom universo de recomposição dos usos do vídeo a ser explorado e apreendido.



Mas o que há de comum e que se revela como característica nestas práticas é a incorporação do vídeo como *processo*, e não somente como *obra*. Estas ações desdobram as possibilidades da linguagem e dos meios técnicos do campo videográfico, desenvolvendo para estes outras funções sociais, forjando possibilidades do vídeo como instrumento de mediação com a realidade sócio-espacial urbana.

Nesses grupos e em seus modos de apropriação do vídeo, aprender e reproduzir a técnica e a linguagem videográficas têm o objetivo de forjar uma ferramenta necessária para uma espécie de vídeo-ativismo. O vídeo surge entre estes grupos antes como *prática social e urbana* que como linguagem. É esta dimensão de *prática social* que então parece reger todo o empenho posterior de entendimento instrumental de sua dimensão estética e do necessário conhecimento técnico. É a partir dos contornos desta prática social que os artistas vão desenvolvendo o domínio das possibilidades da linguagem videográfica e se apropriando do saber-fazer.

Cabe pensar se isto não representaria uma forma recente de ação estética que encontra na inserção pública e urbana o seu campo de ação, o seu objeto, o seu meio de reprodução e visibilidade.

Porque o que esta prática artística e social procura é se aproximar do espaço urbano como objeto, como tema, como meio, como fim de suas ações. E o vídeo (como prática, como técnica e linguagem) contribui nestes casos

mediando a incorporação da paisagem urbana como elemento de criação, permitindo novas representações da cidade e ampliando o espaço de produção e circulação da arte.

Há aqui uma relação nova com o espaço da cidade que se propõe nestas ações. O espaço urbano é o elemento primordial destas práticas de intervenção e esta matriz sócio-espacial parece imprimir na linguagem videográfica a sua principal inovação.

É no modo, no seu processo que a ação destes grupos sobre o espaço da cidade pode ser compreendida como estética. E é o fato de abrangerem uma concepção crítica específica deste espaço que nos autoriza a interpretar estas práticas de vídeo-ativismo como uma novidade que cria um leque de tensões instigantes para o campo da arte.

O que é prática artística e o que é prática social e política, não é mais possível distinguir nestes casos. O fato é que a arte encontra mais uma forma de pensar a cidade em suas questões sócio-políticas, e o faz de modo que as possibilidades de transformação desta realidade é que determinam a intencionalidade da linguagem e das técnicas.

Assim, embora possamos apontar um contexto tecnológico propício a essas apropriações e usos da técnica e da linguagem videográficas, é na dimensão das ações e estratégias estéticas e sociais que a imagem em movimento se torna um meio de expressão pública e de mobilização.

O texto do manifesto de Vertov parece aqui ainda caber para descrever o entusiasmo deste vídeo-ativismo, onde o olho, embora não seja mais um olho mecânico, ainda apreende a cidade e a mostra de um jeito jamais antes imaginado.

Recebido em: 15/04/2011

Aprovado em: 03/05/2011