



MONICA POLI PALAZZO

A Experiência de Verô ou Janela para Vera(cidade)

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

São Paulo

2009

MONICA POLI PALAZZO

A Experiência de Verô ou Janela para Vera(cidade)

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

São Paulo

2009

Esta dissertação é dedicada a
Bruno, Eneida e Salvador Palazzo, e a Branca de Oliveira,
pelo apoio, orientação e amor dados por cada um
nas diferentes fases da minha vida pessoal e profissional,
sem os quais este trabalho não seria possível.

AGRADECIMENTOS

À Marcelo Peron Pereira pela parceria. Suas impressões, visões e intervenções estão incrustadas nas páginas que se seguem, e em mim.

À Maruzia Dultra (presente de 07 de agosto) pela generosidade que teve ao me ensinar como lapidar as palavras e desenhar com elas.

À Renata Rugai, pelo amor e parceria no set da vida, e dos filmes.

À Luciana Ohira e Sergio Bonilha, que vêm me mostrando como trilhar um caminho dentro do fazer artístico.

À Ana Guimarães e Constança Lucas, pelo entusiasmo ao receberem meu trabalho, e minha curiosidade.

A Isabela Sanches, por ter prontamente aparado as arestas necessárias para o entendimento do texto.

À Graça, pelo carinho, pela torcida intensa, pelos cafés carinhosos e em boa hora.

Aos meus sócios Ester Fér, Karina Zimmer, Paula Pripas, Rodrigo Diaz Diaz, pela compreensão, força, por terem aceitado uma artista como sócia.

A Ana Luiza Pereira, pelo incentivo para que eu me inscrevesse no mestrado, e amparo nos momentos de dúvida.

A Marília Almeida, pela paciência e talento dedicados ao me auxiliar em potencializar o texto como imagem, e a imagem, como texto.

A Andrea de Souza, pois não tem como ser diferente.

RESUMO

A Experiência de Verô ou Janela para Vera(cidade) aborda a multiplicidade de dimensões espaço-temporais que permeia a vida social a partir do avanço exponencial da tecnologia.

A metodologia adotada no trabalho poético, a que este texto corresponde, segue a orientação da “pesquisa da sensação”, que propõe problematizar a experiência sensorial, considerando-a como fonte de problemas sensíveis.

Foi construída uma videoinstalação composta por projeção em vídeo e cenário para funcionar como ambiente propício à experimentação polifônica de sensações oriundas de diversos dispositivos tecnológicos. A convergência dos elementos existentes no ambiente cenográfico está expressa nas janelas/telas que se multiplicam e caracterizam as diversas manifestações em vídeo de acontecimentos sincrônicos e diacrônicos.

Janela para Vera(cidade) cria, a partir de operações poéticas audiovisuais, a possibilidade de uma experiência singular do corpo no espaço e no tempo, em que as interpenetrações multidimensionais simultâneas são uma constante.

PALAVRAS-CHAVE

Videoinstalação poética, espaço multidimensional, tempo multidimensional, corpo expandido, processos de virtualização/atualização

ABSTRACT

A Experiência de Verô ou Janela para Vera(cidade) addresses the multiple dimensions of space-time that permeates the social life from the exponential advance of technology.

The methodology adopted in the poetic work follows the guidance of "search of sensation," which aims to discuss the sensory experience, considering it as a source of sensitive issues.

The video installation project consists in a video projection and a scenario. This environment conducts to a polyphonic sensations experiment, which comes from different technological devices. The convergence of elements in the environment is expressed in the scenic windows / screens that multiply and characterize the different kinds of events in video synchronic and diachronic.

Experiência de Verô ou Janela para Vera(cidade) creates, from poetic audiovisual operations, the possibility of a singular experience of the body in space and time, where simultaneous multidimensional interrelationships are constant.

KEYWORDS

Poetic video installation, multidimensional space, multidimensional time, extended body, virtualization / update processes

Sumário:

A Experiência de Verô

1. Introdução: Sobre o Ato da Criação	13	2.2 Da Operação Poética	61
2. A videoinstalação	16	2.2.1 Intertextos	66
2.1 O Projeto	23	2.2.2 Pesquisa da Sensação enquanto Metodologia Poética	72
2.1.1 O Cenário	31	3. Reflexões para Desdobramentos Conceituais: Cartoteca	75
2.1.2 O Vídeo	34	Entre-Imagens	
2.1.2.1 Camadas	40	Heterotopia	
2.1.2.2 Som	44	Olhos	
2.1.3 A TV.....	47	Tempo: a quarta dimensão da imagem	
2.1.4 Os DVDS	50	Letras Vadias	
2.1.5 Os Livros e a Mídia Impressa	52	Janelas	
2.1.6 O Computador	55	4. No Lugar de uma Conclusão: Pensar é estar doente dos olhos	111
2.1.7 A Câmera de Circuito Fechado	57	5. Bibliografia (filmes, livros, sites)	120
2.1.8 O Celular	59		

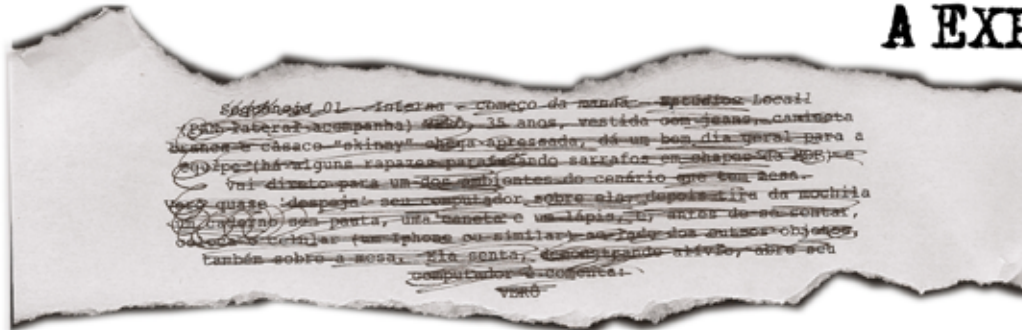
O pensador de agora já não senta mais em sua escrivaninha, diante de seus livros, para dar forma a seu pensamento, mas constrói suas idéias manejando instrumentos novos (...) invocando ainda outros suportes de pensamento: sua coleção de fotos, filmes, livros e discos – sua midiateca.

Arlindo Machado

(no prefácio do livro Cinema Vídeo Godard, de Philippe Dubois)

A EXPERIÊNCIA DE VERÔ

Seq. 01 - interna - dia - est dio



Verô continua no ambiente em que está a mesa.
Não se sabe se vai ser (ou se já é).
Uma sala de estar, uma sala de jantar, um pequeno escritório.

Verô adentrou um cenário que está sendo construído:
grande studium.

[Orifício, todo negro, a pele,
do mais profundo.]

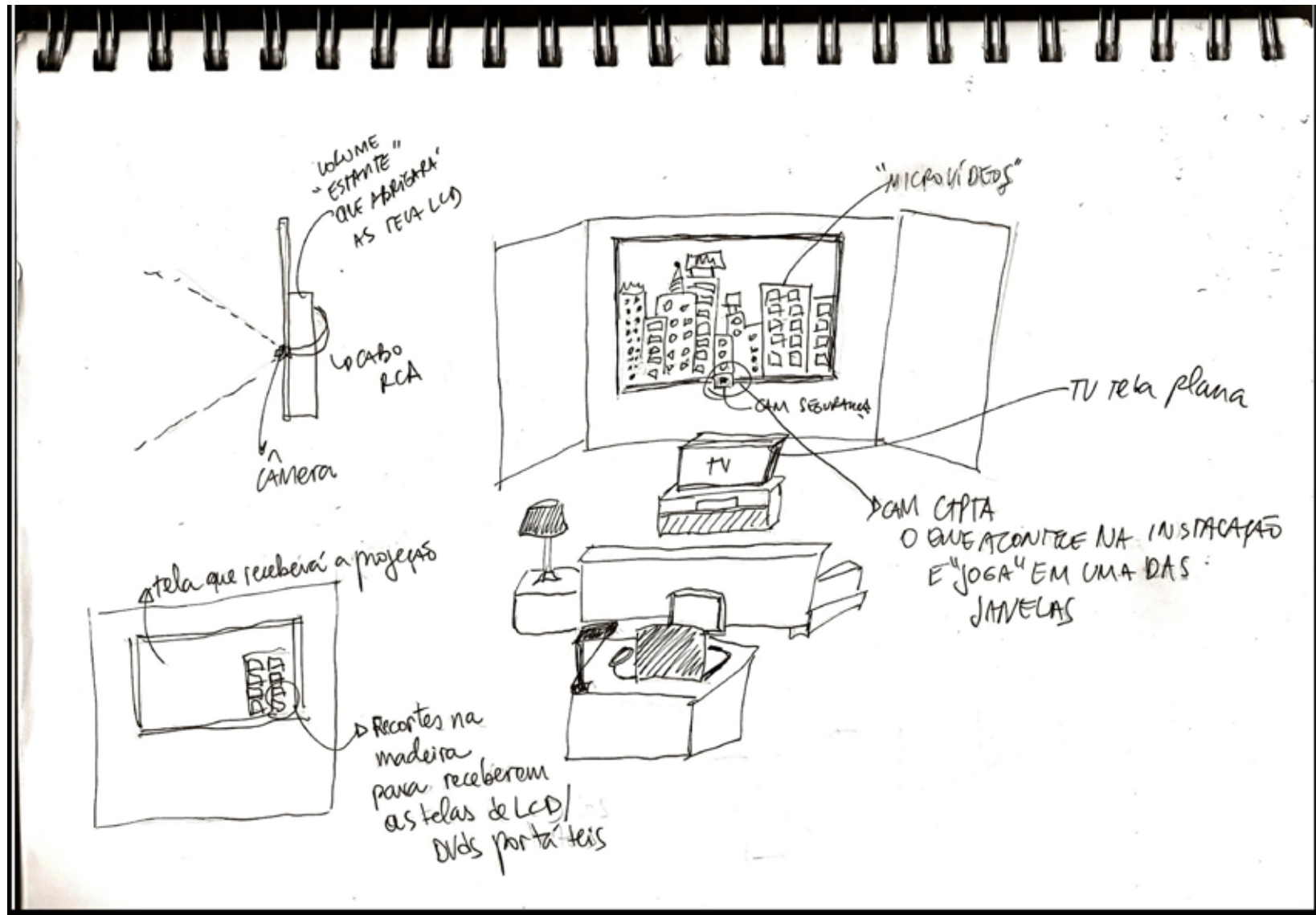
Toiiiiiiiiiiiiim - o estampido seco do pontalete que
foi derrubado atravessa o ambiente

Por alguns momentos ela se volta para o caderno em
branco e faz anotações -desenho: esboços gráficos,
rascunhos; paredes, móveis e pequenos objetos.
Logo em seguida, a tela.

[Não se sabe]

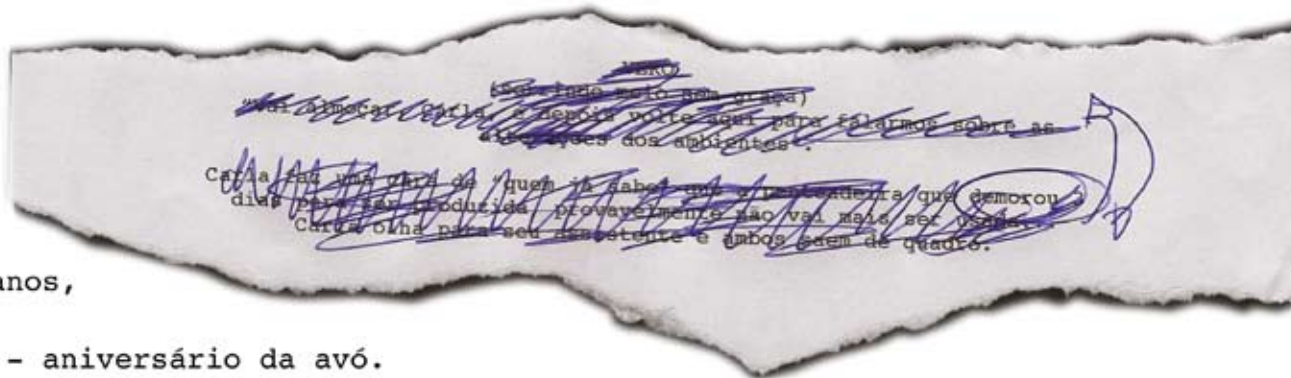


[Precipício, a tela. Branca.
As cores, ainda não chegaram, ou
já partiram?]



Tela dividida: janelas

[telefone]



Uma MULHER, 55 anos,

VERÔ - o jantar - aniversário da avó.

[INSERT em PPP, PP subjetivo, CAM aproxima: a palavra "CHEFE"]

Ph one: é o diretor do filme que liga.



Voz off:

Acabei de te enviar a
nova seqüência.

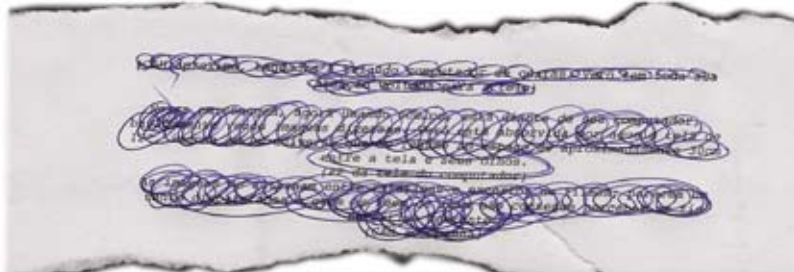
[BIP]

Oi.

Verô, o carregamento de tinta
atrasou, vou ter que colocar
equipe para pintar de madrugada.
Tá bem. Não há o que fazer, né?!
Não.
Bjo.

"Atração sexual,
a chegada dele
no apartamento dela."

Imagem estática



[imagem extática]

Você tem uma nova mensagem:
Verô, qual o seu CPF?
A internet calu e preciso reconectar...

Som em "off", reaproximação do casal, o beijo, desencontros, ápice, cena de sexo.

Personagens.

{Tela única.}

Janela da sala, cheia de outras

janelas.

Recortadas.

Paisagem urbana desenhada à mão.

Medidas.

Fast forward



Um rosto, esculpido, a golpes de luz.

[Vai se perder, vai se apagar].

Tragado, vai durar.

[Além da mão que o acaricia].



Travelling out: paredes de madeira, três cenotécnicos assistindo TV, um canto do estúdio, refletores, tripés, trilhos, sacos de areia, ventiladores etc.

SOBRE O ATO DA CRIAÇÃO

¹ Do inglês, termo comumente usado em cenografia para designar um esboço com traços preliminares.

Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade.

Não temos uma idéia em geral. Uma idéia, assim como aquele que tem a idéia, já está destinada a este ou àquele domínio.

Gilles Deleuze

A *Experiência de Verô* expressa o ambiente da direção de arte em cinema, de onde surgiu a idéia a que se refere o problema sobre o qual foi criada a videoinstalação *Janela para Vera(cidade)*. O roteiro – exposto em sua seminudez de *sketch*¹ – exprime a própria temática de que trata, através da articulação de palavras, fotomontagens ilustrativas e esboços gráficos de modo a provocar sensações de descontinuidade, de propiciar interpenetração de dimensões espaços-temporais variadas e de suspender - ou interromper - processos em desenvolvimento. Tais aspectos, presentes na experiência do cotidiano, implicam numa multiplicidade de interseções, tanto qualitativas/intensivas, quanto materiais/extensivas, relativas às afecções do corpo, percepções do espaço e representações do tempo.

A criação da videoinstalação *Janela para Vera(cidade)* responde à necessidade de se pensar sobre a especificidade da experiência multimidiática, inseparável da vida cotidiana atual. O foco do problema proposto é o sentimento de urgência que nos afeta a todo o tempo, no dia-a-dia, como efeito ordinário do uso dos dispositivos técnicos (computador, celular, pagers, TV, *iPods*), que tornam as relações interpessoais cada vez mais fragmentadas, descontínuas e econômicas. A cena do trabalho poético procura expor, de modo privilegiado, um espaço/tempo cotidiano feito de superposições, justaposições, contrações e conexões de experiências distintas, paradoxais e reciprocamente contraditórias.

Neste texto, não se procura seguir a tradição acadêmica, que propõe uma estrutura hierárquica de conteúdos e metodologia, mas sim traduzir a forma do ato de criação. Desse modo, tanto o ato de criação do trabalho poético - projeto da videoinstalação -, quanto do reflexivo - a dissertação - estão relacionados à criação *em ato* do cenário e da composição da imagem videográfica e decorrem de movimentos de observação; do recolhimento de materiais imagéticos e sonoros; de registros gráficos (como esboços, desenhos, simulações visuais) para experimentação do pensamento;

de diversas interlocuções com artistas, poetas, escritores, filósofos; e, finalmente, do uso das propriedades das ferramentas tecnológicas, tais como a ilha digital de edição audiovisual, programas de tratamento e manipulação de imagens e programas de edição e editoração eletrônica de texto. A própria etapa final acadêmica de apresentação do trabalho, a experimentação da videoinstalação e a defesa da dissertação, constitui-se como parte do conjunto da criação, já que a defesa é entendida como uma das camadas de composição de *A Experiência de Verô ou Janela para Vera(cidade)*.

O amplo espectro de experimentações que pode ser vivido nas sociedades atuais em função do desenvolvimento exponencial e da crescente disponibilidade dos dispositivos tecnológicos, assemelha-se a um extenso mosaico tridimensional dinâmico, composto por elementos de natureza diversa e articulação rearranjável. Esse contexto, que possibilita rápidas reconfigurações espaço-temporais e grande aumento de potência para o corpo, por outro lado promove o desenvolvimento de mecanismos de controle social: “Estamos entrando nas sociedades de controle. Que funcionam não mais por confinamento, mas por controle contínuo e comunicação instantânea.” (DELEUZE, 1992, p. 216). É ao sistema de controle, que despotencializa o indivíduo, que é necessário resistir.

A videoinstalação procura mobilizar por meios poéticos, isto é, tornar poeticamente expressivo e significativo aquilo que o dispositivo técnico oblitera e perde, pela lógica de sua operação: o recorte feito pela câmera e pela tela de exibição, por exemplo, exclui o entorno. Em *Janela para Vera(cidade)*, um desses entornos é o espaço *off* materializado pelo cenário, um “entre-telas”, “entre-janelas”. A experiência de cada visitante com o espaço cenográfico passa a ser, também ela, objeto de reflexão, assim como a definição e o papel da arte numa sociedade de controle.

Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos. (...) É ao nível de cada tentativa que se avaliam a capacidade de resistência, ou, ao contrário, a submissão a um controle. Necessita-se ao mesmo tempo de criação e povo. (DELEUZE, 1992, p.218)

A VIDEOINSTALAÇÃO

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 ver tudo.

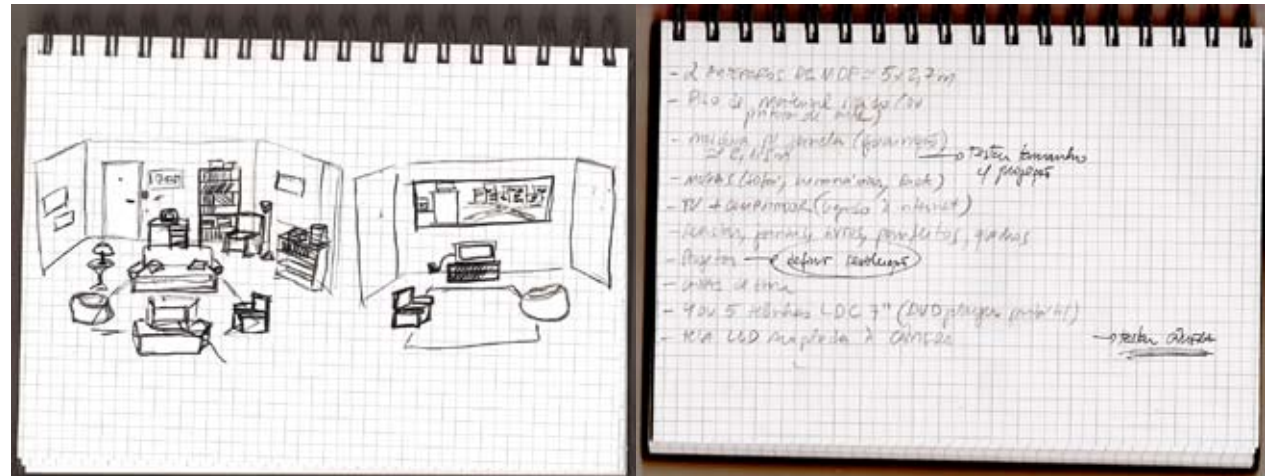
Philippe Dubois



2 Tapadeira é o nome usado, em direção de arte, para designar parede de madeira ou tecido sustentada por uma estrutura de sarrafos e apoiada por esquadros de madeira.

3 Esta dissertação adota o termo "tempo presente" encontrado em Arlindo Machado (1988): o tempo da emissão e da recepção comum à televisão e aos circuitos fechados de vídeo, que expõe a imagem como um tempo presente ao espectador. A transmissão ao vivo e direta da TV, sem qualquer manipulação ou edição, fica sujeita às instabilidades do acaso e do imprevisto. Para Edmond Couchot (2005), esse é o "tempo direto", uma vez que, o "tempo presente" está ligado ao tempo de resposta do computador, uma especificidade das tecnologias numéricas; esse é o tempo da virtualidade, da simulação, não tem passado, nem futuro, está sempre num fluxo presente contínuo.

4 Os títulos dos filmes em DVD e dos livros presentes no cenário serão elencados em um próximo tópico da dissertação.



Janela para Vera(cidade) é uma videoinstalação composta por um cenário com ambientação de uma sala de estar. No lugar da janela, emoldurada por um caixilho, é projetada uma paisagem eletrônica feita de colagem de imagens urbanas em vídeo digital. A vista dessa cidade inventada projetada tem como anteparo de projeção uma tapadeira² com alguns retângulos vazados que coincidem com algumas das janelas dos prédios em projeção. Nessas aberturas encaixam-se 5 telas de LCD de 7" que exibem diferentes imagens de cenas internas cotidianas; em uma das janelas a imagem exibida está sendo captada em tempo presente³ através de uma câmera instalada no cenário e em sistema de circuito fechado.

Outros elementos que estruturam o ambiente são: o sofá e o aparelho de TV, dispostos um de frente para o outro, estabelecem uma relação já conhecida para o visitante; filmes em DVD⁴ dispostos no rack sobre o qual está a TV; poltrona e luminária ao lado de uma estante de livros e revistas que podem ser consultados; pufes confortáveis, posicionados lateralmente ao sofá, possibilitam a acomodação de mais pessoas dentro do cenário/sala; escrivaninha posicionada contra o sofá, com computador ligado à internet, e acesso livre à navegação pela web; por fim, alguns objetos (quadros,

fotografias, lápis, caneta, blocos de anotações, *souvenirs* típicos de cidades com apelo turístico, postais) participam da construção da videoinstalação como evidência de uma forma de ocupação desse espaço e da variedade existente de mídias para a imagem.

Entre os objetos citados, destacam-se reproduções de alguns quadros do pintor norte-americano Edward Hopper, em que personagens femininas encontram-se em situação de observação, leitura ou introspecção; reproduções de desenhos eróticos do austríaco Egon Schiele evidenciam certa heterogeneidade de interesses presentes no cenário; fotografias da inglesa Hannah Starkey, cuja visualidade reside em construções de grande apuro cromático e cenográfico; postais com poemas visuais da artista portuguesa Constança Lucas, construídos a partir de situações cotidianas; pinturas abstratas com cores saturadas e sobreposições de camadas de tinta; e, pelo contraste, gravuras abstratas monocromáticas; por fim, fotografias de cidades em diversos ângulos e situações, registradas exclusivamente para a videoinstalação.



As imagens todas, ao compor a videoinstalação, como conjunto, adquirem natureza híbrida. Esse hibridismo é resultante tanto dos diferentes universos midiáticos dos quais são provenientes, quanto da variável funcionalidade que possuem no ambiente cenográfico. É justamente na construção desse espaço de sensação capaz de fazer convergir forças díspares e criar um ambiente propício à experimentação “polifônica” das mídias selecionadas, que está o trabalho poético. A proposta investigativa do trabalho localiza-se, então, na possibilidade de produção de novas percepções temporais e envoltórios sensorio-motores, originada pela reunião de diferentes universos sociais em um mesmo ambiente, que, por sua vez, é promovida nas relações disparadas entre os diversos suportes técnicos de comunicação. O elemento chave que ancora o conjunto de sensações advindo desses universos diferentes é a janela/tela, e o protagonista da relação entre as inúmeras **janelas/telas** é o vídeo.

Mas o que é vídeo?

Tendo nascido como suporte midiático, o vídeo passou ter ampla utilização lingüística: câmera de vídeo, tela de vídeo, videocassete, videoinstalação, videoclipe. Para Dubois (2004, p. 71), “(...) a palavra vídeo nos aparece inicialmente como uma simples modalidade (...) algo que intervém na linguagem tecnológica ou estética como uma simples fórmula de complemento, trazendo apenas uma precisão a algo outro já dado (...)” .

No entanto, além dessas propriedades de complemento, ou da falta de uma especificidade própria, *video*, sem acento, é um verbo conjugado do latim *videre*, “eu vejo”.

E não de um verbo qualquer, mas do verbo genérico de todas as artes visuais, verbo que engloba toda a ação constitutiva do ver: vídeo é o ato mesmo do olhar. (...) vídeo 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)

À luz dos questionamentos trazidos pelo autor, o conceito de vídeo adotado aqui é o de uma forma singular de pensamento.

O “vídeo” é de fato um estado do pensamento das imagens, uma forma que pensa. (...) esta maneira de pensar a imagem e o dispositivo, tudo em um. Qualquer imagem e qualquer dispositivo. O vídeo não é um objeto, ele é um estado. Um estado da imagem. Uma forma que pensa. O vídeo pensa o que as imagens (todas e quaisquer) são, fazem ou criam. (DUBOIS, 2004, p. 116)

O vídeo com suas janelas, sobre ou justapostas, é o agenciador das diversas linguagens que constituem a videoinstalação. “(...) a grande força do vídeo foi, é e será a de ter operado passagens. O vídeo é antes de mais nada um atravessador. (...) dessa forma se produz *entre foto, cinema e vídeo* uma multiplicidade de sobreposições, de configurações pouco previsíveis”. (BELLOUR, 1997, p. 14). Em *Janela para Vera(cidade)*, fotografia e cinema, estão conjugados no vídeo tanto na projeção da “paisagem-colagem-urbana”, quanto na tela do computador e nos canais de TV; o cenário que é um dispositivo espacial inerente ao cinema, à fotografia e à televisão, os põe em relação interna e externa; a televisão apresenta uma programação (em que cinema e fotografia aparecem imbricados a outros processos de produção de imagens), cuja geração e transmissão acontecem graças às possibilidades técnicas do vídeo; o monitor do computador é a interface videográfica em que imagens, sons e textos são editados e interativamente compartilhados, canais de exibição na internet divulgam essas produções; o *display* do celular, além de exibir textos e imagens de contatos, funciona também como interface para a realização, envio e recepção de imagens.

Atualmente o fluxo interminável de imagens – impressas, televisionadas, produzidas e reproduzidas via celular, TV ou computador – reorganiza a própria noção de realidade e de experiência do real, o que faz com que a vivência concreta seja diretamente influenciada pelo transbordamento de sensações que essas imagens geram. “É banal falar de “civilização da imagem”, mas essa expressão revela bem o sentimento generalizado de se viver em um mundo em que as imagens são cada vez mais numerosas, mas também cada vez mais diversificadas e intercambiáveis.” (AUMONT, 1995, p. 14). O aprendizado e o reconhecimento das experiências vividas são vertiginosamente reconfigurados pelas imagens com as quais lidamos no dia-a-dia; até mesmo acontecimentos não-vivenciados ganham realidade. Neste sentido, a videoinstalação traz a questão da experiência do corpo que se encontra sob o efeito de vários estímulos sensoriais de natureza diversa, e em grande medida, ligados pelo elemento comum da visualidade.

2.1

PROJETO



A EXPERIÊNCIA DE VERÔ

ou

JANELA PARA VERA(CIDADE)

projeto da direção de arte para o cenário da videoinstalação

referências / “clima”

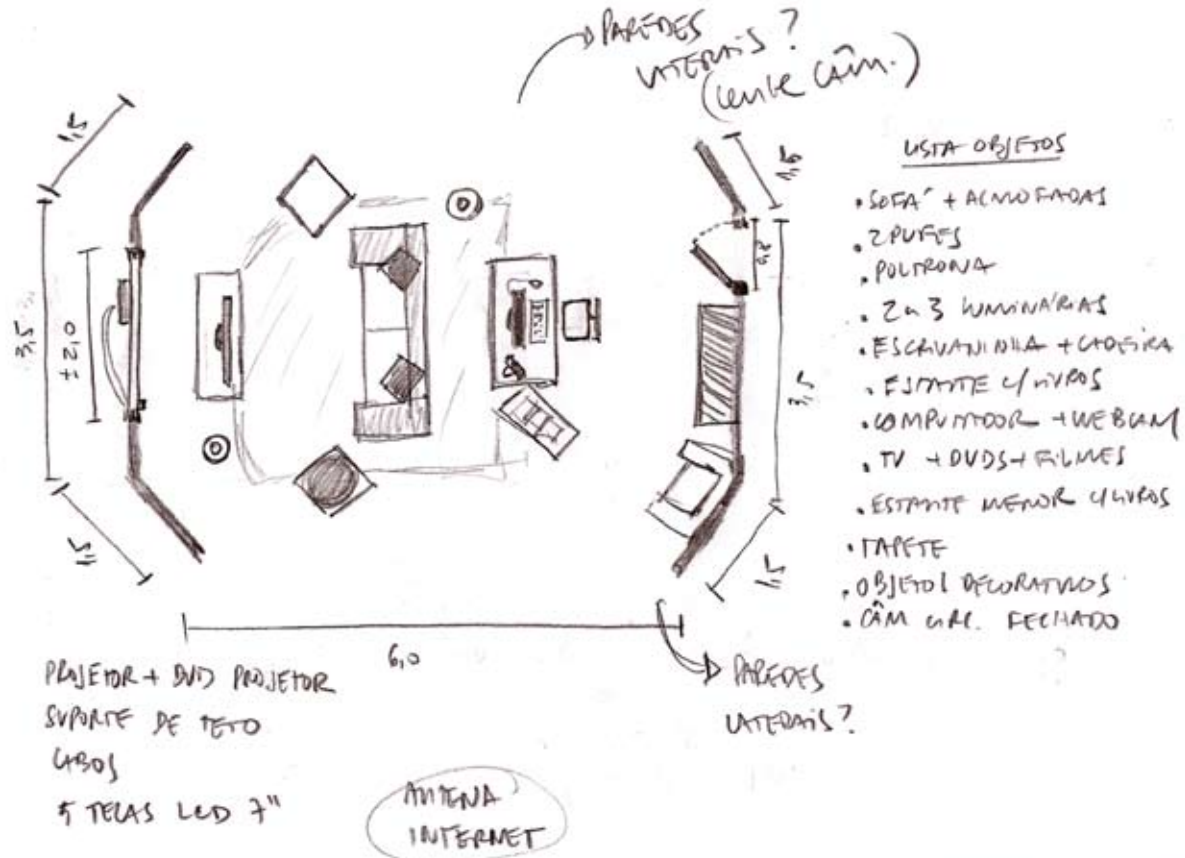


referências / “clima”

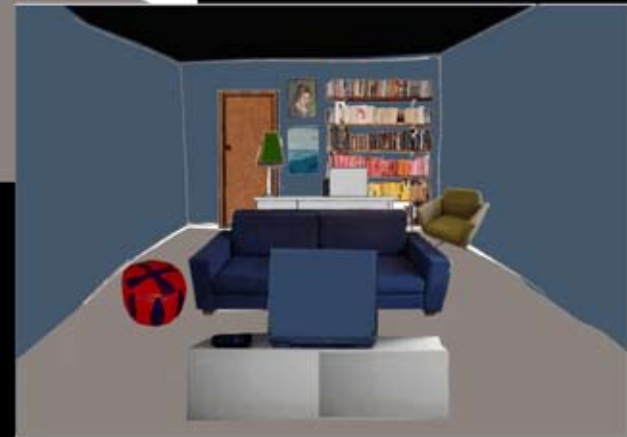


referências / objetos





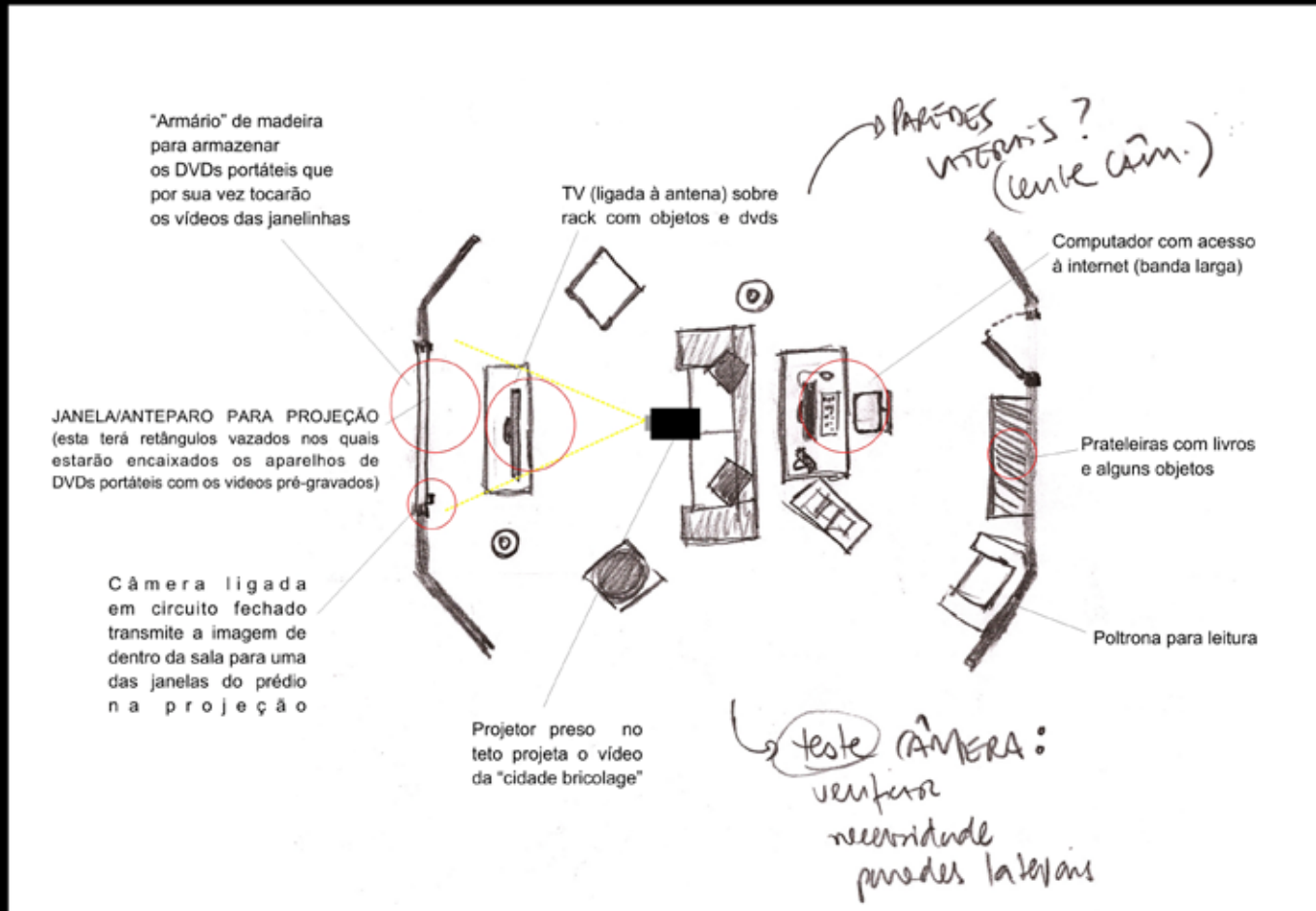
estudo para vista/porta



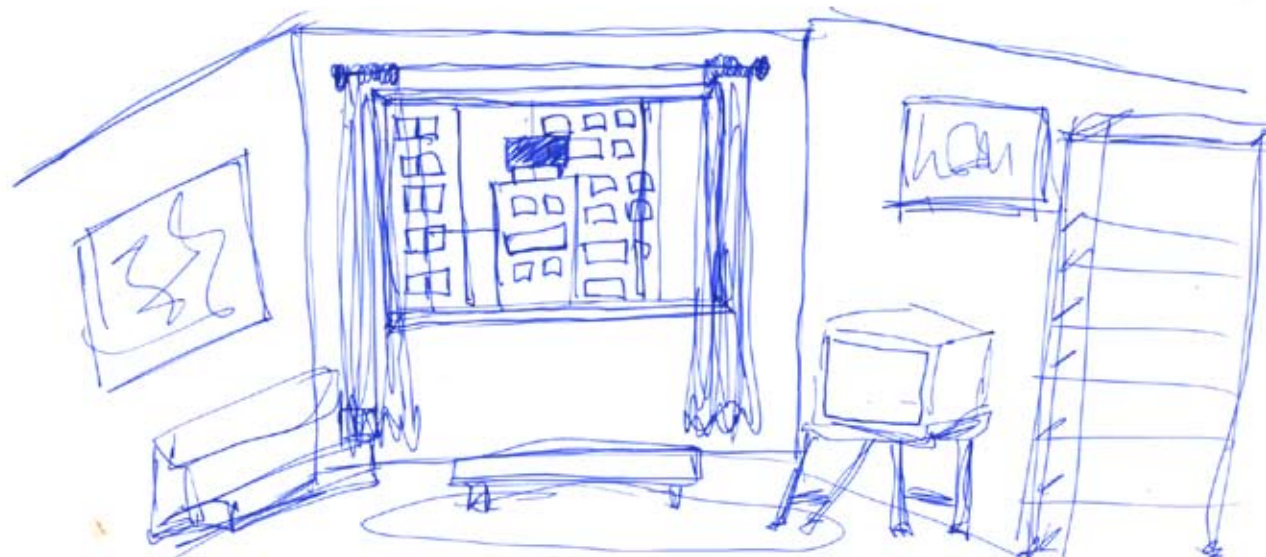
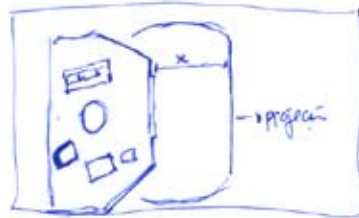
estudo para vista/entrada



estudo para dressing janelas/telas



2.1.1 O CENÁRIO



5 J. B. Thompson (1998) identifica três formas de interação nas relações sociais: a "interação face a face" (uma conversa presencial entre duas pessoas, por exemplo); "a interação mediada" (contato que depende de um meio técnico, como uma conversa ao telefone, por exemplo); e a "interação quase-mediada" (relações sociais que acontecem através dos meios de comunicação de massa, como por exemplo: livros, jornais, rádio, televisão, cinema). Essas três formas não são estanques, nem aparecem de maneira exclusiva na vida cotidiana - elas coexistem, se entrelaçam e até mesmo se hibridizam. (THOMPSON, 1998)

O cenário de "janela para Veracidade" →
estrutura do ambiente proposto: a sala de estar
sistema espacial de propriedades
particulares que atualizam seus componentes
e organiza os valores associados ao lugar
referencial.

Todo cenário tem uma dupla função: primeira – articular o uso de elementos expressivos para a criação de uma visualidade específica e, segunda – criar um ambiente concreto no mundo físico, portador de propriedades espaciais e temporais reais e atuais. A construção de qualquer cenário envolve atividade técnica, estética e plástica de elaboração da "atmosfera" desejada: pesquisa e seleção de materiais, produção de móveis e objetos, e sua organização e distribuição no espaço. Essa construção implica, portanto, na criação de uma espacialidade fundadora de experiência estética, provocadora de afetos.

O cenário aqui é concebido de modo a articular informações visuais para produzir simultaneamente sentido de coerência e complementação, e de descontinuidade e contradição, em relação ao tempo, espaço e corpo.

A montagem da sala de estar constitui um metadiscurso sobre a própria vida: trata-se de um ambiente artificial, porém verossímil, contendo elementos organizados segundo a lógica de um espaço habitável. O cenário da videoinstalação remete à vida privada do indivíduo: em uma residência, a sala de estar funciona tradicionalmente como lugar de reunião entre os moradores e visitantes - local adequado às "interações face a face"⁵, típicas do cotidiano doméstico.

6 O espectador de modo geral (o sujeito que olha a imagem) "jamais tem, com as imagens que olha, uma relação abstrata pura, separada de toda realidade concreta. Ao contrário, a visão efetiva das imagens realiza-se em um contexto multiplamente determinado: contexto social, contexto institucional, contexto técnico, contexto ideológico. É o conjunto desses fatores "situacionais", se assim se pode dizer, fatores que regulam a relação do espectador com a imagem, que chamaremos de dispositivo." (AUMONT, 1995, pág. 15)

Assim, o ambiente construído passa a ser vivenciado a partir das convenções sociais, na medida em que é associado às ações que comumente se desenvolvem neste espaço. Desse modo, a organização dos elementos da instalação buscará organicidade entre seus componentes, sincronizando forma, função e estética próprias a cada um deles, no intuito de criar um dispositivo⁶ singular que permita a experiência proposta.

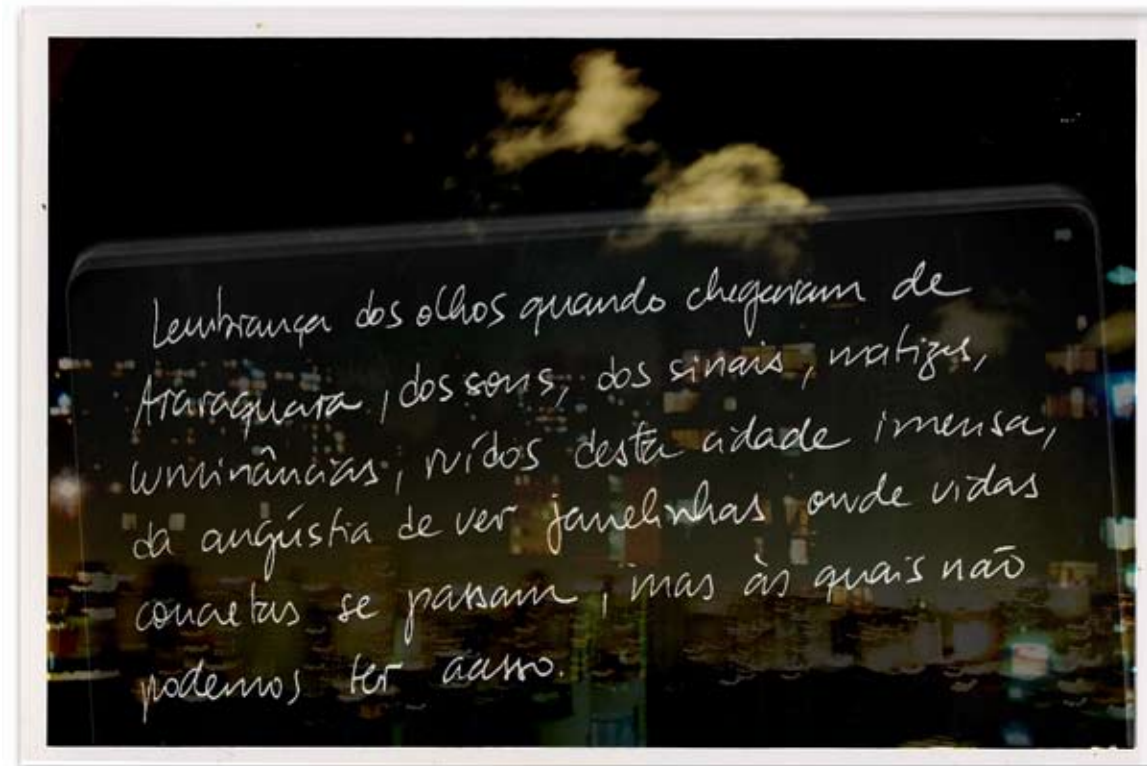


No ambiente da sala de estar cenográfica, alguns elementos merecem atenção: o vídeo projetado, o aparelho de TV, o computador, a câmera de circuito fechado, o celular, livros, revistas, jornais e filmes em DVD. Eles somam um emaranhado de possibilidades de vivenciar a consistência das linguagens, consideradas em suas diferentes qualidades e intensidades.

Na experiência da vida doméstica, o limite entre a vida pública e privada dos indivíduos frequentemente não está bem delineado. A sala de estar constitui-se como um espaço arquitetônico emblemático desta zona de entrelaçamento fronteira que habitamos: é o lugar mais "público" do ambiente doméstico. É, portanto, o local privilegiado para se colocar em evidência essa constante dissolução das fronteiras entre os vários espaços, já que o problema colocado é o da progressiva permeabilidade das dimensões de tempo, espaço e corpo, provocada pelo desenvolvimento tecnológico de caráter fortemente comunicacional.

2.1.2

O VÍDEO



Nós já sabíamos que toda representação é uma redução (de escala, de proporções, conteúdo, natureza) mas aqui a redução é recusada, a recepção coletiva simultânea é a de um olho ubiqüitário capaz de ver tudo ao mesmo tempo...

Paul Virilio

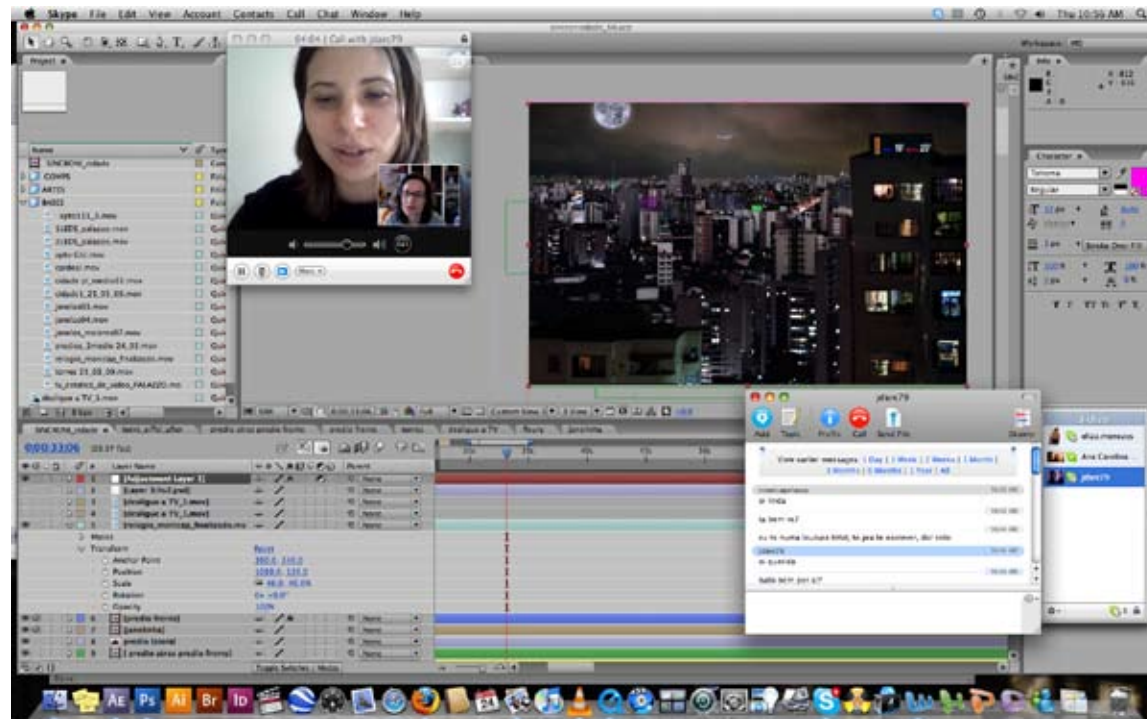
Em *Janela para Vera(cidade)*, o vídeo projetado é uma bricolagem audiovisual que retrata uma metrópole não-realista, construída artificialmente numa ilha de edição por meio de diversos procedimentos pertencentes à estética videográfica. Foram utilizados recortes de fotografias, sons e filmes de outras cidades – inéditos ou oriundos de outras obras – além de signos verbais que naturalmente compõem a paisagem urbana.



Com o objetivo de consolidar o vídeo como protagonista de *Janela para Vera(cidade)*, certos parâmetros estéticos videográficos são explorados de modo a se correlacionarem com aqueles parâmetros utilizados quando da construção do vídeo projetado na videoinstalação. Segundo Dubois (2004), alguns parâmetros são baseados na mixagem de imagens, e não na montagem dos planos; suas características são elementos reveladores do fenômeno formal da escrita eletrônica. Eles se definem ao mesmo tempo em que se diferenciam, em relação à linguagem consolidada pela imagem cinematográfica.

Um dos primeiros parâmetros citados pelo autor é a sobreimpressão, uma sobreposição de duas ou várias imagens produzindo um duplo efeito visual. “Um efeito de transparência relativa onde cada imagem sobreposta é como uma superfície translúcida na qual podemos perceber uma outra imagem, como em um palimpsesto.” (DUBOIS, 2004, p. 78).

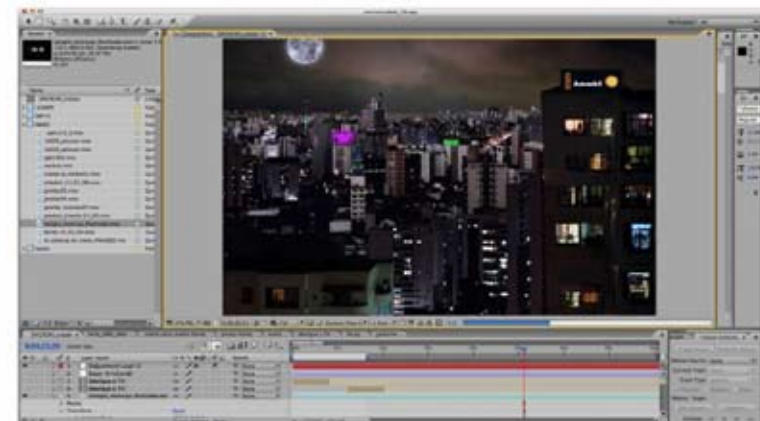
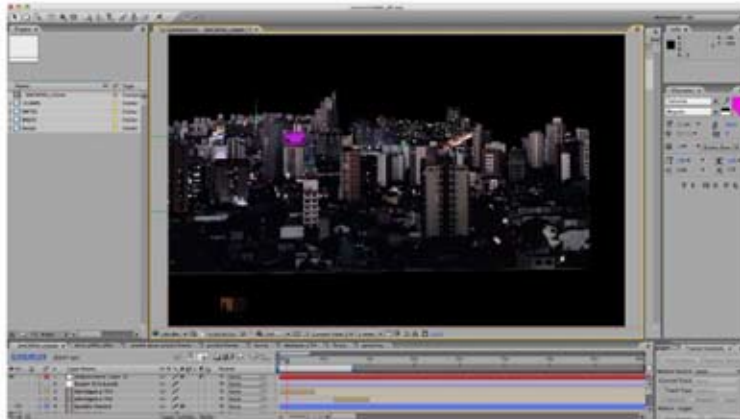
Se a sobreimpressão trabalha com várias imagens ao mesmo tempo, superpostas e sintetizadas numa simultaneidade de momentos distintos mixados – um sobre o outro, as janelas eletrônicas permitem uma divisão da imagem e autorizam justaposições de planos distintos no seio do mesmo quadro - operam por recortes, fragmentos e porções de imagens, uma ao lado da outra.



No vídeo, o quadro forma uma imagem composta por colagem de figuras, perspectivas, cores, texturas, planos etc., instaurando uma simultaneidade heterogênea, de corpos, tempos e espaços por oposição à homogeneidade do contexto narrativo “naturalizado”. Em *Janela para Vera(cidade)*, um certo realismo perceptivo é substituído pelo irrealismo da decomposição e recomposição da imagem. “A partir do momento em que elementos provenientes de fontes diversas constituem uma imagem composta, não pode haver contigüidade espacial efetiva (emanando do real) entre os dados nela representados.” (DUBOIS, 2004, p.83). Esta característica é fundamental para o entendimento da chamada bricolagem audiovisual, espécie de “vídeo-fotomontagem”. “À noção de plano, espaço unitário e homogêneo, o vídeo prefere a de imagem, espaço multiplicável e heterogêneo. Ao olhar único e estruturante, o princípio de agenciamento significativo e simultâneo das visões.” (DUBOIS 2004, p. 84)

Na linguagem videográfica, quando se fala em mescla de imagens, não pode haver “profundidade de campo” no mesmo sentido, por exemplo, existente no cinema, pois não há imagem, nem espaço, tampouco ponto de vista, único. O que existem são várias imagens, espaços, pontos de vista embutidos uns nos outros, uns sob outros, uns sobre outros, o que se revela é uma certa espessura da imagem. A profundidade de campo é substituída por profundidade de superfícies, fundada na estratificação da imagem em camadas.

A imagem que se apresenta como um corpo-superfície, não “película” invisível e transparente um vidro ou uma janela aberta para o mundo (como ocorria no cinema), mas uma matéria, uma textura, um tecido dotado de corpo, um corpo próprio: uma espessura. Em vídeo, tudo provavelmente não passa de imagem, mas todas essas imagens são matérias. (DUBOIS, 2004, p. 89)



Telas do software de edição em algumas das etapas de composição do vídeo

7 O termo "montagem vertical" aparece já em Dziga Vertov, e foi muito explorada por grandes cineastas ao longo do séc. XX, usando para isso técnicas de sobreimpressão dos negativos na mesa de montagem (truca). Entretanto, as possibilidades técnicas da imagem do vídeo consolidaram essa característica da verticalidade como a especificidade videográfica.

A base de edição da imagem videográfica *Janela para Vera(cidade)* não é formada pelos cortes e direções (de olhar, de movimento interno do plano), mas por mesclas. É como se a montagem estivesse calcada na verticalidade⁷ (composição de imagens em camadas), acontecendo no interior do quadro, com uma imagem sobre as outras (sobreimpressão), uma ao lado das outras (janelas), umas nas outras (incrustação). "O que a montagem distribui na duração da sucessão de planos, a mixagem videográfica mostra de uma só vez na simultaneidade da imagem multiplicada e composta." (DUBOIS, 2004, p. 90)

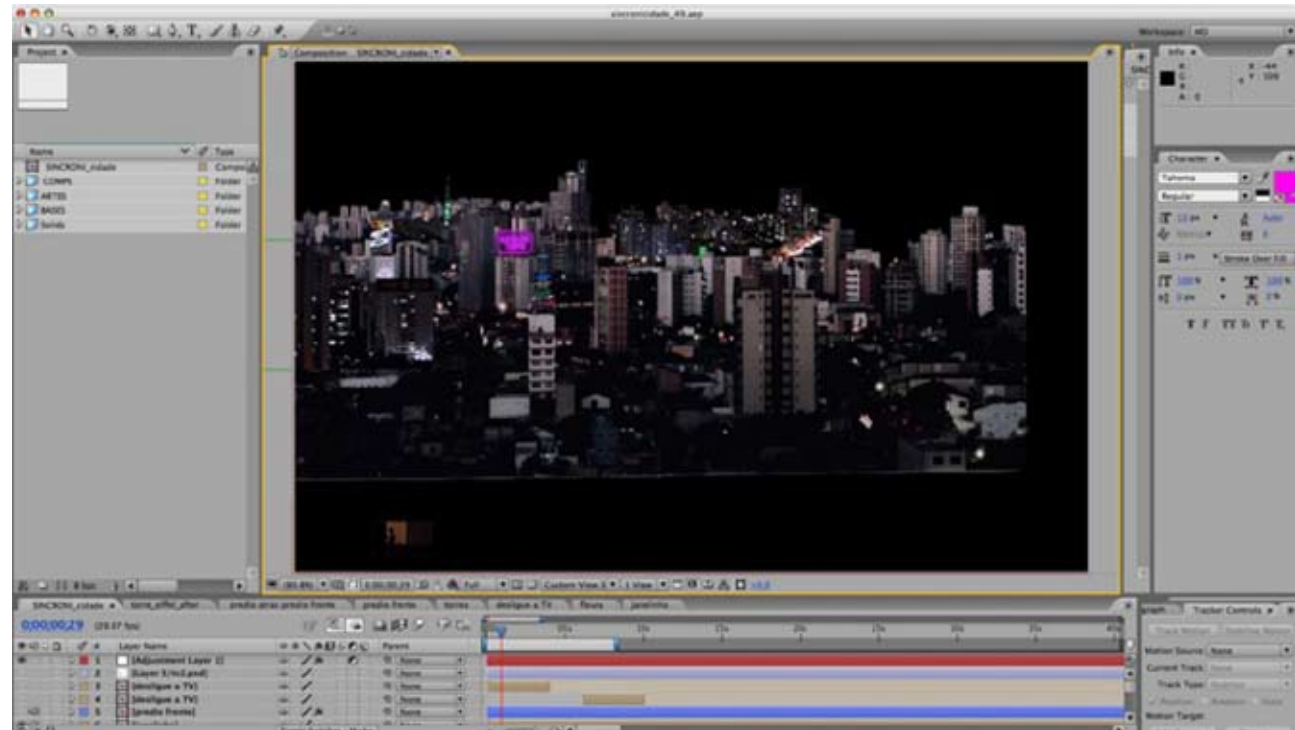
(..) a
videomixagem tende a retirar a importância do espaço off como peça-chave da sua linguagem, em benefício de uma visada mais totalizante: virtualmente, com a multiplicidade das imagens na imagem, é como se o vídeo não cessasse de afirmar sua capacidade de tudo integrar, como se dissesse que tudo está ali, na imagem (sobre a imagem, sob a imagem), não há nada a esperar de um "fora" que já foi incorporado e interiorizado desde o início. (DUBOIS, 2004, p. 93)

O espaço *off* do vídeo é espessura da imagem, tudo vem dela e tudo a ela retorna – tudo pode "vir à tona", tornar-se visível em sua superfície.

2.1.2.1 CAMADAS

O vídeo projetado como janela na videoinstalação foi montado em “camadas” da seguinte forma:

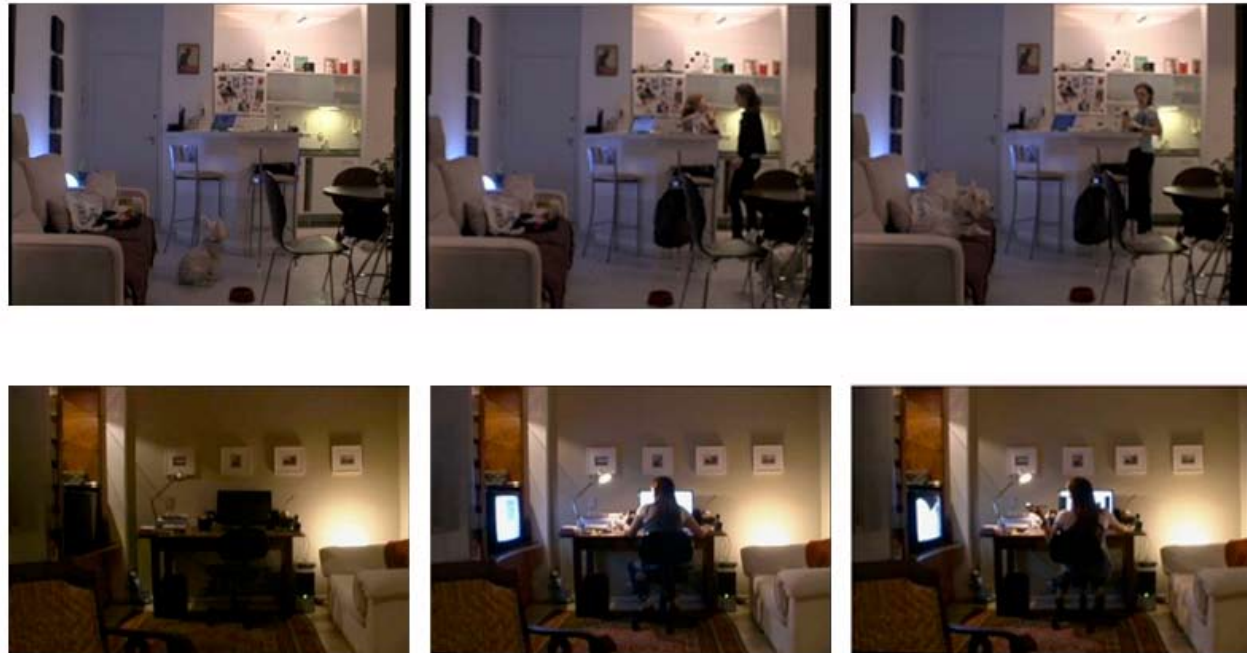
Camada 1: paisagem realista de prédios, em plano geral, utilizando uma fotografia noturna de cidade; a esse plano geral são sobrepostos fachadas de outros edifícios recortados de fotografias e outros vídeos. Os prédios, em escalas variadas, produzem a sensação de um horizonte composto por construções realistas em escala não realista.



Camada 2: na paisagem geral, há uma fachada realista de um prédio residencial destacada e colocada em primeiro plano, cujo interior dos apartamentos pode ser bem visualizado através de suas janelas.

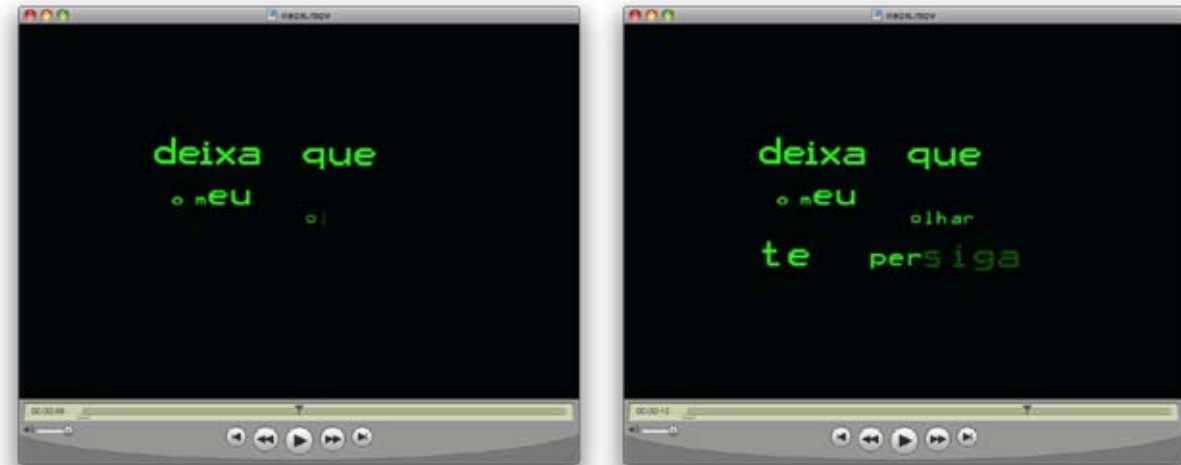


Camada 3: nas janelas do prédio residencial em primeiro plano foram incrustados “micro-vídeos” que reproduzem cenas cotidianas do universo doméstico. Tais situações foram encenadas e gravadas de modo a simular janelas abertas do edifício. Os “micro-vídeos” tem curta duração e foram gravados em formato digital, com câmera fixa, colocada sobre tripé paralelo às janelas dos apartamentos usados como locação, e lente grande angular. O enquadramento desses vídeos reproduz o ponto de vista de alguém que está num prédio vendo, da janela, o prédio defronte.



Camada 4: fotografias e vídeos capturados digitalmente no ambiente urbano, de *outdoors* e luminosos publicitários em escalas diversas foram tratados, manipulados e inseridos no topo dos prédios. Em sua maioria, os luminosos são feitos de neon.

Camada 5: imagens de luminosos criados digitalmente em programas de modelagem eletrônica foram introduzidos no plano geral seguindo as mesmas estratégias de composição da camada 4. Esses luminosos são compostos de modo a subverter o discurso publicitário.



Camada 6: a camada sonora do vídeo, composta a partir da colagem de áudios gravados *in loco* em avenidas movimentadas, aeroportos, e ambientes domésticos, é produzida no computador por meio de programas de edição e tratamento de som, de forma a mesclar os fragmentos sonoros diversos. O que resulta é uma imagem de natureza sonora, cuja operação de constituição, da mesma forma que a da imagem visual, é mais colagem que montagem.

2.1.2.2 0 SOM



O desenho de som concebido para o vídeo apresenta um “deslocamento” entre a imagem e o áudio. Essa disjunção é apresentada pela divergência entre a trilha sonora que só poderia ser ouvida de fato em passeios reais pelas ruas de uma grande cidade, e as imagens mostradas no vídeo, cujo som só poderia ser ouvido, abafado, filtrado pelas paredes do apartamento, à distância que o separa da rua: conversas esparsas entre transeuntes; barulhos de motor e de aviões; som do alto-falante de aparelhos como rádio, CD *player* de automóveis em movimento, que, ao passarem, deixam no ar um trecho irreconhecível de uma música ou de outra informação sonora qualquer. A essas camadas sonoras são

⁸ Diegese é um conceito de estudos literários, dramaturgicos e de cinema que diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa. A diegese é a realidade própria da narrativa à parte da realidade externa de quem lê. O tempo diegético e o espaço diegético são, assim, o tempo e o espaço que decorrem ou existem dentro da trama, com suas particularidades, limites e coerências determinadas pelo autor (AUMONT, 1995). Em cinema e outras linguagens audiovisuais, diz-se que algo é diegético quando ocorre dentro da ação narrativa ficcional do próprio filme. Por exemplo, uma música de trilha sonora incidental que acompanha uma cena faz parte do filme mas é externa à diegese, pois não está inserida no contexto da ação. Já a música que toca se um personagem está escutando rádio (e o rádio está presente na imagem) é diegética, pois está dentro do contexto ficcional.

acrescentados sons sintetizados de buzinas, animais, colisões entre corpos, manifestações climáticas entre outros, tornando, assim, a trilha sonora, tal como a imagem visual, também uma bricolagem.

Acerca da trilha original elaborada é importante ainda falar sobre *diegese*⁸ e sua pertinência em relação à construção da imagem e do som presentes nessa “cidade bricolagem”. Para embasar essa reflexão recorre-se à análise da experiência “auricular” da imagem (MACHADO, 1997).

As camadas de som presentes no trabalho foram concebidas tendo como base o quadro visual de projeção, a janela/tela. Do ponto de vista estético e estratégico, a composição sonora da videoinstalação aparece como um componente fundamental para causar a sensação de estranhamento com relação ao som ambiente de uma sala de estar urbana com janela aberta, em que se pode **ver a cidade**. O estranhamento é causado pela já referida disjunção entre o som que se ouve e a imagem que se vê: ver/estar num ambiente interno, fechado e particular – ouvir/estar na rua, espaço externo, aberto e público.

Na experiência cotidiana da metrópole – seja um passeio pelas ruas ou a observação delas – nem sempre se ouve o que se vê; os sons ecoam pela cidade e chegam aos nossos ouvidos sem o seu correspondente visual, assim também a atenta observação de uma situação na sala do prédio em frente raramente vem acompanhada do seu respectivo som.

No entanto, esse som da paisagem urbana eletrônica não é a única camada sonora presente na videoinstalação: a TV, o computador e o celular também emitem sons. Seja o noticiário do dia, o filme reproduzido em DVD, um site animado e sonorizado, o celular que avisa sobre uma ligação ou desperta para um evento no calendário – esses “ruídos” formam outras camadas sonoras da videoinstalação, contribuindo para a diegese do espaço cenográfico.

Assim como na direção de arte de um filme, a relação intrínseca e intensa entre os elementos audiovisuais constituem a atmosfera de **veracidade** e naturalidade para a obra; aqui, a sala de estar cenográfica audiovisual, cria, por

alguns momentos, a ilusão de verdade da ficção. A diferença é que neste caso específico, como não se está numa sala de projeção cinematográfica, a ilusão de verdade é desfeita sistematicamente pela irrupção da realidade, seja no reconhecimento da estrutura aparente do cenário, no soar de qualquer celular, na programação em tempo presente da TV, seja na realidade que se apresenta pelas imagens oriundas dos suportes comunicacionais ou naquelas ou dos próprios objetos e acontecimentos reais que compõem a videoinstalação.

No ambiente cenográfico, a trilha sonora tem o papel de desencadear ou virtualizar histórias não-lineares como experiências sensoriais para o visitante; cada um, então, é como um personagem de narrativas possíveis provocadas pelo contexto do trabalho poético.

A diegese é, portanto, em primeiro lugar, a história compreendida como pseudomundo, como universo fictício, cujos elementos se combinam para formar uma globalidade. A partir de então, é preciso compreendê-la como o significado último da narrativa: é a ficção no momento em que não apenas ela se concretiza, mas também se torna uma. Sua acepção é, portanto, mais ampla que a história, que ela acaba englobando: é também tudo o que a história evoca ou provoca para o espectador. Por isso é possível falar em universo diegético, que compreende tanto a série das ações, seu suposto contexto (seja ele geográfico, histórico ou social), quanto o ambiente de sentimentos e motivações nos quais eles surgem. (...) A diegese seria, assim, a história tomada na plástica da leitura, com suas falsas pistas, suas dilatações temporárias, ou, ao contrário, seus desmoronamentos imaginários, com seus desmembramentos e remembramentos passageiros, antes de se congelar em uma história que posso contar do começo ao fim de maneira lógica. (AUMONT, 1994, p. 114-115)

2.1.3 A TV



Na videoinstalação há um televisor constantemente ligado, com um controle remoto à disposição do visitante. O aparelho de TV, conectado à antena, recebe a programação diária dos canais abertos.

A televisão e seu sistema de transmissão à distância foi o modo pioneiro de proporcionar a vivência da imagem e do som videográficos em simultaneidade com o plano da vida cotidiana, no ambiente familiar e doméstico. A TV, ao erigir um mundo baseado em infinitas imagens, encerra-o na transmissão de mais um ataque terrorista aos EUA, na final do campeonato brasileiro, nos novos índices da Influenza H1N1, na apresentação daquela banda inglesa na entrega do Grammy, no mais recente filme dos Irmãos Cohen na TV, ou, ainda, num dos filmes preferidos que antes repousava em uma caixinha de DVD, junto ao aparelho.

A televisão pode transmitir eventos ou acontecimentos, no tempo exato de sua produção, às mais variadas pessoas, aos mais diferentes lugares.

(...) a partir do momento que abrimos não somente a janela como também a televisão, o dia modificou-se: ao dia solar da astronomia, ao dia incerto da luz de velas e à iluminação elétrica acrescenta-se agora um falso-dia eletrônico, cujo calendário é composto apenas por “comutações” de informação sem qualquer relação com o tempo real. (VIRILIO 1992, p. 69)

Com o advento da imagem eletrônica, surgiram outras possibilidades de tratamento da imagem, além da transmissão contínua e doméstica da TV. A partir do desenvolvimento de dispositivos de gravação magnética da imagem (os *videotapes*), a produção imagética tornou-se cada vez mais popular. O vídeo protagonizou na, pela, e através da televisão as passagens que o caracteriza, sobre as quais fala Bellow (1997). Para o autor, o aparelho de TV, uma “caixa simultaneamente íntima e planetária, acabou mudando profundamente (...) tanto nosso sentido de fabricação quanto de apreensão das imagens.” (BELLOW, 1997, p.14)

Uma das grandes forças da televisão é também a de ser capaz, mais ou menos rapidamente, de relativizar esta ou aquela figura, de reciclá-la e de reapropriar-se dela. (...) Uma das tarefas da crítica é avaliar permanentemente a relação das forças entre o que o fluxo assimila e o que lhe resiste. Há duas maneiras de resistir ao fluxo. Situando-se no interior, na televisão como instituição do fluxo. Ou fora dela. É impressionante constatar que praticamente todos que resistem ao fluxo, do interior, devem, para conseguir fazê-lo, situar-se também no exterior. (BELLOW, 1997, p. 69)

Em *Janela para Vera(cidade)*, a transmissão televisiva que penetra a sala de estar torna-se evidentemente paradoxal: “verdade e mentira ao mesmo tempo” - o cenário é um recurso usado pela TV, ao mesmo tempo em que a TV é um recurso usado na videoinstalação para tornar o ambiente verossímil. Para Bellour (1997), a televisão retirada de seu contexto “natural” – como nas instalações de video-artistas –, problematiza seu próprio fluxo constitutivo, por meio de uma resistência oferecida a ele na negação do desempenho de seu papel funcional. “A instalação produz um espaço ao mesmo tempo físico e virtual no qual o espectador reapropria a seu bel-prazer os conceitos que colocam a instituição em xeque, abrindo caminho para uma interação tanto crítica como imaginária.” (BELLOUR 1997, p. 69)

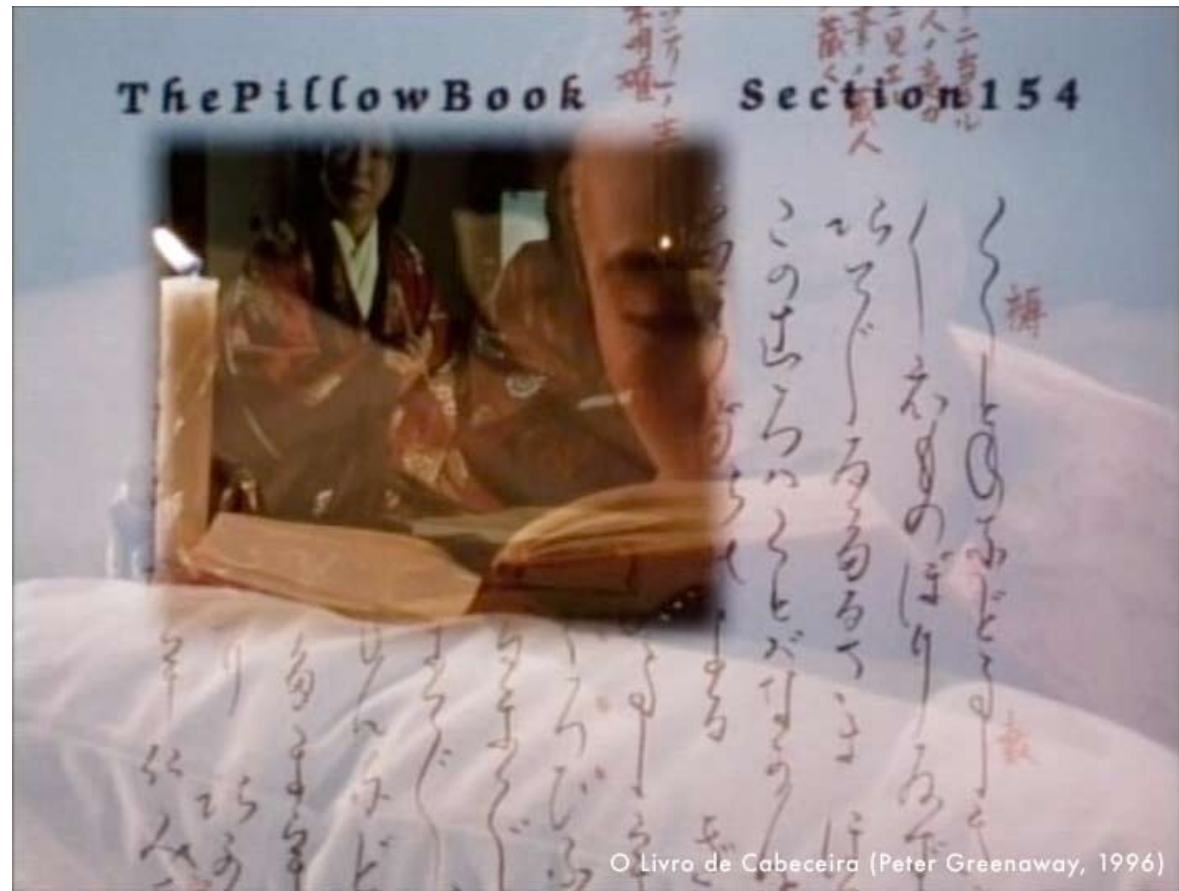
2.1.4 DVDS

Além de receber a programação diária da TV aberta, o aparelho de televisão está ligado a um aparelho reproduzidor de DVD.

Graças ao vídeo, os filmes - obras da indústria cinematográfica – fazem parte de videotecas pessoais e podem ser colecionados, vistos e, a qualquer momento, revistos. Os filmes são produtos audiovisuais que utilizam, entre outros recursos, a linguagem cenográfica como importante forma de estruturação da narrativa. Assim, ao possibilitar a reprodução de filmes específicos dentro do espaço da instalação, intensifica-se a contraposição entre o caráter mimético desse ambiente e o espaço cenográfico do próprio cinema, também construído para que se possa realizar como possível algo ficcional, antes apenas imaginado.

Os títulos presentes na sala de estar cenográfica apresentam em suas narrativas alguns elementos pertinentes ao processo de criação de *Janela para Vera(cidade)*: a cidade como personagem-paisagem; a invenção ou simulação de realidades; a janela como personagem; a desconstrução de ambientes pela evidência ficcional de seus cenários; os bastidores do “fazer cinema”; deslocamentos qualitativos ou extensivos (explorados no gênero *road-movie*, por exemplo). Além destes aspectos, estão disponíveis filmes que apresentam dois pontos cruciais para este trabalho poético: a narrativa construída verticalmente na montagem, usando recursos e camadas encontradas na “estética videográfica”, e a proposta de escrita eletrônica de um livro, com camadas textuais, imagéticas, audiovisuais, táteis e corpórea.

2.1.5 LIVROS E MÍDIA IMPRESSA



No cenário, há livros de autores cujas reflexões se alinham aos problemas aqui já referidos. Entretanto, para inspirar aos visitantes e instigá-los a uma exploração desviada do espaço, também há publicações sem relação direta com questionamentos. Isso corresponde aos interesses diversos, presente em um domicílio.

Diferentemente dos livros – que, de modo geral, trazem um saber organizado de maneira homogênea – a presença de revistas e jornais realça a multiplicidade e a efemeridade do tempo, trazendo, com seus conteúdos heterogêneos, as últimas notícias passadas.

Chamamos de livro uma derivação do modelo de códice cristão. “O códice foi um formato característico de manuscrito em que o pergaminho era retalhado em folhas soltas, reunidos por sua vez em cadernos costurados ou colados em um dos lados e muito comumente encapados com algum material mais duro. (...) Até então, o códice (codex) era o nome que os cristãos utilizavam para designar as escrituras sagradas.” (MACHADO, 1997, p. 175). “Livro (*liber*) tinha uma conotação mais genérica e designava qualquer dispositivo de fixação do pensamento, fosse ele a inscrição em pedra ou madeira, a tabuleta de cera, o rolo de pergaminho etc.” (Evaristo Arns, 1993 *apud* MACHADO, 1997, p. 175)



Podemos definir o livro numa acepção mais ampla, como todo e qualquer dispositivo pelo qual uma civilização grava, fixa, memoriza para si e para a posteridade o conjunto de seus conhecimentos, de suas descobertas, de seus sistemas de crenças e os vãos de sua imaginação. Ou, num contexto mais moderno, segundo palavras do próprio Lucien Febvre (Martin 1992, p. 15): livro é o instrumento mais poderoso de que pode dispor uma civilização para concentrar o pensamento disperso de seus representantes e conferir-lhe toda a eficácia, difundindo-o rapidamente no tecido social, com um mínimo de custos e de dificuldades. Sua função primordial é “conferir [ao pensamento] um vigor centuplicado, uma coerência completamente nova e, por isso mesmo, um poder incomparável de penetração e de irradiação” (p. 15).

(MACHADO 1997, p. 177)

As mídias presentes na videoinstalação dão continuidade ao projeto histórico do livro, elas o transformam em direção às novas necessidades do homem contemporâneo: “o livro passa a ser pensado agora como dispositivo (...), cuja função é não apenas dar suporte ao pensamento criativo, mas também colocá-lo em operação.” (MACHADO, 1997, p. 180)

Os meios de difusão não-escrita do pensamento, o cinema, o rádio, a TV nos ajudam a conceber a transmissão de idéias por um meio diferente do circuito tradicional do texto. Usando o conceito de livro como instrumento para dar consistência ao pensamento disperso e para ampliar o seu poder de influência dentro de uma sociedade, “não poderíamos, pois, dizer que os filmes, os vídeos, os discos e muitos programas de rádio e televisão são os “livros” de nosso tempo?” (MACHADO, 1997, p. 179)

O livro como dispositivo – uma obra para ser lida não necessariamente de maneira linear, mas sim, como uma forma de organização do pensamento - conflui em uma máquina que há algumas décadas convive lado a lado com a humanidade, o computador, outra janela/tela da videoinstalação. É nele que se dá a possibilidade para existência de obras eletrônicas e audiovisuais, com acesso randômico e simultâneo a qualquer uma de suas partes e estruturas –permitindo dispor diversos textos, imagens, vídeos, sons, ao mesmo tempo, para visualização, comparação, análise e avaliação.



⁹ Dressing é um termo vindo do inglês muito usado em direção de arte de cinema, que nomeia a etapa de composição do ambiente com mobiliário e objetos. Este termo é usado em substituição à palavra decoração, pois não define uma busca por conforto visual, acústico ou corpóreo, mas sim, o ato de vestir o ambiente com elementos significativos que favoreçam seu entendimento conceitual e estético para a narrativa. Aqui o termo se refere aos elementos (arquivos e programas) que conferem ao computador a característica de estar sendo “habitado” pelo morador virtual do cenário, tal como os móveis e objetos que dão ao ambiente seu aspecto crível.

¹⁰ Na esteira dessa citação de Virilio e trazendo para uma perspectiva cotidiana, vale lembrar que em breve, a TV digital e o computador terão papéis muito similares no sentido de constituírem interfaces em que o usuário poderá, cada vez mais, “navegar” ou “surfar” pelos assuntos, compras, informações, entretenimentos de seu interesse pessoal.

¹¹ Sobre a questão da imagem técnica, a videoinstalação se ampara na precisa definição de Arlindo Machado, aqui sintetizada com o interesse de enriquecer as possibilidades de entendimento introduzidas pela presença do computador na sala de estar cenográfica: “Imagem técnica seria toda representação plástica enunciada por ou através de algum dispositivo técnico. (...) Quando se fala em imagens, é impossível pensar a estética independentemente da intervenção da técnica. (...) Naturalmente, quando hoje falamos em imagens técnicas, estamos nos referindo quase sempre a um campo de fenômenos audiovisuais mais específico, e também mais típico de nosso tempo, em que a intervenção de tecnologias pesadas afeta substancialmente a natureza da mesma imagem (...)” (MACHADO, 1997, p.223-224).

2.1.6 COMPUTADOR (equipado com webcam)

O computador protagoniza múltiplos papéis dentro da videoinstalação. De um lado, é a interface entre o espaço cenográfico e o ciberespaço, pois está conectado à internet, participando do ambiente como outra forma de habitar espaços. Ao permanecer ligado, cumpre funções cotidianas como, por exemplo, baixar arquivos da internet ou realizar operações de manutenção do sistema operacional. Como acontece com um computador pessoal qualquer, pastas contendo fotos, textos, vídeos caseiros, filmes, etc, estão disponíveis aos visitantes, tanto para leitura, quanto para edição, unindo, assim, o *Dressing*⁹ do computador a *links* e *bookmarks* para páginas pessoais em sites de relacionamento – *Orkut*, *Facebook*, blogs, etc. É provável que ocorra a utilização particular e funcional, do computador (consulta a e-mails pessoais, por exemplo) durante a frequência à videoinstalação – o que, por si só já constituiria um novo estado de imersão por parte do visitante que significaria uma espécie de funcionalização de todo o espaço da instalação, o que, por conseguinte, o tornaria tão ordinário quanto o de uma *lan-house* ou uma sala de casa.

Por outro lado, e juntamente com a TV, ele tem também papel de destaque na história da relação dos indivíduos com o mundo, “interface-tela”, “porta-janela” que fornece acesso quase imediato a distâncias físicas cada vez maiores. “Com os meios de comunicação instantânea (satélite, TV, fibra ótica, telemática...) a chegada suplanta a partida: tudo “chega” sem que seja preciso partir.”¹⁰ (VIRILIO, 1992, p. 10)

Além disso, o computador é um dos suportes de produção da imagem técnica¹¹, mediador de quase todas as técnicas de produção, manipulação, intervenção e reprodução da visualidade nos dias atuais, e o grande instrumento de concepção e execução da imagem eletrônica. Pelo computador, passam todos os elementos constitutivos de *Janela para Vera(cidade)*. Ele adquire, dessa forma, certa característica metalingüística no contexto de interesse do trabalho

poético. Da escrita e editoração dos livros e impressos até a edição do vídeo projetado, às imagens exibidas pelo aparelho de TV, à produção dos DVDs, ao projeto dos móveis existentes no ambiente, ao próprio projeto cenográfico da sala de estar com seus estudos (de escala, medidas, proporções, visualidade), ao funcionamento do celular; ao processo de construção deste texto (trocas de e-mail, reuniões via *skype*, acesso à bibliografia específica), inclusive até a própria escrita desta dissertação, todas essas etapas foram concebidas ou realizadas tendo como meio o computador.

A *webcam* conectada ao computador apresenta-se como mais um elemento que integra e complexifica o sistema de imagens produzidas e manifestadas na videoinstalação. A janela-tela da *webcam* no computador permite tanto a visualização do ambiente da videoinstalação por pessoas em pontos remotos, quanto a interação “face-interface” entre o público visitante presencial e o virtual.

¹² Essa relação encontra-se aqui baseada em uma distinção fundamental entre os pares possível/virtual, de um lado, e real/atual por outro – distinção preconizada por Gilles Deleuze (1968) em *Diferença e repetição*. Pierre Lévy (1996) explica que, para Deleuze, o possível já está todo constituído, mas permanece no limbo – o vídeo pré-gravado “dormindo” em estado de latência na mídia; o possível é estático, ou seja, é exatamente como o real – é um real latente, que ainda não existe – o vídeo enquanto não projetado. “A árvore está virtualmente presente na semente” (LÉVY, 1996, p.15). A realização de um possível não é criação, no sentido pleno do termo, pois “a criação implica também a produção inovadora de uma idéia ou de uma forma(...)” (*ibid.*, p.16). Por sua vez, o virtual não se opõe ao real, ao contrário, interage com ele, além de dialogar com o atual. “A atualização é criação, invenção de uma configuração dinâmica de forças e finalidades.” (*op.cit.*) E, diferentemente do possível, que se realizará sem que nada mude em sua natureza, “o atual em nada se assemelha ao virtual: responde-lhe.” (*ibid.*, p.17)

2.1.7 CIRCUITO FECHADO

O dispositivo, formado pela pequena câmera de vídeo ligada em sistema de circuito fechado a uma das telas que formam a paisagem eletrônica junto com a imagem projetada, reflete e desdobra os conceitos de virtual e atual¹². A cidade da paisagem projetada não existe no mundo real, mas se realiza na realidade da projeção tal como é real o agora de toda ação presente.

O vídeo pré-produzido não é virtual por natureza, uma vez que a totalidade de seu ser está manifesta integralmente na matriz de sua projeção, nenhuma nova informação integrará suas imagens. No entanto, acoplado às imagens da câmera de circuito fechado, ele ganha uma dimensão de inacabamento, de obra aberta; na imagem em que vídeo pré-gravado e reprodução do vídeo em circuito fechado se compõem, convergem os pares possível/virtual e real/atual. O possível do vídeo pré-gravado se realiza durante a projeção, e o virtual dos acontecimentos se atualiza nas imagens reproduzidas da câmera de circuito fechado. A câmera de circuito fechado capta o momento presente reproduzindo-o dentro da imagem projetada, reconfigurando-a, ressignificando-a.

Desta forma, o vídeo capturado em tempo presente no interior da videoinstalação estará sempre atualizando a imagem projetada do vídeo pré-gravado, em um diálogo imprevisível e infinito, enquanto estiverem ligados os dispositivos.

Essa duração do “tempo presente” na videoinstalação, intensificada e reafirmada pela presença da câmera de circuito fechado e sua transmissão direta para uma das telas de LCD que compõem o trabalho poético, evidenciam a simultaneidade espacial e temporal conjunto variável de imagens.

Como já é sabido, as câmeras eletrônicas diferem das câmeras fotográficas e cinematográficas por retalharem as imagens numa seqüência de linhas de retículas, de modo a possibilitar varrê-las por feixes de elétrons e assim convertê-las numa seqüência de impulsos elétricos, que serão, por sua vez, distribuídos através de ondas ou gravados em suporte eletromagnético. Em outras palavras, a imagem eletrônica não consiste em outra coisa que um conjunto de linhas superpostas e sucessivas, cada uma delas constituída por um número dado de pontos elementares de cor, que se juntam num quadro para formar um painel de retículas, à maneira da técnica pictórica do *mosaico*. Ela é também uma imagem iridescente, uma imagem-luz, em que a informação plástica coincide com a fonte luminosa que a torna visível. Tecnicamente, a imagem eletrônica se resume a um ponto luminoso que corre a tela, enquanto variam sua intensidade e seus valores cromáticos. Isso significa que, em cada fração de tempo, não existe propriamente uma imagem na tela, mas um único *pixel*, um ponto elementar de informação de luz. A imagem completa, o quadro videográfico, já não existe no espaço, mas na *duração* de uma varredura completa da tela, portanto, no tempo. A imagem eletrônica já não é, como eram todas as imagens anteriores, ocupação da topografia de um quadro, mas síntese temporal de um conjunto de formas em mutação (Machado 1993, p. 52).

(MACHADO 1997, p. 72)

As câmeras eletrônicas constituem os primeiros dispositivos enunciativos capazes de anotar o tempo em imagens sequenciais, uma vez que a câmera cinematográfica apenas simula esse efeito de duração por uma sucessão de fotogramas fixos. “Isso quer dizer que a real cinematografia, levando-se em consideração a etimologia da palavra (do grego *kinema-éματος* + *gráphein*, “escrita do movimento”), encontra-se materializada no vídeo e na televisão, mais do que no cinema propriamente dito.” (MACHADO, 1997, p. 72)

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)

2.1.8 CELULAR

Diferentemente das outras janelas/telas presentes no cenário, o aparelho de celular “entra” junto com o visitante no universo ficcional da videoinstalação. Além de conectar as pessoas via oral, fazendo com que outras dimensões atravessem o ambiente em que seu portador está inserido, os celulares podem também gerar e transmitir conteúdo, seja ele fotografia, vídeo ou áudio. Essa multifuncionalidade presente em muitos celulares evidencia a característica de convergência midiática cada vez mais presente na experiência do cotidiano.

Os novos dispositivos técnicos-digitais de uso pessoal (além do celular, tocadores de mp4, *iPods*, *palm*s, etc) constroem novas percepções e sensações durante a experiência midiática, e permitem que esta aconteça em qualquer ambiente que, até então, não era destinado a isso ou mesmo em situações de deslocamento que envolvem a interação com outras tarefas não necessariamente correlatas (falar ao telefone dirigindo, comer respondendo email, assistir filmes durante uma aula). Um “estado híbrido de percepção, que relaciona o corpo de forma simultânea no espaço e no tempo, e no dentro e fora tecnológico (...) que o sujeito empreende entre se sentir imerso, mergulhado, no plano da imagem e se sentir emerso, entre o plano da imagem e o plano da vida.” (MELLO, 2008). Esse “estado híbrido” sobre o qual a autora fala, aparece desde o surgimento da TV e sua presença no dia-a-dia das pessoas.

Outro aspecto que a profusão de aparelhos celulares multifuncionais levanta é o da “diluição” de fronteiras do espaço privado por um lado, e o conseqüente processo de vigilância que ele desencadeia por outro. Esses aparelhos permitem o registro e divulgação indiscriminada de situações, por meio da emissão e recepção das imagens que produz. Para exemplificar, video-reportagens que chegam até nós pelas emissoras de TV, delatam ações criminosas que têm o celular como ferramenta principal, e também nos conectamos a determinadas notícias produzidas por intermédio do celular do repórter em plena atividade jornalística. Esses são apenas dois exemplos no campo da comunicação do uso

desse dispositivo, além da infinidade de outros tipos de práticas que esses aparelhos inauguram, como por exemplo, as imagens por eles produzidas e transmitidas de shows e eventos célebres ou ordinários, que alimentam a cada dia sites diversos da internet.

Nesse contexto, até mesmo imagens produzidas no interior da videoinstalação podem alcançar os mais distantes lugares e pessoas através do registro audiovisual pelos aparelhos celulares de seus visitantes. Mais uma vez, a interface tela (telinha) se faz protagonista dessa relação “sensório-tátil” da experiência midiática catalisada pela videoinstalação.



2.2 DA OPERAÇÃO POÉTICA

“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)

Pertencemos a um espaço, a um lugar, como condição própria à nossa existência. Mas, como sempre, o mais familiar é, simultaneamente, o mais estranho, aquilo que afirma o reconhecimento por meio de fugas incontornáveis, divergências irreduzíveis ao um, ou aos muitos que compõem a sua série de múltiplos. Deste modo, por exemplo, a palavra precisa, que carrega a sina comunicativa, diz sempre o outro, no ato mesmo de enunciação.

Vivenciar o espaço é experimentar o outro, uma construção absolutamente singular, em que todo o existente está investido de afeto; em que cada peça, todo objeto, são coordenadas de passagem e ultrapassagem, nos quais, por acaso, luz e matéria se abraçaram como quem está de partida. Todo objeto, neste preciso sentido, é uma subjetivação, um repositório, um depósito, transitório, de homens e mulheres que vão partir, mas que se encontram preservados em um tempo que somente as coisas conhecem.

Vivenciamos um espaço alegórico, experiência deste preciso ser e deste agora, como outro tempo, outro lugar – exatamente aqui. E se nos fosse dado ouvir as coisas, que compartilham o tempo com seres evadidos? Se pudéssemos escutar palavras fantasmáticas, verdadeiramente enunciadas; se o tempo dobrado infinitamente sobre si mesmo, inerente a todo lugar, dissesse da quantidade de atravessamentos que lhe ocorreu? O que veio à mente do passageiro da poltrona 3C, do avião que se chocou com as torres gêmeas, bem no meio de meu aparelho de televisão? Ele ou ela delirou um último desejo? Que sons podem corresponder ao imenso daquela imagem, concebida para todas as TVs?

Qual é o som da imagem zunindo? Não, não se trata do som do objeto, capturado na trilha de áudio. Importa ouvir o som próprio à imagem, à parte daquela trilha.

Para experimentar o espaço em sua polifonia; para ouvir seus chamados esquizofrênicos, vozes de palavras metálicas ou de papel, puramente consonantais; para escutar requerimentos impróprios, convites obscenos, desejos inconfessáveis; é preciso exercitar-se. Não o olho ou o ouvido, sequer tato ou paladar. Trata-se, antes, da construção de um agenciamento em que todo sentido particular opera a favor de seu desfazimento para criar seres capazes interagir com palavras selvagens, imagens infinitamente velozes, gostos auditivos, sons plenos de texturas pictóricas.

As tarefas dirigidas aos aparelhos perceptivos do homem, em momentos históricos decisivos, são insolúveis na perspectiva puramente óptica: pela contemplação. Elas se tornam realizáveis gradualmente, pela recepção tátil, através do hábito.(BENJAMIN, 1985, p.193)

Este requerimento de reconciliação, a demanda que a loucura apresenta à sanidade; o *non sense* ao bom senso; a verossimilhança à verdade, o simulacro ao original, presente de forma mais ou menos evidente em diferentes épocas e lugares, encontra em nosso tempo, possibilidades inauditas. As transpassagens, ultrapassagens, atravessamentos não são mais *insights* próprios aos filósofos, aos intelectuais. Nossa vida cotidiana, em sua banalidade imediata, compõe-se materialmente de atravessamentos que explodem a unidade espaço-temporal desde fora, correspondendo, deste modo, àquilo que já experimentávamos como realidade essencialmente subjetiva.

A esta fragmentação interno-externa, que conduz da identidade ao agenciamento, da necessidade ao acontecimento, do desde sempre previsível às virtualidades, não se chega de modo estritamente teórico. É preciso experimentá-la, mergulhar em suas possibilidades e aspectos imaginativos, viver suas promessas e terrores. Evidentemente, há uma multiplicidade de rotas possíveis, mas sem margem a dúvida: a experimentação audiovisual midiática reverbera o problema a que nos dirigimos. Está, portanto, em todos os lugares da videoinstalação, instituída por secantes excêntricas, retas desorientadas e fugidias.

A abordagem, a partir da qual se compôs a operação poética apresenta, contudo, uma particularidade como rota e errância que se destina a ser. Se, convencionalmente, se imagina que as relações interpessoais representam uma instância própria à parte das coisas, parte-se, nesta dissertação, de um ponto de vista diferente e divergente, admitindo, pelo contrário, que homens e coisas ocupam um mesmo espaço afetivo, de tal maneira que se dirigem reciprocamente olhares e sentenças, requerimentos e acusações, dialogando segundo uma parataxe em que passado, presente e futuro fundem-se em um tempo não cronológico, que captura continuamente imagens que circulam à velocidades imensuráveis e diz de sons inaudíveis.

No espaço criado da videoinstalação, a operação poética não se apropria da coisa como elemento de discurso, ocupando um lugar definido, constitui-se no anverso ininterruptamente posto, em que a coisa nos atravessa com qualidades propriamente subjetivas, afetivas. A coisa nos olha, nos dirige frases e enunciados que, simultaneamente nossos, só nos retornam pela refração que a coisa lhes impõe. Não há um sofá, nunca houve um sofá, mas uma multiplicidade cuja extensão se intensifica na justa medida em que a coisa é consumida.

Esta expectativa que se dirige à coisa como repositório e depósito de camadas subjetivas de seres permanentemente em trânsito, para ser experimentada, precisa materializar-se em um ambiente criado, uma composição, plano de composição, habitado por personagens estéticos, potências cuja ficcionalidade subverte a própria lógica do pensar, que passa a erigir realidades a partir de relações inventadas em lugar de inferir relações necessárias de uma realidade supostamente imutável.

Compreende-se, deste modo, que a operação poética se refira não a um exercício de inteligência, mas ao trabalho sobre o espaço cenográfico e seus elementos, tendo por meta instituir relações que possibilitem outras ordens de experiência que não aquelas lentamente forjadas pelo hábito. Encontramos, assim, todos os objetos que dizem respeito a uma casa convencional, desde seu mobiliário até utensílios, mas, de outra parte, as relações que estabelecem entre si não se regem pela funcionalidade que lhes é própria, mas pelos atravessamentos que propiciam.

A experiência sozinha não rende obras visuais e audiovisuais, se ela não estiver, ao mesmo tempo, associada a um know-how específico, se ela não se deixar moldar pelos artifícios da representação. Talvez essa seja a condição de toda e qualquer obra criativa, mas, no campo específico das artes visuais, é possível que esse fato possa ser explicado, entre outras coisas, pelo imenso abismo existente entre as imagens que concebemos em nossa imaginação, como agentes destiladores da experiência vivencial, e as que podemos materializar e socializar com os meios e as técnicas disponíveis.

Arlindo Machado, 1997

O fato de que se façam presentes todos os dispositivos midiáticos e que eles operem ininterruptamente no ambiente da videoinstalação; que em lugar de gozarem de privilégios da atenção, sejam portas para sua evasão; que operem continuamente, intensificando a sensação de atravessamento, de interrupção e disrupção, desencaminha a apreensão do conjunto do espaço vivido, de tal maneira que ao livro não se pode atingir em sua natureza livresca; a cama não mais se presta ao sono e o telefone celular, em sua modernidade comunicativa, se rende à experiência da conversão em aparelho receptor de sinal de televisão.

(...) a tela bruscamente tornou-se o local, a encruzilhada de todos os meios de comunicação de massa.

Paul Virilio, 1993

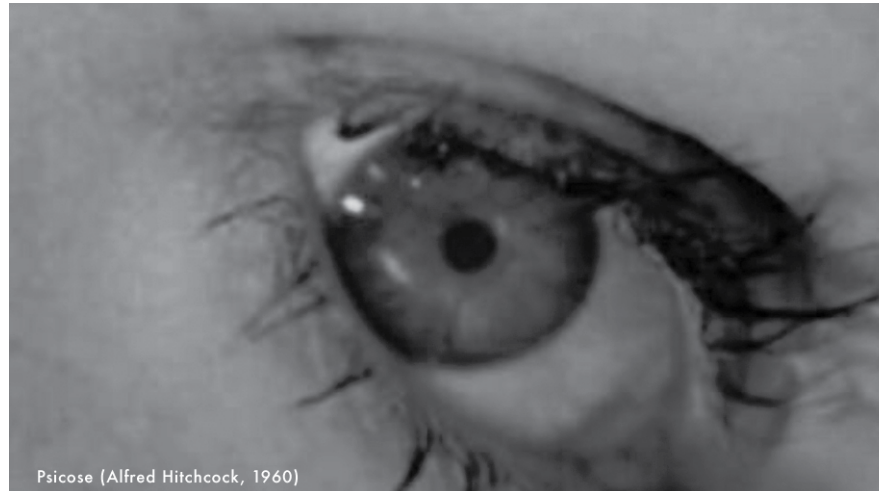
Se as coisas não ocupam mais os lugares que se lhes destinou, ocorre igualmente uma revolta das linguagens, de tal maneira que a cidade, externa à casa, “passa” em sua janela, convertida em filme sobre o monitor da TV. A monumentalidade arquitetural da metrópole se vê reduzida ao display do celular; a tela cinemascopia gira no *youtube*. Telas, em diferentes proporções, repletas de ciclopes e personagens liliputianos, alteram a própria ordem do real, que se vê prenhe de ficcionalidade. Dentro e fora, grande e pequeno, interno e externo. Nada mais está dado de uma vez por todas, mas segundo a ordem em que entra em relação. A mais reclusa intimidade está igualmente na web e muito pouco do que está no mundo público deixa de nos atingir em cheio, no banheiro em que nos recolhemos do mundo. .

Vale mencionar um livro de 1970 chamado *Expanded Cinema*, do norte americano Gene Youngblood. Ele aponta para uma tendência da experiência cinematográfica em ultrapassar os limites das telas em direção à experiência cotidiana, fazendo uso de várias outras mídias e aparatos além da película. Para ele, o “cinema expandido” seria uma situação intrinsecamente ligada à expansão das faculdades humanas em um novo ambiente sensório, a partir de uma confluência entre arte, vida e ciência, e à técnicas que asseguram um desenvolvimento gradual dessa “nova” linguagem cinematográfica. Esta, por sua

vez, concretiza-se, entre outras coisas, pela mistura de mídias e tecnologias (efeitos especiais, arte computacional, televisão, videoarte, ambiente multimídia e holografia) (LANDIM, 2008).

Contrariamente aos que pretendem ver na contemporaneidade uma regressão e um rebaixamento da cultura, com o que apenas se alinham os pressupostos do cânone, e também àqueles que só buscam enaltecer o aparato tecnológico enxergando nele a solução para o conjunto dos intrincados problemas da sociedade atual, a operação poética aqui procura realizar uma subversão das experiências estéticas ordinárias e inventar relações com as quais o corpo poderá expandir a sua potência e caminhar em direção à sua liberdade, quer dizer, suspender o sentido cristalizado corrente que o presente não pode deixar de ressignificar.

2.2.1 INTERTEXTOS



Um trabalho acadêmico, quando implica a criação de um objeto artístico, requer dois procedimentos: sua produção propriamente, e o registro textual desta experiência. Como regra, espera-se que este registro contenha os elementos conceituais mobilizados, seja para a produção do objeto, seja para justificar o que se fez e como se fez, as estratégias escolhidas e assim por diante.

O registro de uma operação poética apresenta, contudo, problemas que lhe são próprios. Evidentemente, sua teorização nada acrescenta à experiência que persegue ou propicia. Entende-se facilmente esta questão quando se pensa sobre a teoria da recepção fílmica. Ainda que se tenham desvelado muitos dos elementos que a envolvem, que se saiba que a sala escura induz o espectador a um estado regressivo - que se assemelha à hipnose ou ao sonho -, que a identificação opera, não por meio da simpatia para com uma determinada personagem, mas criando um lugar (vazio)

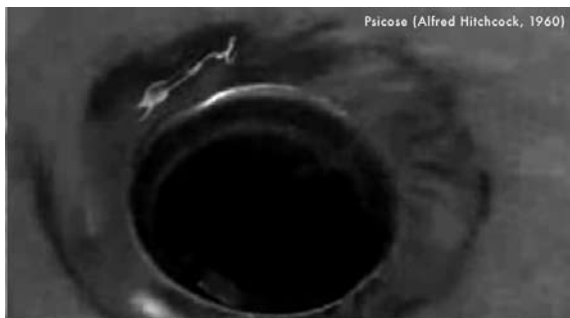
que passa a ser ocupado pelo espectador - independentemente de suas convicções morais, política, -, tais desenvolvimentos não diminuem ou intensificam a experiência de quem vai ao cinema.

Há que se considerar, por outro lado, que a teorização põe, para operação poética, alguns riscos, sendo o mais importante aquele de convertê-la em ilustração de conceitos mobilizados. Não é adequado, portanto, para o empreendimento como um todo, que a teorização preceda a operação artística propriamente dita.

Uma vez materializado o objeto - e neste caso particular, a videoinstalação - surge outra ordem de dificuldades, já que a teoria consubstanciada no texto não o explica ou esgota, não diz dele propriamente dito, ainda que o conecte à história da arte, da cultura, da técnica e dos dispositivos. Remanesce, portanto, o registro no campo da teoria da arte, de sua história e sociologia, sem que se diga do objeto enquanto tal.

A rigor, se a meta do registro for tratar do objeto enquanto “ser de sensação” (DELEUZE; GUATTARI, 1992) , requer-se não teorização, mas sua tradução para o texto. Seria necessário, portanto, para não destruir a obra de partida, criar outro ser de sensação, mas agora no campo literário. Este ser, tão inventado quanto o primeiro, diria dele ainda no interior da experiência estética. Este procedimento requer, contudo, um segundo objeto, algo evidentemente fora dos limites desta dissertação.

Neste contexto – ou seja, diante da impossibilidade de dizer o objeto no interior da estética e com a necessidade de impedir sua subordinação ao conceito – faz-se necessário desenvolver uma estratégia que permita abordá-lo e mantê-lo vivo, como ser que de fato é. Trata-se, portanto, de inventariar afinidades conceituais, evitando qualquer totalização – sistemas completos de explicação – para preservar os interstícios dos quais nasceu o objeto.



No que se refere à *Experiência de Verô ou Janela para Vera(cidade)*, a estratégia guarda afinidade tanto com sua gênese, quanto com a própria operação poética, uma vez que, em grande medida, ambas decorrem de uma espécie de olhar “devorador”, que não elege ou procura imagens de grande qualidade estética, mas se ocupa da abundância de imagens que a contemporaneidade oferece; imagens vazias e chapadas, sinais que nos atravessam em qualquer lugar, no mundo público, mas também na vida privada; de dia, como de noite.

O trabalho poético nasce de uma “pesquisa de sensação”, conforme proposta criada por Deleuze e Guattari (1992). Segundo esses autores, problematizar a sensação, ou melhor, tomá-la como fonte de problemas sensíveis, constitui a estratégia do pensamento criativo em arte.

a sensação desfruta nesses mesmos momentos. A sensação não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto. Toda a matéria se torna expressiva. É o affecto que é metálico, cristalino, pético, etc., e a sensação não é colorida, ela é colorante, como diz Cézanne. É por isso que quem só é pintor é também mais que pintor, porque ele "faz vir diante de nós, na frente da tela fixa", não a semelhança, mas a pura sensação "da flor torturada, da paisagem cortada, sulcada e comprida", devolvendo "a água da pintura à natureza"⁴. Só passamos de um material a outro, como do violão ao piano, do pincel à brocha, do óleo ao pastel, se o composto de sensações o exigir. E, por mais fortemente que um artista se interesse pela ciência, jamais um composto de sensações se confundirá com as "misturas" do material que a ciência determina em estados de coisas, como mostra timentemente a "mistura óptica" dos impressionistas.

O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o affecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações. Para isso, é preciso um método que varie com cada autor e que faça parte da obra: basta comparar Proust e Pessoa, nos quais a pesquisa da sensação, como ser, inventa procedimentos diferentes⁵. Os escritores,

⁴ Artaud, *Van Gogh, le suicidé de la société*, Gallimard, Ed. Paule Thevenin, p. 74; 82: "Pintor, nada senão pintor, Van Gogh dominou os meios da pura pintura e não os ultrapassou... mas o maravilhoso é que este pintor que só é pintor... é também, de todos os pintores natos, o que mais faz esquecer que temos a ver com a pintura".

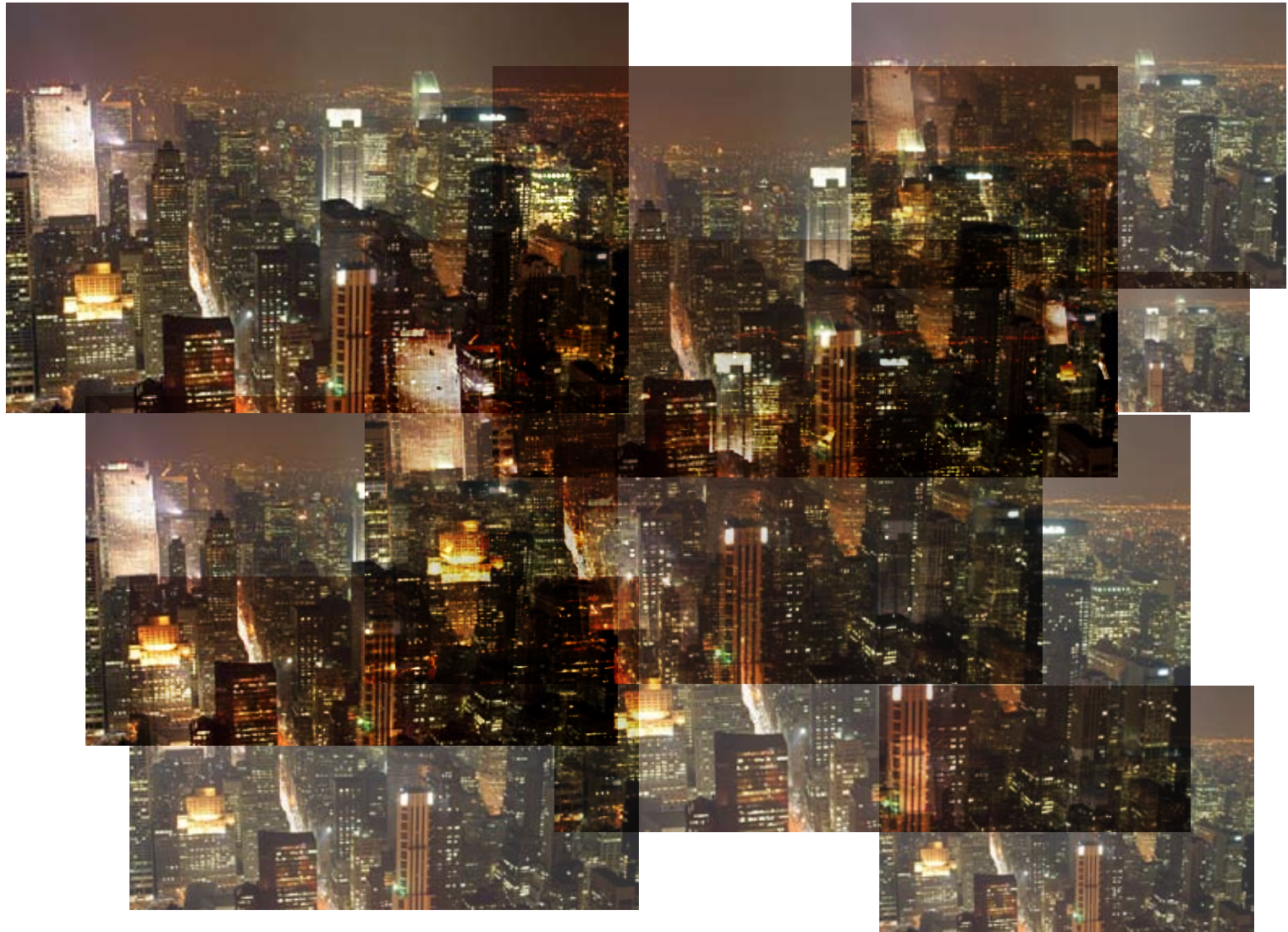
⁵ José Gil consagra um capítulo aos procedimentos pelos quais Pessoa extrai o percepto a partir de percepções vividas, notadamente em "Óde marítima" (*Fernando Pessoa ou la métaphysique des sensations*, Ed. de la Différence, cap. II).

quanto a isto, não estão numa situação diferente da dos pintores, dos músicos, dos arquitetos. O material particular dos escritores são as palavras, e a sintaxe, a sintaxe criada que se ergue irresistivelmente em sua obra e entra na sensação. Para sair das percepções vividas, não basta evidentemente memória que convoque somente antigas percepções, nem uma memória involuntária, que acrescente a reminiscência, como fator conservante do presente. A memória intervém pouco na arte (mesmo e sobretudo em Proust). É verdade que toda a obra de arte é um monumento, mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação. Não se escreve com lembranças de infância, mas por blocos de infância, que são devires-criança do presente. A música está cheia disso. Para tanto é preciso não memória, mas um material complexo que não se encontra na memória, mas nas palavras, nos sons: "Memória, eu te odeio." Só se atinge o percepto ou o affecto como seres autônomos e suficientes, que não devem mais nada àqueles que os experimentam ou os experimentaram: Combray, como jamais foi vivido, como não é nem será vivido, Combray como catedral ou monumento.

E, se os métodos são muito diferentes, não somente segundo as artes, mas segundo cada autor, pode-se no entanto caracterizar grandes tipos monumentais, ou "variedades" de compostos de sensação: a *vibração* que caracteriza a sensação simples (mas ela já é durável ou composta, porque ela sobe ou desce, implica uma diferença de nível constitutiva, segue uma corda invisível mais nervosa que cerebral); o *enlace ou o corpo-a-corpo* (quando duas sensações ressoam uma na outra esposando-se tão estreitamente, num corpo-a-corpo que é puramente "energético"); o *recho, a divisão, a distensão* (quando duas sensações se separam, ao contrá-

rio, se distanciam, mas para só serem reunidas pela luz, o ar ou o vazio que se inscrevem entre elas, ou nelas, como uma cunha, ao mesmo tempo tão densa e tão leve, que se estende em todos os sentidos, à medida que a distância cresce, e forma um bloco que não tem mais necessidade de qualquer base). Vibrar a sensação — acoplar a sensação — abrir ou fender, esvaziar a sensação. A escultura apresenta esses tipos quase em estado puro, com suas sensações de pedra, de mármore ou de metal, que vibram segundo a ordem dos tempos fortes e dos tempos fracos, das saliências ou das reentrâncias, seus poderosos corpo-a-corpo que os entrelaçam, seu arranjo de grandes vazios entre um grupo e outro e no interior de um mesmo grupo, onde não mais se sabe se é a luz, se é o ar que esculpe ou é esculpido.

(DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.217-219)



13 Para Rancière (1995) é preciso ter um modo de, ao mesmo tempo, dividir e compartilhar a experiência sensível comum. Para o autor, essa estética primeira – a partilha do sensível – é uma espécie de distribuição de lugares e ocupações, um modo negociado de visibilidade que “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce”. (RANCIÈRE, 1995, p. 16). “Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas (...) uma relação entre os modos do fazer, os modos do ser e os do dizer; entre a distribuição dos corpos de acordo com suas atribuições e finalidades, e a circulação do sentido; entre a ordem do visível e a do dizível.” (op. cit., p. 8)

2.2.2 PESQUISA DE SENSAÇÃO ENQUANTO METODOLOGIA POÉTICA



O sentimento do avanço das tecnologias afeta a maneira como vivenciamos as dimensões de espaço, tempo e corpo, e alarga a experiência sensorial humana. Neste contexto, uma multiplicidade crescente de dados empíricos encontra-se disponível para a pesquisas filosóficas, científicas e artísticas ou, como aqui se dá, para o empreendimento de uma pesquisa de sensação. O estudo desse fenômeno é essencial para entender e desenvolver, concomitantemente, novas metodologias de produção de conhecimento, de produção de sentidos, e novas formas de partilha do sensível.¹³

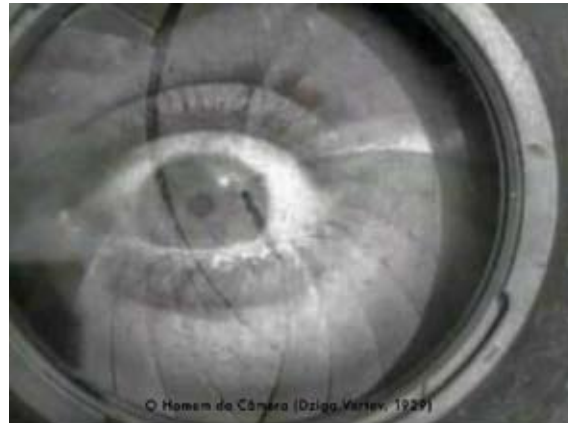
¹⁴Prefácio de José Gil in DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*, Lisboa: Relógio D'Água, 2000, p. 19.

(...) não se trata tanto de assimilar um saber através de um método como de articular dois conjuntos de problemas para formar um único campo problemático. (...) E isto constitui o problema: aprendemos então a 'colocar problemas', o que não significa enunciar as condições de um problema empírico, mas fazer dele uma rede problemática sempre aberta (para o virtual). (DELEUZE, 2000)¹⁴

O primeiro objeto de investigação para se iniciar a pesquisa de sensação foi a composição do cenário e a distribuição das figuras estéticas sobre ele...

Para Deleuze e Guattari (1992), toda obra de arte é bloco de sensações, construído pela experimentação poética. Seguindo esta dinâmica, a pesquisa da sensação constrói um plano de composição e sobre ele dispõe figuras estéticas que, por sua vez, são sensações ou compostos de sensações. Por sensações entende-se forças.

Numa pesquisa da sensação não se lida com formas, mas com energia, vibrações que emanam da matéria. Assim, a obra de arte é monumento que o artista compõe com sensações advindas do mundo, inventando seres de sensações.



Numa perspectiva pragmática, os procedimentos metodológicos para a criação da videoinstalação e a escrita da dissertação foram concatenados nas seguintes etapas:

- Pesquisa iconográfica realizada em diversas fontes (filmes, pinturas, fotografias, revistas, internet), com intuito de definir uma “atmosfera” ou “clima” do trabalho;
- Desenhos, esboços, plantas, ilustrações, maquetes virtuais – projeto cenográfico detalhado;
- Exploração da potência sensível incondicionada do espaço cenográfico (quando desviado de seu contexto cinematográfico e/ou dramaturgico); plano de composição, em que figuras estéticas são distribuídas;
- Estudo empírico: realização de um vídeo com material da pesquisa iconográfica, que se caracteriza por ser paisagem/colagem eletrônica proposta como “vista” da janela alegórica da videoinstalação;
- Estudo empírico da sobreposição das telas;
- Escrita da dissertação à luz do recorte conceitual proposto, com base na pesquisa bibliográfica vinculada ao trabalho poético projetado. A bibliografia escolhida, de forte caráter interdisciplinar, envolve campos do conhecimento, tais como arquitetura, urbanismo, comunicação e filosofia, que se intersectam com o audiovisual.

REFLEXÕES E DESMEMBRAMENTOS
CONCEITUAIS - CARTOTECA

O procedimento mnemônico é rigorosamente não artístico, uma vez que o ser de sensação que se tenta criar nada tem a ver com a memória ou mesmo com a experiência do artista. É realidade completamente nova por ser fabulada numa experimentação de caráter visionário, mundo para o qual se traga aquele que o vivencia, e no qual o existente só se faz presença através de relações inusitadas. Trata-se de um universo em que a ficcionalidade expressa não divagações ou devaneios, mas necessidades e realidades que o próprio real desconhecia.

Nesse sentido, os fragmentos conceituais que vem a seguir neste texto são mais tentativas de expressar algumas ressonâncias das operações poéticas ativadas na criação da videoinstalação que explicações para qualificar e classificar a obra, ainda que devam ser referidos à experiência do artista. Constroem, quando muito, um mapa de errância e caminhos por sentidos possíveis, lugares por onde se perambula, mas que não se confunde com o do universo ficcional que apenas a obra instaura. Trata-se de uma cartoteca cujas peças apenas se assemelham ao espaço criado que, a sua vez, não consta dos mapas. São como digressões surgidas em interlocuções entre criadores e parceiros – registros, lugares e posições que flutuam na fenda existente entre o contingente e o necessário.

São ainda, apesar de exprimirem textualmente, imagens, ângulos de incidência do olhar sobre a coisa, restituições especulares que, de certo modo, a obra reflete. Apresentam para com a videoinstalação, relações de vizinhança e afinidade, que são, ao mesmo tempo, anteriores e posteriores a ela; conexões, reverberações, vibrações; ondas de ordem distintas, que se dobram umas sobre as outras. Instituem, portanto, na relação que firmam com a obra, não uma mnemoteca, mas a subversão da própria memória, que passa a estabelecer relações autônomas, tecendo ficções com efeito de verdade e verdades, cuja plena potência só pode existir na ficção.

Deve-se observar, por fim, que os fragmentos são também restituições da própria pesquisa de sensação indicada acima, desde que se compreenda que não guardam entre si (pesquisa e fragmentos) qualquer ordem de precedência, pois, correspondem à enunciação das imagens de uma expectativa, quimera cuja aparição, não têm qualquer anterioridade. Imagens contemporâneas constitutivas do olho que as mira.

ENTRE -IMAGENS





O registro videográfico – conforme emerge nessa “sociedade de controle” – é, de certa maneira, realização de um tempo efêmero, acidental e incidental; um tempo fluido que, capturado freneticamente, está destinado a perder-se devido sua redundância. O vídeo imprime espacialmente nosso deslocamento contínuo sobre a superfície do planeta, espacializando nossa existência até o limite de nos converter em sistema de referências animado de movimento.

É evidente que a ubiqüidade do dispositivo videográfico põe a questão da privacidade, ou de sua eliminação. O vídeo traz, desta forma, relação direta com todas as demais tecnologias e dispositivos contemporâneos - celular, GPS, o computador e sua identidade afirmada a números de IP (*Internet Protocol*).

Que o vídeo torne completamente mundana e desprovida de valor a produção de imagens, que ele registre pessoas indo e vindo do metrô, transeuntes nas calçadas, consumidores flanando entre lojas, estacionamentos e garagens, movimento no interior dos túneis, porções internas de nosso corpo, a vida se instituindo no útero, os tecidos do reto e do intestino grosso; que tudo isso conduza à produção, mesmo que especular, de uma imensa porção de nossa atividade

mental que se processa por imagens como imagem, ainda não está falida a possibilidade de se inaugurar, por seu “intermédio”, um novo tipo de contato “imediatO”, uma nova visão maquínica para o homem.

Desde as imagens mentais, passando pelas imagens ocular, binocular e ótica, imagens gráficas, fotográficas, cinematográficas e videográficas, passando pelas da holografia e da infografia, até esta última ideografia (imagem mental reencontrada no espelho das tecnologias avançadas) que culmina a reversão efetuada pela radioscopia e pela endoscopia ao nos deixar ver, não somente nossos órgãos internos, mas também nossos próprios pensamentos, nos encontramos na presença de um verdadeiro caleidoscópio, depósito de imagens, de figuras, cuja coerência jamais é questionada, persuadidos que estamos desde o *Quattrocento* da unidade do real e de sua representação. Na verdade, em breve seremos obrigados a realizar uma dilacerante revisão dos nossos conceitos figurativos. Uma tal “reconstrução” não deve ser responsabilidade única dos físicos, dos filósofos, mas também dos arquitetos, urbanistas e outros geômetras, já que aquilo que se produz hoje na interface homem/máquina, a superexposição de telas, se produz também no face a face homem/ambiente, a exposição da visão imediata. (VIRILIO, 1992, p. 93)



⁹Neste aspecto particular, deve-se pensar com Benjamin no modo como a prostituição que se pratica na metrópole moderna é afim da forma mercadoria e do fetiche que a acompanha.

O vídeo, este múltiplo de nosso próprio processo mental, de nossa imaginação, institui através de sua materialidade, como dispositivo, uma dimensão nova do tempo, em que nada se perde (tudo é resgatável); no qual pensamentos podem se superpor, imagens descontínuas podem se tornar cronologicamente ordenadas. A memória pode refluir sobre si mesma, ao infinito e, de certa forma, independentemente daquele que rememora.

Não estamos sempre aptos a acreditar na realidade da imagem videográfica? Não nos acostumamos a tê-la como suplemento de nossa própria memória? A aceitar que, no descontínuo de nossa própria rememoração, se intercalem seqüências videográficas, supostamente contínuas?

É preciso observar, contudo, que a produção fre-nética de imagens, sua circulação alucinante, não se inicia com o vídeo 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 fetiche freqüenta os espaços sob forma diretamente erótica, como apelo aos consumidores, como conclamação e batalha pela atenção dos olhos, na qualidade de escrava e sedutora, subjugada e senhora absoluta. A Olympia de Manet, evidentemente disponível, predisposta ao cliente, enreda-o à medida que se entrega; o escraviza ao lhe conceder seus favores*.



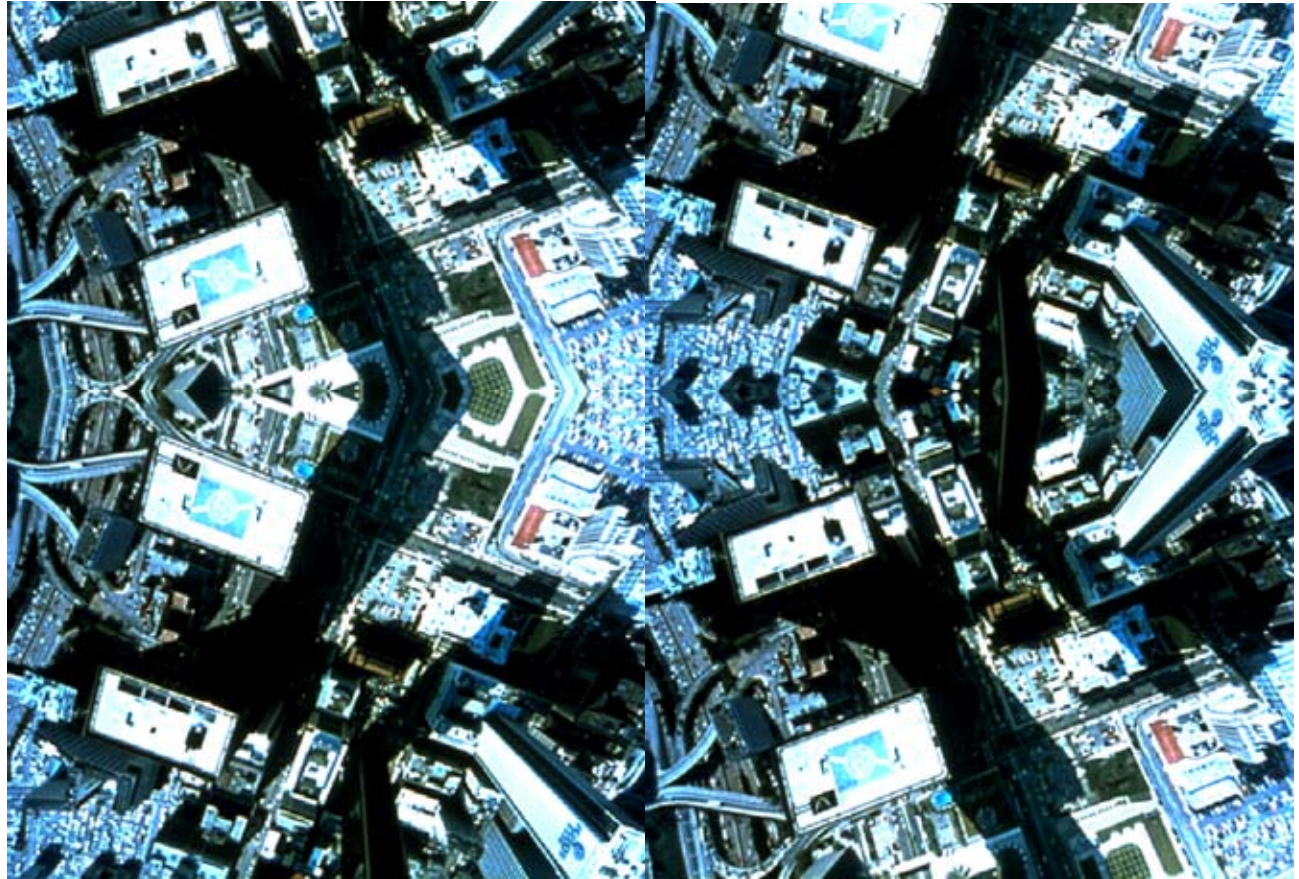
Com a metrópole moderna, iniciou-se um trabalho ininterrupto de escritura, de ficcionalização do existente, de convite ao sonho em plena luz do dia: cartazes e *outdoors*, homens sanduíche, anúncios publicitários, imagens para as quais o texto não era mais que legenda; figuras que afirmam sua figuratividade, sem submissão às enunciações que as acompanham.

Flutuando entre dois fotogramas, assim como entre duas telas, entre duas espessuras de material, assim como entre duas velocidades, ele é pouco localizável: é a variação e a própria dispersão. É assim que as imagens nos chegam agora: o espaço em que é preciso decidir quais as imagens verdadeiras. Ou seja, uma realidade do mundo por mais virtual e abstrata que seja, uma realidade da imagem como mundo possível. (BELLOUR, 1997, p. 14-15)

(...) com a interface da tela (computador, televisão, teleconferência, ...) o que até então se encontrava privado de espessura – a superfície de inscrição – passa a existir enquanto “distância”, profundidade de campo de uma representação nova, de uma visibilidade sem face a face (...) privados de limites objetivos, o elemento arquitetônico passa a estar à deriva, a flutuar em um éter eletrônico desprovido de dimensões espaciais, mas inscrito na temporalidade única de uma difusão instantânea. (VIRILIO, 1993, p. 9-10)

Portanto, desde a emergência da metrópole moderna, já se vive não apenas entre-imagens, mas num espaço em que a ficção foi diretamente inoculada no existente, sendo indiscernível dele e vice-versa. Como, de outra parte, o olho é continuamente convidado a circular junto com as imagens de que o ambiente urbano é inseparável – imagens que se compõem de sinais, informações, mas igualmente da enunciações do desejo – somos atravessados ininterruptamente, de tal modo que se roda, em nós, um imaginário cuja textura é a da imagem videográfica. A experiência urbana é aquela dos atravessamentos, da superposição de imagens, da mescla e da hibridização. A imagem videográfica é dotada de plasticidade, é moldável, editável, passível de mixagem, de superposição de camadas: nossa experiência de cidade também.

HETEROTOPIA



° Livre tradução do texto intitulado *Espace Des Autres*, publicado pela revista francesa *Architecture /Mouvement/ Continuité*, em outubro de 1984, foi a base de uma palestra dada por Michel Foucault, em março de 1967. Embora não tenha sido revisado para publicação pelo autor e, portanto, não faz parte do acervo oficial do seu trabalho, o manuscrito foi liberado para o domínio público de uma exposição em Berlim pouco antes da morte de Michel Foucault. Traduzido do francês por Jay Miskowicz.

O vídeo de *Janela para Vera(cidade)* é vídeo-fotomontagem, bricolagem, assim como toda a video-instalação, e toda bricolagem é, em si, uma espécie de heterotopia. As fontes materiais de sua produção remetem a lugares e tempos heterogêneos. No final dos anos 1960, Michel Foucault declara que “a época atual seria talvez a época do espaço. Estamos na época do simultâneo, da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso” (Foucault, 1967). Foucault alude à simultaneidade e à justaposição de espaços para desenvolver seu conceito de heterotopia, um espaço que conteria todos os outros espaços.

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 refletem e discutem, 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-ação 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 momento: 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. (FOUCAULT, 1967)*



Este conceito relaciona-se com a noção de conectividade que, por sua vez, remete à figuração do espaço da cidade com a aproximação de outros espaços e de outras cidades através da tecnologia, num movimento que cria novos espaços. Nestes, o visitante da videoinstalação pode “viajar” e estabelecer nexos afetivos, tanto com aquilo que lhe é próximo, quanto com o que se lhe oferece como remoto; sentir independentemente da distância e do tempo.

Se, portanto, aprofundamos a experiência do diverso, da heterotopia, o fazemos acompanhado do investimento afetivo de todos esses outros lugares. Aquilo que de certo modo nos subtrai da cidade, do mundo público, nos encerra na esfera privada, diante de telas das mais diferentes procedências (televisão, computador, celular, GPS, etc.) e vai, aos poucos, dando origem a uma cidade outra, instaurada na co-presença que se realiza num espaço em que o tempo é comprimido até o ponto de abrigar relações assíncronas, incorporando-as no interior mesmo do vivido.

O celular, o *e-mail*, a comunicação por internet e os meios que lhe são correlatos – o satélite, o avião, o trem-bala – não nos apresenta descontinuidades ou fraturas temporais, mas um espaço de interação no qual toda interrupção pressupõe e abriga como elemento a continuidade. Afirma-se, assim, a trama sem quebras de um diálogo que desconsidera o aprisionamento no tempo, fundando-o como elemento plástico, moldável, afim de um espaço que, diverso e específico, congrega-se em uma cidade cujo perímetro lhe é desconhecido.

Na maior parte dos casos, as heterotopias estão ligadas a pequenos momentos, pequenas parcelas do tempo - estão intimamente ligadas àquilo que chamarei, a bem da simetria, heterocronias. O auge funcional de uma dada heterotopia só é alcançado quando [ocorre] uma certa ruptura do homem com a sua tradição temporal. (...)

Ainda para Foucault (1967):

a idéia de acumular tudo, de estabelecer uma espécie de arquivo geral, a vontade de juntar em um só lugar todos os tempos, todas as épocas, todas as formas, a todos os gostos, a idéia de constituir um lugar de todos os tempos que está fora de si e inacessível para os seus malefícios, o projeto de organizar desta forma uma espécie de acumulação perpétua e indefinida do tempo num lugar imóvel, esta idéia pertence à nossa modernidade.

Neste sentido preciso, seguindo a indicação do próprio Foucault, a heterotopia – conceito articulado com a heterocronia – nos diz também de uma utopia, na medida em que permite realizar uma comunidade afetiva que não tem lugar próprio, a não ser aquele em que se formam conexões que não estão sujeitas ao tempo e ao lugar.



Não é acidente, portanto, que a videoinstalação se refira à justaposição e conectividade essenciais ao espaço, sobrepondo imagens de diferentes cidades (capturadas através de TV, computador pessoal, publicações, celulares pessoais, etc) e criando, assim, uma nova “paisagem”.

É necessário atentar para o uso dos vocábulos “espaço”, “lugar” e “paisagem”. A noção de paisagem invoca algo que pode ser visto à distância ou, ainda, uma representação pictórica de uma vista da natureza. Em português, há de se recorrer à junção de duas palavras, “paisagem urbana”, para marcar esta diferença. Serão úteis as definições de espaço fornecidas por Milton Santos e Michel De Certeau, que se assemelham por invocarem a noção de instabilidade como característica do tempo presente, essenciais para o entendimento do termo. Santos faz uma distinção entre paisagem e espaço:

A paisagem se dá como um conjunto de objetos reais - concretos. Nesse sentido a paisagem é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção transversal. O espaço é sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única. Cada paisagem se caracteriza por uma dada distribuição de formas-objetos, providas de um conteúdo técnico específico. Já o espaço resulta da intrusão da sociedade nessas formas objetos. (SANTOS, 1996 *apud* MELLO, 2009, p. 19)

Já De Certeau faz, por sua vez, uma distinção entre espaço e lugar para chegar a uma definição próxima a de Santos:

Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha portanto excluída a possibilidade para duas coisas ocuparem o mesmo lugar... O lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidades e a variação do tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram... Diversamente do lugar, não tem portanto nem a univocidade nem a estabilidade de um “próprio”. Em suma, o espaço é um lugar praticado. (DE CERTEAU, 2007 *apud* MELLO, 2009, p. 19)

A noção fornecida pelos autores citados, remete à instabilidade em oposição à estabilidade encontrada no lugar ou na paisagem. O espaço, produzido no tempo presente, distancia-se da cronologia que carrega a idéia de lugar. Se ele é, como diz De Certeau, “um lugar praticado”, criado através da experiência, do mover-se através, da interação humana, é possível afirmar que os agenciamentos canalizados por *Janela para Vera(cidade)* produzem significações, desencadeiam experiências no espaço “doméstico” e “urbano” por meio do espaço cenográfico, ficcional, cuja narrativa é criada na experimentação singular de cada visitante.



OLIHOS



O olho existe em estado selvagem. As maravilhas da terra (...) só tem por testemunha o olho alucinado, para quem as cores remetem tudo ao arco-íris.

André Breton



Não interessa a esta dissertação a fisiologia do olho e sua importância para a compreensão do fenômeno da imagem. Por mais que o olho tome a si mesmo como imagem, que se eleve à condição de objeto de pesquisa, o que mobiliza este trabalho poético é devolvê-lo a uma condição verdadeiramente selvagem. Evidentemente, não se espera que o olho esteja aquém da linguagem, de tal modo que se torne rigorosamente não expressivo, mas sim, que o olho funde novas possibilidades lingüísticas - o que só se pode fazer extrapolando o perímetro do conhecido e o limite do razoável.

O cinema realizou, em parte, esta promessa: ao mergulhar no sensível, ampliando-o a escalas até então impensáveis, redimensionou as proporções do existente até que tomassem dimensões ciclópicas; acelerou e reteve o tempo, de tal forma, que toda a naturalidade pareceu estranha. A linguagem cinematográfica permitiu ver o mundo como se estivéssemos atados ao capô de um carro, colocou o olho sob as rodas de aviões, debaixo do imenso volume dos trens, seguindo o trajeto da mão ao bolso, na queda de uma moeda ao chão, no ponto de vista dos pés. Desta forma, o cinema foi responsável por reflexões acerca das novas demandas perceptivas do espectador em relação tanto às obras artísticas quanto ao próprio mundo (BENJAMIN, 1985).

A promessa do cinema não está, contudo, completa – e isto se deve à própria natureza da imagem cinematográfica. A película não pode desvencilhar-se de seu referente, de sua condição indiciária, de tal modo que opera restituindo a imagem de partida. O vídeo, contudo, faz um registro de outra natureza, em lugar da película, as informações são gravadas em suportes magnéticos – tecnologia que não permite a visualização direta do objeto referenciado gravado. Aponta, portanto, para aquela pessoa, para um objeto, mas não pode afirmar: esteve aqui. Diz de uma relação por semelhança, informa sobre um fluxo, sobre móveis em movimento mas, rigorosamente falando, é uma informação que não tem qualidade de prova, de testemunho da existência do referente.



O vídeo não mantém necessariamente uma relação com a imagem de partida, assim como nossa memória visual não pode dar testemunho fora de si mesma; as construções imagéticas estão atreladas aos referenciais de cada indivíduo. Nesse sentido, o vídeo é correlato ao processo de ver e, não por acaso, afirma *eu vejo*.

Mas este ver – que de fato o vídeo é – refere-se a uma realidade exterior própria ao olho da câmera, ou seja, intrínseca ao dispositivo. Essa realidade específica é composta pelo agenciamento das possibilidades e limitações do sistema de produção videográfica (câmera e ilha de edição). Tal característica advoga a causa de que o existente consiste de conexões, de forma que alterações, em qualquer nó da cadeia interminável, modificam a textura e a estrutura do todo.

Video ergo non sum

174 “Vejo, logo não existo.” Cabe assinalar, para concluir, até que ponto essa fórmula sintética está atravessada subterraneamente por dois outros preceitos, infinitamente célebres e, neste caso, filosoficamente deslocados para um terreno que não é o deles: o *cogito* de Descartes e o *percept* de Berkeley. O pri-

meiro (*Cogito ergo sum*, Penso, logo existo), como se sabe, afirma a existência do sujeito na atividade do pensar: o ser aí é questão de conceito, concepção, conceitualização. O segundo (*Esse est percipi*, Ser é ser percebido) situa, por sua vez, o ser da perspectiva do percepto — e de forma negativa, ou inversa, passiva: ser é ser percebido (e não perceber). Creio que, no seu fundamento, o vídeo é uma tentativa teórica e técnica de articular esses dois grandes preceitos metafísicos: ele encarnaria a conciliação do pensar e do ser visto como definitória (pela negativa) da categoria do sujeito.

De resto, a esses dois termos do pensar-compreender e do ver-ser visto, convém acrescentar, *in fine*, um terceiro: o do crer e fazer crer. A questão da crença ligada à vidência. Aqui também, encontramos preceitos correntes, que instituem a visibilidade como fundamento da credibilidade (“é preciso ver para crer”, “só creio no que vejo”...). Ver, pensar, crer.

(DUBOIS, 2004, p.174-175)

O vídeo introduz, portanto, na mais cotidiana das realidades, as descobertas da física contemporânea, ou seja, que a matéria é dura por conta de suas conexões atômicas e subatômicas; rígida, mas absolutamente porosa; que o tempo é dimensão do espaço, de tal maneira que todos os interstícios afirmam conexões; que o existente aproxima uma tessitura que institui diferenciações por meio de dobras que se superpõem.

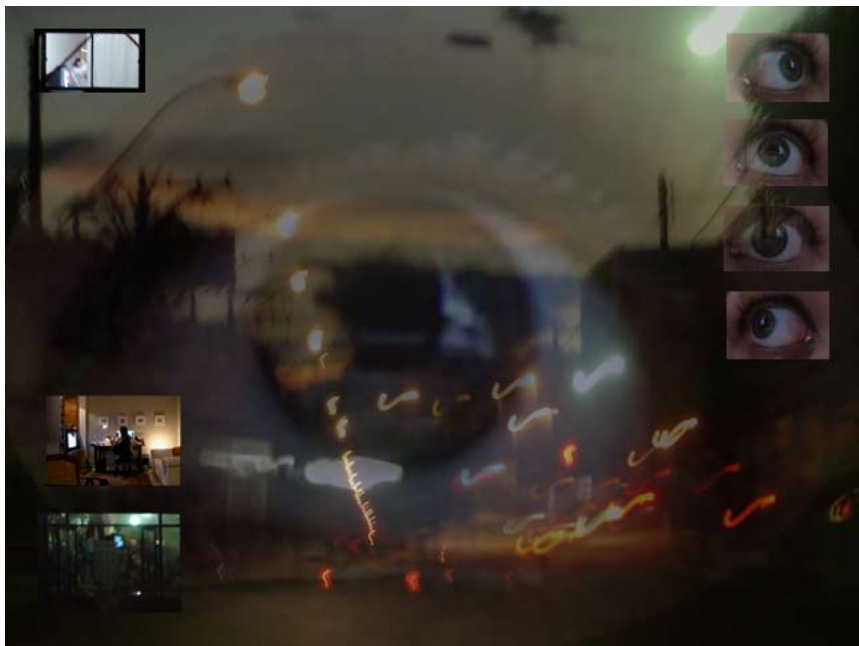
A vidência que se relaciona ao vídeo refere-se, portanto, não apenas a um regime de imagens e sua produção, mas também a um modo de pensar que se fundamenta em agenciamentos específicos e mutáveis no lugar de pressupor o existente como algo dado.

Sobre as ripas da ponte,
sobre os adros do barco,
sobre o mar, com o
percurso do sol no céu e
com o do barco, se esboça
e se destrói, com a mesma
lentidão, uma escritura,
ilegível e dilacerante de
sombas, de arestas, de
traços de luz entrecortada
e refratada nos ângulos,
nos triângulos de uma
geometria fugaz que se
escoa ao sabor da sombra
das vagas do mar.
Para em seguida, mais uma
vez, incansavelmente,
continuar a existir.

(Marguerite Duras *apud* Guattari, epígrafe de *Caosmose*)



Frenesi (Alfred Hitchcock, 1972)



TEMPO: A QUARTA DIMENSÃO DA IMAGEM



O tempo ganha espaço na cartoteca deste trabalho. A tentativa de apreendê-lo sempre foi um desafio para os profissionais da imagem ao longo da história. Segundo Machado (1997), desde a pintura até as mais recentes ferramentas digitais, a inscrição do tempo no espaço imagético tem sido possível por meio de técnicas diversas.

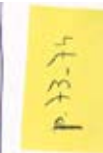
(...) uma “materialização privilegiada do tempo no espaço” (1981, p. 250) pareceu a Bakhtin extremamente rica para uma abordagem estética, pois permite encarar o tempo como uma categoria que tem uma expressão sensível, que se mostra na matéria significativa e que pode, portanto, ser modelada artisticamente. (MACHADO, 1997, p. 60)

Uma das primeiras formas de imprimir diferentes tempos numa obra artística foi a anamorfose, termo que surge no século XVII para designar deformações na imagem. Este procedimento consiste num “deslocamento do ponto de vista a partir do qual uma imagem é visualizada, sem eliminar, entretanto, a posição anterior, decorrendo daí um desarranjo das relações perspectivas originais.” (MACHADO, 1997, p. 60)

Outro modo de fixação do tempo na imagem é o da cronofotografia. Nesta, um movimento é decomposto através de seu registro seqüencial, que a sua vez é fixado, por meio de processos químicos, em uma película foto-sensível, assim como nos trabalhos de Edward Muybridge (1878) e Etienne-Jules Marey (1882). Esse registro é feito ao modo de instantes congelados em uma matéria que é igualmente imóvel.

Tal impressão de diferentes tempos à imagem fixa, também está presente na imagem-movimento eletrônica, mas de outro modo, já que é composta não por pontos fixos, mas por linhas móveis. É como se todos os diferentes estágios da seqüência temporal constituintes da formação da imagem permanecessem simultâneos no interior do quadro – uma espécie de “anamorfose cronotópica” - “momentos sucessivos se tornam co-presentes em única percepção, que faz desses momentos sucessivos uma paisagem de acontecimentos.” (VIRILIO, 1990, p. 81 *apud* MACHADO 1997, p. 60).

Isso tudo quer dizer que, teoricamente falando, a imagem eletrônica é sempre e necessariamente uma anamorfose cronotópica, pois ela é constituída de linhas que representam, cada uma delas, um diferente intervalo de tempo, como na técnica fotográfica do obturador de plano focal. O tempo já não é, como era no cinema, aquilo que se interpõe *entre* um fotograma e outro, mas aquilo que se inscreve no próprio desenrolar das linhas de varredura e na sua superposição no quadro. (MACHADO, 1997, p. 73)



Essa “anamorfose cronotópica” – inscrição do tempo na imagem eletrônica – não é perceptível devido a velocidade do correr das linhas de varredura que a estruturam e apresentam; seria preciso desacelerar todo o processo para que as distorções se tornassem visíveis.

Todavia, algumas obras em vídeo foram criadas evidenciando justamente essa propriedade “anamórfica cronotópica” da imagem eletrônica. Aquelas produzidas pelo procedimento do *feedback*, fenômeno que ocorre quando há repetição ao infinito pelo uso de uma câmera ligada a um monitor e apontada em sua direção, são exemplos possíveis. Outra sofisticada experimentação foi realizada por Nam June Paik, em 1984, com imagens ao vivo do bailarino Merce Cunningham. Enviadas via satélite para Paris, as primeiras imagens, quando retornavam, fundiam-se às imagens posteriores, produzidas no presente. Devido a este pequeno atraso entre aquela que vai e volta e aquela que está, o vídeo apresentava uma espécie de encavalamento de instantes.



Nam June e merce Cunningham - solo dance on TV - 1984

Fora do meio eletrônico, mas com resultado semelhante, Norman McLaren, um dos grandes nomes do cinema experimental, realiza o filme *Pas de deux* em 1967. Nele, o diretor sobrepõe diversas cópias do mesmo negativo com pequenos deslocamentos espaciais entre si de imagens de bailarinos executando uma coreografia. O resultado, de “inusitada beleza”, “celebra uma verdadeira epifania do tempo (MACHADO, 1997, p. 70)

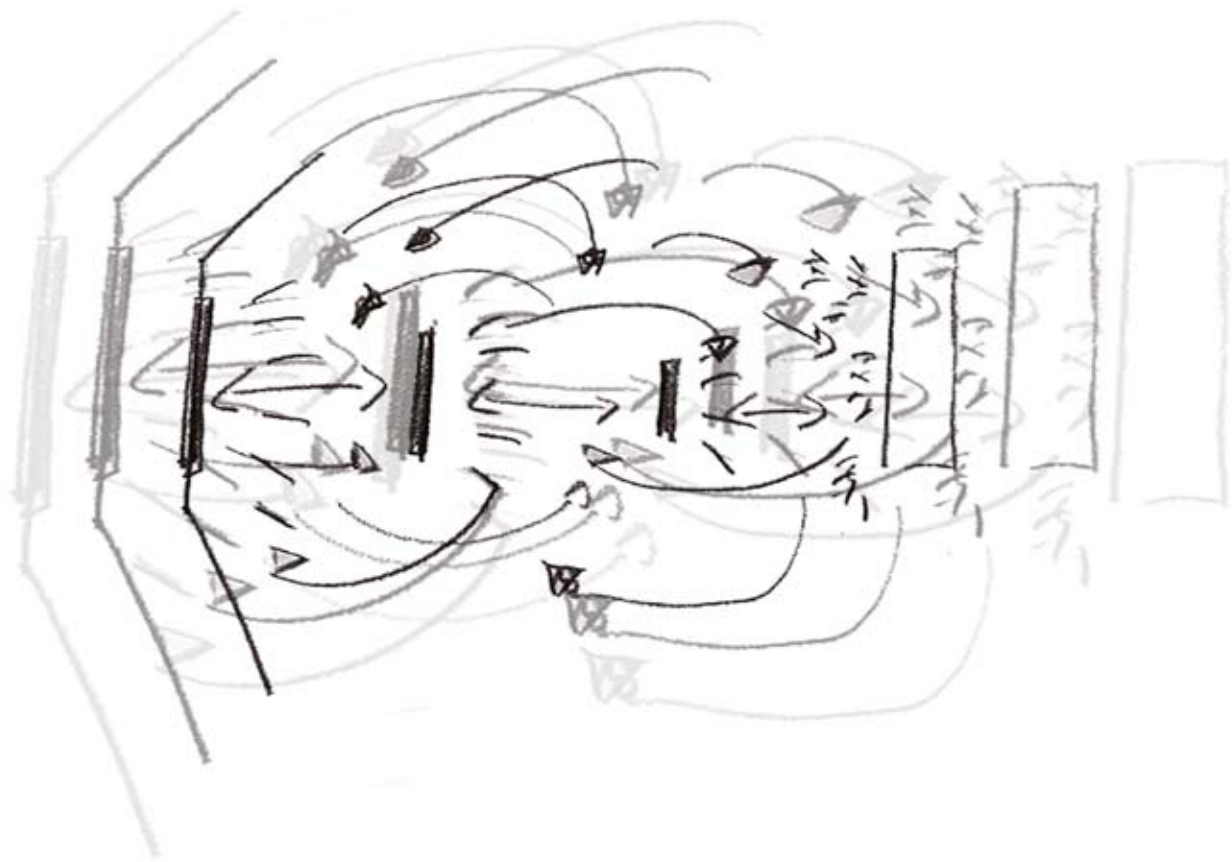
° DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1993.



Norman MacLaren - Pas de deux - 1967

Não há, em *Janela para Vera(cidade)*, distorções cronotópicas nas imagens. Essa operação foi transposta para o presente contínuo da experimentação estética espaço-temporal da instalação - o tempo manifesta-se por sobreposição de camadas intensivas e qualitativas, próprias à cada dispositivo convocado, e pode ser sentido como acontecimento singular, tornando-se um composto temporal indiscernível no qual as camadas dissolvem seus limites: uma “anamorfia cronotópica”. Rastros e sombras de uns e outros se projetam entre si desmanchando as fronteiras que os determinam. Ao ser afetado pelos estímulos temporais de naturezas diversas emanados simultaneamente do ambiente por intermédio dos seus dispositivos, o sujeito da experimentação mistura as expressões do tempo que antes se encontravam separadas, em estratos, em cada coisa.

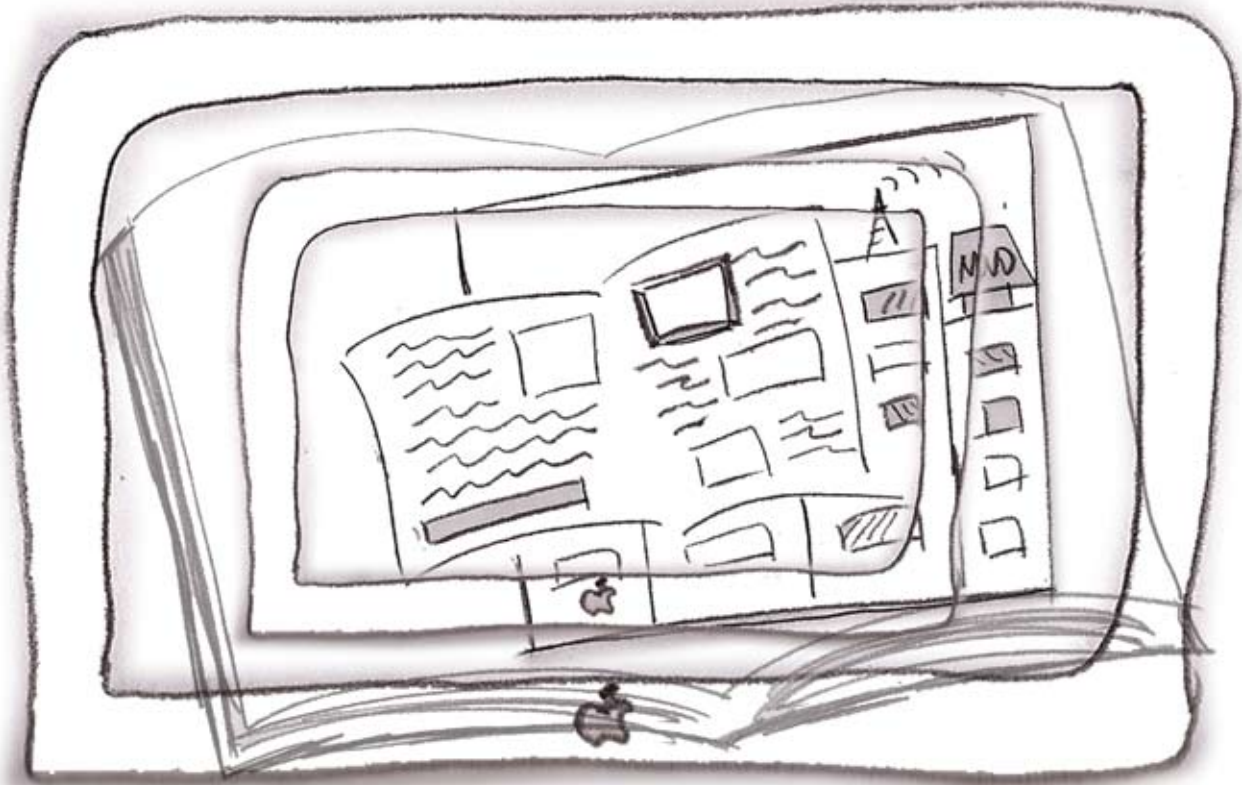
Quando as coisas se sucedem, o fazem em seqüência temporal. Não é a sucessão, no entanto, que determina o tempo, assim como a simultaneidade não define o espaço, ou a eternidade a permanência. Sucessão e simultaneidade, ou ainda permanência, são antes relações de tempo: série, conjunto e duração.* As coisas podem ser simultâneas num momento e podem interromper o fluxo temporal noutra - elas se movem e se modificam no tempo, mas o tempo, ele mesmo, não muda, nem se move ou é eterno. O tempo é a forma imutável da mudança, é a forma fixa do movimento ou daquilo que é permanente. A mudança, a movência e a duração, são expressões do tempo e estão co-presentes na videoinstalação, formando um conjunto díspar de perceptos que, apesar de sua heterogeneidade, é objeto de uma única percepção – percepção de transbordamentos, ressonâncias, reverberações, sombras, interferências, contaminações, rupturas, irrupções, restos, rastros e distorções de vários tipos.



O recurso da função *loop* dos aparelhos tocadores de vídeo usados na reprodução dos vídeos que compõem *Janela para Vera(cidade)* intensifica ainda mais a variação das expressões temporais que eles reúnem. Uma vez que possuem diferentes durações e são exibidos continuamente em *loop*, os vídeos acabam não apresentando uma repetição sincrônica, sequer configuram uma – a cada instante novas combinações recompõem a imagem. Sucessão e simultaneidade.

Nos vídeos destinados a compor as telinhas de LCD, são explorados aspectos qualitativos dos fenômenos temporais. Por meio de operações de linguagem videográfica sobre a matéria do vídeo em estado bruto na ilha de edição, criou-se uma sintaxe que busca introduzi-la nas mais variáveis sensações temporais, contrações, dilatações, cortes e fusões, de modo que a linearidade do tempo seja torcida e reconfigurada, fazendo, deste modo, vibrar o tempo domesticado, soltando suas amarras. Com o objetivo de arrancar o tempo dos eixos e fazê-lo derivar numa dimensão selvagem, cria-se uma espécie de labirinto videográfico de janelas/telas em que coexistem, por exemplo, o tempo fugaz da novidade do jornal e da programação televisiva, o tempo cíclico das propagandas comerciais, o frutivo dos filmes de ficção, o funcional da internet e dos celulares, o contemplativo das obras de arte, o vertiginoso das tragédias anunciadas, o reflexivo da academia em plena atividade, e, assim por diante, quantos forem aqueles que poderão ser experimentados.

Finalmente, o trabalho pergunta sobre *como* responder às solicitações do tempo manifestadas pelos dispositivos tecnológicos de nossa época sem que nos tornemos apenas seres reativos. Afinal, pela vida, não nos cabe o papel da atividade? E, nesse sentido, qual aparato perceptivo nos compete? *Como* não nos tornarmos reféns das exigências do tempo imperativo e insensível das máquinas? *Como* resistir ao seu inelutável comando e nos compor com a sua potência?



LETRAS VADIAS





Como já mencionado, a gênese do regime de imagens da contemporaneidade está vinculada ao surgimento da metrópole moderna. É preciso acrescentar a esta afirmativa, contudo, que faz parte desta origem uma transformação no interior da escrita, amplamente impactada em sua dinâmica pela mensagem publicitária, pelas necessidades de orientar as multidões citadinas e disciplinar o trânsito e o tráfego.

Para o propósito desta dissertação, é essencial chamar atenção para o fato de que essa escrita, superlativa em suas dimensões, cores e luminosidade, é destinada a atrair o olho, conduzindo, arrastando e estimulando-o freneticamente. Este olho, por sua vez, educado para a *imediatez* dessas mensagens, cria o esteio de associações a que essa escrita se dedica e passa a existir em uma lógica nova que o submerge no campo criativo. A cidade, portanto, infestada por *outdoors*, letreiros, logotipos e mensagens em que texto e imagem se fundem, passa a ser, em sua *imediatez*, um espaço ficcional que se institui através da relação estabelecida entre o olho e as letras vadias inseparáveis do urbano.

A escrita, que no livro impresso havia encontrado um asilo onde levava sua existência autônoma, é inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico. Se há séculos ela havia gradualmente começado a deitar-se, da inscrição ereta tornou-se manuscrito repousando oblíquo sobre escrivatinhas, para afinal acalmar-se na impressão, ela começa, com a mesma lentidão, a erguer-se novamente do chão. Já o jornal é lido mais a prumo que na horizontal, filmes e reclames forçam a escrita a submeter-se de todo à ditatorial verticalidade. E, antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, caiu sobre seus olhos um tão denso turbilhão de letras cambi-

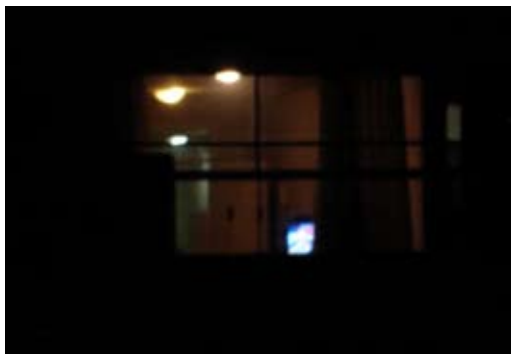
antes, coloridas, conflitantes, que as chances de sua penetração na arcaica quietude do livro se tornaram mínimas. (...) A cartoteca traz consigo a conquista da escrita tridimensional, portanto um surpreendente contraponto à tridimensionalidade da escrita em suas origens como runa ou escritura de nós. (...) Mas está inteiramente fora de dúvida que o desenvolvimento da escrita não permanece atado, a perder de vista, aos decretos de um caótico labor em ciência e economia, antes está chegando o momento em que quantidade vira qualidade e a escritura, que avança sempre mais profundamente dentro do domínio gráfico de sua nova, excêntrica figuralidade, tomará posse, de uma só vez, de seu teor adequado. Nesta escrita-imagem os poetas, que então, como nos tempos primitivos, serão primeiro e antes de tudo calígrafos, só poderão colaborar se explorarem os domínios nos quais (sem fazer muito alarde de si) sua construção se efetua: o dos diagramas estatísticos e técnicos. Com a fundação de uma escrita conversível internacional eles renovarão sua autoridade na vida dos povos e encontrarão um papel em comparação ao qual todas as aspirações de renovação da retórica se demonstrarão devaneios góticos. (BENJAMIN, 1987, p. 27-29)

Este regime de escrita, indissociável da experiência da cidade contemporânea, preparou o ambiente em que se estabelece o próprio vídeo, que, a um só tempo, supera e potencializa o espaço urbano. A ubiqüidade da imagem videográfica tem por fundamento uma outra ordem de presença, ou seja, o reclame publicitário e as diferentes ordens de sinais que convertem imagens à porção mais significativa da comunicação existente na cidade. Um outro aspecto referente à onipresença do vídeo na escrita urbana vem da profusão e popularização dos equipamentos produtores de imagens (câmeras digitais, celulares com câmera, *media players/recorders* - MP's). Além de vivenciar o turbilhão imagético presente na cidade, os próprios indivíduos são potenciais geradores de novas escritas: através dos vídeos amadores, o espaço urbano é inscrito nesses dispositivos e expandido, por exemplo, para o ciberespaço, a partir de sua divulgação na internet. O vídeo passa, então, a ser uma maneira das pessoas vivenciarem a própria cidade. Talvez essa seja uma das reconfigurações sociais a que Benjamin (1987) refere-se na discussão sobre a “escrita-imagem” – atualmente os habitantes da cidade são colaboradores de uma nova caligrafia, como os “poetas” de outrora.



JANELAS

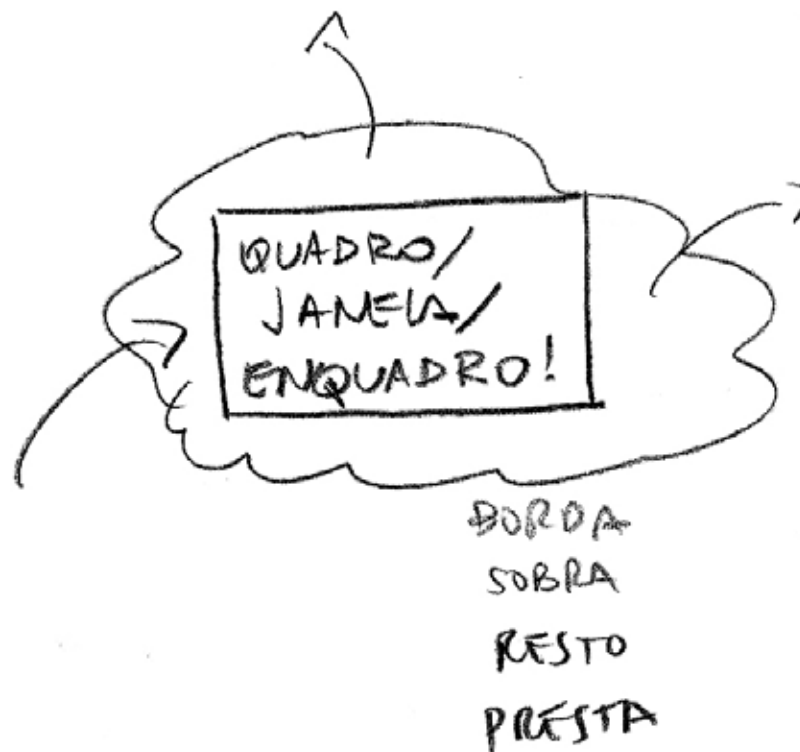




A janela ocupa uma natureza peculiar neste trabalho. Em primeiro lugar, porque determina as inclinações e ângulos com que meus olhos experimentaram e ainda experimentam a cidade. Pequeno espaço ortogonal que expande a vida, escondendo-a numa névoa impenetrável. Em um único prédio, num dado momento, quantas histórias contíguas e reciprocamente estranhas? Crianças doentes, pessoas fazendo amor, homens velhos morrendo, cachorros que latem. Nunca pude olhar um prédio e sua miríade de janelas sem sentir profunda angústia. Não tanto pelo prédio e seus ocupantes, menos talvez pelos dramas em que se vêem enredados, mas, seguramente, devido ao fato de que há, na vida, uma vertente profundamente imaginária que aquela sucessão de aberturas torna evidente.

Qual é a posição daquele que vê de fora? Seguramente um *voyeur*, mesmo que involuntário. Personagem dotado de poder, implicado e indiferente, capaz de fazer investimentos ou recusar-se a eles. A janela conduz, portanto, a uma região de indeterminação, de transparência e opacidade, em que aquilo que insinua, em sua enunciação, esconde porções inteiras do que se propõe a mostrar.

Mas a janela não é apenas um elemento arquitetônico, um recorte que secciona o espaço entre interno e externo, público e privado. A janela faz parte da própria gênese da imagem, estabelecendo-a. É seu elemento essencial, necessário, não porque seja sua forma natural, mas devido ao dispositivo que a engendra e que remete diretamente a toda história da tecnologia que o originou. Esta trajetória inclui não apenas o quadro e a perspectiva, mas também a lanterna mágica e toda a série de instrumentos que viria a culminar nas diferentes ordens de câmeras.



(...) O essencial é que, ao arrancar do mundo um pedaço do espaço, o ato fotográfico faça dele um mundo novo (espaço representado), cuja organização interna se elabora a partir da própria forma gerada pelo recorte. O espaço de representação é, portanto, o operador principal do ato fotográfico (tanto na produção quanto na recepção). É através dele que tudo se passa (para a imagem). (...) 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

^oSobre o uso das janelas como interface, Steven Johnson (2001) traz a discussão de que esta forma arquitetônica foi fundamental para o acesso amigável às informações computacionais. “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 mosaical pela qual experimentamos o mundo - estímulos vivenciados simultaneamente, que são hierarquizados segundo as prioridades de cada indivíduo.

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)

As janelas - elemento essencial a TVs, a diversos *displays* e *screens* de computador* e vídeo, a telas de celular - são espaços de exposição e reclusão, de esclarecimento e ocultação; liame entre o público e a intimidade; metonímia.

A imagem que a janela recorta requer ser completada por aquele que a mira de tal maneira que àquilo a que se atribui a mais óbvia efetividade resta sempre e necessariamente uma criação, um investimento, algo que excede a imagem de origem e a negocia com aquele que vê, para transformá-la também em imagem. Esta se realiza não segundo um puro ser, um ser-em-si, mas numa existência mediada pelo afeto. Não por acaso, parte significativa da operação cinematográfica funda-se através da relação entre campo e fora de campo, interstício onde atua ativamente o espectador para conferir plenitude existencial a uma imagem de contornos obliterados.

A janela e a câmara escura

Escrevo com meu corpo em neon extemporâneo.
A cidade recolhe instantes desconexos.

[As esquinas coordenadas de um lugar outro].

Poderia tingir as calçadas,
com os sonhos cândidos do meu múltiplo:
ele só me pertence como tormento.

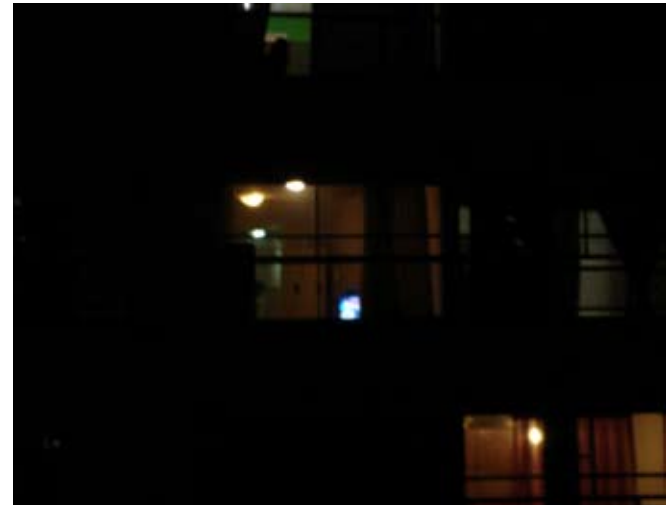
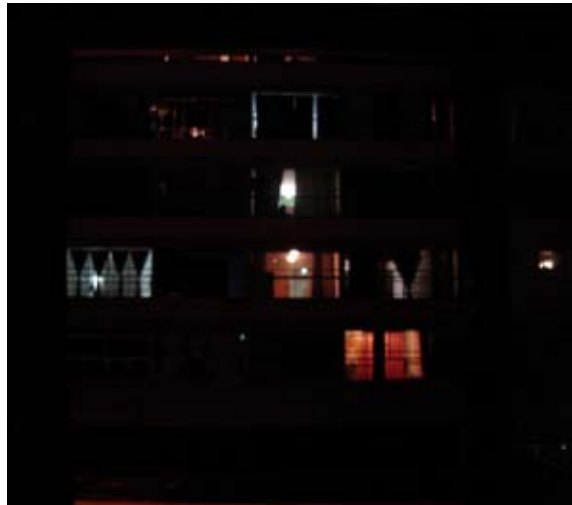
[A parede, um abismo].

A sala é um repositório de cadáveres:
eu os afasto,
mas são o mesmo, que não se esquece.

Câmara escura,
on top of it, o inferno,
segundo sua ótica precisa.
Os outdoors caíram.
Eles nos carregam no cortejo,
cujos fractais giram, indolentes,
para compor o branco do papel,
em que,
agora,
dano o meu olho.

[o vazio].

Marcelo Perón Pereira (não publicado)





No Lugar de uma Conclusão:

PENSAR É ESTAR DOENTE DOS OUTROS

Tudo que vejo está nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo comigo
Que teria uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a completa novidade do mundo...

Creio no mundo como num malmequer,
Porque o vejo. Mas não penso nele
Porque pensar é não compreender...
O mundo não se fez para pensarmos nele
(Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...

Eu não tenho filosofia; tenho sentidos...
Se falo na natureza não é porque saiba o que ela é,
Mas porque a amo, e amo-a por isso,
Porque quem ama nunca sabe o que ama
Nem sabe porque ama, nem o que é amar...

Amar é a primeira inocência,
E toda a inocência é não pensar...

Alberto Caeiro em O Guardador de Rebanhos



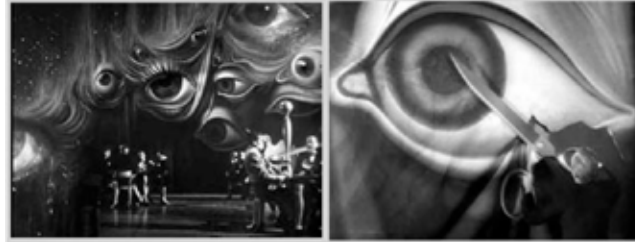
Grande parte do esforço envolvido com a produção intelectual, em particular se ela toma a forma de um trabalho acadêmico, refere-se à identificação e especificação do problema a que se dirige e que procura enfrentar. Esta definição orienta, obviamente, a pesquisa e o modo pelo qual se reportam seus resultados; o próprio trabalho nasce quando o problema pode ser objetivamente enunciado.



Mesmo admitindo que esta seja uma exigência inerente ao trabalho acadêmico, faz-se necessário apresentar uma questão particular: o que é um problema para arte e para o artista? Qual é o seu estatuto? A teoria das cores – enquanto teoria – é um problema artístico? Como o problema se apresenta, no entanto, como propriamente artístico? Como se sabe que ele tem esta natureza e não assume, por exemplo, a condição de uma questão teórica, ilustrada por um procedimento no campo das artes?

À luz das indicações de Deleuze e Guattari (1992), o problema em arte não pode ser apresentado como um enunciado, como um elemento discursivo – não obstante só possa existir no interior da linguagem. Ele se refere, diferentemente, a intensidades, texturas, formas, sons que antecedem qualquer discurso e que se dirigem não ao intelecto, como unidade integradora de nossas diferentes experiências, mas ao nosso aparelho sensorial como algo anterior àquela integração. Um problema colocado pela arte corresponde a uma incitação dos sentidos, para que, desprovidos de qualquer senso de unidade, experimentem algo que fala direta e exclusivamente ao olho, ouvidos, boca, pele etc.

Mesmo que se dirijam a todos eles, juntos, faz com que operem segundo suas individualidades, de modo que se chega à sinestesia, mas jamais a uma concordância intelectual entre os sentidos.

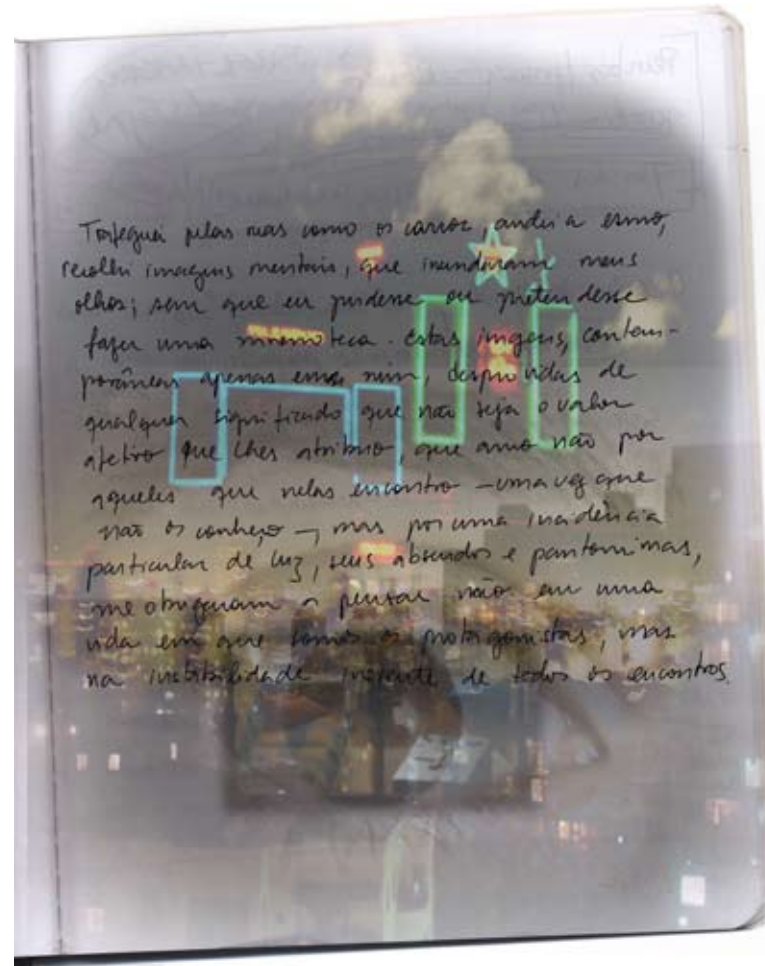


Ainda tendo Deleuze e Guattari (1992) como referência, o problema artístico deve discutir um impacto, a atuação de uma força, que age materialmente sobre o corpo e a percepção. A qualidade do amarelo em van Gogh é um problema artístico; a rarefação do ar em Kafka e seu mundo, também. O amarelo de van Gogh é parente da asma de Kafka, na medida em que introduzem fisicamente, materialmente nesse mundo, no mundo da experiência corrente, aquilo que havia sido negado e, para todos os fins, estava perdido e inacessível à experiência.

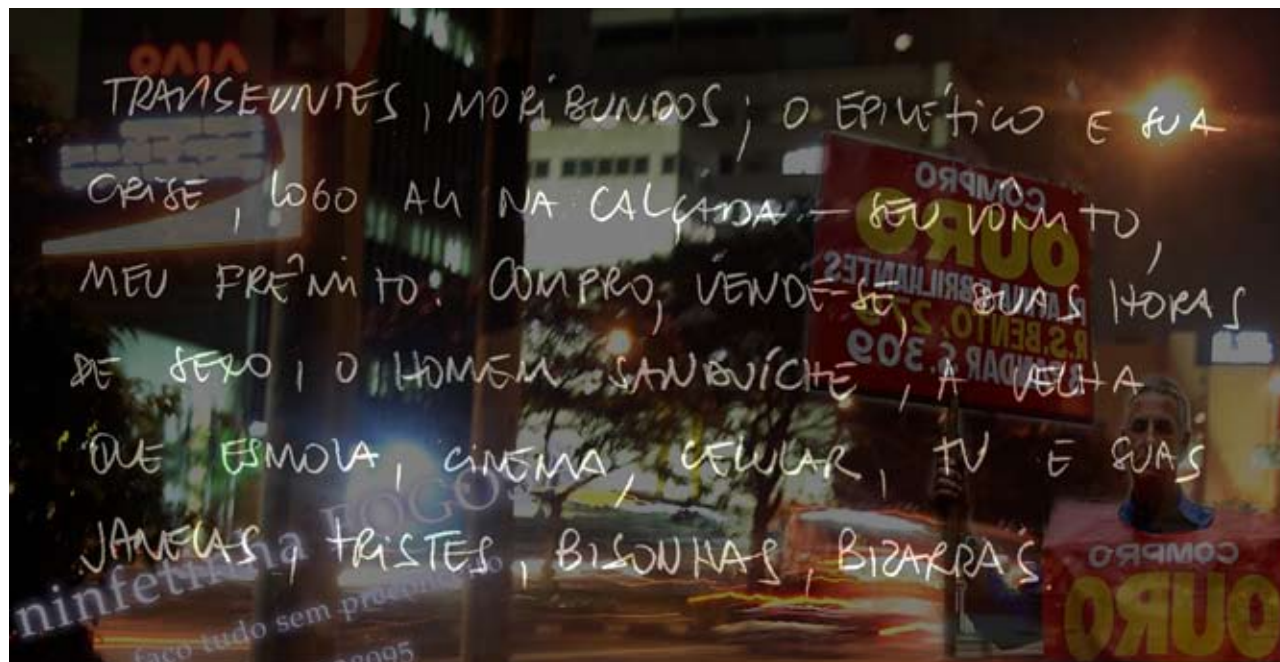


Nunca houve um amarelo com aquela intensidade, porque ele é uma relação particular, um ângulo específico, entre o olhar de van Gogh e o mundo que viveu. Não é, por outro lado, apenas uma cor, é a porta de outro mundo, que

antecede a linguagem, e no qual o amarelo vivia em estado selvagem. Libertado, reinventa por completo a qualidade de ser do amarelo e a própria luz. Não aquela que está no quadro, mas a inteira percepção da luz, por inoculação dos olhos, que entram em contato como o amarelo problema de van Gogh.



Imagens achatadas que nos atravessam como a lâmina de um bisturi, mensagens esvaziadas de martelar ouvidos e vazam olhos, palavras-imagens que caem sobre nossas cabeças:



O problema do qual esta dissertação tenta dar conta – e que é inseparável da operação poética que realiza – refere-se à textura da imagem, em uma sociedade que as produz freneticamente e as põe a circular em velocidade crescente. Trata-se de um problema proposto ao olho, que já há muito partiu, para fundar um mundo cujas matérias orgânica e inorgânica haverão de ter outra plasticidade e textura. Um mundo cuja inteira dureza deve-se a uma tessitura composta por conexões de velocidades infinitas.



Quando Fala o Coração (Alfred Hitchcock, 1945)





Toda aplicação efetiva de um saber é uma resolução inventiva de um problema, uma pequena criação.

Pierre Lévy

Bibliografia (filmes, livros, sites)

LIVROS

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1994

_____. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1995

BAZIN, André. *Cinema:Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Papirus, 1997

BORGES, Jorge Luis [1941]. **O jardim das veredas que se bifurcam**. In: *Obras completas I: ficções*. São Paulo: Editora Globo, 1998

BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985

_____. **Rua de Mão única**. In: *Obras escolhidas II*. São Paulo, SP: 2ª Edição, Editora Brasiliense, 1987. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa.

CAEIRO, Alberto. **O guardador de rebanhos**. <http://www.cfh.ufsc.br/~magno/guardador.htm> (acessado em junho de 2009)

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

_____. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

CHING, Francis D.K. *Dicionário Visual de Arquitetura*. São Paulo, Martins Fontes, 2000

CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica, ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo, Studio Nobel, 1997

COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte – da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003

COUTO, Cláudia Stancioli Costa *O Design do Filme*. Dissertação de Mestrado apresentada na Escola de Belas Artes da UFMG em 2004

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998

DELEUZE, Gilles. *Conversações* Trad. Peter Pál Pelbart. SP: Ed 34, 1992

_____. **O ato de criação**. Trad. José Marcos Macedo. Em: Folha de São Paulo, Caderno Mais!, 27 de junho de 1999

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992

DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. CosacNaify, SP, 2004

_____. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1993

FOUCAULT, Michel. **Des Espace Autres**

<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html> (acessado em junho de 2009)

GUATTARI, Félix. *Caosmose*. São Paulo: Editora 34, 1998

JACOB. Elizabeth Motta. *Um lugar para ser visto: a direção de arte e a construção da Paisagem no cinema*. Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto de Artes e Comunicação da UFF em 2006

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

LANDIM, Marisa. *A Era Tátil da Visão: O cinema expandido e seu envolvimento sensorial no contexto das novas mídias* <http://intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0616-1.pdf> (acessado em abril de 2009)

LÉVY, Pierre. *O Que é Virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996

MACHADO, Arlindo. *A Arte do Vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1997

_____. *Pré-Cinemas & Pós-Cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997

MELLO, Cecília. *São Paulo e a viagem do olhar: o corpo da cidade no cinema*. Relatório de pesquisa de pós-doutoramento FAPESP/ECA-USP, 2009 (publicação pendente)

MELLO, Cristine. **Cinema como corpo coletivo - sair de onde estava mergulhado: o cinema da imersão à emersão**. http://www.interfacecriticas.net/textos.php?text_id=12 (acessado em janeiro de 2009)

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. *A cidade imaginada ou o imaginário da cidade*.

http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59701998000100006&script=sci_arttex (acessado em setembro de 2009)

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002

PARENTE, André (org) *Imagem-Máquina*. São Paulo: Editora 34, 1999

PEIXOTO, Nelson Brissac e ROUANET, Sérgio Paulo **São os homens que habitam a cidade ou é a cidade que habita os homens?** In *Revista USP* no. 15 – Dossiê Walter Benjamin. Set/Out/Nov 2000

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias** in *Revista Brasileira de História* vol.27, no.53, São Paulo, Jan./Jun 2007 e http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010201882007000100002&nrm=iso&lng=en (acessado em setembro de 2009)

PEREIRA, Marcelo Peron. *A janela e a câmara escura (poema)*. (não publicado)

PRESTON, Ward. *What an art director does : an introduction to motion picture production design*. Los Angeles : Silman-James, 1994

RAMOS, Maria Cristina Marques Martins. *Elementos Cenográficos nos filmes de Hitchcock: Os Pássaros e Um Corpo que Cai* – Dissertação de Mestrado apresentada na ECA/USP/CTR em novembro de 1999

_____. *Direção de Arte, Intertextualidade e Alegoria no Filme: Twin Peaks – os Últimos Dias de Laura Palmer*. Tese de Doutorado apresentada na ECA/USP/CTR em 2004

SARLO, Beatriz *Cenas da vida Pós-Moderna*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997

SEPÚLVEDA, Carlos. **Como interpretar um texto literário**. <http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/03.htm> (acessado em setembro de 2008)

SIMON, Alberto. *Arte e Cocaína*, 1950-2000: uma sondagem. Catálogo da exposição, Paço das Artes, 2007

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. São Paulo: Editora 34. 1995

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis, Rio de Janeiro:Vozes,1998

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

FILMES

Adeus Lênin (Wolfgang Becker, 2003)

Direção de arte: Matthias Klemme

Direção de fotografia: Martin Kukula

A Estrada Perdida (David Lynch, 1997)

Direção de arte: Patricia Norris

Direção de fotografia: Peter Deming

A Janela Indiscreta (Alfred Hitchcock, 1954)

Direção de arte: J. McMillan Johnson e Hal Pereira

Direção de fotografia: Robert Burks

Até as Vaqueiras Ficam Tristes (Gus Van Sant, 1994)

Direção de arte: Missy Stewart

Direção de fotografia: John J. Campbell e Eric Alan Edwards

A Última Tempestade (1991). Peter Greenaway

Direção de arte: Ben van Os e Jan Roelfs

Direção de fotografia: Sacha Vierny

Blow Up (Michelangelo Antonioni, 1966)

Direção de arte: Assheton Gorton

Direção de fotografia: Carlo Di Palma

Brilho Eterno de uma Mente sem Lembranças (Michel Gondry, 2004)

Direção de arte: Dan Leigh

Direção de fotografia: Ellen Kuras

Cidade dos Sonhos (David Lynch, 2001)

Direção de arte: Jack Fisk

Direção de fotografia: Peter Deming

De Volta ao Quarto 666 (Gustavo Spolidoro, 2008)

Direção de fotografia: Eduardo Rabin

Easy Rider (Dennis Hopper, 1963),

Direção de arte: Jeremy Kay

Direção de fotografia: László Kovács

Goya (Carlos Saura, 1999),

Direção de arte: Pierre-Louis Thévenet

Direção de fotografia: Vittorio Storaro

Janela da Alma (João Jardim e Walter Carvalho, 2002)

Direção de fotografia: Walter Carvalho

Koyanisqaatsi (Godfrey Reggio, 1983)

Direção de fotografia: Ron Fricke

Matrix (Andy e Larry Wachovsky, 1999)

Direção de arte: Owen Paterson

Direção de fotografia: Bill Pope

Noite Americana (François Truffaut, 1973)

Direção de arte: Damien Lanfranchi

Direção de fotografia: Pierre-William Glenn

O Livro de Cabeceira (Peter Greenaway ,1996)

Direção de arte: Koichi Hamamura, Willemijn Loivers, Hiroto Oonogi, Andrée Putman, Noriyuki Tanaka, Wilbert Van Dorp

Direção de fotografia: Sacha Vierny

Paris, Texas (Wim Wenders, 1984)

Direção de arte: Kate Altman

Direção de fotografia: Robby Müller

Passion (Jean Luc Godard, 1982),

Direção de arte: Jean Bauer, Serge Marzloff

Direção de fotografia: Raoul Coutard

Show de Truman (Peter Weir, 1998),

Direção de arte: Dennis Gassner

Direção de fotografia: Peter Biziou

Telma e Louise (Ridley Scoot, 1991)

Direção de arte: Norris Spencer

Direção de fotografia: Adrian Biddle

Uma História Real (David Lynch, 1999)

Direção de arte: Jack Fisk

Direção de fotografia: Freddie Francis

Vagas para Moça de Fino Trato (Paulo Thiago, 1993)

Direção de arte: Clovis Bueno

Direção de fotografia: Antonio Penido

SITES

<http://www.cinemadacidade.blogspot.com/>

<http://www.fazendovideo.com.br/>

www.imdb.com

www.marceloperon.com/

<http://www.petergreenaway.info/>

<http://www.voom.com/voom-portraits>

Fontes das imagens usadas nas fotomontagens e no corpo do texto:

[Filmes]

Berlin, sinfonia de uma metrópole (Walter Ruttmann, 1926)

Blade Runner (Ridley Scott, 1982)

Edifício Master (Eduardo Coutinho, 2002)

Frenesi (Alfred Hitchcock, 1972)

Koyanisqaatsi (Godfrey Reggio, 1983)

Metropolis (Fritz Lang, 1927)

Meu tio matou um cara (Jorge Furtado, 2004)

O Homem da Câmera (Diziga Vertov, 1929)

O Livro de Cabeceira (Peter Greenaway, 1996)

Psicose (Alfred Hitchcock, 1960)

Quando fala o coração (Alfred Hitchcock, 1945)

[sites] – acessados entre abril e outubro de 2009

www.corbis.com

<http://images40.fotki.com/v1301/photos/2/29410/3020383/20051226192430357-vi.jpg>

http://en.wikipedia.org/wiki/File:London_human_billboards_Scharf.jpg

<http://flaviosiqueira.files.wordpress.com/2009/04/new-york-city-at-night1.jpg>

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/16/Philadelphia_Night_Skyline.jpg

<http://artintelligence.files.wordpress.com/2007/06/starkeyutmay97161x1235.jpg>

http://www.saatchi-gallery.co.uk/imgs/artists/thumbs/starkey_hannah/hannah_starkey_march.jpg

<http://www.mcs.csuhayward.edu/~malek/Hopper.htm>

<http://a9.idata.over-blog.com/1/29/65/59/Arts-plastiques/classe-relais/marey12.jpg>

<http://wallpapers5.com/images/wallpapers/38385570/Landscape/City%20Night/City-Night-53.jpg>