t r a n s c u r s o c a i x a d e f u n d o v a z a d o

Marcelo Peron Pereira

transcurso caixade fundo vazado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Área de Concentração: Poéticas Visuais, Linha de Pesquisa: Multimeios
Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo,
como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes,
sob a orientação da Profa. Dra. Branca Coutinho de Oliveira.

São Paulo
2011

Defesa realizada em: / /

Agradecimentos:

A

Branca de Oliveira, que não me permitiu fraquejar. Os melancólicos e entardecidos como a mim ocorre ser, sempre precisarão de uma porção da luz que lhes escapa.

Maruzia Dultra, que dividiu alguns dos momentos mais difíceis.

Luciana Ohira Kawassaki, com sua presença esguia e ideogramática.

Sergio Bonilha, com quem tenho em comum a ebulição.

Ana Lúcia Guimarães, que muitas vezes me pareceu dizer aquilo para o que eu jamais havia encontrado palavras.

Constança Maria Lima de Almeida Lucas, que está sempre a desenhar seu labirinto ibérico.

Maria das Graças Diniz Pessoa, presença constante, de silêncio loquaz.

Bruno Ferreira, que se demonstrou generoso, antes mesmo de me conhecer.

Monica Poli Palazzo, que vestiu comigo um mesmo par de olhos, para espreitar a cidade.

Aos

Amigos de empreita, que dividiram entre si as horas de que precisei dispor, para estudar e escrever. que são só meus, por dividirem algo que não compreendem.

Em memória, a **Felice Peron**, em quem reconheci pela primeira vez os olhos para o inaudito e que me chamou a atenção para as maravilhas do que não pode compreender.

Resumo

O presente trabalho se realiza no âmbito estrito da pesquisa imagética, percorrendo uma grande variedade de registros iconográficos, bem como produtos audiovisuais. Tanto em um caso, quanto no outro, o objeto da pesquisa não foi o conjunto dos produtos **de origem**, mas suas reverberações e, de certa forma, decaimento, nas replicações propiciadas pela *internet*. Às investigações realizadas interessou, portanto, não a imagem magistralmente produzida, mas seu modo **pós-aurático** de existência, ou seja, as imagens vadias, sem origem e destino, que a contemporaneidade produz e reproduz ininterruptamente, e que faz circular no mundo digital.

Do ponto de vista metodológico, os desenvolvimentos realizados se fundamentam na tradução poética intersemiótica, que determina o valor, o peso e a qualidade do texto, em sua relação com as imagens – constituindo-se a relação texto/ imagem a problemática fundamental e o terreno das operações realizadas. O efeito que se pretende obter com a tradução intersemiótica é produzir um texto que não explique a imagem e assegurar que aquela não ilustre o texto: têm ambos valor de imagem, são elementos gráficos e, em tal condição, estão apontados para olho e seu permanente estado de prontidão, antes de se dirigirem ao intelecto e sua propensão à reflexão.

De *transcurso caixa de fundo vazado* espera-se um resultado para além das conclusões teóricas. Nascido imagem, só pode retornar imagens. Resulta da operação, portanto, não um produto, mas um operador, um dispositivo cujo modo de ser é a existência replicante. Tal condição não estabelece um divórcio com as disciplinas teóricas, mas, bem ao contrário, institui para com elas um vínculo essencial, respeitadas as distintas naturezas de cada qual: por existir imageticamente, esse trabalho retorna continuamente o que se pode chamar de **traços fisionômicos da contemporaneidade**. Esses traços interessam tanto à pesquisa social teórica, quanto à pesquisa aplicada, tendo movimentado a filosofia de Walter Benjamin que, juntamente com Gilles Deleuze, são as referências básicas desse trabalho.

Palavras Chave

Livro; Multiplicidade; Imagem; Texto; Tradução Intersemiótica, Multimeios; Cinema; Fotografia; Vídeo; Poéticas Digitais; Verbi-voco-visual; Pesquisa da Sensação.

Abstract

This work has been done under a strictly visual research, covering a wide range of iconographic records and audiovisual products. The research has not taken into account the **original** images, but their reverberations and somehow their decay, once they have been replicated throughout the Internet. The images masterfully produced are not the main purpose of this work, but their **post-auratic** mode of existence, that is, images without origin and destination which are continuously produced and reproduced by the contemporary society and whose existence occurs in the digital world.

From the methodological point of view the developments made are based on intersemiotic translation, which determines the value, weight, and quality of the text in its relationship with the images - the relation text / image is the basic problem and the field where the poetic operations are carried out. The aim of intersemiotic translation is to produce a text that does not explain the image and ensure that image does not illustrate the text: both have image value, graphics elements, and are pointed to the eyes with their permanent state of readiness, instead of focusing on the intellect and its propensity for reflection.

From transcurso caixa de fundo vazado one cannot expect strictly intellectual result or theoretical conclusions. Once it is born image, it can only return to images. It results from the operation, therefore it is not a product, but an operator, a device whose mode of being is a replicant existence. This condition does not establish a divorce with the theoretical disciplines, but, on the contrary, establishes among them an essential link, subjected to the different natures of each one. Since this work exists only in the image sphere, it continually returns to what one can classify properly as **physiognomy of the contemporary life**. These physiognomic traits interest both to the theoretical and applied social research and it is related to the whole philosophy of Walter Benjamin who, along with Gilles Deleuze, is the basic theoretical references of this work.

Key words

Book; Multiplicity; Image; Text; Intersemiotics Translation; Multimidia; Cinema; Photography; Video; Digital Poetics; Verbi-voco-visual; Research of Sensation; Allegory.

Sumário

Nota prévia	13
Introdução.....	15
O problema	15
A abordagem tradutória: <i>sketch</i> do projeto Livro <i>infinito</i> sobre o papel	20
Transdução, a segundo fase do projeto: o espaço virtual em que Livro <i>infinito</i> se desdobra	22
Um livro que não termina.....	25
Cartoteca.....	27
A operação poética: a composição da primeira fase do projeto.....	27
As opções iconográficas da primeira fase	30
Os elementos da Cartoteca.....	32
Meu nome é eco	32
Ecolalia.....	32
Imagens sonoras.....	33
Vídeo, a forma que pensa (cesuras, linhas, imagem texto, tessitura, alvéolos, tecidos, biomecânica).....	38
<i>De telas, janelas e espelhos</i>	<i>38</i>
<i>Janelas-telas</i>	<i>38</i>
<i>A cidade e a imagem videográfica.....</i>	<i>39</i>
<i>Órteses e heterotopias.....</i>	<i>40</i>
Ondas intensas	42
Das ranhuras e das páginas de furar tímpanos	42
Desertos urbanos	43
Ensaio sobre um livro caixa.....	43
O rosto humano	43
Conclusão.....	44
Bibliografia	45

Nota prévia

transcurso caixa de fundo vazado repercute os atravessamentos espaço-temporais realizados durante o ir-se das explorações investigativas que culminaram em dois experimentos poéticos: Livro*in*finito e *caixa de fundo vazado*.

Compõe-se de dois volumes, o primeiro em que se discorre sobre os conceitos mobilizados no desenvolvimento das investigações realizadas e se detalha o projeto de *caixa de fundo vazado*, sitexposição em que se desdobra a dissertação. O segundo, Livro*in*finito, corresponde ao ensaio poético sobre o papel, a partir do qual nasce *caixa de fundo vazado*. A metodologia predominante de criação dos dois experimentos foi, e continua sendo, a tradução (poética) intersemiótica.

O *sitexposição, caixa de fundo vazado*, criado para ser exibido em ambientes institucionais de cultura, neste caso específico, no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo - MAC, tem como objetivo propiciar aos transeuntes experiências imersivas acerca dos conceitos e problemas convocados nos trabalhos, tanto de Livro*in*finito, quanto de *caixa de fundo vazado*. Procura-se, desse modo, disparar uma experiência corporal, sensorial, de questões que também existem no universo estritamente teórico.

As categorias de imagem e texto inventadas na pesquisa, e a gramática articulada para seus respectivos empregos são as mesmas para os dois experimentos, que constituem duas faces do mesmo acontecimento, ou duas expressões do mesmo ser, ou ainda dois modos da mesma existência.

Livro*in*finito e *caixa de fundo vazado* são espaços de experimentação (palco, stage) criados para se alcançar devires improváveis, visando a pesquisa da sensação como método estético para o pensamento. Em sua abordagem se vale da disponibilização e do agenciamento de operações de trânsito, fluxo, reflexão, espelhamento, diferenciação, multiplicação, todas repercutindo sobre matérias formadas e ainda não formadas.

Trata-se, portanto, de dar lugar a uma variedade de encontros mediados por simbiose e aliança, inventando “territórios-máquinas” – (por)que são compostos de aparelhos destinados a transmutar uma forma de energia em outra e utilizar essa transformação na produção de determinado efeito. São agenciamentos que se fazem e desfazem, que se atualizam, à medida que o livro e sítio são produzidos, **quando** de seu acesso. Inscrevem-se, nesse sentido, no próprio processo de diferenciação, enunciando reiteradamente não o outro do mesmo, mas o outro do outro.

Introdução

Pensou-se Livro*in*finito e *caixa de fundo vazado* espacialmente. Talvez e alegoricamente, como um imenso lençol, que se abre por uma superfície cujos pontos extremos não se consegue enxergar, mas que ao dobrar-se pode fundar tangências entre distâncias incomensuráveis. Tecido, cuja tessitura se constrói à base de cesuras, que agrega outros tecidos, fazendo evidentes suas emendas e fraturas; todo articulado, repleto de lateralidades, de vértices, ângulos, círculos, inscrições e circunscrições.

Parte-se, de um ponto, o Projeto ¹, que está preservado no mais profundo do vazado, mas é outro. Já era outro, posto que se trata do produto de um processo de diferenciação que toda pesquisa desencadeia e se propõe como meio para novos processos de diferenciação. Entre Comunicação e Arte, Livro*in*finito e *caixa de fundo vazado*, têm por objetivo fundar relações entre a escrita, o livro, e o universo poético verbi-voco-visual, utilizando-se estrategicamente da criação de um ambiente que carrega e atualiza um espaço virtual, no qual seja possível experimentar produções artísticas e, simultaneamente, acessar outros domínios, como o registro dos processos criativos das obras poéticas, dados biográficos dos artistas², ou obter informações sobre assuntos relacionados, assim como textos filosóficos, ensaios críticos, listas de serviços, etc.: livro e *site*, antes de tudo, concebidos como experimentos estéticos, de estrutura labiríntica e dirigidos a experiências imediatas ou mediadas pela sensação, que se compõe de elementos cuja exploração só interessa ser deflagrada esteticamente, entretanto, apresenta também funções de comunicação.

A partir da **tradução e transdução** de obras artísticas verbo-áudio-visuais para o registro (hiper)textual tramado, entre palavras e imagens, com produções multidisciplinares, fabrica-se, na forma livro e na *internet*, uma zona virtual de extravio. Nela a programação configura um campo de “comunicação” diferente: as leituras ou os dados informacionais constituintes, ao se atualizarem, não consistem informações a serem armazenadas ou seguidas, tornam-se, antes, linhas de fuga ou convites à imersão, à viagens possíveis. Este tipo de “comunicação”, imanente, deriva de um regime de **ressonância interna e externa** que visa apenas manter a metaestabilidade necessária a todo processo de individuação - a metaestabilidade é a condição existencial do livro e do *site*.

O problema

O problema a que se dirige esta investigação foi originalmente proposto³ na esteira de intuições desencadeadas em estudos anteriores sobre a obra de Walter Benjamin e estratificou-se em uma sequência de questões, as quais: Como desenvolver a escrita para permitir que ela, em lugar de tomar a imagem como ilustração, a reclame como elemento essencial do plano da composição do (hiper) texto? O texto, assim concebido, pode ser materialmente um cinematógrafo, que registra e dá forma ao existente segundo

1. Trata-se de projeto de mestrado, apresentado para o ingresso no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área de concentração, Poéticas Visuais, intitulado *Palavras incidentais: o registro do extemporâneo. Questões pertinentes ao registro textual das experiências e experimentações verbo-áudio-visuais*. Da fase inicial de pesquisa resultou o “Livro*in*finito”, a primeira parte de *transcursocaixadefundo vazado*.

2. Este intento foi perseguido à exaustão e se pode encontrar em cada um dos segmentos de Livro infinito reverberações dos artistas que compõem o Grupo de Pesquisa Poética da Multiplicidade - Ana Lucia Guimarães, Constança Lucas, Fernanda Moraes, Luciana Ohira Kawasaki, Maruzia Dultra, Monica Palazzo, Sérgio Bonilha, etc. O espaço virtual que se pretende criar na internet deverá, a sua vez, intensificar e saturar as reverberações que se prenunciam em Livro *In*finito.

3. Conforme consta do Projeto indicado na nota 1 acima.

propriedades físicas que excedem ao corpo, como instrumento perceptivo? A escrita com fundamento na imagem pode se aproximar do cinema, por exemplo, no sentido de operar imediatamente no plano do real (ou do inconsciente), como afirmava Pasolini⁴?

Associavam-se a este problema as seguintes questões:

1. Como preservar a intensidade da experimentação poética audiovisual no texto verbal que a registra?
2. Como elevar o registro verbo-textual para além da apropriação meramente intelectual da experiência audiovisual, que a reduz para poder referir-se a ela?
3. Como desenvolver o próprio livro, o texto escrito, para fazê-lo contemporâneo de uma sociedade em que o sentido visual é objeto de hipertrofia?
4. Como intensificar os elementos gráficos da palavra, para interferir em uma nova oralidade e verbalidade que está mediada e proposta pela internet?

O tratamento do problema conduziu não a uma investigação de natureza linguística, mas à tentativa de pensar as possibilidades de desenvolvimento de suportes semióticos, para que eles pudessem corresponder em suas composições, às potências do desenvolvimento tecnológico, que se relacionam não apenas à

4. (...) Quando sonhamos e recordamos, rodamos dentro de nós pequenos filmes. Isso quer dizer que o cinema tem seus fundamentos e suas raízes numa linguagem completamente irracional, irracionalista [...] No fundo, quando alguém vê um filme, tem a impressão de ter sonhado. (PASOLINI, apud BERTOLUCCI, 2007).

produção e circulação de imagens, mas igualmente aos diferentes meios em que se realiza a escritura na contemporaneidade.

Proposto deste modo, o problema não diz mais respeito apenas à relação registro textual – imagem, mas à invenção, tanto de um método de escrita, quanto de substratos dinâmicos, já que são grandes as possibilidades tecnológicas que nossa época engendra, incluindo aí, além dos diferentes suportes e mídias digitais, sua convergência e abrangência. Essa potencialidade transforma as relações e interações entre os diferentes campos do saber.

Trata-se, nesse sentido, de reinventar também a experiência da leitura e, associado que está a ela, do próprio conhecimento. Em primeiro lugar, não mais um livro que está feito, mas que se faz e refaz perpetuamente, que se rearticula, não apenas para dentro, mas que estabelece conexões infindáveis como outros livros, fragmentos, imagens, filmes, músicas.

São Paulo/ 2010. *Multilivrocidade*, vídeo de Branca de Oliveira e Pedro Perez.
Colaboradores: Constança Lucas, Luciana Ohira, Sérgio Bonilha, Isabela Sanches

Livro conexão, em que o conhecimento se faz segundo arranjo novo, conforme já antecipavam os românticos:

A infinitude da reflexão é para Schlegel e Novalis, antes de tudo não uma infinitude da continuidade, mas uma infinitude de conexões. Isto é decisivo, justamente com o seu caráter temporal inacabável e antes mesmo dele, que deve ser compreendido de outra maneira que não uma progressão vazia. Hölderlin, apesar de não ter tido contato com algumas idéias dos primeiros românticos (...), proclamou a última e incomparavelmente profunda palavra, escrevendo em um lugar onde ele quis expressar uma conexão, a mais acertada e interna: “Conectar infinitamente (exatamente)”. Schlegel e Novalis tinham em mente o mesmo quando compreenderam a infinitude da reflexão como infinitude realizada do conectar: nela tudo devia se conectar de uma infinita multiplicidade de maneiras, sistematicamente como nós diríamos hoje em dia, “exatamente”, como diz Hölderlin com mais simplicidade. Essa conexão pode ser compreendida mediatamente a partir de níveis infinitamente numerosos de reflexão, na medida em que gradualmente o conjunto das demais reflexões seja percorrido por todos os lados. Na mediação por reflexões não existe, no entanto, em princípio, nenhuma oposição com relação à imediatez do compreender via pensamento, pois toda reflexão é em si imediata. (BENJAMIN, 2002, p. 34-35)

Escritura que se institui no terreno do provisório, como arquivo, cartoteca; espaço em que o pesquisador ou o artista, o escritor, *preservam* não apenas os trajetos principais, mas a completa tessitura de suas obras; suas enervações, defecções, refrações, afinidades, conexões. *Livro dobra*, que se desdobra, atravessando outros tantos livros; que interage com o todo, atraído por problemas fundados não apenas por contiguidade ou semelhança, mas igualmente por intervalos criados pela diferença.

No que se refere à escritura, e consequentemente à leitura, há um segundo problema de importância capital para experiências poéticas que envolvam a forma livro. Em uma sociedade que produz industrialmente imagens e que as põem a circular freneticamente, que reinstitui imensas possibilidades para a oralidade, à medida que oferece e propicia encontros desta natureza, tanto sincrônica como assincronicamente, que difunde o *podcast*, o *Youtube*, o *Skype*, o *Google Talk*, o *Messenger*, etc., que valor deve ter a palavra escrita? Não se trata aqui da erudição, do velho embate entre alta e baixa cultura, mas das possibilidades **poéticas** da palavra, em enunciados e discursos que estão progressivamente se subsumindo a uma cultura audiovisual ou aderindo a sistemas de linguagem não verbal – potência **intersemiótica** da palavra.

A emergência de uma cultura não verbal não se refere apenas à imensidão da produção audiovisual, ou ao fato de que ela se sobreponha a uma cultura letrada, que encontra no livro, jornais e revistas suas manifestações mais evidentes. Do ponto de vista da poética, o que mais parece interessar na emergência

da cultura verbi-voco-visual se associa ao dado de que o artefato técnico, ou seja, a câmera fotográfica e videográfica, o computador, os diferentes *softwares* de edição, atuam como **órteses e/ou próteses**⁵, que modificam de modo essencial e profundo a percepção de quem produz e daquele que recebe o produto verbi-voco-visual.

Apenas muito recentemente nos deparamos, por exemplo, com os problemas causados por uma memória artificial, associada ao dispositivo técnico, que é maior, mais ampla e mais precisa que nossa faculdade de lembrar. É pelo aspecto distópico que nos chega mais intensamente esta questão, ou seja, imagens de intimidade, que passam a circular por diferentes de ambientes virtuais; perfis em redes sociais, na internet, que não se extinguem; *twittees*⁶ que circulam a grandes velocidades, com consequências bizarras. Este é, contudo, um dos muitos aspectos da questão. Uma memória infinita, que propõem os meios técnicos a nosso alcance, apresenta inexoravelmente o problema do tempo, da duração e não o fazem abstratamente, mas materialmente, objetivamente.

Nessa ambiência, uma das possibilidades poéticas que se oferece à palavra consiste em se apresentar como operadora de conexões, de sinapses, não sob a forma da composição de um texto convencionalmente concebido, mas instituindo vínculos, *links*, entre imagens, entre produtos audiovisuais, subtraindo-os, deste modo, à imediatez que os naturaliza, ao clichê, para inventar relações insuspeitas, possibilidades inauditas.

Walter Benjamin acessou este problema precocemente, ao tratar da relação **legenda-imagem**, ao indicar a importância da palavra em um mundo que produz freneticamente imagens vadias, que nascem sob o signo da efemeridade. Ao chamar a atenção para a legenda, apresentou uma questão correlata, ou seja, a compressão da palavra, a concisão em que reside o máximo de suas possibilidades expressivas, quando vinculada à imagem. Esta palavra (ou conjunto de palavras), a legenda, tem na composição em que adentra com a imagem um valor comunicativo, é certo. Muito mais importante talvez seja atentar para sua condição gráfica estrito senso, sua natureza de *signal*, uma vez que assim compreendida se lança luz sobre um elemento fundamental: seu papel de conector, de articulador de séries em que adentra a imagem a que a legenda se refere.

A composição que se realiza em Livro*in*finito - em que se articulam palavras e imagens, em que a palavra atua para criar ambientes, volumes, texturas -, visa exercitar intensamente as possibilidades gráficas da palavra, sua condição de conector, para inventar outra experiência da forma livro, que em lugar de se fundar na adequação do livro ao artefato técnico, busca uma abordagem no âmbito poético, que permita reinventar a escrita, a partir das possibilidades oferecidas àqueles que lidam com a palavra.

5. Na terminologia médica atual considera-se prótese a peça ou dispositivo artificial utilizado para substituir um membro, um órgão, ou parte dele, como, por exemplo, prótese dentária, ocular, articular, cardíaca, vascular etc. Mais recentemente, além do conceito anatômico, nota-se a tendência de considerar como prótese também os aparelhos ou dispositivos destinados a corrigir a função deficiente de um órgão, como no caso da audição.

6. O termo refere-se a postagens feitas no microblog Twitter, que admite mensagens de no máximo 140 caracteres.

A abordagem tradutória: *sketch* do projeto Livroⁱⁿfinito sobre o papel

O procedimento tradutório utilizado na fase do projeto Livroⁱⁿfinito, que pretende instituir relações criativas verbo-áudio-visuais, inspirado em Walter Benjamin (1994) de *A tarefa do tradutor*, consiste não em preservar a identidade de uma obra, ao fazê-la transitar de uma língua a outra, mas em *diferenciá-la*, para que ela realize potências que o original apenas prenunciava. Na tradução, portanto, não se encontra o mesmo da obra de partida, mas uma diferenciação, mesmo que molecular, que deve amplificá-la. A tradução, portanto, nada tem a ver com a *comunicação* em língua outra, da obra original, mas com sua total e completa suspensão, para que se possam exprimir sensações que são anteriores e posteriores ao código, que são pré ou *pós-linguísticas*. O método tradutório opera por meio de intervalos, que funda e cria continuamente, de tal modo que os sistemas semióticos de que se traduz e para o qual se o faz, se veem como que suspensos em suas possibilidades de significação, instauram-se zonas de indiscernibilidade, em que a obra recriada pela tradução se afirma como mundo novo, dotado de seu próprio repertório de possíveis. A máxima da tradução não é a *fidelidade*, mas a reinvenção do sistema semiótico para a qual se traduz:

Nesta língua pura, que não significa nem exprime mais nada senão a palavra privada de expressão e criatividade, que é o buscado em todas as línguas, toda comunicação, todo significado e toda intenção atingem uma esfera em que se destinam a se extinguir. É tal patamar, precisamente, assegura a liberdade da tradução um direito novo e mais alto. Esta liberdade não deve sua existência ao sentido da comunicação, do qual a tarefa da fidelidade é estamento fazê-la escapar. Pelo contrário, a liberdade em favor da língua pura verifica-se primeiro em sua própria língua. Resgatar em sua própria língua essa língua pura, ligada à língua estrangeira, libertar pela transcrição essa língua pura ativa na obra, é a tarefa do tradutor. Em favor dela, o tradutor rompe as soldaduras marcadas da própria língua: Lutero, Voyn, Hölderlin e George ampliaram as fronteiras do alemão. Pode-se captar por uma comparação o valor que permanece ligado ao sentido na relação entre tradução e original. Assim como a tangente toca o círculo de passagem e num só ponto, sendo esse contato e não o ponto que prescreve a lei segundo a qual ele prossegue até o infinito em linha reta, assim também a tradução toca o original de passagem e no ponto infinitamente pequeno do sentido, para prosseguir, de acordo com a lei da fidelidade, a sua própria rota na liberdade do movimento da linguagem. Sem nomeá-lo, nem fundamentá-lo, foi Rudolf

Pannwitz quem caracterizou o verdadeiro significado dessa liberdade, em sua *Crise da Cultura Europeia* (*Die Krisis der europäischen Kultur*), em explicação que, ao lado de Goethe em suas anotações para o *Qiyas*, será provavelmente o que de melhor se publicou na Alemanha sobre a teoria da tradução. Eis o que escreveu Pannwitz:

Nossas traduções (*Übersetzungen*), mesmo as melhores, partem de um falso princípio. Elas querem germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, em vez de samskritizar, germanizar, anglicanizar o alemão. Elas têm muito respeito (*Ehrfurcht*) pelos usos de sua própria língua do que pelo espírito da obra estrangeira. (...) O erro fundamental do tradutor (*Übersetzer*) é conservar o estado contingente de sua própria língua ao vez de deixá-la mover-se violentamente através da língua estrangeira. Sobretudo quando se trata de uma língua muito distanciada, é preciso remontar até os últimos elementos da própria linguagem, até esse fundo onde palavra, imagem e som se interpenetram. É preciso ampliar e aprofundar sua própria língua graças à língua estrangeira. Ninguém imagina até que ponto isso é possível, até que ponto uma língua pode transformar-se, considerando que uma língua se distingue da outra quase como um dialeto se distingue do outro. Essa distinção contudo se perde quando se toma a língua de maneira leviana, e não quando se lhe toma com a devida seriedade.

(BENJAMIN, 1994, p. 20-21)

Para os propósitos da composição deste trabalho é fundamental observar, ainda, que a relação que se estabelece entre o original e a tradução é da ordem da reverberação, da ressonância, do **eco**:

(Id., 1994, p.14-15)

Não é acidental, portanto, que o esforço tradutório em que está envolvido o Livro *infinito* – nesta etapa, em que se realiza ainda no terreno da escrita, como forma livro – se refira de modo imediato à questão do som, e à possibilidade de sua antecendência para com a linguagem. O exercício poético invariavelmente se constrói a partir de uma série de disjunções, em que se *predica* como autônomos, *pela repetição*, *significante e significado*, *imagem e imagem sonora*.

Neste exercício poético parte-se da hipótese segundo a qual, as palavras que se repetem indefinidamente, que se amontoam nas listagens e nos relatórios, nas classificações em que o mundo administrado se fez pródigo, são habitadas e assombradas por grunhidos e frêmitos, por ruídos, por vozes audíveis, mas completamente incompreensíveis. Existe nelas um resto comunicável, uma *urhistória* que as povoa, em que se reúnem porções obliteradas do existente, terrores e sandices, que é necessário evidenciar no espaço de criação, na obra de arte, como imanente à sua matéria. Se isso faz sentido, é na medida em que todo processo de criação poética carrega consigo um suplemento, uma espécie defasagem entre atual e virtual, de modo que é preciso conservar vestígios disso. Uma imagem pode ser sem ser percebida, estar presente sem aparecer, esta é a distância entre a própria matéria e a percepção consciente que se tem dela. Aí reside a função estética do experimento poético.

Nesse preciso sentido, o Livro *infinito* consiste na diferenciação ininterrupta de uma única palavra, que, a partir da modernidade, passou a habitar toda a linguagem e todo o existente: *Auschwitz*.

Transdução, a segundo fase do projeto: o espaço virtual em que Livro*in*finito se desdobra

Se Livro*in*finito anseia inscrever-se em uma ordem de diferenciação ininterrupta, o procedimento tradutório, essencial e inerente a suas estratégias e que animou o projeto em sua origem, não lhe é suficiente, pois é necessário introduzir o traduzido, ele próprio, em novo processo de diferenciação. Este requerimento é tanto mais necessário, quando se considera que se deseja não uma apropriação meramente intelectual da tragédia que o holocausto significa, mas seu ecoar contínuo, suas reverberações propriamente sonoras, sobre a contemporaneidade. Esta questão, posta e proposta por Giorgio Aganbem, em seu *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*, refere-se não ao passado da tragédia, a uma ignomínia que cumpre expiar, mas ao fato de que tal condição ignominiosa fundamenta o que se nos oferece como a **normalidade**. Talvez, por isso, a relação que se inventa aqui, entre o som e a palavra, seja aquela que assola os esquisofrênicos, os psicóticos, para os quais a linguagem só restitui uma realidade, inoculando-a com os presságios de que exista algo aquém ou além dela:

Composição a partir de *Cat's Cradle* de Fernanda Moraes

Não se trata, portanto, de uma sociologia da tragédia, mas de aproximar um estudo de natureza luminosa, ou uma climatologia em tons: as intensidades em cinza, do azul do céu; as brumas que os ventos não varrem; os galos que cantam à meia noite, incapazes de discernir um sentido razoável para a *alternância* de dias e noites (ver <http://www.marceloperon.com/livro-infinito/conexoes.html>). A contribuição, portanto, de Livro*infinito* para o espaço virtual em que se desdobra é uma inclinação, um clima, uma *axiomática* específica, a que outras tantas axiomáticas – dos artistas que compõem o **Grupo de Pesquisa Poética da Multiplicidade**, de seus visitantes – irão se somar.

Está implicada aqui, então, a própria condição do espaço virtual criado como reverberação, ressonância de Livro*infinito*, uma vez que tal espaço está habitado não por um conceito, ou conceitos, que o organizam, mas por seres, personagens, entes, que se diferenciam a partir de linhas que lhes são próprias e que, ao fazê-lo, emprestam qualidades novas a toda sua vizinhança. Cada um destes seres, a sua vez, propõe a seu modo o problema da individuação, que compreende o pré-individual com que se relacionam:

Desejávamos mostrar que é necessário operar uma reversão na investigação do princípio de individuação, considerando como primordial a operação de individuação a partir da qual o indivíduo vem a existir e da qual ele reflete o desenrolar, o regime e, por fim, as modalidades em seus caracteres. Então, o indivíduo seria apreendido como uma realidade relativa, uma determinada fase do ser que supõe uma realidade pré-individual anterior a ela, e que não existe completamente só, mesmo depois da individuação, pois a individuação não esgota de uma única vez os potenciais da realidade pré-individual; por outro lado, o que a individuação faz aparecer é não só o indivíduo, mas também o par indivíduo-meio. Dessa maneira, o indivíduo é relativo em dois sentidos: porque ele não é todo o ser e porque resulta de um estado do ser em que ele não existia como indivíduo, nem como princípio de individuação. (SIMONDON *apud* PELBART; COSTA, 2003)

O lugar que o sítio *caixa de fundo vazado* institui, portanto, é formado por diferenciações que se diferenciam; individuações que se atravessam e que, em o fazendo, reinventam por inteiro o espaço de partida, conferindo-lhe luzes e cores, engendrando sons e ruídos. O sítio, enquanto lugar sempre relocizável, está vivo, porque não pode ganhar estabilidade e nem atinge uma solução final, transforma-se cada acesso. Sua conformação, sua forma, se transmuta-se indefinidamente, uma vez que toda **informação**, as diferentes interações, o levam a rearticular-se, reinventar *dentro*s e *fora*s, interno externo, indivíduos e meio, afirmando a meta-estabilidade que é própria ao que está vivo. Não se trata, portanto, de repertoriar obras, organizá-las para fins que se conhece de antemão, mas de criar um lócus em que suas tensões não se anulem, animando um sistema metaestável que preserva todas e cada uma das diferenças em lugar de abstraí-las:

Segundo esta hipótese, seria possível considerar toda verdadeira relação como tendo posição de ser e como se desenvolvendo no interior de uma nova individuação; a relação não surge entre dois termos que já seriam indivíduos; ela é um aspecto da ressonância interna de um sistema de individuação; faz parte de um estado de sistema. Esse vivo, que, simultaneamente, é mais e menos que a unidade, comporta uma problemática interior e pode entrar como elemento em uma problemática mais vasta que seu próprio ser. A participação, para o indivíduo, é o fato de ele ser elemento em uma individuação mais vasta, por intermédio da carga de realidade pré-individual que o indivíduo contém, isto é, graças aos potenciais que detém. (Id., 2003)

Se as operações poéticas que fundam *caixa de fundo vazado* de fato propiciarem reverberações entre os diferentes entes que o habitam, é possível imaginar não uma dialética que implica a síntese, mas um arranjo de diferentes ordens de diferenciação, em que se preservam as especificidades de partes e todo; indivíduo e ambiente; um espaço propriamente geométrico, que não para de engendrar novas dimensões. Um lugar em que o coletivo não resolve o individual, ou o individual sintetiza o coletivo; um espaço da ordem do que é vivo:

O vivo é apresentado como ser problemático, simultaneamente superior e inferior à unidade. Dizer que o vivo é problemático é considerar o devir como uma dimensão do vivo: o vivo é conforme o devir, que opera uma mediação. O vivo é agente e teatro de individuação; seu devir é uma individuação permanente, ou melhor, uma sequência de acessos de individuação, avançando de metaestabilidade em metaestabilidade; assim sendo, o indivíduo não é substância nem simples parte do coletivo: o coletivo intervém como resolução da problemática individual, o que significa que a base da realidade coletiva já está parcialmente contida em um indivíduo sob a forma da realidade pré-individual que permanece associada à realidade individuada (...) (Id., 2003)

Para que se compreendam as expectativas relacionadas ao espaço virtual criado, que já repercute anterioridades e futuros inesgotáveis, é fundamental introduzir o conceito de **transdução**, que ilumina o tipo de experiência que se deseja provocar àqueles que visitarem o sítio:

Por transdução entendemos uma operação física, biológica, mental, social, por que uma atividade se propaga gradativamente no interior de um domínio, fundando esta propagação sobre uma estruturação do domínio operada de região em região: cada região de estrutura constituída serve de princípio de constituição à região seguinte, de modo que uma modificação se estende progressivamente ao mesmo tempo em que esta operação estruturante. Um cristal que aumenta e cresce, a partir de um germe muito pequeno, em todas as direções em sua água-mãe, fornece a imagem mais simples da operação

transdutora: cada camada molecular já constituída serve de base estruturante à camada em formação; o resultado é uma estrutura reticular amplificante. A operação transdutora é uma individuação em progresso; no domínio físico, ela pode efetuar-se de maneira mais simples sob forma de iteração progressiva; mas em domínios mais complexos, como os domínios de metaestabilidade vital ou de problemática psíquica, ela pode avançar com um passo constantemente variável e estender-se em um domínio de heterogeneidade; há transdução quando há atividade, estrutural e funcional, partindo de um centro do ser e estendendo-se em diversas direções a partir desse centro, como se múltiplas dimensões do ser aparecessem em torno desse centro; a transdução é aparição correlativa de dimensões e de estruturas em um ser em estado de tensão pré-individual, isto é, em um ser que é mais que unidade e mais que identidade, e que ainda não se defasou em relação a si próprio em múltiplas dimensões. Os termos extremos, atingidos pela operação transdutora, não preexistem a essa operação; seu dinamismo provém da tensão primitiva do sistema do ser heterogêneo que se defasa e que desenvolve dimensões segundo as quais ele se estrutura; ele não procede de uma tensão entre os termos que serão atingidos e depositados nos limites extremos da transdução. (Id., 2003)

Um livro que não termina

Livro *infinito* se estende em sua segunda fase sobre um sítio na internet, em que cada um dos elementos de sua cartoteca (que se detalha abaixo), e aportes dos artistas-pesquisadores do *Grupo de Pesquisa Poética da Multiplicidade*, irão encontrar lugar. Território de conexões, de uma escrita efetivamente coordenada, que resiste às linearidades a que o livro invariavelmente condena. Para resistir ao processo de cristalização que toda obra está exposta, é necessário provocar reverberações, desdobras, que no mundo digital se perplicam multiplicando-se; interagir com obras cujo modo de existência seja verbi-voco-visual, não linear; interferir audiovisualmente na escrita. *Implantar*, no texto, elementos que não lhe pertenceriam por natureza, perturbar a leitura com desvios, forçar inflexões abruptas, abrir precipícios entre as linhas.

Trabalhou-se no cruzamento de textos e imagens procurando causar efeitos de descentramento e estranhamento, alteridade. Estes elementos, contudo, estão ao abrigo do tempo, mas igualmente na mais intensa e radiante exposição; são o bizarro, na condição de senso comum; o excêntrico na forma do que nos é familiar; reunião do sincrônico e do diacrônico, vertentes e encruzilhadas em que somos obrigados a nos reconhecer também como divergência e refração.

Existe, portanto, no que se refere à composição, uma preocupação em dialogar com o pensamento naturalizado, que nos enterra em sua familiaridade e proximidade. Por isso se faz a crítica de sua forma, cujo inteiro teor, no livro, é concebido para se resolver na conclusão, no final apoteótico, que se impõe como se,

por um esforço hercúleo e monumental, a vida pudesse ser suspensa, para que o cortejo da verdade revelada e realizada se apresentasse ao mundo.

O trabalho de escrita, contudo, se quer exceder os limites a que se vê condenado, tanto em sua conformação romanesca, quanto em sua rigidez pseudo-acadêmica, deve superar esta monomania formal, que é sua edificação para uma determinada conclusão. Em lugar de uma estrutura formal rígida, que vai a par com a naturalização do pensamento, que se realiza como parada militar - em que toda a verdade, apesar de seu possível conteúdo verdadeiro, remanesce como hostilidade, uma luta por impor e sobrepujar, por dominar -, o desfile popular circense, a pantomima, que não para de se diferenciar:

Oito e 1/2 (Federico Fellini, 1963)

O que se propôs desenvolver neste projeto de pesquisa, a partir de um exercício metalingüístico tem, portanto, uma natureza singular, que não para de ser inventada. A natureza arquitetural da composição que está em curso contínuo, como plano de coordenação e consistência, é a de um mapa feito da superposição de inúmeras horizontalidades; como registro cartográfico de uma cidade onde todas as ruas e avenidas, todos os becos e vielas, tem lugar próprio e, no entanto, são dimensões remanejáveis, rearticuláveis, conectáveis, desmontáveis, alteráveis. Os limites deste mapa, inacabado por natureza, são círculos de convergência, mas como anéis abertos, sempre em relação com o que está fora. Trata-se da criação de um sítio em contínuo processo de individuação, que não para de constituir-se, de estender-se, de reiniciar-se; composto de linhas heterogêneas que misturam regimes de signos distintos e estados de não signos.

Cartoteca

A operação poética: composição da primeira fase do projeto

A invenção do ambiente em que se desenvolve este trabalho requer alguns artifícios. O problema que se apresenta é, a sua maneira, filosófico: de leituras às milhares, debates ao infinito, não resultam ou resultaram, noções claras e distintas. Ao contrário, face a face com o demônio que vivia a tentar Descartes, se tentou construir um plano de percurso que não parou de escapar a si mesmo, de desaparecer quando ainda se encontrava em estado germinal, já corroído na memória ou precipitado em outro, que também não se fixava; rapidamente o que era interno se tornava fora.

De alguma forma, contudo, foi no conjunto destas divergências que o trabalho se apresentou. Habitamos todos um fora, de tal maneira que nos vemos sempre na cena, que deveria nos excluir. Vemo-nos em espelho, refletidos nas imagens que nos tragam. Estamos aqui, mas igualmente em outro lugar. Arrastados daqui para acolá, capturados em sonhos que não nos pertencem, seduzidos por aqueles que amamos e por nós mesmos, que nos abrigamos em seus rostos, em os amando.

Quem ama não se apega somente aos defeitos da amada, não somente aos tiques e fraquezas de uma mulher; a ele, rugas no rosto e manchas hepáticas, roupas gastas e um andar torto prendem muito mais duradoura e inexoravelmente que toda beleza. Há muito tempo se notou isso. E por quê? Se é verdadeira uma teoria que diz que a sensação não se aninha na cabeça, que não sentimos uma janela, uma nuvem, uma árvore no cérebro, mas sim naquele lugar onde as vemos, assim também, no olhar para a amada, estamos fora de nós. Aqui, porém, atormentadamente tensos e arrebatados. Ofuscada, a sensação esvoaça como um bando de

pássaros no esplendor da mulher. E, assim como os pássaros buscam proteção nos folhosos esconderijos da árvore, refugiam-se as sensações nas sombrias rugas, nos gestos desgraciosos e nas modestas máculas do corpo amado, onde se acocoram em segurança, no esconderijo. E nenhum passante advinha que exatamente aqui, no imperfeito, censurável, aninha-se a emoção amorosa, rápida como uma seta do adorador. (BENJAMIN, 1995, p. 18)

Não existimos a partir de um centro, não há unidade a nos proteger. Somos atravessados, indefinidamente atravessados: pensamentos, ruídos, imagens mentais, o *outdoor*, a trajetória de uma bala. Estamos inteiramente implicados, nossa humanidade não se resolve, a não ser nas séries que nos atravessam e que nos carregam. Esta disjunção, em que experimentamos e exercitamos o nosso ser na pele do outro - e para este fim, somos também nós, recorrentemente, um outro - é um jogo, experiência vital. Criamos nossa humanidade através dessa alteridade, de suas zonas de indiscernibilidade, em que habitamos o fora, como o que há de mais íntimo.

Nesse sentido preciso, a operação poética que se investiu consiste em provocar atravessamentos de séries-imagens, séries-palavras, textos, e o que mais se afigurar, com os quais se instituem limiares, cruzamentos, *topos*, dos quais se pode fugir ou retornar, saltar... Movimenta-se, contudo, a partir de cordas tesas, que vibram a cada salto. Esta reverberação institui, a sua vez, uma polifonia, linhas sonoras que atravessam o espaço e, em o fazendo, remetem aos outros tantos (sons), a que elas estão de toda sorte conectadas.

Esse é o primeiro agenciamento de Vertov. É antes de mais nada um agenciamento maquínico das imagens-movimento. Vimos que o hiato, o intervalo entre dois movimentos, traça um lugar vazio, que prefigura o sujeito humano enquanto se apropria da percepção. Mas o mais importante, para Vertov, vai ser restituir os intervalos a matéria. É o sentido da montagem, e da "teoria dos intervalos", mais profunda que a do movimento. O intervalo não será mais o que separa uma reação da ação sofrida, o que mede a incomensurabilidade e a imprevisibilidade da reação, mas sim, ao contrário, aquilo que, dada uma ação num ponto de universo, encontrará a reação apropriada num outro ponto qualquer e por mais distante que esteja ("encontrar na vida a resposta ao tema tratado, a resultante entre os milhões de fatos que apresentam uma relação com o tema"). A originalidade da teoria vertoviana do intervalo é que este não marca mais um hiato que se cava, um distanciar-se entre duas imagens consecutivas, mas sim, ao contrário, um correlacionar-se entre duas imagens longínquas (incomensuráveis do ponto de vista de nossa

percepção humana). E, por outro lado, o cinema não poderia correr o universo de cabo a rabo se não dispusesse de um agente capaz de fazer concorrerem todas as partes — o que Vertov retirou do espírito, isto é, o poder de um todo que não pára de se fazer, vai agora passar através do correlato da matéria, de suas variações e interações. Com efeito, o agenciamento maquínico das coisas, das imagens em si, tem por correlato um agenciamento coletivo de enunciação. Já no mudo Vertov fazia um uso original do letreiro, onde a palavra formava um bloco com a imagem, uma espécie de ideograma.¹⁷ São os dois aspectos fundamentais do agenciamento: a máquina de imagens é inseparável de um tipo de enunciados, de uma enunciação propriamente cinematográfica. Em Vertov trata-se, evidentemente, da consciência soviética revolucionária, do "decifra-mento comunista da realidade". É ele que junta o homem do futuro ao mundo de antes do homem, o homem comunista ao universo material das interações definido como "comunidade" (ação recíproca entre o agente e o paciente¹⁸). A *Sexta Parte do Mundo* mostra, no seio da URSS, as interações à distância dos povos mais diversos, dos rebanhos, das indústrias, das culturas, trocas de todo tipo vencendo o tempo.

Anette Michelson tem razão ao dizer que *O Homem da Câmera* representa uma evolução de Vertov, como se este ainda tivesse descoberto uma concepção mais completa do agenciamento. É que a precedente limitava-se a imagem-movimento, isto é, a uma imagem composta de fotogramas, a uma imagem-média dotada de movimento. Era ainda, pois, uma imagem correspondente a percepção humana, qualquer que fosse o tratamento que lhe tivesse sido imposto através da montagem. Mas o que acontece se a montagem se introduz até na componente da imagem? De uma imagem de camponesa remonta-se a uma série de seus fotogramas, ou então de uma série de fotogramas de crianças vamos as imagens dessas crianças em movimento. Segundo uma extensão do procedimento, confronta-se a imagem de um ciclista em plena corrida e a mesma imagem refilmada, refletida, apresentada como projetada na tela. O filme de René Clair *Paris qui Dort* teve uma grande influência sobre Vertov, pois reunia um mundo humano e a ausência do homem. É que o raio do cientista louco (o cineasta) congelava o movimento, bloqueava a ação, para liberá-la numa espécie de "descarga elétrica". A cidade-deserto, a cidade ausente de si mesma, não deixará de perseguir o cinema, como se detivesse um segredo. O segredo é, mais uma vez, um novo sentido da noção de intervalo — esta designa agora o ponto em que o movimento se detém, e, detendo-se, vai poder se

inverter, se acelerar, se reduzir... Não basta mais apenas inverter o movimento, como fazia Vertov em nome da interação, quando ia da carne morta à carne viva. É preciso chegar ao ponto que torna possíveis a inversão e a modificação.¹⁹ Pois para Vertov o fotograma não é uma simples volta a fotografia: se ele pertence ao cinema, é por ser o elemento genético da imagem, ou o elemento diferencial do movimento. Ele não "termina" o movimento sem ser também o princípio de sua aceleração, de sua redução, de sua variação. Ele é a vibração, a solicitação elementar que compõe o movimento a cada instante, o cinámen do materialismo epicurista. Do mesmo modo, o fotograma é inseparável da série que o faz vibrar, em relação ao movimento que dela deriva. E, se o cinema ultrapassa a percepção humana rumo a uma outra percepção, é no sentido que ele chega até o elemento genético de toda percepção possível, isto é, ao ponto que muda e faz mudar a percepção, a diferencial da própria percepção. Vertov realiza, portanto, os três aspectos inseparáveis de uma única ultrapassagem: da câmera a montagem, do movimento ao intervalo, da imagem ao fotograma.

(DELEUZE, 1985, p. 108-110)

As opções iconográficas da primeira fase

As escolhas que se fez em *Livro infinito* relativamente aos elementos iconográficos têm alguns princípios bastante precisos:

1. Busca-se em primeiro lugar imagens de uma modernidade antiga, arcaica. Não se trata de compor uma genealogia ou anterioridade, mas de evidenciar um território onírico, de que os séculos XIX e XX são parte essencial. Interessa-nos, portanto, não o registro histórico, mas o fato de que se sonhe continuamente outro regime do corpo, suas potências e agruras, um maquinal e o maquinico que o sobrepassa, um inumano que transita pelo bizarro, pelo grotesco, mas que deseja ir para além da barbárie a que recorrentemente decaímos - *"Modernity has its antiquity, like a nightmare that has come to it in its sleep"* (BENJAMIN, 1999, p. 372);
 - a. Esta escolha foi ditada, ao menos parcialmente, por uma das inspirações teóricas que anima este trabalho, ou seja, o livro das Passagens, de Walter Benjamin (2009). A meta não foi teorizar a partir de Benjamin, mas repercutir um determinado patrimônio imagético, reverberando o **tom** do seu

olhar melancólico, para **entardecer** os fascínios da metrópole moderna e da própria modernidade. Enxergar na coisa mercadoria, especialmente através de sua coisidade de dejetos, de objeto de consumo precipitado à indiferença, intrinsecamente efêmero, a violência inerente às conquistas materiais que o capitalismo propicia;

- b. Este primeiro regime iconográfico indica, portanto, diferentes ordens de conversão e intercâmbio: vida e morte, orgânico e inorgânico, luminoso e sombrio, humano e mecânico. Compõe séries que transitam por entre a efemeridade das coisas, pelos afetos que mobilizam, mas que omite um de seus termos, uma série precisa, que atravessa recorrentemente todas as demais: **o corpo coisificado, objeto de sucessivas ordens de disjunções, corpo desabitado, invadido, o trabalho assalariado, a massificação urbana, o campo de concentração. Corpo que se destina às valas comuns, corpo mercadoria, que decai à pura coisidade, sem halo.**
 - c. Não se afirma, contudo, com este regime iconográfico um estado, um modo de ser da sociedade contemporânea, mas os perigos e ameaças que se vinculam ao imenso de nossas possibilidades. O problema, portanto, não envolve os sonhos utópicos de uma comunidade primeva, retornos de diferentes ordens, mas inventar agenciamentos maquínicos, inumanos, corpos inorgânicos, evitando e resistindo ao decaimento na barbárie, que é uma possibilidade recorrentemente posta pela sociedade de massas.
2. Um segundo conjunto de imagens compõe intensidades, intensificações: repetem. O repetir é essencial neste trabalho, porque após Auschwitz, somos todos vítimas de estresse pós-traumático. Existimos em estado de estupefação; deu-se uma fratura sobre as expectativas da modernidade e de seu humanismo que nos conduz a um desassossego, a diferentes ordens de estranheza. Esta condição rompe de vez com as suposições e predicções que se dirigem a uma hipostasia: a natureza humana. Não existe nenhum limite em que caibamos, formas apriorísticas em que possamos nos reconhecer.

Há, por fim, uma longa série que se refere ao rosto humano. É uma série que trabalha o clichê. Investiga a estetização da alteridade, da dor, que as coloca na chave do fotojornalismo, das publicações como a *National Geographic*. Esta série configura-se de modo a exacerbar a banalização estética, culminando na figuração do máximo da dor, um beijo, a morte, talvez um beijo na morte. Contudo, é uma série pergunta: em que nível atuam as imagens que se produzem e que circulam alucinantemente, imagens das quais não podemos nos livrar, que nos obsedam? Sentimos algo de próprio, ou as imagens sentem em nós, algo que se nos é oferecido, de fora? Estes problemas devem ser pensados à luz de variados focos. A questão do controle, por exemplo, já vem

sendo tematizada há muito tempo. E se nos assumíssemos não mais como homens, mas como andróides, máquinas, agenciamentos maquínicos? A que nos leva estes pequenos programas audiovisuais, que nos são implantados e que, portanto, podemos passar a nos implantar?

Os elementos da Cartoteca

Apresenta-se, a seguir, os elementos da Cartoteca que se encontram no corpo de Livro *infinito*. São elementos inscritos, de partida, no registro da multiplicidade, uma vez que aparecem aqui, manifestam-se também no segundo volume deste trabalho e adentram, igualmente a *caixa de fundo vazado*, que é, ao mesmo tempo, sítio de internet e ambiente de exposição.

Meu nome é eco

O eco estabelece uma espécie de ditame construtivo para a sintaxe do trabalho, todos os seus elementos constitutivos ecoam. Este efeito decorre não apenas do fato que se replica continuamente, mas de que o espaço que se instaura faz com que ecos atrevessem ecos, o que ocorre à medida que (e se) a leitura opera. Para assegurar este efeito de reverberação no interior de uma série e entre séries e fragmentos, cada elemento retoma, quando se põe, outros elementos já presentes (anteriores e posteriores a cada seção ou fragmento tomados, em um momento determinado). São mobilizadas diferentes ordens de operadores para assegurar a articulação: títulos, legendas, imagens, listagens. Mesmo que haja propósitos discursivos em determinado fragmento, ainda que nele se apresente uma poesia, repetem-se indefinidamente elementos, erodindo-se subliminarmente, por sob o texto, a significação, para afirmar de modo singelo enunciações que antecedem a linguagem.

Ecolalia

Séries que adentram séries: nomes, formulários, imagens, legendas, cidades, países, anos, relações de pessoas, de embarques, *tickets*, mercadorias empilhadas; números que se multiplicam em multiplicidades que se transmutam. Se individualmente as designações contidas nas séries especificam, as séries como tal conduzem a ermos, a diferentes ordens de desertos, a registros de aniquilamento, literais ou potenciais, históricos ou funcionais. Repete-se, para aniquilar, e repete-se uma vez mais, como horror diante do aniquilamento. Ao consentimento a que o capitalismo persiga suas próprias metas, que subsumem o existente a sua autovalorização resiste a doença: **nada nunca passou, ecolalia.**

Imagens sonoras

Para ouvir os homens é preciso auscultar as coisas, que se reduziram ao indiferenciado, ao existirem universalmente como **forma** mercadoria. Os extermínios que irrompem descontinuamente na história recente, produções industriais, estatais da morte, estão em relação com a indiferença recíproca em que as coisas existem neste preciso momento histórico:

O processo capitalista de produção funda, contudo, no mesmo movimento que torna recorrentemente indiferente qualquer trabalho particular, a indiferença geral para com as coisas, ou seja, para com o produto do trabalho. A atividade produtiva não liga mais o homem afetivamente àquilo que produz; não há qualquer vínculo mágico ou halo, mas apenas e tão somente o não reconhecimento universal e recíproco, como potência social. A coisa, portanto, só volta a ser capturada pelo indivíduo – como aquilo que estabelece um vínculo para com ele – no momento do consumo. Mas mesmo aí, no momento em que se subtrai a mercadoria de sua existência social, para fazê-la mergulhar no mundo estritamente privado, a coisa retorna ao homem como aquilo que é desprovido de aura, ou seja, não estabelece para com ele um vínculo orgânico, mas uma relação mediada pela necessidade, que foi social e culturalmente produzida – *sendo, também ela, esta necessidade, um momento da própria reprodução do capital, mediada pelo homem*. Não por acaso, essa coisa, que foi elevada à condição de objeto depositário de todo o desejo; que adquire ares de entidade dotada de poderes mágicos, logo se vê transformada em alvo de indiferença, quando não de escárnio. A promessa quebrada da mercadoria, que não pode entregar felicidade senão por um curto período (anestésico) de tempo, faz com que se volte contra ela, o elemento exato de que partiu todo o movimento – a indiferença.

Esta indiferença que se dirige à coisa é, contudo, ao mesmo tempo, a própria indiferença recíproca dos homens, que são para todos os fins e propósitos, individualmente não essenciais para a produção capitalista que, a rigor, está fadada a tentar se dissociar de seu elemento humano, como meta alucinada de sua plena e mais perfeita realização. A vitrine e o *shopping center*, as exposições universais do século XIX são, portanto, o lado luminoso de uma face igualmente sombria, que recorrente se apresenta na forma do dejetos e do rejeito; no aspecto desolador da casa de penhores, do depósito de lixo, e assim por diante.

Esta ambivalência para com a coisa – ou seja, o desejo de que ela se vê investida, mas igualmente a violência a que se encontra sujeita –, que se materializa no consumo compulsório como realização da natureza heterônoma da ordem capitalista, culminando na posterior indiferença e abandono, não é inerte para o homem. *A brutalidade a que se vê exposta a coisa, é aquela mesma que retorna ao homem como golpe fatal e indiferente contra sua própria condição.* As coisas que se amontoam, sem referência e sem história; sem vínculos de qualquer ordem, mas que sobrevivem como uma reminiscência do que já existiu, somam-se os homens cujas

individualidades foram igualmente suprimidas, e que também se amontoam, de tal forma que a indiferença universal em que se fundamentam suas vidas possa se expressar na totalidade de sua verdade. (PEREIRA, 2009)

Do ponto de vista da operação poética este requerimento, ou seja, de que se ausculte as coisas, para efetivamente ouvir aos homens, se expressa nas séries. Trata-se, sempre, de compor séries de imagens, que estão disponíveis na internet, apropriadas sem tratamento gráfico, mas inseridas em articulações precisas. Repetem-se, como séries que são, neste mundo artificial do livro, individuado para acolhê-las. Nesta ambiência, às imagens que se repetem, é dada uma chance não propriamente de dizer, mas de ecoar o horror da condição comum, que as une aos homens. São, portanto, em sua crueza gráfica, por meio de sua errância digital e bastardia, por se afirmarem como dejetos, imagens-manifesto, locuções políticas, a que não correspondem nenhum discurso:

Fiat ars, pereat mundus, esta é a palavra de ordem do fascismo, que, como reconhecia Marinetti, espera da guerra a satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela técnica. Aí está, evidentemente, a realização perfeita da arte pela arte. Na época de Homero, a humanidade oferecia-se, em espetáculo, aos deuses do Olimpo: agora, ela fez de si mesma o seu próprio espetáculo. Tornou-se suficientemente estranha a si mesma, a fim de conseguir viver a sua própria destruição, como um gozo estético de primeira ordem. Essa é a estetização da política, tal como a pratica o fascismo. A resposta do comunismo é politizar a arte. (BENJAMIN, 1961, p. 55)

Mas, se a memória põe em comunicação mortos e vivos (relativos como interiores e exteriores), é bem preciso que um fora e um dentro absolutos se defrontem e sejam co-presentes. René Preda mostrou como Auschwitz e Hiroshima continuavam a ser o horizonte de toda a obra de Resnais, como o herói em Resnais está próximo do "herói lazariano", de quem Cayrol dizia ser a alma do *noir-vieux roman*, numa relação essencial com os campos de extermínio²¹. A personagem no cinema de Resnais é precisamente lazariano porque retorna da morte, do país dos mortos; passou pela morte e nasce da morte, cujas perturbações sensorio-motoras ela conserva. Mesmo se não esteve em pessoa em Auschwitz, mesmo se não esteve em pessoa em Hiroshima... Passou por uma morte efêmera, nasceu de uma morte aparente, retorna dos mortos, Auschwitz, Hiroshima. Guerra ou guerra da Argélia. O herói de *Eu te amo, eu te amo* não apenas se suicidou; também invoca Cairine, a mulher amada, como um filho; uma mãe batca, noite, lama, que faz os mortos serem sempre afogados. É o que diz uma personagem de *Siwahky*. Compreendamos que, para além de todas as locuções da memória, há esse marulho que os agita, essa morte de dentro que forma um absoluto, e da qual renasce aquele que pôde escapar a ela.

(DELEUZE, 2005, P. 248)

Sobre uma filosofia que caiba em garrafas de naufragos

Não se compreende a imensidão do problema (político) que a fotografia propõe, a não ser que se subtraia do **retrato** (e do autorretrato) a legenda que o acompanha. A fotografia emerge no máximo de sua potência quando o texto que lhe serve de referência se perde, de tal modo que o rosto se apresenta vazio de qualquer significado, para ser não mais do que uma pergunta, uma sequência infinita de perguntas. Quem é aquele que me olha, o ser que resiste ao apagamento, que viaja no tempo, anônimo, tendo sido pessoa real? Quem é aquele que, esvaziado de sua própria história, me propõe o problema da morte, da minha morte, da nossa morte?

Este ser – que preservado enquanto imagem sucumbiu como individualidade – tem um nome, que não mais o afirma, mas que se apresenta como indagação. O impulso por descobrir este nome, na minúcia precisa de sua particularidade, consiste a sua vez de dois movimentos. Um se refere ao vínculo afetivo que se gera necessariamente quando uma foto é posta em contato com memória do sujeito (vínculo através do qual o outro da foto diz também de mim, da projeção que opero, uma vez que em si mesmo é um significante vazio de significado). O outro movimento se dá quando a foto é posta em relação ao universo imagético em sentido amplo – uma miríade de fotos.

No primeiro movimento, o retrato me retorna o olhar com que olho a partir de suas qualidades; como ser de sensação, que me afeta, esvaziado de qualquer mensagem ou significado – é uma posição antes vazia, que em parte eu mesmo venho ocupar. Na operação fotográfica, portanto, o passado é rigorosamente presentificado como qualidade nova, estabelecendo um vínculo afetivo com o presente, que o mira. O passado, neste sentido, opera materialmente no presente, é causa eficiente nas ações que tomamos, diz respeito de modo imediato ao que fazemos, e porque fazemos. Na procura, portanto, de quem foi aquele outro, não o encontro em sua pureza de passado, mas atualizado em carne e osso, em mim, que o olho. **Este é o espanto que a fotografia gera continuamente: o de descobrir que participamos de um universo afetivo que desconhece por completo as fraturas do tempo e que, nesse sentido, nos impõe todo o peso do passado.** Quando, procuro o nome obliterado e o recupero, encontro-me não diante daquilo que foi, mas da qualidade de minhas próprias relações com aquele passado, **vivas e atualizadas**. O nome que encontro, portanto, não designa (apenas) o ente retratado, mas a condição afetiva que nos une. Nesse sentido, o que emerge da observação da foto é uma qualidade afetiva, cuja extensão o nome indica. Quando digo, portanto, **meu avô**, referindo-me à imagem que vislumbro no álbum fotográfico, falo não dele propriamente, mas das tardes de uma cidade de interior, do cheiro do cedro em sua marcenaria, da presença de seu silêncio, da coexistência que não se interrompeu, apesar da morte.

O segundo movimento que se insurge, como possibilidade – mas que também é uma realidade sociológica, associada à produção e circulação frenética de imagens que se conhece a partir da modernidade –, refere-se não mais a uma foto, mas a milhares de fotos de seres envelopados (mumificados), a cujas imagens não se pode atribuir uma individualidade, uma pessoalidade – até que se lhes ocorra serem nominados. Trata-se, então, de suas relações laterais, recíprocas, foto a foto – enquanto significantes esvaziados de significado –, as quais potencializam a escala das relações afetivas de partida, associadas ao primeiro movimento.

No segundo caso a nominação resgata não apenas a qualidade afetiva da relação que se estabelece para com os retratados, **mas o espaço que impede que eles se fundam e caiam no mais absoluto esquecimento**. Quando e enquanto procuro, portanto, os infinitos nomes obliterados, preserva-se **entre as imagens** o espaço que permitirá estabelecer para com elas vínculos afetivos, atualizando-as uma por uma, em nosso próprio espaço existencial, em nossa experiência afetiva.

A possibilidade deste resgate, cuja escala não implica este ou aquele em particular, os potentados ou as figuras notáveis, que se realiza na estética, nas relações entre palavra e imagem, entre produção audiovisual e texto, é igualmente uma potência política, um ato de resistência aos apagamentos que a modernidade institui, juntamente com os meios de ampliar a memória até o infinito.

As pequenas indagações que propõe a fotografia, a luta contra o apagamento que está no centro de sua ontologia, diz do abissal de nossa época, por meio da relação simples entre a fotografia e o nome.

Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na “arte”. (BENJAMIN, 1985, p. 93-94)

A escritura na janela

(...) A operação de (re)enquadramento interno, que vem inscrever o recorte quadrangular na figura circular, faz-se de início por um dispositivo mecânico, funcional, totalmente simples que foi introduzido com esse intuito na caixa entre a objetiva e a película sensível: é o que chamamos, não por acaso, de janela. E ela que é o verdadeiro embreante da relação entre espaço representado e espaço de representação. Ela é um operador central que define, por sua circunscrição quadrangular, uma estrutura espacial absolutamente fundamental. Ela se encontra, aliás, por toda a parte na prática fotográfica, em que não cessa, sob todos os tipos de formas, de repetir o gesto do enquadramento (ou do retangulamento) em todas as etapas do processo: a janela na câmara com telêmetro, espelho e visor nas câmaras reflex, janela nos ampliadores, marginadores para papéis e até molduras nos emolduramentos para exposição: nada além de retângulos e quadrados que se duplicam ao infinito. (DUBOIS, 1993, p.210-212)

A experiência que se pretendeu realizar em Livro*in*finito e *caixa de fundo vazado* tem como um de seus elementos a seguinte questão: como se organizaria um livro, e segundo os termos deste projeto, um sítio na *internet*, se os órgãos que estão no fundamento de sua produção, em lugar de serem olhos, mãos, bocas, etc., fossem órteses e/ ou próteses, como câmeras fotográficas, videográficas, mãos mecânicas, algoritmos. Não se trata mais, portanto, de uma perspectiva a que estamos afeiçoados, mas da interposição de dispositivos técnicos no próprio ato de escrever/gravar/traçar. O rosto que comparece no texto, visto pela perspectiva da máquina, é uma porção enquanto porção; não há continuidade que remeta ao conjunto do corpo, uma entidade ou identidade orgânicas. Este mesmo rosto, a que nos dirigimos humanamente, como quem vai sacar um foto, resulta coisa outra, **ser e existência**, mais e menos que humano, ao mesmo tempo.

Supondo factível este princípio de composição, em que o dispositivo interfere de modo decisivo e irreversível, o que resulta como escritura, como livro e ou sítio, espaço virtual? Não mais enunciados que dizem de uma organicidade e do orgânico que lhe corresponde, mas intensidades, formas, cores, texturas, timbres; *diferenciações* propiciadas pela operação de distintos dispositivos técnicos, por próteses e/ou órteses, incapazes de restituir uma totalidade, ainda que se refiram a um todo, um coletivo, uma multidão. **Se, portanto, no primeiro caso se fala a partir da pressuposição de um corpo que o indivíduo organizaria e instituiria, no segundo o discurso se realiza tendo por fundamento o olho enquanto olho, o ouvido de modo ótico, ou seja, órgãos que não se reúnem em uma organicidade.**

É preciso considerar, contudo, que o artefato não atua **por si mesmo**, ainda que ele possa ser programado para realizar tarefas autonomamente. Não se trata aqui, portanto, de instituir um fetiche da técnica, mas de investigar as possibilidades criadas pela intervenção do artefato, sobre a sintaxe com que se escreve um texto, ou se concebe um espaço virtual. Para as necessidades deste trabalho, não é necessário demonstrar que as intervenções dos artefatos técnicos ocorram sempre em um sentido determinado ou determinável, mas que se pode imaginar que tais intervenções se processem de modo paratático, instituindo intensidades e saturações, texturas, em lugar de nos retornar asserções sobre entes ou objetos.

A partir dos recursos e potencialidades criativas próprias ao universo poético verbi-voco-visual interferiu-se na sintaxe de composição dos textos, isto, o delineamento desta possibilidade foi essencial à realização do projeto. Não se trata evidentemente de celebrar as virtudes e virtualidades de uma composição paratática, que de resto não é estranha à literatura ou à filosofia, mas de explorar **o ponto de vista inumano do artefato**, sua faculdade de se apropriar daquilo a que se dirige, a partir de gradientes de cor, luz, textura. O que é preciso reter, explorar na composição de Livro*in*finito e *caixa de fundo vazado* é a compreensão de que a escrita que se pode realizar a partir das **janelas** das diferentes ordens de câmeras, escrita essa que implica a luz, narra um

mundo para o qual ainda precisamos ser educados, que requer a invenção de um corpo, que possa transitar por gradientes e escalas que estão aquém e além, do que nos acostumamos a imaginar como próprio ao humano.

Vídeo, a forma que pensa (cesuras, linhas, imagem texto, tessitura, alvéolos, tecidos, biomecânica)

De telas, janelas e espelhos

(Marcelo Peron, Mônica Palazzo, Maruzia Dultra)

Janelas-telas

7. Sobre o uso das janelas como interface computacional, Steven Johnson (2001) traz a discussão de que esta forma arquitetônica foi fundamental para o acesso amigável às informações digitais. “A história da interface se divide agora em duas épocas: pré-janelas e pós-janelas. (...) A relação parece bastante simples: é mais fácil pilotar em meio a informação espacial do que em meio a informação textual, e janelas são apenas uma ferramenta para se ver esse espaço, como um espelho ou microscópio. (...) Em outras palavras, a interface gráfica confere coordenadas espaciais ao arquivo, dando-lhe as propriedades espaciais de um arquivo residente numa escrivaninha (...)” (JOHNSON, 2001, p. 275-276). O modelo de organização em janelas permite a execução de múltiplas tarefas e visualizações, o que corresponde à forma dinâmica pela qual se experimenta o mundo – estímulos vivenciados simultaneamente, que são hierarquizados segundo as prioridades de cada indivíduo.

O desenvolvimento exponencial e a crescente disponibilidade dos dispositivos tecnológicos audiovisuais propicia à sociedade contemporânea um amplo espectro de experimentações, que se compõe a partir de elementos de natureza diversa e articulação variável. Somam-se agora ao espelho e à janela – **interface primeira entre o recolhimento do cômodo e o externo do ambiente urbano** – outros artefatos, que operam novas ordens de recortes entre o público e o privado e interferem decisivamente no processo de produção de imagens e da autoimagem.

No universo da imagem técnica, só o vídeo pode restituir o presente como presença de fato, pois nele a exibição da imagem pode se dar de forma simultânea com a sua própria enunciação. Contrariamente à tecnologia da fotografia e do cinema, a análise da imagem pela câmera e sua síntese no monitor de vídeo se dão de forma instantânea e simultânea, dispensando todo o processo intermediário. O sistema de vídeo funciona como uma espécie de “espelho” eletrônico, as pessoas podendo se mirar nas telas dos monitores em tempo real, ou seja, no mesmo momento em que posam para as câmeras. (MACHADO, 1988, p. 68)

Estes dispositivos intervêm no jogo em que se dá a subjetivação e a individuação, pelo fato de rearticularem continuamente o que se entende por intimidade e vida pública, aquilo que se vive de modo privado e o que pode ser de acesso a todos. Além disso, o aparelho de TV, filmes em DVD, computadores⁷ e internet, celular, *media players*, câmeras digitais, etc., ainda que externos ao corpo, *órteses*, atuam no interior do processo de ideação e imaginação, de tal forma que contribuem de modo decisivo para o modo como se pode **ver** e imaginar o mundo.

É justamente esse espaço instituído pelas diferentes órteses que a contemporaneidade oferece, capazes de fazer convergir forças díspares e criar um ambiente propício à experimentação polifônica, que se quer considerar aqui. A janela, que deveio *janela-tela*⁸ – intransponível e propiciadora de

ultrapassagens; restituição especular e profundidade insondável – é elemento essencial à reflexão que se realiza, à medida que diz tanto da imagem, quanto dos dispositivos a partir dos quais ela se produz; fala do processo pelo qual os dispositivos intervêm no **interior** do aparelho perceptivo, criando diferentes graus do imaginário e, nesse sentido, um existente elástico, plástico, aberto a infinitas ordens de virtualidades.

O protagonista da relação entre as inúmeras *janelas-telas*, contudo, é o vídeo, no qual diversas extrações de imagens se encontram e se reconfiguram. **Video**, que afim do próprio pensar e da imaginação, resgata materialmente, exterioriza um tempo que nada perde, no qual pensamentos podem superpor-se, imagens descontínuas se tornarem cronologicamente ordenadas; em que a memória pode refluir sobre si mesma, ao infinito e, de certa forma, independentemente daquele que deu causa a sua existência, ou até mesmo contra sua vontade.

A cidade e a imagem videográfica

(...) video é o ato do olhar se exercendo (...) por um sujeito em ação. Isto implica ao mesmo tempo uma ação em curso (um processo), um agente operando (um sujeito) e uma adequação temporal ao presente histórico: “eu vejo” é algo que se faz “ao vivo”, não é o “eu vi” da foto (passadista), nem “eu creio ver” do cinema (ilusionista) e tampouco o “eu poderia ver” da imagem virtual (...). (DUBOIS, 2004, p. 71-72)

O vídeo não pode existir senão no interior de uma **inocência** genuína, inocência esta que é correlata de sua ubiquidade, do *lócus* que ocupa em uma sociedade de controle, como a compreendeu Foucault e, como ele, Deleuze. Tudo é videografado, do terrível ao sublime, do estupendo ao banal. Institui-se, então, uma memória mais extensa, precisa e minudente, mais fidedigna, que cada qual poderia afirmar sobre si mesmo. O vídeo é, portanto, completamente amorar, inclemente, bizarro, bárbaro⁹; **instinto selvagem**, como o olhar e os sons das imagens sonoras, aos quais não se pode resistir. Sua potência reside exatamente nisso: que permita e possibilite, ofereça meios, à manifestação da inteira extensão, tanto do existente, quanto do sonho, sem que se possa ou pretenda distingui-los. Remete, ainda, a um tempo efêmero, acidental e incidental; tempo fluido, capturado freneticamente: “imagens líquidas e voláteis” “(...) fragmentos nômades de espaços e tempos desgarrados e descontextualizados que se cruzam, se interpenetram e indefinidamente se misturam” (SANTAELLA, 2007, p.396).

8. “(...)a tela bruscamente tornou-se o local, a encruzilhada de todos os meios de comunicação de massa”. (VIRILIO, 1993)

9. “As telas se acumularam a tal ponto que apagaram o mundo. Elas nos tornaram cegos pensando que poderiam nos fazer ver tudo. Elas nos tornaram insensíveis, quando pensaram que poderiam nos fazer sentir tudo”. (DUBOIS, 2004)

10. “O ambiente objetivo do homem adota, cada vez mais brutalmente, a fisionomia da mercadoria. Ao mesmo tempo, a propaganda se propõe a ofuscar o caráter mercantil das coisas. À enganadora transfiguração do mundo das mercadorias se contrapõe sua desfiguração no alegórico. A mercadoria procura olhar-se a si mesma na face, ver a si própria no rosto. Celebra sua humanização na puta”. (BENJAMIN, 1985)

11. Mais que uma mera representação gráfica de dados do mundo binário invisível, o ciberespaço apresenta-se como um “espaço de fluxos” (LEMOS, 2003) em que se redefine a noção de territorialidade. Para Jean-Louis Weissberg (apud PARENTE, 2004, p.205), ele é “ao mesmo tempo não geográfico e territorial”, “um híbrido território/rede comunicacional”.

É preciso observar, contudo, que a produção frenética de imagens, sua circulação alucinante, não se inicia com o vídeo e nem mesmo com a fotografia. É a metrópole moderna que impõe originalmente um novo regime de produção de imagens, que estabelece em pleno dia, no mais público dos lugares, na rua, um mundo inteiramente onírico. A mercadoria-fetichismo frequenta os espaços públicos sob uma forma diretamente erótica, como apelo aos consumidores, conclamação e batalha pela atenção dos olhos, na qualidade de escrava e sedutora, subjugada e senhora absoluta do desejo (*sex appeal*)¹⁰. Opera, portanto, como a Olympia de Manet, disponível e predisposta ao cliente.

Com a metrópole moderna, portanto, inicia-se um trabalho ininterrupto de escritura e inscrição urbanística do desejo, de ficcionalização do existente, de convite ao sonho em plena luz do dia: cartazes, dípticos e *outdoors*, homens sanduíche, anúncios publicitários, *banners* e flâmulas, sinais, placas, anúncios e enunciados gráficos, de todas as ordens e espécies. Como, de outra parte, o olho é recorrentemente convidado a circular junto com as imagens, de que o ambiente urbano é inseparável, a vida é atravessada ininterruptamente por aquelas mesmas imagens vazias.

A experiência urbana contemporânea, em conformidade com a história que lhe deu origem, é, pois, aquela dos atravessamentos, da mescla e da **hibridização**. As *janelas-telas* das diferentes mídias ao atuarem preservam, contudo, interstícios, intervalos, vazios, *entretelas*, com base nos quais criam zonas de indiscernimento e indeterminação. Neste espaço polimorfo, cada imagem, ao se por como tal, **deforma** o próprio campo visual, à medida que repercute sobre todas as demais – **o que se processa de modo recíproco e simultâneo, como uma reverberação que se dirige a todos os quadrantes do existente**. Há, portanto, no regime de imagens que emerge com a metrópole moderna uma plasticidade, que o aproxima da linguagem videográfica, que permite moldar, editar, mixar, superpor camadas.

Órteses e heterotopias

O espaço construído não o é exclusivamente pelo efeito material e concreto das estruturas construídas, da permanência de elementos e marcas arquiteturais ou urbanísticas, mas igualmente pela súbita proliferação, a incessante profusão de efeitos especiais que afetam a consciência do tempo e das distâncias, assim como a percepção do meio. (VIRILIO, 1992, p. 16)

Na era das conexões (WEINBERGER, 2003 apud LEMOS, 2004), não somente um outro espaço é criado – o ciberespaço¹¹. O próprio espaço urbano vive profundas transformações, permeado por hibridismos que recriam as relações entre corpo, espaço e tempo. A presença, em particular, passa a ser um estado fluido, mediado por interfaces postas em relação, *órteses* que levam materialmente o corpo, para muito além de seu corpóreo estado de origem; que conduzem o existente a uma compressão espaço-temporal. É totalmente outra, portanto, nossa experiência do tempo e do espaço.

A humanidade que se instituiu enquanto tal a partir das relações **face a face** descobre-se, então, com base nesta nova experiência de tempo e espaço, dotada de uma multiplicidade de rostos, todos eles humanos e antinaturais, maquínicos, **gerados pelas interfaces** e se vê diante do desafio de se reinventar, recriar a cidade, para que ambos correspondam às afinidades que não se fundamentam na proximidade ou contiguidade - afecções desprovidas de afeições; laços que não têm história e desenlaces que não obedecem à lógica.

Não se trata mais, portanto, de organizar uma cidade de semelhantes ou semelhanças, mas um lugar de diferenciações e reverberações, de partilhas que reúnam as multiplicidades e as singularidades, sem pretender conduzir umas às outras. Importa, então, construir uma experiência de *urbe* com fundamento na alteridade, no espelho, mas como labirinto¹².

Há também, provavelmente em todas as culturas, em todas as civilizações, espaços reais – espaços que existem e que são formados na própria fundação da sociedade – que são algo como contra-sítios, espécies de utopias realizadas nas quais todos os outros sítios reais dessa dada cultura podem ser encontrados, e nas quais são, simultaneamente, representados, contestados e invertidos. Este tipo de lugar está fora de todos os lugares, apesar de se poder obviamente apontar a sua posição geográfica na realidade. Devido a estes lugares serem totalmente diferentes de quaisquer outros sítios, que eles reflectem e dos quais eles falam, chamá-los-ei, por contraste às utopias, heterotopias. Julgo que entre as utopias e este tipo de sítios, estas heterotopias, poderá existir uma espécie de experiência de união ou mistura análoga à do espelho. O espelho é, afinal de contas, uma utopia, uma vez que é um lugar sem lugar algum. No espelho, vejo-me ali onde não estou, num espaço irreal, virtual, que está aberto do lado de lá da superfície; estou além, ali onde não estou, sou uma sombra que me dá visibilidade de mim mesmo, que me permite ver-me ali onde sou ausente. Assim é a utopia do espelho. Mas é também uma heterotopia, uma vez que o espelho existe na realidade, e exerce um tipo de contra-acção à posição que eu ocupo. Do sítio em que me encontro no espelho apercebo-me da ausência no sítio onde estou, uma vez que eu posso ver-me ali. A partir deste olhar dirigido a mim próprio, da base desse espaço virtual que se encontra do outro lado do espelho, eu volto a mim mesmo: dirijo o olhar a mim mesmo e começo a reconstituir-me a mim próprio ali onde estou. O espelho funciona como uma heterotopia neste momentum: transforma este lugar, o que ocupo no momento em que me vejo no espelho, num espaço a um só tempo absolutamente real, associado a todo o espaço que o circunda, e absolutamente irreal, uma vez que para nos apercebermos desse espaço real, tem de se atravessar esse ponto virtual que está ali.

12. Heterotopia é um conceito territorial relativo a atividades humanas, elaborado pelo filósofo Michel Foucault acerca de lugares e espaços com condições heterogêneas de funcionamento. São locais referentes a alteridades, que não estão nem aqui nem lá, que são simultaneamente físicos e mentais, tais como o espaço de uma chamada telefônica ou o momento quando você se vê no **espelho**. Pensadores contemporâneos conectados à escola pós-moderna e pós-estruturalista, têm usado o termo para ajudar a compreender a atual emergência na cultura, política, economia e relações sociais, do conceito de diferença e identidade como uma questão central das sociedades multiculturais. A ideia de lugar (mais frequentemente relacionada à etnia e gênero do que à questão de classe social) como uma entidade heterotópica vem ganhando destaque no contexto atual de debate teórico.

13. “Quando o corpo conjuga seus pontos relevantes com os da onda, ele estabelece o princípio de uma repetição, que não é a do Mesmo, mas que compreende o Outro, que compreende a diferença e que, de uma onda e de um gesto a outro, transporta esta diferença pelo espaço repetitivo assim constituído. Apreender é constituir este espaço do encontro com signos, espaço em que os pontos relevantes se retomam uns nos outros e em que a repetição se forma ao mesmo tempo em que se disfarça. (...) Perdido no longínquo, o signo é mortal; e também o é quando nos atinge diretamente. Édipo recebe o signo, uma vez, de muito longe e, outra vez, de muito perto; entre as duas vezes se tece uma terrível repetição do crime. Zaratustra recebe seu “signo”, ora de muito perto, ora de muito longe, e só no final pressente a boa distância que vai transformar numa repetição libertadora, salvadora, aquilo que faz dele um inferno no eterno retorno. Os signos são os verdadeiros elementos do teatro. Eles testemunham potências da natureza e do espírito, potências que agem sob as palavras, os gestos, os personagens e os objetos representados. Eles significam a repetição, entendida como movimento real, em oposição à representação, entendida como falso movimento do abstrato.” (DELEUZE, 2006, p. 48-49)

Ondas intensas

A investigação foi orientada empiricamente para explorar as intensidades e intensificações que o vídeo proporciona e propõe, saturar séries¹³. As várias séries iconográficas, contudo, observam entre si intervalos, não obstante lhes ocorrerem atravessamentos. Encontram-se nas séries iconográficas diferentes ordens da máquina e do maquínico, intercâmbios entre o orgânico e o inorgânico, entre o vivo e o morto. Tais intercâmbios não se referem, contudo, apenas à vida pulsional, mas à própria sociedade em que vivemos. Na forma capital, a valorização e autovalorização capitalista, dependem da contínua conversão de trabalho vivo em trabalho morto, de capital variável em capital fixo. Ou seja, à medida que se torna mais complexa a produção capitalista, em que aumenta em grau até então desconhecido o potencial produtivo da sociedade e a produtividade do trabalho, diminui, no processo industrial, a quantidade de trabalhadores ocupados, ao passo que aumenta, do ponto de vista do investimento total e das despesas correntes, os valores comprometidos com a maquinaria.

Se, portanto, o capital implica a máquina no poder, aquilo que lhe resiste precisa mobilizá-la como potência que construa um homem amplamente artificial, histórico; decididamente antinatural, para não ser ele próprio, o mais destrutivo dos cataclismos. Não é um acaso, portanto, que Vertov e Eisenstein, cada qual a sua maneira, sonhassem com o autômato visual, com o homem máquina, super-humano, inumano.

O intervalo, por outro lado, que se encontra no fundamento da composição desta seção da Cartoteca, não opera a favor das semelhanças, não constrói metáforas: diz o outro do mesmo, é funcionário da alegoria.

Das ranhuras e das páginas de furar tímpanos

Se o livro/sítio, *caixa de fundo vazado*, é pensado não apenas por meio da planura em que se sucedem as páginas, se a escrita busca suas afinidades com as artes plásticas, visuais e sonoras, indo e voltando no tempo, para acolher as manifestações rupestres, as runas, os dísticos e pergaminhos, o *outdoor*, o cartaz, pode-se pensar o ato de escrever como manifestação gráfica, afim da gravura, da pintura, escultura, do disco, do dvd, etc. Poética e fenomenologicamente *imprint* e decalque, tatuagem e sudário.

Com este movimento recupera-se, para escrita, sua própria ancestralidade, os elementos arcaicos sem os quais ela não existiria, o cheiro das palavras, a textura dos enunciados, a luminescência que se associa a determinadas locuções, além de agregar as novas possibilidades advindas da tecnologia.

A plasticidade que a palavra propõe, quando se a pensa graficamente; a aproxima do vídeo, com o qual compartilha esta mesma condição plástica, a possibilidade da sobreposição de *layers*, de intensificação, de dobrar-se sobre si mesma, para instituir complexidades, e desdobrar-se para estabelecer conexões, ao infinito.

Desertos urbanos

Do mesmo modo que é preciso atingir um pré-linguístico, aceder a uma *cacofonia*, para de fato se compreender nossas condições correntes de existência, é possível ver no urbano em que se desenrolam nossas vidas, uma desertificação que se institui exatamente quando nos reunimos em multidão. Quando estamos em multidão entramos em intercâmbio com o mecânico, com o inorgânico, aderimos a fluxos que criam corpos colossais, sociais, máquinas imensas.

A linguagem com que nos fala a cidade, seus sinais (placas, semáforos, setas, alertas luminosos, sonoros, etc.), nos conduz a um estado de estresse contínuo. A metrópole engendra a linguagem em que falam entre si *outdoor* e luminosos. Se Marx se referia à mercadoria e à sociedade que a institui, como aquela em que se davam relações sociais entre coisas, pode-se admitir uma complexificação deste enunciado, ao se imaginar que a linguagem é exercida no ambiente urbano por seus painéis imensos, sistemas de referências de diferentes ordens, sinais de todas as espécies. Precisamos adquirir estas escalas, inventar um mais que humano.

Ensaio sobre um livro caixa

Se é possível estabelecer relações entre o livro e as artes plásticas, pensá-lo em suas relações com a fotografia, no que ele se vê referido aos *imprints* e aos decalques, à tatuagem e ao sudário, também é possível estabelecer conexões com a experiência cinematográfica. Não se trata, evidentemente de reduzir um ao outro, mas da imersão cinematográfica em suas afinidades com a **captura** do leitor pelo livro.

Este ensaio se desenvolve atento para as expectativas que Walter Benjamin direcionava ao domínio artístico, como forma de se opor às práticas nazistas, que haviam **estetizado a política**.

O rosto humano

Esta série, sob o ponto de vista imagético, trabalha o problema do clichê, ata-se ao primeiro conjunto da Cartoteca. A pasteurização a que se submete, a estetização de que emerge, não é inerte, portanto. Flerta com a tragédia, não para de se repetir como e com a tragédia. O texto, contudo, viaja como vírus neste fluxo ininterrupto, em que séries atravessam séries, repetindo-se. Também ele, o texto, é da ordem da repetição, do eco. Mas o que nele se repete, obviamente não é o que se encontra na superfície, na estrutura dos poemas e dos excertos. É o desespero da palavra, que não mais basta para expressar tanto horror.

Conclusão

Os trabalhos realizados ao longo desse projeto acadêmico estão fundamentados no intercâmbio entre os elementos conceituais, a pesquisa teórica, e o experimento estético. Sem que um se resolva no outro, o que seria inexequível, ao contrário, essa operação corresponderia à fundação de uma pluralidade de perspectivas. Sem pretender avaliar a propriedade conceitual de tal processo, que encontra repercussões na filosofia de Walter Benjamin e de Deleuze, entre muitos outros, procurou-se no transcurso realizado exercitar essa gramática, que tem por partículas imagens e textos de valor estritamente gráfico.

Ao se perseguir o modo próprio de composição, que encontra na imagem seu referente principal, resultaram experimentos estéticos que não apresentam um fim em sentido próprio, mas que se atiram ao indeterminado. Na expectativa, contudo, de extrair do caos o plano de composição que se recorta, não visando o novo ou a novidade, o que se pretende é conservar as mais distintas ordens de possível, ou, ainda, uma pluralidade de visões multiperspectivadas.

Essa extração a partir de secantes sobre o caos, o jogo em que sempre vence aquele que se põe à altura do resultado que vier, é afim tanto da **tragédia** em Nietzsche quanto da **melancolia** em Benjamin. Se o autoritarismo moderno e os fascismos em particular nasceram no terreno pantanoso do niilismo e, sobretudo, do racionalismo, é preciso fazer um pacto com a vida e com o vivo, de tal forma a superar as cristalizações, grandes e pequenas, que nos matam por asfixia. Não está a arte para além da morte justamente por escavar a ordem e o existente, seus barbarismos, permitindo que pelas pequenas frestas circule não apenas o novo, mas o até então inexistente? É dessa expectativa que se nutriu e nutre esse trabalho.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. Tradução: Guido Antonio de Almeida.

_____. **Educação e Emancipação**. São Paulo: Paz e Terra, 1995. Tradução: Wolfgang Leo Maar.

_____. **Mínima Moral**: Reflexões a partir da vida danificada. São Paulo: Ática, 1993. Trad. Luiz Eduardo Bicca.

_____. **Palavras e Sinais**: Modelos Críticos 2. Petrópolis: Vozes, 1995. Tradução: Maria Helena Ruschel.

_____. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1994. Trad. Flávio R. Kothe, Aldo Onesti, Amélia Cohn.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do Filme**. Campinas: Papyrus, 1995. Trad. Marina Appenzeller.

_____. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1993. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro.

BARTHES, Roland. **A câmera clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Trad. Julio Castaño Guimazães.

_____. **O grau zero da escritura**. São Paulo: Editora Cultrix. Trad. Anne Arnichand; Álvaro Lorencini.

_____. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. São Paulo: Martin Claret, 2006. Trad. Pietro Nassetti.

BENJAMIN, Walter. **The Arcades Project**. New York: Harvard University Press, 1999. Trad. Howard Eiland; Kevin McLaughlin.

_____. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **GRUNNEWALD, José Lino (org.). A Idéia do Cinema**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira. Trad. José Lino. p. 55-95.

_____. **Obras Escolhidas I.** São Paulo: Brasiliense, 1985. Trad. Sergio Paulo Rouanet.

_____. **Obras escolhidas II:** Rua de Mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa.

_____. **Obras Escolhidas III:** Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 2000. Trad. José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista.

_____. **Passagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. Trad. Irene Aron (Alemão); Cleonice Paes Bareto Mourão (Fancês).

_____. **A Tarefa do Tradutor. In: Cadernos do Mestrado\Literatura.** Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1994. Traduzido por um grupo de alunos de pós-graduação em Literatura Brasileira do Instituto de Letras da UERJ, e revisto por Johannes Kretschmer.

BERTOLUCCI, Giuseppe Pasolini. **Pasolini**, Nosso Próximo. Folha de São Paulo, São Paulo, 18/03/07. Caderno +mais!, p. 5.

BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. **Videologia:** ensaios sobre a televisão. São Paulo: Boitempo, 2004.

BUCK-MORSS, Suzan. **Dialética do Olhar:** Walter Benjamin e o Projeto das Passagens. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002. Trad. Ana Luiza de Andrade.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica:** ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 2004. Trad. Cecília Prada.

CLARCK, T. J. Grotesco David com a bochecha inchada: um Ensaio sobre o auto-retrato. **In: SALZSTEIN, Sonia. Modernismos.** São Paulo: Cosac Naif, 2007. p.159-239.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1:** A imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985. Trad. Stela Senra.

_____. **Cinema 2:** A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 1990. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro.

_____. **Conversações:** 1972-1990. São Paulo: Editora 34, 1992. Trad. Peter Pál Pelbart.

_____. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006. Trad. Luiz Olandi; Roberto Machado.

_____. **A dobra**: Leibnz e o barroco. Campinas: Papirus, 1991. Trad. Luiz B. L. Orlandi.

_____. GUATTARI Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1; Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995 94 p. (Coleção TRANS). Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa.

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol 2. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão.

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol 3, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. Tradução de Aurélio Guerra Neto et alii.

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol 4. São Paulo: Ed. 34, 1997. Tradução de Suely Rolnik.

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **Para ler Kant**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alvez Editora, 1976. Trad. Sonia Dantas Pinto Guimarães.

_____. **O que é a filosofia?** Coleção Trans. Ed. 34, obra em formato digital. Trad. Bento Prado Jr.; Alberto Alonço Munhoz. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/6985818/Gilles-Deleuze-Felix-Guattari-O-QUE-E-FILOSOFIA>>. Acesso em 28 set 2010.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. Campinas: Papirus, 1993.

_____. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Nayf, 2004. Trad. Mateus Araújo Silva.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves.

_____. **História da sexualidade, 1**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque.

_____. **História da sexualidade, 2.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984. Tradu. Maria Thereza da Costa Albuquerque.

_____. **História da sexualidade, 3:** o cuidado de si. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque.

_____. **Microfísica do Poder.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. Trad. Roberto Machado.

_____. De outros espaços. Conferência proferida no *Cercle d'Études Architecturales*, em 14 de Março de 1967. Trad. Pedro Moura. Disponível em <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=169&secao=anarquitextura>> Acesso em 24 mai 2010.

_____. **Vigiar e punir:** nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987. Trad. Raquel Ramalhete.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança Estrutural da Esfera Pública:** investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003. Trad. Flávio R. Kothe.

_____. **Técnica e ciência como “ideologia”.** Lisboa: Edições 70, 1997. Trad. Artur Morão.

GUIMARÃES, Ana Lúcia. **A Imagem Gravada:** ou Esse Papel de Parede Vai Embora ou Vou Eu. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, 2007. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

HEGEL, G.W.F. **Fenomenologia do Espírito.** Disponível em <<http://br.egroups.com/group/acropolis/>> Acesso em 25 nov 2008.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo:** A lógica cultural do Capitalismo Tardio. São Paulo: Ática, 2004. Tradução: Maria Elisa Cevalco.

JOHNSON, Steven. **Cultura da Interface:** como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

KAFKA, Franz. **A Metamorfose.** São Paulo: Companhia da Letras, 1997.

_____. **O processo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Tradução: Modesto Carone.

KAPLAN, E. Ann (Org.). **O mal-estar no pós-modernismo**: teorias e práticas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. Trad. Vera Ribeiro.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. Trad. Anne Marie Davée.

LE MOS, André. **Cibercultura e Mobilidade**: a Era da Conexão. Disponível em:
<<http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n41/alemos.html>> Acesso em: 01 out 2009.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LÖWY, Michel. **A estrela da manhã**: surrealismo e marxismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. Trad. Eliana Aguiar.

_____. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito da história”. São Paulo: Boitempo, 2005. Tradução: Wanda Nogueira Caldeira Brant; Tradução das Teses: Jeanne Marie Gagnebin.

LUTTUARK, Edward. **O capitalismo turbinado e suas consequências**. Novos Estudos CEBRAP, nº 45, Julho 1996.

LUTTUARK, Edward. **Por que o fascismo é a onda do futuro**. Novos Estudos CEBRAP, novembro de 1994.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2002. Trad. Ricardo Correa Barbosa.

_____. **O pós-moderno explicado às crianças**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993. Trad. Tereza Coelho.

MACHADO, Arlindo. **A Arte do Vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MARX, Karl Heinrich. **O capital**: crítica da economia política (volume I, II, I II). São Paulo: Nova Cultural, 1985. Trad. Regis Barbosa e Flávio R. Kothe.

MORIN, Edgard. **O cinema ou o homem imaginário**: ensaio de antropologia. Capítulo VII. A alma do cinema.

NIETZSCHE, Friedrich W. **Além do bem e do mal**. São Paulo: Rideel, 2005-b. Tradução: Heloísa da Graça Burati.

_____. **O Anticristo: Anátema sobre o cristianismo.** Lisboa, Portugal:Edições 70, 1997. Tradução: Artur Morão.

_____. **Assim falou Zaratustra.** São Paulo: Editora Rideel, 2005. Trad. Heloisa da Graça Burati.

_____. **O crepúsculo do ídolos** ou, a Filosofia a golpes de martelo. São Paulo: Hemus, 1976. Trad. Edson Bini e Márcio Pugliesi.

_____. **Ecce Homo:** como cheguei a ser o que sou. São Paulo: Editora Martin Claret, 2007. Trad. Pietro Nasset.

_____. **A Gaia Ciência.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001, Trad. Paulo César de Souza.

_____. **A genealogia da moral:** um escrito polêmico. São Paulo: Brasiliense, 1988. Trad. Paulo Cesara Souza.

_____. **O nascimento da Tragédia.** São Paulo: Editora Rideel, 2005-a. Trad. Heloisa da Graça Burati.

_____. **Obras Incompletas:** seleção de textos de Gérard Lebrum. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho.

PELBART, Peter Pál; COSTA, Rogério. **Cadernos de subjetividade:** reencantamento do concreto. São Paulo: Hicitec, 2003.

PEREIRA, Marcelo Peron. **Autoretrato:** a busca do nome na dureza da imagem. Trabalho apresentado à disciplina Tensões entre intimidade e esfera pública na arte moderna: perspectivas na arte contemporânea - CAP 5043 - Sonia Salzstein Goldberg, 2009. (Não publicado)

PERNIOLA, Mario. **Pensando o ritual:** sexualidade, morte, mundo. São Paulo: Studio Nobel, 2000. Tradução Maria do Rosário Toschi; (colaboração Mariarosaria Fabris).

_____. **Do Sentir.** Lisboa: Editorial Presença, 1993. Trad. Antonio Guerreiro.

POE, Edgar Allan. **O retrato oval.** Disponível em <<http://projetos.unioeste.br/projetos/leitura/arquivos/oficinas/texto02.pdf>> Acesso em 28 set 2010.

POPPER, Karl R. **A lógica da pesquisa científica**. São Paulo: Cultrix, 2000.

REICH, William. **Psicologia de Massas do Fascismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

RICHARD, Lionel. **A República de Weimar**, 1919-1933. São Paulo: Companhia das letras, 1988. Trad. Jônatas Batista Neto.

VIRILIO, Paul. **O Espaço Crítico**. São Paulo: Ed. 34, 1993.

WEISSBERG, Jean-Louis. "Paradoxos da teleinformática". In: **PARENTE, André (org.) Tramas da Rede**. Porto Alegre: Sulinas, 2004.

Filmografia

ANTONIONI, Michelangelo. *L'Eclisse*, 1962. (O Eclipse)
<http://www.imdb.com/title/tt0056736/>

BERGMAN, Ingmar. *Persona*, 1966
<http://www.imdb.com/title/tt0060827/>

GODARD, Jean-Louc. *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965.
<http://www.imdb.com/title/tt0058898/>

_____. *Ici et Ailleurs*, 1976
<http://www.imdb.com/title/tt0071646/>

_____. *Made in USA*, 1966.
<http://www.imdb.com/title/tt0060647/>

EISENSTEIN, Sergei. *Da zdravstvuyet Meksika!*, 1932. (*¡Que Viva Mexico!*)
<http://uk.imdb.com/title/tt0022756/>

LANG, Fritz. *Metropolis*, 1927.
Fonte: <http://www.imdb.com/title/tt0017136/>

RUTTMANN, Walther. Berlim: sinfonia de uma cidade, 1927.
<http://www.imdb.com/title/tt0017668/>

WELLES, Orson. *The lady from Shanghai*, 1948.
<http://www.imdb.com/title/tt0040525/>

VERTOV, Dziga. *Cheloveks Kinoapparatom*, 1929. (O homem com a câmera)
Fonte: <http://www.imdb.com/title/tt0019760/>

FIM