



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Ivo Azeredo Rizzoli Godoy


Ideia-força Vídeo-Crítica

Rio de Janeiro

2015

Ivo Azeredo Rizzoli Godoy

Ideia-força Vídeo-Crítica



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Processos Artísticos Contemporâneos.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Gueron

Coorientador: Prof. Dr. Jorge Vasconcelos

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

G589 Godoy, Ivo Azeredo Rizzoli.
Ideia-força vídeo-crítica / Ivo Azeredo Rizzoli Godoy. – 2015.
116 f.: il.

Orientador: Rodrigo Guéron.

Coorientador: Jorge Vasconcelos.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Vídeoarte – Teses. 2. Crítica de arte – Teses. 3. Arte e sociedade – Teses. 4. Sujeito (Filosofia) – Teses. I. Guéron, Rodrigo, 1968-. II. Vasconcellos, Jorge Luiz Rocha de. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. IV. Título.

CDU 791.32

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Ivo Azeredo Rizzoli Godoy

Ideia-força Vídeo-Crítica

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Processos Artísticos contemporâneos.

Aprovada em 20 de julho de 2015.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Rodrigo Gueron (Orientador)
Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Jorge Vasconcelos (Coorientador)
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Luciano Vinhosa
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Marcelo Campos
Instituto de Artes – UERJ

Rio de Janeiro

2015

RESUMO

GODOY, Ivo. *Ideia-força vídeo-crítica*. 2015. 116f. Dissertação (Mestrado em Processos Artísticos Contemporâneos) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Trata-se de uma dissertação textual que reflete experiências e percepções advindas de elaborações vídeo-críticas produzida por Ivo Godoy e busca identificar um devir de ideia-força vídeo-crítica também nas elaborações de outros autores. A ideia-força vídeo-crítica não só busca provocar percepções de sujeitos e gestos associados as praticas videográficas e o pensamento crítico, como também busca compartilhar uma visão sobre um sujeito contemporâneo em contraposição a forças institucionais e institucionalizantes em um processo de constituição de ecceidades e devires de suas elaborações no mundo.

Palavras-chave: Vídeo. Crítica. Ideia. Força. Sujeito. Desdobramento. Transdução. Linguagem. Devir. Ecceidade. Transtemporal. Arte. Instituição. Descolonial

ABSTRACT

GODOY, Ivo. *Idea-force video-criticism*. 2015. 116f Dissertação (Mestrado em Processos Artísticos Contemporâneos) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

This text reflects about experiences and perceptions arised from the video-critica series created by Ivo Godoy and search identify abecoming of a power-idea video-critica also in others authors and artists thoughts. The idea-force video-critica aims to sensibilize perceptions of subjetcs and gestures associated to video practices connect to critical thought, as well as aims to share a sight about contemporary subject in contraposition to insitutional and institucionalizing forces in a establishment of ecceidades and becomings of its considerations in the world.

Keywords: Video. Critica. Power. Subject. Transduction. Language. Becoming. Ecceidade. Institution decolonial.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	6
1	O SUJEITO E O GESTO VÍDEO-CRÍTICO	12
1.1	Prelúdios Vídeo-crítico	14
1.2	Gesto vídeo-crítico e a constituição de um território de performance	20
1.3	Primeiro bloco da série	25
1.3.1	<u>29ª Bienal de Arte</u>	25
1.3.2	<u>Estudo de Foco, Plano e Movimento</u>	26
1.3.3	<u>Efrain Almeida por Efrain Almeida</u>	29
1.3.4	<u>Réquiem Multicultural</u>	34
1.3.5	<u>Fim do Primeiro Bloco da série</u>	36
1.4	Segundo Bloco da série	38
1.4.1	<u>Chorus de artistas em reverberação</u>	38
1.4.2	<u>Letterbox Entrópico</u>	43
1.5	3º Bloco da série - em busca de autonomia da câmera e do gesto vídeo-crítico	48
1.5.1	<u>Nota Videoscrita</u>	50
1.5.2	<u>Direita esquerda vão ver</u>	52
1.5.3	<u>Quanto vale 7 mil carvalhos em créditos de carbono?</u>	57
1.5.4	<u>Museu Ecrã</u>	57
2	DEVIR VÍDEO-CRÍTICO COMO DESDOBRAMENTO DO DEVIR ARTE-ARTISTA	71
2.1	Devir arte-artista	74
2.2	Transtemporalidades e devir vídeo-crítico	80
2.2.1	<u>O devir descolonial</u>	84
2.2.2	<u>Frederico Morais</u>	100
	CONCLUSÃO	108
	REFERÊNCIAS	112

INTRODUÇÃO

Dedico esta introdução a uma fala direta como sujeito em primeira pessoa, pois os conteúdos que serão trabalhados no decorrer dos capítulos vão abordar casos e reflexões sobre desdobramento das coisas, e isso inclui uma dobra de pensamento, e isso inclui também um *nós*. O desdobramento que iremos tratar, parte das elaborações que produzi em torno de uma idéia-força advinda de um processo hermenêutico de refletir e buscar racionalizar sobre gestos registrados em vídeo em diferentes situações, gestos estes que desde 2010 denomino como vídeo-críticas. A idéia-força surge de uma necessidade de não apontar as reflexões deste processo hermenêutico como uma construção conceitual, mas sim de um compartilhamento sobre impressões que construí durante todo este processo de pesquisa ao interpretar o contexto destes vídeos. Trata-se de uma idéia resultante de uma gama de repertórios empíricos, leituras, conversas entre outras impressões que se concentram e se distribuem como força propositiva para um sujeito em relação à arte e a sociedade.

Uma idéia-força que nasce de provocações e inquietações, e que propõe desdobra-las da mesma forma: provocando e inquietando sentidos.

As inquietações são advindas de situações artísticas, mas a força com qual apresento, tende a lançar para uma borda, ou quem sabe talvez, para fora de um campo instituído pela arte. Um processo complexo e arriscado, contraditório e problemático, uma ambiguidade que me enche de disposição do espírito que induz lançar-se a uma contestação interna, e a medida que me debruço a compreendê-la encontro outros sujeitos que compartilham do mesmo sentimento. Posso dar um exemplo dessa inquietação em Benjamin:

Benjamin escreveu certa feita que, quando descobriu o livro de Aragon, não conseguia ler mais de três páginas em seguida do texto, porque era forçado a interromper pela emoção, tinha taquicardia (...) O trabalho das passagens exigiria não só o aproveitamento como a ampliação e o aprofundamento crítico do material encontrado em Aragon; exigiria, também, que Benjamin estudasse Hegel e lesse com cuidado O Capital de Marx, para definir melhor sua própria concepção de história (...) "Nele" - escrevia - "o meu caminho cruzará com o de Heidegger e espero algumas fagulhas do choque das nossas duas maneiras, muito diversas, de encarar a história". (KONDER, 1999, p.56)

Posso dizer que a mesma taquicardia que arrebatava de emoção Benjamin é curiosamente semelhante ao ímpeto que me desloca as experiências vídeo-críticas. Benjamin ao tratar das passagens fez verdadeiros tratados sensíveis sobre a percepção das mudanças que ocorriam em seu entorno na virada do século XIX para o século XX, das vitrines parisienses e das mercadorias tomando a atenção corriqueira das ruas como um sonho. As experiências vídeo-críticas buscam a partir da percepção dos espaços, seres e saberes, exprimir de forma crítico-criativa, uma sociedade que, talvez por uma analogia e potencia capitalista, não seja tão diferente da que Benjamin se retratava. Se para Benjamin a questão se voltava para o materialismo histórico, ou de como a economia das coisas determinavam uma atualização das épocas, as inquietações vídeo-críticas provocam pensar uma desmaterialização histórica por meio das reproduções advindas das mídias digitais. De como a imagem pós-fotográfica trabalha no sentido de traduzir assuntos e objetos referentes para um contexto do meio eletrônico, mais precisamente da linguagem do vídeo, e que exceções essa imagem referente adquire enquanto sentido ou significado no mundo. A expressão do pensamento vídeo-crítico busca na sofisticação dos acessos e compartilhamentos das mídias digitais, o que talvez para Benjamin fosse como a transmissão radiofônica que o proporcionasse potencia para popularizar suas ideias científicas.

O que gostaria de apontar com esta analogia comparativa, em relação ao sujeito representado por Benjamin e os meios de comunicação contemporâneos, respectivamente ao tempo dele e ao nosso, é que reconheço uma ideia-força, como uma reverberação que afeta os sujeitos. E não só sobre o meio que transmite a ideia-força, mas também das intensidades que ela provoca no sujeito. Uma taquicardia que nos alerta quando defrontamos com questões realmente emergenciais, e neste ponto lidamos com uma urgência do sujeito e seu devir na sociedade, e isso depende muito de um auto reconhecimento, ou processo de fazer consciência sobre ser um agente emissor de ideia-força ou mesmo de reconhecer em outros sujeitos, fragmentos que compõem esta ideia-força, esteja este sujeito num contexto de passado, presente ou futuro. Esta transtemporalidade que aponto aqui, condiz com certas notações presentes no capítulo 3 onde trabalho a ideia de devir vídeo-crítico, procurando apontar a partir de associações com aspectos constitutivos das/nas minhas práticas vídeo-críticas em relação a outros sujeitos,

práticas e processos que surgiram como atravessamentos no processo hermenêutico e reflexivo da pesquisa.

A idéia-força vídeo-crítica inicia suas reflexões no contexto dos agenciamentos e sistemas da arte. Ao fazer uso do registro audiovisual nos espaços de arte, muito comum e recorrente ao sujeito do século XXI, pode despertar pouco a pouco, e daí se dá um contexto de *série* vídeo-crítica, uma sensibilidade crítico-criativa a partir dos registros videográficos. A cada passo que me dedicava a experimentar o registro nestes espaços, me deparava com espasmos gestuais que me faziam expressar pensamentos desdobrados dos assuntos e obras que deslocavam meu olhar, que por emoção positiva ou negativa, causavam uma espécie de taquicardia que me provocava a gesticular em ressonância. O ônus desse efeito de causar ressonância, muitas vezes não se dava a um objeto de arte específico, mas sim dos assuntos que ele mediava ou concatenava num contexto ampliado, esta ressonância é o que parece apontar para um fora do campo da arte. Determinadas situações ou objeto/obra de arte me provocavam pensar as ressonâncias envolvidas ali, me senti provocado a desdobrar o pensamento e o suporte das questões e assuntos evocados pela obra, e o vídeo é essa possibilidade de elaboração desdobrada, uma desmaterialização referencial do objeto e/ou situação artística, que proporciona uma reordenação de pensamento crítico-criativo.

Me ver como este sujeito que de forma independente registra os espaços de arte e desdobra suas impressões e experiências por meio de elaborações videográficas, me fez pensar um devir de um sujeito minoritário dentro de uma multidão de espectadores. De certa forma esta inquietação advinha de um efeito de passibilidade que os agenciamentos institucionalizados da arte, e isso inclui tudo enquanto arte, provocam no sujeito espectador e se desdobra numa amplitude social. Não preciso desenvolver esse argumento, preciso apenas sentir-me angustiado e incomodado a ponto de dizer e agir em contradição. E claro há pensadores em um nível de sofisticação, que em algum momento desenvolveram estas argumentações sobre tal e tal assunto. Nunca numa idéia-força o incomodo é solitário. Há sempre alguém com quem compartilhar, ou alguém em quem buscar referencias que nos ofereça de antemão esse argumento como suporte a este pensar e agir, e neste caso convoco Lyotard:

Não só vai ser necessário reabsorver o << só permanecem o espaço e o tempo>> enquanto condições puras (o que foi feito desde o início da primeira grande obra, a *Fenomenologia do Espírito*, onde se demonstra que o espaço e o tempo não possuem a verdade em si próprios, mas sim no conceito; que não existe o aqui-agora, nem a percepção, que o sensível é sempre mediatizado pelo entendimento), como também o tema do fim da arte revela, noutra plano, a persistência do tema da retirada da doação e da crise estética. Se não houver tempo, se o tempo for o conceito, a arte só existe por erro ou, melhor, o momento do fim da arte coincide com o da hegemonia do conceito. Seria necessário ligar esta problemática à problemática em que vivemos hoje em dia, o logocentrismo generalizado, e mostrar que a indústria da arte pertence, indirectamente, a esta forma de acabar a arte. A indústria da arte seria um acabamento da metafísica especulativa, uma forma de Hegel estar presente, de ter êxito em Hollywood. (LYOTARD, 1989 p. 119)

Lyotard desenvolve seu pensamento no caminho de contestar a forma de apresentação da obra de arte enquanto uma exigência de unanimidade, de uma causa imediata entre recepção e presença. Embora suas argumentações se desenvolvam em torno de uma problemática da passibilidade diante de um processo de contemplação, Lyotard lança dúvidas sobre essa compreensão, ao ponto de questionar se passibilidade seria o contrário de impassibilidade, uma vez que *supõe-se que os espíritos estão angustiados por não intervirem na produção do produto*. Ou seja, às vezes ser impassível pode causar também passibilidade à medida que não se soluciona a angustia inicial. Seus apontamentos parecem dirigir a questão de passibilidade que é preenchida pela contemplação, e que num processo em que a indústria da arte, pós-industrial, pós-moderna, dita e apresenta um *não contemplativo como uma espécie de ordem implícita*, onde a *contemplação é vista como um passividade desvalorizada*¹. A crítica que a idéia-força trabalha inicialmente nesta pesquisa é a da apresentação da obra, uma crítica que aponta para outros tempos, espaços e ecceidades desdobradas no processo de recepção. Não se trata de um processo de apropriação ou *intervenção dominadora*, imitando processos coloniais de dominação de bens seres e saberes mas de uma força de reivindicação do que este processo engessou enquanto arte-produto. Essa compreensão é o que trataremos sobre o devir descolonial. Os vídeo-críticas agem em desconfiguração da indústria da arte, buscando desconfigurar as hierarquias dos sujeitos artistas, espectadores, críticos entre outros.

¹ LYOTARD, Jean François. O inumano considerações sobre o tempo. Editorial Estampa, Lda. Lisboa.1989 p. 122

Lyotard aponta também para um problema das novas tecnologias - e isso inclui muito bem o vídeo - associado a arte:

A questão que nos é posta pelas novas tecnologias quanto é sua relação com a arte é a questão do aqui agora. O que designa <<aqui>> quando se está ao telefone, diante da televisão, do receptor de um telescópio eletrônico? E o <<agora>>? A componente <<tele->> não perturbará a presença, o <<aqui-agora>> das formas e a sua recepção <<carnal>>? O que é um lugar, um momento, que não estejam ancorados no <<padecer>> imediato do que sucede? Estará um computador, de alguma forma, aqui e agora? Poderá chegar algo através dele? Poderá acontecer-lhe alguma coisa? (LYOTARD,1989 p. 122)

Não se trata de dizer que um sujeito que simplesmente filma, fotografa ou reproduz uma obra digitalmente, mediado por uma *tele*, é um sujeito vídeo-crítico. Afirmar isso seria repetir um problema tal qual a sociedade não soube interpretar na expressão de Beuys ao afirmar que “toda pessoa é um artista”. Mas entender um sujeito vídeo-crítico é encontrar uma intensidade de voz como a de Beuys para dizer que “ninguém precisa ser artista”. Vídeo-críticas não são arte, e eu ao reconhecer-me como não artista, posso afirmar isso. A ideia-força que me vem como potencia é a do indivíduo que gesticula e expressa pensamento fora de uma forma institucionalizada da arte, e o vídeo é uma escrita do gesto, e o pensamento crítico-criativo é uma intensidade do gesto vídeo-crítico, e embora o vídeo seja um resultado híbrido e heterogêneo das heranças artísticas como o teatro, a literatura, o cinema, a música e a pintura, ele adquire funções outras na sociedade do século XX e XXI. As expressividades e atos criativos e poéticos que a priori seriam privilégios das artes, agora parece ser reivindicada por outras instâncias políticas que não a da arte. Vide as confusões contemporâneas sobre arte e ativismo político que encontramos em diferentes performances espalhadas por diversas localidades mundo afora.

A ideia-força vídeo-crítica embora tenha surgido a partir das minhas experiências com a arte, e que é agregada aos encontros com situações e sujeitos que identifico por associação, busca descentralizar questões tomadas pela institucionalização da arte a fim de apontar para uma percepção das ressonâncias poéticas, expressivas, críticas e criativas destituídas de um valor artístico que fora cooptado por uma máquina mercadológica e todo um circuito e sistema hierárquico que dita uma sociedade do consumo, ou da arte como fetiche e clichê.

O processo de constituição da ideia-força vídeo-crítica dá início nesta introdução, a uma construção processual por meio do raciocínio de argumentação textual e do contato com os vídeos que estão incorporados nesta pesquisa, qual indicamos os hiperlinks nas notas de rodapé. Eu, como autor desta dissertação, abro mão de conjugar daqui em diante a primeira pessoa, para convocar um nós que somos o motor desta idéia-força.

1 O SUJEITO² E O GESTO VÍDEO-CRÍTICO

Quando falo sobre os meus filmes, as vezes me preocupa passar a impressão de que eles são apenas a documentação de uma tese. Eles não são. Eles são experiências reais, mesmo que sejam representações. A estrutura é obviamente importante, e se a descrevemos é porque ela é mais facilmente descritível que outros aspectos; mas a forma, com todos os outros elementos, acrescenta algo que não pode ser expresso verbalmente, e é por isso que o trabalho é, por isso ele existe. (Michael Snow)³

Dedicaremos este capítulo para análise de vídeos que apresentam importantes contribuições para a compreensão das experiências assinadas como Vídeo-Críticas. Para isso se faz importante reconhecer que existem alguns riscos envolvendo essa perigosa tarefa de descrever, traduzir e refletir textualmente as experiências videográficas que serão aqui apresentadas. Abordar a série vídeo-crítica no campo da discussão acadêmica evoca um debate, e porque não, um conflito, atrito, fricção metalinguística diante de uma pesquisa audiovisual que se propõe enquanto suporte do pensamento. Lança-se o desafio de escrever sobre

² sujeito (lat. subjectus) 1. Em um sentido lógico-lingüístico, o sujeito de uma proposição representa aquilo de que se fala, a que se atribui um *predicado ou *propriedade. Ex.: Na proposição " Sócrates foi o mestre de Platão", "Só-crates" é o sujeito, "mestre de Platão", o predi-cado. 2. Na metafísica clássica, sobretudo em Aristóteles, sujeito é sinônimo da *substância, do ser real como suporte de atributos: "O sujeito é, portanto, aquilo de que tudo o mais se afirma, e que não é ele próprio afirmado de nada" (Meta-física). 3. Em teoria do conhecimento, principalmente a partir de Descartes e do pensamento moderno, o sujeito é o *espírito, a *mente, a *cons-ciência, aquilo que conhece, opondo-se ao *objeto, como aquilo que é conhecido. Sujeito e objeto definem-se, portanto, mutuamente, como pólos opostos da relação de conhecimento. 4. Sujeito transcendental. Opõe-se a sujeito epistêmico e a sujeito psicológico. Ver transcendental; epistêmico, sujeito. 5. Filosofia do sujeito ou da consciência: Na filosofia moderna, é a tradição racionalista que atribui ao sujeito um papel central como funda-mento do conhecimento. O sujeito psicológico ou individual, quer dizer, cada "eu" na medida em que tem *cons-ciência de uma unidade, apesar da diversidade de seus pensamentos e percepções, não é o foco de interesse da filosofia. Só lhe interessa o sujeito universal ou epistêmico, o sujeito do conhecimento, vale dizer, para o *racionalismo, o conjunto de propriedades da * razão, universais e idênticas em todo *indivíduo. *Descartes o considera uma *substância que pensa, que duvida, que existe. *Kant o denomina "sujeito transcendental"; não é uma substância, nem uma consciência psicológica individual, mas uma função do espírito, fazendo com que todas as nossas representações (idéias, sentimentos, ima-gens), que são distintas de um indivíduo a outro, acompanhem-se sempre de um "eu penso" consciente de si, idêntico em toda consciência, e dotado da mesma estrutura composta das for-mas puras da *sensibilidade (espaço e tempo) e do *entendimento (as categorias). Ver cogito.

MARCONDES, Hilton JAPIASSÚ, Danilo. Dicionário Básico de Filosofia. Terceira edição revista e ampliada. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2001. Pg 180

³ Cinema estrutural / Patricia Mourão e Theo Duarte (orgs.); textos P.Adams Sitney e outros. – Rio de Janeiro: Aroeira, 2015.228 p.

aspectos processuais do trabalho sem chegar num ponto meramente ilustrativo ou informativo sobre os vídeos.

De certa forma estamos lidando com um cruzamento entre os gestos da escrita e o gesto do vídeo. No decorrer da leitura dos casos, procuraremos apontar como estes gestos provocam o pensar sobre as experiências vídeo-críticas. Para isso adotaremos a abordagem Flusseriana sobre gesto⁴, sobretudo, ao passo que estamos tratando de uma dissertação acadêmica, se faz importante também entender o gesto de busca (pesquisa), que para Flusser é a não distinção de sujeito e objeto, uma vez que os gestos se transformam na medida que *não compreendemos o mundo como objeto de manipulação nem o homem como sujeito manipulador*⁵. A manipulação dos objetos são resultado de um reconhecimento do mundo como entorno e os gestos surgem como pantomima⁶ deste mesmo entorno.

Buscaremos traçar a cada experiência apresentada, aspectos que contextualizem o processo de elaboração de cada vídeo, e sempre que necessário, recorrer em alguns momentos a questões menos teóricas e científicas de modo a adentrar num exercício de resgate da memória, no intuito de encontrar informações sobre as etapas de processo e buscando descrever questões afetivas e autobiográficas em relação ao autor como sujeito que elabora os gestos vídeo-críticos da série. Trata-se de uma estratégia de abordagem que visa apontar relações entre o sujeito e o gesto vídeo-crítico. Para isso recorreremos em determinados momentos a uma escrita poética, literária, ensaística entre outras formas de compartilhar um processo de criação. Encaramos esse recurso como uma estratégia de abordagem diante do desafio que é para o autor lidar com riscos de tradução do pensamento da forma vídeo para uma escrita textual. A grande maioria dos vídeos está disponível online e serão devidamente endereçados por meio links para que fique a critério do leitor a escolha do que acessar primeiro: o vídeo em si ou as reflexões a partir dele. Uma forma de compartilhar o desafio e os riscos causados por esta proposta dissertativa.

⁴ “El gesto es un movimiento del cuerpo, o de un instrumento unido a el que no se da ninguna explicación causal satisfatória” FLUSSER, Vilén. Los gestos: fenomenología y comunicación. Versión de Claudio Gancho. Barcelona: Herder, 1994.

⁵ FLUSSER, Vilén. 1994. Pg.205

⁶ 1. Arte de exprimir os sentimentos, as paixões, as .ideias, por meio de gestos e atitudes, sem recorrer à palavra. = MÍMICA 2. Representação teatral em que os .atores se exprimem unicamente por meio do gesto. 3. [Figurado, Popular] Conto ou história para enganar. = INTRUJICE, LOGRO "pantomima", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/DLPO/pantomima> [consultado em 02-06-2015].

1.1 Prelúdios Vídeo-crítico

Como primeiro caso, gostaríamos de apresentar um contexto que precede a assinatura da série vídeo-crítica. Trata-se de um período de produção que acontece isolado e anterior a série, mas que aponta indícios de experiências que se desdobraram no decorrer da produção, como pontos de **ideia-força** que motivou a série. É importante deixar claro que o reconhecimento e a indicação dos pontos de **ideia-força** surgem na análise textual das experiências descritas, sendo assim podemos encara-los como elaborações conceituais que buscam por uma genealogia do **gesto vídeo-crítico**.

No ano de 2008, num contexto de ensino informal no projeto social CAJUN,

Figura 1 - Imagens Still do vídeo Olimpíadas de Bequim



Fonte: Godoy, 2015

localizado no bairro Andorinhas, na cidade de Vitória–ES, foi o ano de produção do vídeo **Olimpíadas de Bequim**⁷ (2008). Um registro que resultou de uma proposta advinda da instituição CAJUN, em abordar o tema olimpíadas junto a um corpo de educandos formado por crianças e adolescentes que frequentavam o projeto no contra turno do horário escolar. Tratava-se de uma série de atividades

⁷ Acessado em 03/01/2015. <https://www.youtube.com/watch?v=DKphA2tesOg>

multidisciplinares que uniam ensino de cidadania, saúde, esporte, artes e lazer como um incentivo de práticas esportivas e celebração das Olimpíadas de 2008 (evento internacional que acontecia na cidade de Pequim/China). Cada educador poderia apresentar propostas para atividades com este intuito de abordagem. Como educador de uma oficina chamada de Artes Digitais, o autor da série vídeo-crítica era responsável por elaborar e executar ementas educacionais que fizesse uso de mídias digitais e artes visuais. Em primeira instância sua contribuição neste evento seria orientar os educandos a registrar, por foto e vídeo, as atividades esportivas propostas por profissionais de Educação Física. Começou-se então a pensar um roteiro de registro que ressaltasse o contexto de ambiência que aquelas crianças e adolescentes viviam em relação ao megaevento de impacto econômico bilionário que acontecia em Pequim, tratava-se de uma provocação lançada diante de algumas constatações. A convivência com os educandos parecia apontar cada vez mais para um notável distanciamento das políticas, ou ausência delas, no incentivo aos esportes olímpicos. Os equipamentos eram precários e havia certa carência de recursos para promover os esportes nas modalidades olímpicas, sugerem nestas constatações certas impotências de abordagem destas práticas esportivas. Frente a estas constatações, houve uma abertura para discussão sobre como o roteiro do vídeo poderia ser mais propositivo diante das atividades a serem registradas, tratava-se de uma negociação do plano metodológico da abordagem do evento, assim, toda a equipe da instituição fora convocada a discutir aquelas constatações. Muito inspirado por relatos de experiências de educação libertária e gestão democrática de ensino, o proposta se valeu da estrutura de educação informal do projeto CAJUN que possibilitou experimentar um roteiro menos marcado enquanto proposta escrita, quase como manual de feitura, e mais próximo de uma idéia a partir de vetores propositivos de ação. Como um roteiro dialógico que se reconfigurasse a cada novo impedimento, impossibilidade, impotência.

Muitas áreas que constituem o Bairro de Andorinhas são constituídas de uma espécie de arquitetura improvisada, com becos e vielas traçando caminhos entre um logradouro e outro. A partir dessa constatação surgem as “modalidades lúdicas e esportivas” que aqueles sujeitos educandos praticavam ali como exercício físico diário, eles eram extremamente ágeis em correr pelos becos, pular muros e se localizar num certo labirinto urbano. Havia no cotidiano deles um exercício lúdico de

subir em árvores, correr em becos, pular muros, pique-esconde, *furinguim*⁸, e tantas outras “modalidades” do exercício do corpo. Fez-se ali um argumento não só para o vídeo mas para toda uma estrutura de metodologia de abordagem do tema Olimpíadas. Praticar as brincadeiras nos becos suburbanos era uma forma de exercitar o corpo e mente, embora esteja longe de ser encarado como modalidade olímpica, praticar aquilo como “conquista” parecia ser ao mesmo tempo uma superação da dificuldade e uma crítica a falta de estrutura, no sentido mais amplo de garantia de direitos e cidadania para uma parcela da sociedade.

De uma forma muito improvisada e espontânea, reuniram-se os educadores, moradores da comunidade e educandos para produzir uma “olimpíada” baseada na realidade constatada. Eis o nome advindo de um trocadilho irônico, Olimpíadas de Bequim, um trocadilho da palavra diminutivo de beco, ou bequinho, ou popularmente bequim. A partir de uma oficina de vídeo, com equipamentos consideravelmente precários, alguns educandos foram responsáveis por “planejar” a forma de registro e apresentação das atividades, e mais do que só registrar, eles foram provocados a pensar o corpo e o posicionamento da câmera nos espaços de ação. Uma tentativa de trazer aquele gesto do cotidiano da brincadeira para uma possível **performance** com a câmera. A partir de uma linguagem sem muita preocupação de gênero, que ora se assemelha a documentário, ora a um videoclipe, o vídeo foi apresentado para a comunidade em diversas confraternizações no bairro, e diante das manifestações advindas do público local a instituição de ensino decidiu escrever o vídeo na mostra competitiva do Festival de Cinema Vitória Cine Vídeo de 2008. O vídeo foi selecionado e pode ampliar o público que teve acesso ao vídeo.

As experiências vividas durante 2005 e 2009 frente a oficina de Artes Digitais no projeto CAJUN foi um laboratório de construção coletiva, de práticas de colaboração e participação que por muitas vezes permitia a educador e educandos a quebrar uma hierarquia no processo de ensino aprendizagem. Era uma forma extremamente experimental e lúdica de criar quase sempre sem padrões ou referências, ficando grande parte do processo criativo a cargo de uma simbiose provocada pela deriva do aparelho de registro dentro de diferentes contextos e situações evocadas. Todo o material produzido neste contexto ficou a cargo da instituição de ensino, o CAJUN, e o que fora publicado online se perdeu com a

⁸ Como chamavam o futebol de rua, com pequenas traves improvisadas com pedras, tijolos, chinelos ou qualquer outra forma de demarcar a área de pontuação, o gol.

extinção da rede social Orkut, onde os educandos criaram uma comunidade chamada Engembra Filmes a fim de postar informações e conteúdos criados por eles. O que temos para compartilhar deste período são os vídeos Olimpíadas de Bequim, o vídeo O Afogamento⁹, e parte das memórias do sujeito vídeo-crítico aqui desenvolvidas textualmente. O processo de criação era muito generoso em experiências que desenvolvia, entre outras coisas, um desprendimento impetuoso na construção abordagens técnicas como criação de cenário, movimento de câmera, edição e montagem, na construção de linguagem, de gênero ou de sentido sem muito critério estético, permitindo-se a apropriação da falha no processo de criação, permitindo ruídos e baixas qualidades de definições da imagem digital (em pixel). Consideramos estes 4 anos de experiência junto a aquelas crianças e adolescentes extremamente importante no que tange a atuação que estamos tratando da construção do sujeito vídeo-crítico. Observar e participar das descobertas que aqueles jovens obtinham a partir do contato com os aparelhos de registro e edição da imagem era uma fonte bruta de formas e soluções para desconstrução de métodos endossados por uma tradição “conteudista” de ensino. Gostaríamos de ressaltar alguns aspectos desta experiência que se apresenta como prelúdio da série vídeo-crítica, a colaboração, a participação, a ironia, a desconstrução, a informalidade, como alguns pontos de ideia-força que move a série, estes serão retomados no decorrer da construção do pensamento sobre o gesto vídeo-crítico.

* * *

⁹ Acessado em 15/03/2015 : https://www.youtube.com/watch?v=AaPC7oh_LhY

Figura 2 Imagens still do video
Telepedestres



Fonte: GODOY, 2015.

Após a experiência com o projeto CAJUN, em 2009, o autor da série vídeo-crítica produziu alguns vídeos experimentais que marcam um limite, que consideramos bastante definido entre antes e depois de adotar a produção em série dos vídeo-críticas. Um exemplo destes podemos ver no vídeo **Telepedestres** (2009)¹⁰. Gostariamos de destacar o aspecto sobre uso da construção de metalinguagem e de uma provocação tautológica (auto referencial) em relação a estrutura de produção e reprodução do vídeo, que desde então vem pautando uma forte presença nas estratégias de construção do gesto vídeo-crítico na série. Neste contexto o vídeo Telepedestres foi elaborado como um convite a reflexão sobre a condição do espectador em sua posição de passividade diante da tela da TV. As paisagens em movimento, foram registradas de dentro de um ônibus, numa situação de também passividade no caminhar. Camadas de vídeos sobrepostos formavam uma espécie de paisagem televisiva a ser percorrida pelo espectador. A transitoriedade de duas paisagens horizontais sobrepostas que giram num eixo central, trás uma dinâmica de percurso, ou movimento de giro autônomo do vídeo. Sobreposto em primeiro plano surgem frases de um texto poético que fora filmado de uma tela de computador, em seguida recortado digitalmente e reinserido no vídeo.

¹⁰ Acessado em 17/03/2015 : <https://www.festivaldominuto.com.br/videos/3909?locale=en>

Entre céu e terra / Equilíbrio / Suspenso por giros / Céu e terra / Paisagem / Itinerante por giro / Tudo sob superfície / Sustentado / Entre céu e terra / Elevado / Girando sujeito e objeto / Gira o olhar /Gira o gesto / Gira o observador /Gira o observado /Entre giro e equilíbrio /Sujeito testando gravidade /Compondo olhar /Compondo ação / Movimento / parado /Movendo / gravado /Por um giro /move um, para outro /Move outro, para um /Move ambos /Para ambos /telespectadores ambulantes /Telepedestres. (Poesia escrita por Ivo Godoy e inserida no vídeo Telepedestres)

O texto trata de palavras que remetem a condição gestual do caminhar de um pedestre. Ele fora escrito a partir do vídeo já editado e montado, ou seja, o texto surge a partir do vídeo e logo depois ele é inserido de forma a se fundir e compor a montagem final. Este vídeo fora pensado para um contexto de participação no festival Tela Digital, organizado pela Associação Cultural Kinoforum. Na proposta do festival haveria uma série de etapas de pré-seleção dos vídeos via júri popular por votação online, além de uma comissão curadora que selecionou os vídeos que foram transmitidos em rede nacional pelo canal TV Brasil. O vídeo Telepedestres foi selecionado e transmitido no dia 24/05/2009 às 19:30¹¹, até então fora o único vídeo de todos os casos que apresentaremos neste capítulo que conta com este dado específico de ser compartilhado por meio de transmissão aberta por um canal de tv.

O processo de produção e compartilhamento do vídeo Telepedestres abre uma pauta que inaugura uma primeira afirmação sobre o espaço de publicação dos vídeo-críticas. Embora este vídeo nunca fora assinado enquanto vídeo-crítica ele abre talvez a principal constante na produção que o precedeu: o compartilhamento em canais web^{12 13}.

A assinatura da série não demarca uma forma essencial de produzir vídeos, pois assim como apresentamos este prelúdio com os vídeos antecessores dos vídeo-críticas, há uma série de outros fatores¹⁴ que influenciam e compõem o sujeito e a obra vídeo-crítica. Contudo creio que assumir uma nomenclatura da série, marca um gesto datado no tempo, que anuncia um processo de significação do termo a da forma vídeo-crítica. Gesto esse que sofre aqui, por meio desta dissertação, uma intervenção que revisa e de certa forma reconfigura, reorganiza e por que não, refaz a série realocando seus argumentos. Estamos desta forma tratando de um processo

¹¹ Acessado em 17/03/2015: http://teladigital.kinoforum.org/?page_id=119

¹² Canal vídeo-críticas no site repositório de vídeos VIMEO, acessado em 17/03/2015: <https://vimeo.com/channels/videocriticas>

¹³ Playlist dos vídeo-críticas no site repositório de vídeos You Tube, acessado em 17/03/2015: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLnxIO4FGz3K7wgm0Udgz8cssV-hwiCd1R>

¹⁴ Falaremos disso no capítulo sobre o devir vídeo-crítico

de *simbiose* relacionado a tradução de forma vídeo para o texto escrito. Por ora o que importa neste momento é saber que: o que surge primeiro como vídeo-crítica está na forma vídeo.

1.2 Gesto vídeo-crítico e a constituição de um território de performance

A produção de pensamento textual sobre a obra videográfica, pode atravessar e ser atravessada mutuamente, de forma a criar encontros ou **pontos transversais** nas formas videográfica e textual na elaboração de pensamento. Isto se dá de forma complementar a cerca do entendimento sobre a ideia-força vídeo-crítica. Procuraremos identificar na elaboração textual desta dissertação as transversalidades e encontros com a elaboração videográfica da série. A proposta é encontrar nestas formas de pensamento distintas, **pontos transversais** que ativam um processo de *simbiose* na definição de vídeo-crítica. É muito importante compreender o processo de constituição vídeo-crítica em três momentos: 1º a elaboração videográfica; 2º a elaboração de raciocínio textual e 3º a constituição de **idéia-força** dos vídeo-críticas. Há um processo de semiose¹⁵ referente a cada um destes. Resumindo poderíamos afirmar que há um processo semiótico na forma vídeo dos vídeo-críticas, outro na forma texto da reflexão desse processo e uma síntese de **idéia-força** resultante destas duas formas.

A primeira relação de semiose, refere-se a elaboração videográfica, ou teorema visual que apresenta em si uma partícula da **ideia-força** dos vídeo-críticas. Veremos mais claramente nas análises sobre o processo de elaboração dos vídeos, que na maioria dos casos propõe-se a apropriação da imagem videográfica do objeto, seguido de um processo de montagem/edição e por fim a publicação na forma vídeo. A apropriação da imagem videográfica do objeto inicia um processo transdutor¹⁶ do objeto referente. Como veremos nas análises dos casos, a série tem

¹⁵ O conceito apresentado neste capítulo se apropria da estrutura triádica de Charles Sanders Peirce que propõe a relação de três elementos - **signo, objeto e interpretante** – e propõe uma tríade a partir da elaboração de conceito de vídeo-crítica a partir do **vídeo, texto e sujeito**.

¹⁶ trans-du-tor [ô] substantivo masculino 1. Em cibernética, dispositivo que transforma uma grandeza física noutra grandeza física, função da precedente. 2. [Eletricidade] Dispositivo que transforma uma energia noutra: transdutores .eletroacústicos (microfones), .eletromecânicos (cabecças de leitura).

início na relação objeto de arte e desdobramento em vídeo. Neste processo a natureza do objeto passa a ser representada por uma natureza eletrônica e digital que apresenta o objeto referencial a partir de outras dinâmicas de leitura e interpretação. A transdução¹⁷ para a imagem eletrônica trás o objeto referente para uma sensibilidade própria do vídeo criando uma ressonância de efeito *efêmero-eterno*¹⁸ entre apresentação plástica do objeto, sua imagem eletrônica referente e a interpretação deste desdobramento. Inicia-se assim uma série de desdobramentos de interação tanto da imagem referencial quanto do discurso dela, sujeito a outras montagens, edições e publicações. Este primeiro processo semiótico refere-se a construção do pensamento por meio da imagem-texto.

O segundo momento semiótico acontece na construção esquemática de pensamento textual sobre o primeiro processo. O texto tende a assumir uma reflexão que concatena por meio do raciocínio textual (teoria textual), apreensões da imagem-texto (teorema visual). A elaboração textual surge da necessidade complementar de comunicar e ampliar a proposta vídeo-crítica como possibilidade de tradução da arte. Podemos incluir a construção de uma teoria Vídeo-crítica atrelada aos apontamentos teóricos da Política e Poética da Tradução Intersemiótica de Júlio Plaza, mais precisamente aos aspectos críticos apontados por ele:

... concebemos a Tradução Intersemiótica como prática crítico-criativa, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogos de signos, como um outro nas diferenças, como síntese e re-escritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como transito de sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (PLAZA,2003, pg 209)

Uma vez que, apontado estes dois primeiros momentos de semiose na produção, devemos também estar atento sobre a **idéia-força** que motiva os processos. Não parece certo dizer que as mesmas motivações atuam da mesma

"transdutor", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/transdutor> [consultado em 22-04-2015].

¹⁷ O caráter transductor e de interface das novas forma eletrônicas, torna-se agora de uma importância ainda não avaliada na sua dimensão exata. De fato, na sociedade tecnológica a tendência cada vez mais vai no sentido do uso de processos transcodificadores e tradutores de informação entre diferentes linguagens e meios. As invenções ligadas à telemática, informática, robótica, etc., bom como os processos de computação sofisticados, tendem cada vez mais a se tornar autônomos, usando processos de transdução que chegam até a criar signos cujos referentes imediatos são esses mesmos processos.

(PLAZA, 2003, pg..206)

¹⁸ (PLAZA 2003. pg 207)

forma para os dois primeiros processos. Talvez porque o texto surge num instante posterior aos vídeos, e este fato nos dá a possibilidade de elaborar textualmente um percurso que atravesse as potências de **ideia-força** presentes no processo de criação dos vídeos. O texto reflexivo assume múltiplas funções simultâneas de informar sobre elementos de processo e ao mesmo tempo se afirmar enquanto coisa em si, agindo em potência multiplicadora, ou seja, o motivo da elaboração textual é ampliar a **idéia-força** presente nos vídeos.

Diferentemente das motivações, podemos afirmar que o gesto vídeo-crítico pode atuar em ambos processos de elaboração. O gesto está na forma vídeo e também pode se manifestar na forma texto. Um exemplo disso são os aspectos de metalinguagem, tautologia e a auto referencia como gestos que estão presentes em ambos processos de elaboração. Por meio da análise, como vimos até agora no prelúdio, o texto aponta de forma definidora os gestos, ou seja, a elaboração reflexiva da **genealogia do gesto vídeo-crítico**, se dá pela construção textual. O texto instaura por meio de uma escrita-criativa a forma crítico-criativa presentes nos vídeos.

O texto e o vídeo quando confrontados nesse processo de semiose vídeo-crítica, provoca uma fricção sobre um território *heterogêneo* de atuação, no sentido de que, apresenta uma alternativa diante de um *esgotamento das formas artísticas* e da crítica moderna. Tratamos de um território simultaneamente potente em arte e crítica criativa. O mesmo território que Baudelaire, Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin, Joseph Kosuth, Jean-Luc Godard, Haroldo de Campos, Frederico de Moraes¹⁹, e tantos outros pensadores articularam a arte e a crítica como um território híbrido de criação. Um território que se desenha no campo do pensamento, e que apresenta um espaço para a performance crítica e criativa dos discursos, sujeitos e materialidades. A proposta vídeo-crítica busca identificar um conjunto de expressividades dentro de um constante processo de semiose que se desdobra entre diferentes apresentações e discursos artísticos a fim de fundir (simbiose) e alargar os limites de um território heterogêneo da/na arte. Produzir os vídeo-críticas é uma forma de agenciar a ocupação deste território. Buscaremos apontar os **pontos transversais** do gesto vídeo-crítico pelas elaborações textuais e

¹⁹ Lista de pensadores baseado por um critério de influencia e afeto no processo vídeo-crítico e que apresentam características de recursos poéticos, artísticos e criativos ligados a um pensamento crítico.

vídeográficas, como uma constituição de ritmo, considerando que “o ritmo é crítico, ele liga os instantes críticos, ou se liga na passagem de um meio para outro”²⁰. Entendemos aqui a *passagem* apontada por Deleuze e Guattari como um instante no processo de semiose. Podemos compreender este ritmo como interstícios presentes na tradução, seja na transdução do objeto “videografado”, seja na relação entre diferentes sujeitos, ou mesmo na construção de **ideia-força** entre as elaborações vídeo-críticas e as reflexões textuais a partir delas.

Neste momento, esbarramos no conceito de *ritornelo* (de Deleuze e Guattari) ao passo que pretendemos desenhar um território de atuação vídeo-crítica. Se tomarmos o vídeo e o texto como diferentes *matérias de expressão* a serviço de uma mesma construção de significado, podemos afirmar que no processo de semiose decorrente deste encontro, surge a **idéia-força** vídeo-crítica como um *ritornelo* relacionado a um agenciamento territorial da arte e da crítica:

Num sentido geral, *chamamos de ritornelo todo o conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais* (há ritornelos motores, gestuais, óticos, etc.). Num sentido restrito, falamos de ritornelo quando o agenciamento é sonoro ou “dominado” pelo som - mas por que esse aparente privilégio? (DELEUZE, G e GUATTARI, 1997 pg.139)

Por meio das análises caso a caso da série vídeo-crítica, propomos um método para auxiliar a compreensão ou o desenho desse território em processo de formação. A cada vídeo referido, faremos uma leitura contextual de espaço e tempo de reverberação entre a publicação e compartilhamento do vídeo e o atual momento de semiose textual do gesto vídeo-crítico. O ritornelo surge nesta pesquisa como um conceito que auxilia na compreensão do desenho de um território agenciado pela ideia-força vídeo-crítica, e embora este conceito não esteja ligado a qualquer estratégia metafórica faremos um breve desenho mental do que a princípio seria o esboço deste agenciamento. Retomaremos o conceito ritornelo mas a frente no texto quando trataremos de devir, mas precisamente na página 78. Podemos pensar o desenho deste ritornelo territorial como um espaço percebido por uma sonoridade emitida no tocar de um tambor, ou como um radar²¹ que determina uma localização

²⁰ (DELEUZE, G e GUATTARI, 1997 pg.125)

²¹ ra-dar

(inglês radar, .acrônimo de radio detecting and ranging, .detecção e localização por ondas de rádio) substantivo masculino

de distância por frequências sonoras. Cada ataque na superfície do tambor, marca um ritmo, que gera um som, que reverbera o território devolvendo ressonâncias aos ouvidos do tocador, este que compõe um outro ataque reforçando um ritmo, que gera outro som, que reverbera, rebate e revela a cada ataque, uma extensão perceptiva do território. Neste caso interpretaremos o ataque como os vídeos produzidos e compartilhados e a reverberação da escuta como texto reflexivo sobre o processo. A série vídeo-crítica até então produziu 12 ataques (vídeos) e receberá a partir das análises textuais que virão a seguir, a reverberação de um território em formação. Embora não pretendemos por meio desse método mensurar um espaço-tempo territorial, podemos pensar que, partindo de um recorte dado pelo primeiro e último vídeo assinado como vídeo-crítica até então, temos um tempo de reverberação de quase 5 anos²² entre ataque e retorno. Ainda mergulhados na metáfora podemos pensar que os ataques (vídeos) propagam-se por um território subjetivo e de dimensões indefinidas, logo, o retorno em texto é apenas uma das infinitas possibilidades de eco desta propagação. Poderíamos dizer que o texto reflexivo, por meio da dissertação acadêmica seria uma forma das várias formas leitura de espaço-tempo deste território. Mesmo que propormos o texto como o retorno do ataque, ele proporciona uma escuta de frequência específica, o que limita o texto em si, mas não limita a propagação dos vídeos em si. De outro modo, o texto é propositivo a medida que provoca percepções deste espaço-tempo específico, como a metáfora apresentada aqui. Uma espécie de retroalimentação da **idéia-força** dos vídeo-críticas. Deste modo tentaremos expandir a relação territorial que se faz presente a partir do conceito de ritornelo, relacionado a um agenciamento territorial da arte e da crítica, lembrando que “*é a emergência de matérias de expressão (qualidades) que vai definir o território*”²³. Para isso, retomaremos nas análises a seguir, o pensamento sobre os **pontos transversais** envolvidos na construção de **idéia-força** dos vídeo-críticas.

1. Aparelho que serve para assinalar, pela reflexão de ondas hertzianas ultracurtas, os .objetos afastados e determinar a sua localização .exata.

"radar", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/radar> [consultado em 22-04-2015].

²² O primeiro vídeo-crítica foi produzido em 2010.

²³ (DELEUZE, G.; GUATTARI, 1997 pg.127)

1.3 Primeiro bloco da série

Trataremos de apresentar a seguir um primeiro recorte de 5 vídeos que representam um surgimento da **idéia-força** vídeo-crítica. Buscaremos compartilhar depoimentos e interpretações das primeiras experiências assinadas como vídeo-críticas, levando em consideração um contexto intuitivo, inconsciente, osmótico e errante que possibilitou por meio da imersão e deriva audiovisual nos espaços expositivos, a compreensão de potencia crítico-criativa do gesto vídeo-crítico. Ao final deste bloco faremos algumas provocações sobre os processos de semiose e o território de formação qual apontamos no subcapítulo anterior.

1.3.1 29ª Bienal de Arte

O ano de 2010 marcou o início da série. Neste ano foram elaborados três vídeos, e isso pode ser encarado como um curto período de intensa produção²⁴, impulsionado pela descoberta²⁵ da proposta e da **ideia-força** vídeo-crítica. Estes vídeos foram produzidos a partir de registros feitos em diferentes espaços de arte que formaram um circuito de exposições durante a temporada da 29ª Bienal de Arte na cidade de São Paulo. A motivação primeira destes registros era de exercitar e praticar movimentos de câmera a partir do estudo de lentes fotográficas, temperatura de cor, profundidade de campo, entre outras curiosidades técnicas da imagem videográfica digital²⁶. Os espaços de arte apresentavam características de ambiência como luz, planos, texturas, cores e diferentes objetos e instalações que interessavam as filmagens enquanto cenários ou ambientes favoráveis para uma “boa” prática de filmagem. Neste momento da produção, ainda não havia um roteiro específico de filmagem que pudesse ser considerado como uma abordagem vídeo-

²⁴ se comparado ao tempo de recorte dos vídeo-críticas analisados neste capítulo. série vídeo-críticas: 2010 a 2015

²⁵ mesmo que esta descoberta ainda não fosse consciente como apresentamos nesta dissertação.

²⁶ Neste período comecei a me interessar por vídeos produzidos com câmeras DSLR (digital single-lens reflex cameras), que ofereciam os recursos de uma câmera fotográfica para registros videográficos. A possibilidade de utilizar um jogo de lentes específico para diferentes ambientes, a qualidade de resolução em pixels da imagem, taxa de transferência de megabytes por segundo no processo de varredura da imagem digital, tudo isso me interessava consideravelmente.

crítica, havia um interesse de catalogar audiovisualmente as obras visitadas na cidade de São Paulo a fim de compartilhar posteriormente.

É importante mostrar os motivos que levaram ao ato de registrar as obras nas exposições, uma vez que, no decorrer do processo acontece uma série de descobertas que revelam outras possibilidades de abordagem que vão além das preocupações de qualidade meramente técnica, estética e formal da imagem e som digital. Aos poucos estes outros motivos foram se revelando por um processo de vivência com situações específicas dos espaços de arte. Ao passo que a prática de registro videográfico acontecia naqueles espaços, houve paralelamente um processo de percepção sobre como ato de registro videográfico interagia também com um espaço político da arte. As preocupações de motivos técnicos e de cunho estrutural da imagem videográfica levaram a pesquisa ao encontro com os motivos conceituais, políticos e críticos da arte. Mais uma vez a idéia de **pontos transversais** quando há na proposta política da Bienal um encontro com a pesquisa da série. No decorrer das análises caso-a-caso veremos como a abordagem política da arte se revela de forma mais pragmática, propositiva e consciente, assim como progressivamente estas preocupações foram incorporadas nas elaborações vídeo-críticas.

1.3.2 Estudo de Foco, Plano e Movimento

O primeiro vídeo editado como vídeo-crítica fora o **Estudo de Foco, Plano e Movimento**²⁷. A partir dos registros da obra *Sem eira nem beira* (2010)²⁸, o vídeo apresenta um percurso da câmera no espaço de instalação da obra de Rodrigo Bueno, composta por refugos de madeira encontrados na cidade, assim como plantas diversas distribuídas pelo espaço expositivo. Este vídeo representa a expectativa inicial dos registros em 2010 a medida que se tratava de objetivos técnicos e estéticos do registro, e embora possa parecer uma abordagem simplista e

²⁷ Acessado em 26/03/2015: <https://vimeo.com/16954033>

²⁸ BUENO, Rodrigo. *Sem eira nem beira*. Obra exposta na Mostra coletiva – Ponto de Equilíbrio - com curadoria de Agnaldo Farias e Jacopo Crivelli, Instituto Tomie Ohtake, paralela a 29a Bienal de São Paulo, 2010 .

ingênua, acreditamos que há aspectos interessantes que contribuem para uma compreensão de gesto vídeo-crítico. Gravado em sequencias curtas, o percurso da câmera orienta um movimento no espaço da instalação sem a preocupação de ilustrar ou representar a disposição dos objetos justificados à planta arquitetônica do prédio do Instituto Tomie Ohtake. Os objetos, refugos da cidade, apresentados por Bueno na instalação, por mais que estivessem de alguma forma asséptica, limpa e relativamente organizada espacialmente, pareciam transportar em si uma cultura visual dos dejetos e refugos na cidade que fora incorporada na relação espectador/vídeo. Isso se dá pelos enquadramentos fechados que ditam um limite espacial descaracterizando a espacialidade da instalação em si. Há numa curta profundidade de campo, dada ao enquadramento e foco da lente utilizada, que apresenta um espaço de acontecimento efêmero dos planos em movimento da imagem no ecrã, um tempo curto para a curiosidade contemplativa, tal qual muitas vezes é dada atenção aos “refugos” de madeira espalhados em lixos, calçadas, terrenos abandonados entre outros espaços da cidade. A forma de enquadrar, focar e mover os planos no vídeo justifica e recorta a obra para uma arquitetura videográfica, fracionada, emendada e mambembe²⁹, no intuito de traduzir de forma interpretativa certos aspectos que a obra apresentava enquanto diálogo.

²⁹ Como um cenário improvisado.

Figura 3 _Imagens still do video Estudo de Foco, Plano e Movimento



Fonte: GODOY, 2015

Um dado importante a se notar neste vídeo é a sua curta duração de 2 minutos e 25 segundos. Esta característica se apresenta nos primeiros vídeos da série, uma vez que, havia uma preocupação inicial em determinar uma duração média para apreensão dos vídeos na web. Essa preocupação advinha da interação e apreensão dos vídeos, devido a qualidade e velocidade de carregamento (streaming) na internet. Este formato de curta duração se confundia com formatos como o videoclipe, videoteaser e o videocast. Podemos recorrer mais uma vez aos escritos de Julio Plaza que aponta para a importância de gêneros e formatos de vídeo no processo *desreferenciação na relação causal entre imagem e objeto*, decorrente da tradução:

As imagens, tais como propostas pelos meios de comunicação, querem ser verossímeis, quando não é possível verificar o referente, criando por isso mesmo, um imaginário ficcional que se contrapõe ao narrativo-causal, isto é, a história. O cotidiano, no caso de comparação, encontra-se "empobrecido" em relação à imagem "enriquecida" pelos "efeitos especiais" (cor, montagem, cenografia, iluminação, movimentos de câmera, programas e softwares adequados) que se propõe como efeitos encantatórios em instantes de qualidade. As figuras e imagens, que eles geram, não referenciam o real, mas o desrealizam, assumindo uma forma de teatralidade como veículos de representação imaginativa. Esta teatralidade pode ser definida aqui como efeitos que se querem imprimir nos espectadores e que não tem correspondência como o real. É o universo pós-fotográfico, cujo modelo mais acabado é o video-clip. Aqui, os meios desenvolvem toda uma bateria de "jogos de linguagem", através da retórica

de suas imagens que criam efeitos codificados e cifrados conforme o mecanismo do sonho: metáfora e metonímia. Suas representações produzem nossa subjetividade e imaginário, amalgamando os egos num superego impessoal. (PLAZA, 2003, pg.207)

Surge a partir desta primeira montagem a ideia de pesquisar/experimentar um formato vídeo-crítico. No decorrer da série esta preocupação foi dando espaço para que os vídeos assumissem outros formatos e durações mais prolongadas de acordo com o que cada abordagem exigia. Veremos que ao passo que um novo vídeo-crítica surgia não havia uma constante no que condiz o formato, gênero e tipologia adotada na montagem final, o que reforça cada vez mais **idéia-força** como condução das elaborações.

1.3.3 Efrain Almeida por Efrain Almeida

As obras expostas na 29ª Bienal de São Paulo, foram selecionadas/curadas de forma a expor “*seus visitantes em contato com a política da arte*”³⁰, isso parece ter despertado um ímpeto de interação e abordagem política, como **idéia-força** das primeiras manifestações assinadas como vídeo-crítica. Este ímpeto causado pela conjunção “arte e política” mantém-se como provocador nas elaborações de toda a série vídeo-crítica. Dentre mais de 150 artistas e obras selecionadas na bienal, algumas despertaram especial interesse a serem trabalhadas como vídeo-crítica. Neste caso houve um processo de registro videográfico de diversas obras expostas no pavilhão da Bienal, onde a princípio, se tratava de um exercício prático de planejamento de filmagem das obras em diferentes planos, a fim de ligá-los posteriormente pelos cortes na ilha de edição. Lembrando que no momento de registro das imagens em 2010 ainda não havia a compreensão de que seriam vídeo-críticas.

³⁰ Texto da curadoria. Acessado em 24/03/2015 : <http://www.29bienal.org.br/> ou <http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/29Bienal/29Bienal/Paginas/Curadoria.aspx>

Figura 4_- Imagens still do video Efrain Almeida por Efrain Almeida



Fonte: GODOY, 2015

O vídeo **Efrain Almeida por Efrain Almeida (2010)**³¹ foi um dos primeiros finalizado dentro desta proposta de exercício prático, sem muito se deslocar para outras abordagens videográficas. A apresentação audiovisual deste vídeo se resume em imagens de registro filmadas pela profundidade de campo de uma lente 50mm, que trabalhava o deslocamento espacial entre as pequenas esculturas esculpidas em madeira que faziam auto-referencia ao próprio corpo do artista Efrain Almeida. Junto à montagem dos planos de cena, fora aplicado trechos do texto curatorial de apresentação da obra. A proposta de montagem apresentava um **gesto irônico** advindo do título proposto para este vídeo-crítica. Trata-se de uma ironia relacionada a questão autoral, ativada entre o objeto proposto pelo artista Efrain, o texto curatorial de apresentação da obra e os planos de filmagem proposto no processo vídeo-crítico. Havia ali um processo de recortes que pareciam não apresentar um início e um fim específico. Um trecho do texto curatorial da organização da Bienal, que fora apropriado e aplicado na edição, sobreposto as imagens do vídeo nos dá uma noção desta percepção apontada aqui:

... limites entre o que é próprio do indivíduo , artista, e o que pertence ao ambiente social em que este encontra-se inscrito.³²

³¹ Acessado em 24/03/2015 : <https://www.youtube.com/watch?v=OUZxTat9ZR8>

³² Texto curatorial. Acessado em 24/03/2015 :

<http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/29Bienal/Participantes/Paginas/participante.aspx?p=83>

A reprodução da escultura de Efrain em vídeo, reinsere a imagem referente em um outro contexto, onde a apreensão da imagem unida ao texto curatorial da instituição fora confrontado de forma simultânea num mesmo plano da imagem videográfica. Aquela obra, antes inserida num contexto de exposição coletiva, fora deslocada de uma ambiência causal do espaço físico do pavilhão da bienal para um acesso mais intimista e pragmático da tela eletrônica, o vídeo reinicia em si a discussão da obra, isso em relação a reflexão disparada pela escultura de Efrain, sobre o limite do individuo e do artista num processo de subjetivação e, porque não também, a partir do gesto da apropriação da imagem referente.

No gesto de deslocar a proposta do objeto para o ambiente do vídeo, forma-se uma relação de distúrbio/interferência no circuito da arte qual a obra fora inserida na bienal. Prova disso fora a interpretação expressada pelo próprio artista Efrain Almeida sobre a elaboração vídeo-crítica, mais precisamente nas falas do artista e do curador Marcelo Campos, que aconteceu em abril de 2012, no Centro Cultural Banco do Nordeste – Fortaleza (CCBNB). A conversa fora registrada em vídeo pela organização do CCBNB-Fortaleza e compartilhada aqui para que o leitor possa acompanhar os trechos mencionados³³.

³³ Interessante notar o movimento de apropriação e reapropriação entre diferentes autores em relação a imagem escultórica de Efrain e seus desdobramentos. Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=Z0OEHMyd0A> . Acessado em 25/03/2015.

Figura 5_ Imagem still do vídeo registro da conversa entre Efrain Almeida e Marcelo Campos no Centro Cultural Banco do Nordeste – Fortaleza (CCBNB)



Fonte: GODOY, 2015

Logo no início da conversa (4:05) o artista e o curador apresenta o vídeo-crítica "Efrain Almeida por Efrain Almeida (série | vídeo-críticas)" como forma de ilustrar a obra do artista em exposição no pavilhão da Bienal. Em outro trecho o artista afirma que o vídeo fora produzido "*por um cara contratado pela Bienal*"³⁴, desconhecendo assim a proposta de natureza independente e informal da série vídeo-críticas. Consideramos o dialogo entre os apontamentos de Efrain e o vídeo-crítica como uma interação potente no circuito de ativação e desdobramento da obra. Tanto o vídeo se apropria da obra como o artista se apropria do vídeo, isso ativa um circuito direto de debate sobre subjetivação. Porém a interpretação de Efrain sobre o vídeo, parece ter causado uma interferência que multiplica e fabula a compreensão dos sujeitos envolvidos no circuito: a Bienal e o propositor do vídeo-crítica. Efrain parece ter criado uma subjetivação imprecisa entre o "cara" e a "Bienal", interferência esta que confunde a relação instituição e espectador. Esta pesquisa parte do entendimento de que o processo de empoderamento dada a sequencia de apropriações da imagem, cria um ruído e uma indefinição ordinária na

³⁴ Minuto 20:00 do vídeo citado.

compreensão de sujeitos presentes na relação artista | obra | espectador³⁵. Em resumo poderíamos apontar possíveis etapas deste processo de apropriação da seguinte forma:

- 1) Efrain Almeida esculpe imagem de Efrain Almeida em madeira.
- 2) 29ª Bienal apresenta escultura de Efrain Almeida num contexto institucionalizado.
- 3) Ivo Godoy propõe Efrain Almeida audiovisualmente a partir da apresentação institucionalizada de Efrain na Bienal;
- 4) Centro cultural Banco do Nordeste mostra Efrain Almeida conectando o nome Ivo Godoy a Fundação Bienal;
- 5) Ivo Godoy se apropria da fala de Efrain Almeida sobre a compreensão do vídeo-crítica a fim de apontar uma interferência causada no processo de subjetivação da obra. (atual momento deste texto)

O processo de apropriação multiplica a potencia de construção de subjetividades da obra. Quando a obra é deslocada no processo vídeo-crítico ou nas abordagens a partir dele, ela se conecta a outros espaços e hipertextos que contribuem para a ampliação de sentido da obra. Trata-se de um processo intertextual³⁶ de significação da obra que se manifesta por uma possibilidade intersubjetiva do objeto em relação a vida e ao mundo. Assim como Efrain em seu atelier pode interagir manualmente com a madeira, dando forma a uma subjetividade específica, também a escultura no espaço expositivo da bienal passa a assumir novas regras de interação³⁷, logo ela assume outras possibilidades, potencias e impotências de subjetivação. Podemos apontar o espaço compartilhado das redes sociais na internet, esta que a série assume como principal espaço de publicação, como mais um lugar de subjetivação, porém não mais mediado por uma distancia física ao objeto mas sim de uma distancia indicativa e telemática dele. Tanto é que o

³⁵. (PLAZA, Julio. Arte e interatividade: autor-obra-recepção.

<http://www2.eca.usp.br/cap/ars2/arteeinteratividade.pdf> Último acesso em 22/04/2015)

³⁶ O conceito bakhtiniano de "intertextualidade", que estende o dialogismo à literatura e a todas as artes (intervisualidade, intermusicalidade, intersemiotividade), prenuncia avant la lettre o conceito de "hipertexto". O que caracteriza a intertextualidade é, precisamente, a introdução de um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Sejam quais forem os textos assinalados, o estatuto do discurso intertextual é comparável ao de uma super-palavra, na medida que os constituintes desse discurso já não são palavras e sim coisas já ditas, organizadas, fragmentos textuais. A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes. (PLAZA, Julio. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. <http://www2.eca.usp.br/cap/ars2/arteeinteratividade.pdf> pg. 10 - Último acesso em 26/03/2015)

³⁷ Regras da instituição como não tocar a obra, não filmar a obra com equipamentos profissionais entre outras.

próprio artista Efrain, em sua apresentação no Centro Cultural Banco do Nordeste, se apropria do vídeo publicado na web para falar da sua própria obra, fabulando um novo sujeito no circuito, “*um cara contratado pela Bienal*”. O contato e a proximidade de Efrain em relação à elaboração vídeo-crítica da sua obra foi possível por uma dinâmica de hipertexto. Por mais que não sabemos as vias, links e conexões executadas na internet que levaram o vídeo ser reproduzido diante dos olhos de Efrain, sabemos que a proposta intersubjetiva da sua obra ativou, entre infinitas chances, a possibilidade deste reencontro telemático. O próprio curador Marcelo Campos ao apontar o vídeo como um gesto consciente de provocar desdobramentos potenciais na obra de Efrain Almeida (13:27 - 14:20), parece também fabular este sujeito propositor, quando chama o autor do vídeo de *videomaker*, seguido de *personagem* e *espectador*, emprestando assim outras interpretações intersubjetivas sobre o sujeito autor do vídeo-crítica. A ativação de subjetividades parece criar uma série incalculável de espelhos fractais de múltiplos sujeitos, multiplicado a cada acesso, a proposição da obra.

1.3.4 Réquiem Multicultural

Ainda se tratando dos vídeos produzidos na ocasião da 29ª Bienal de São Paulo, o vídeo **Réquiem Multicultural**³⁸ apresenta em sua montagem, uma abordagem de 3 diferentes obras entre diferentes autores numa mesma elaboração. Os registros audiovisuais das obras de Gil Vicente³⁹, Alfredo Jaar⁴⁰ e Anri Salla⁴¹

³⁸ https://www.youtube.com/watch?v=Huy78s5N__s Acessado em 22/04/2015

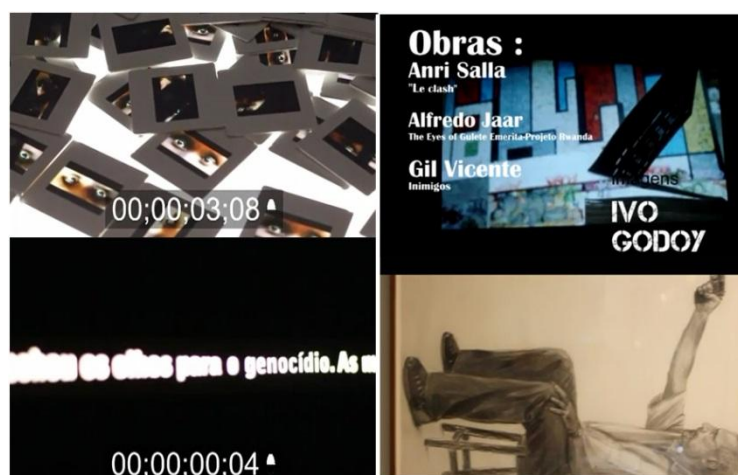
³⁹ Gil Vicente representa o momento imediatamente anterior àquele em que “mata”, com faca ou revólver, de frente ou pelas costas, o presidente Lula, Fernando Henrique Cardoso, o Papa Bento XVI e a Rainha Elizabeth, entre outros. O amplo espectro de orientações ideológicas dos retratados sugere que o que está em jogo é menos a afirmação de uma causa específica e mais o repúdio simbólico a qualquer forma de exercício institucionalizado de poder. Acessado em 24/04/2015: <http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/29Bienal/Participantes/Paginas/participante.aspx?p=88>

⁴⁰ Em *The Eyes of Gutete Emerita*, Alfredo Jaar empilha um milhão de slides (o número aproximado de vítimas ruandesas até o ano 2000) com o enquadramento do seu olhar, sobre uma mesa de luz. O documento focaliza a dor marcada nos olhos daquela sobrevivente, em vez de espetacularizar as imagens de horror e violência que eles um dia enxergaram. Acessado em 24/04/2015: <http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/29Bienal/Participantes/Paginas/participante.aspx?p=137>

⁴¹ O interior de uma casa de shows de punk rock desativada em Bordeaux, na França, converte-se na fonte amplificada de trechos da canção *Should I Stay or Should I Go?*, da banda inglesa The Clash, que dá nome à obra. Os anos se passaram, mas a música, agora suavizada e nostálgica, prossegue

são sobrepostas intercaladas no intuito de, a partir do gesto que se assemelha a uma curadoria audiovisual de apresentação das três obras, proporcionar uma simbiose entre o discurso presente nelas em si. O vídeo busca interpretar um atravessamento entre as três obras a partir da ideia de eliminação, morte e ausência, ligadas a questões multiculturais. As obras em questão apontam para reflexões sobre formas subjetivas de lidar com a eliminação cultural e afetiva. Há uma peculiaridade em cada uma delas. A obra de Gil Vicente provoca e materializa em desenho a imaginação sobre como o artista trata, com certo requinte do gesto assassino, o extermínio dos maiores chefes políticos contemporâneos a elaboração da sua obra. Alfredo Jaar reproduz e multiplica o olhar de Gutete Emerita como um sujeito dentro de 1 milhão de sujeitos vítimas de genocídio em Ruanda. Anri Salla multiplica e recria um espaço cultural, uma casa de shows punk em Bordeaux-França, ativando a partir de suas lembranças afetivas de um lugar desativado.

Figura 6_Imagens do video Requiem Multicultural



Fonte: GODOY, 2015

O vídeo aloca e propõem convivência dessas subjetividades num mesmo recorte. Podemos pensar que de alguma forma elas já conviviam entre si e havia a

repercutindo no prédio e nos moradores da cidade. Na Bienal, a ideia de uma memória suspensa num lugar e naqueles que o habitam ganha delicado dispositivo de ativação. Uma pequena caixinha de música instalada sobre a vidraça do Pavilhão ecoa baixinho as mesmas notas entoadas no vídeo. O resultado sonoro é sutil, demanda a aproximação do corpo, mas a metáfora acústica toma a exposição por inteiro. Acessado em 24/04/2015:
<http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/29Bienal/Participantes/Paginas/participante.aspx?p=73>

possibilidade de ressonâncias entre elas proporcionadas pela curadoria da 29ª Bienal. Podemos compreender o **Réquiem Multicultural** como um recorte do recorte, e mais uma vez a ideia de fractal envolvida na **ideia-força** vídeo-crítica. Porém a montagem do vídeo aponta uma peculiaridade de recortes precisos para ativar uma espécie de procissão sequencial dos frames em cumplicidade ao luto de cada uma das três obras. A trilha marcante da obra de Anri Salla, *Should I Stay or Should I Go? – The clash*, dita a marcha fúnebre dos detalhes nos assassinatos arquitetados por Vicente e aos milésimos de segundo, cronometrados no próprio ecrã, da espetacularização do olhar multiplicado da vitimado genocídio em Ruanda. A ressonância entre as obras, em convivência na montagem videográfica, unidas a sentença que intitula o vídeo, cria uma marcha fúnebre dos frames capturados até o fim de 2 minutos e 26 segundos das imagens de registro da obra. O vídeo propõe a cada ativação de *play*⁴², a instantânea reprodução e “genocídio” dos frames de registro das obras. O espectador, ou *viewer* como são denominados os acessos as mídias nas redes de internet, são cúmplices de um genocídio entrópico dos frames e pixels do vídeo. Um efêmero-eterno qual se refere Julio Plaza.

1.3.5 Fim do Primeiro Bloco da série

Façamos uma breve nota explicativa depois desta breve análise dos primeiros três vídeo-críticas, a fim de ressaltar que a montagem destes vídeos se deu por meio de certa organicidade entre intuição e deriva no registro das obras assim como a percepção audiovisual no momento da manipulação dos softwares de edição. As imagens das obras registradas não passaram por nenhum processo de autorização, logo as abordagens levantam questões sobre o estatuto público da obra de arte. Os registros acontecem porque há um desejo de apreender e compartilhar as experiências vividas a partir das obras da Bienal. Este mesmo desejo causa também um movimento subversivo diante de regimentos autorais e a submissão passiva do espectador relacionado ao sistema da arte e isso é a crítica engendrada no gesto vídeo-crítico deste primeiro bloco. Acreditamos que a **ideia-força** que surge até

⁴² Função de reprodução da mídia.

aqui, advém de um processo inconsciente e osmótico que só foi possível por meio de uma imersão propositiva e ativa nos espaços institucionalizados da arte. Convincente ou não, é importante provocarmos aqui a reflexão sobre um hipertexto aberto para além do acesso ao vídeo e ao texto de análise sobre ele. Mas, é na produção destes sentidos interpretativos advindos do texto e do vídeo que acreditamos que há um processo de semiose na **ideia-força** vídeo-crítica. Sendo assim continuamos alertando sobre a responsabilidade compartilhada de escolher o que acessar primeiro: o vídeo ou o texto? A ordem que se acessa essas informações alteram a compreensão da **ideia-força** proposta nesta dissertação? Seria possível compreendê-la sem uma destas elaborações?

Este Primeiro Bloco da série se completa com outros 2 vídeos que acreditamos fazer parte de um contexto de vídeos que surgem a partir da imersão de deriva audiovisual em determinadas exposições e ações artísticas. Trata-se dos vídeos **Crítica da falácia incompreendida**⁴³ e **Última coisa improvável**⁴⁴ que se relacionam com uma rede de produção artística específica, localizada na cidade de Vitória-ES/Brasil, que tem um peso diferenciado por se tratar de obras de artistas que apresentam certa proximidade afetiva e diálogo aberto as intervenções vídeo-críticas. Buscaremos aprofundar esta proximidade afetiva assim como a localidade específica de Vitória nos vídeos do Segundo Bloco da série.

Por ora deixaremos as análises dos 2 últimos vídeos do Primeiro Bloco da série a cargo do leitor, até mesmo para criar respiro na dinâmica semiótica proposta entre forma vídeo e forma texto na constituição de **ideia-força** vídeo-crítica. Talvez assim podemos pensar de forma empírica e aberta esse um hipertexto para além do acesso ao vídeo e ao texto de análise sobre ele. Acreditamos que a esta altura da dissertação podemos contar com questões desdobradas pelo leitor e por isso a reflexão e análise, textual e racionalizada destes dois vídeos fica em aberto. Buscamos apontar com este gesto a reflexão sobre a *impossibilidade de delimitar um interpretante final*⁴⁵ para as elaborações vídeo-críticas.

⁴³ Acessado em 24/04/2015: <https://www.youtube.com/watch?v=Olz31lkops8>

⁴⁴ Acessado em 24/04/2015: <https://www.youtube.com/watch?v=jx5zj9DYI4s>

⁴⁵ PLAZA, 2003, pg.210

1.4 Segundo Bloco da série

Cuanto más le interesa al investigador un aspecto del entorno, tanto «más real» resulta para él. La intensidad del interés, la «proximidad», se convierte en la medida de lo real. Y desde esa medida surge espontáneamente la estructura, la «matemática» de su investigación: de ese modo se traza un mapa orientativo. (FLUSSER, 1991, pg.206)

O fato de se dividir a série em blocos advém de uma importante mudança do gesto vídeo-crítico. Como vimos no primeiro bloco os vídeos foram produzidos numa certa instintividade com os espaços e obras abordadas. As obras registradas no espaço da Bienal, embora tenha proporcionado uma importante vivência para a constituição vídeo-crítica no que se institui um diálogo com as obras, não proporcionou um diálogo direto⁴⁶ com os artistas produtores das obras referidas trabalhadas nos vídeos da série. Veremos nos vídeos apresentados neste segundo bloco, a presença de uma imersão da câmera mais propositiva e consciente devido a uma aproximação importante entre a proposta de abordagem vídeo-crítica em diálogo com artista que produz a obra referente no vídeo. Este gesto de aproximação parece abrir para outras possibilidades que caracterizam essa mudança no gesto.

1.4.1 Chorus de artistas em reverberação

Voltamos a falar da importância de uma proximidade de diálogo e afeto com os sujeitos produtores de arte na cidade de Vitória-ES. Este lugar diz muito sobre o contexto de discussão e formação de um repertório qual o sujeito vídeo-crítico⁴⁷ se propõe nas abordagens. Localizamos este dado no intuito de destacar a importância que uma cena cultural específica pode impactar na construção de um pensamento crítico, poético e criativo. O sujeito quando imerso numa rede de produção e diálogo herda em seu repertório uma série de questões práticas e empíricas que levam a deslocamentos necessários da teoria, da crítica, da filosofia, história entre outras práticas e pensamentos da arte. Destacamos a importância de se conviver com

⁴⁶ Talvez podemos dizer que houve um diálogo direto, enquanto feedback entre as elaboração vídeo-críticas e o autor, somente no caso do Efrain Almeida.

⁴⁷ Autor das obra analisadas nesta pesquisa.

diferentes discursos e situações advindas das relações sociais, ou mais especificamente dos grupos culturais onde é possível deflagrar instantes no processos de criação que ultrapassam o acesso pontual e instantâneo da obra para além da exposição ou publicação. O dialogo direto entre os agentes culturais de uma rede de criação, fortalece uma série de aspectos sensíveis na abordagem sobre a produção artística. Neste ponto podemos apontar as relações de proximidade com processos de criação de outros artistas como um fator determinante, que identifica e orienta este segundo bloco da série vídeo-crítica. Júlio Plaza aponta para a importância deste contexto:

... a tradução, como prática intersemiótica, depende muito mais das qualidades criativas e repertoriais do tradutor, quer dizer, de sua sensibilidade, do que da existência apriorística de um conjunto de normas e teorias: "para traduzir os poetas, há que saber-se mostrar poeta". Entretanto, julgamos possível ser pensada a tradução também como forma de iluminar a prática, é para isso que lhe dedicamos estes esforços. (PLAZA, 2003, pg.210)

Figura 7_Imagens still do video Choros do artista em Reverberação



Fonte: GODOY, 2015

Gostaríamos de ressaltar uma importância do debate oral sobre arte, que por muitas vezes são esquecidas ou mesmo desconhecidas por um sistema da arte enquanto geradora de repertório. Neste contexto, surgem vídeos da série que busca um dialogo com artistas e pensadores que apresentam forte afinidade e influencia no

pensamento proposto. A busca desta proximidade agrega nas experiências vídeo-críticas uma qualidade de aprofundamento sensível nas reflexões. Não se trata aqui de aprofundar um contexto das artes na cidade de Vitória, nem mesmo de elaborar biografias dos sujeitos em questão, mas sim de assinalar um aspecto relacional que acompanha os vídeos deste segundo bloco. Buscaremos apontar os encontros com os sujeitos e obras referidas nos próximos vídeos, a partir de sua importância na constituição de um repertório empírico nas abordagens vídeo-críticas. Algo que não foi possível nos vídeos produzidos anteriormente no contexto da Bienal de São Paulo.

Como primeiro caso deste outro contexto gostaríamos de fazer uma breve análise sobre o vídeo **Chorus de artistas em reverberação**⁴⁸. Trata-se de uma abordagem a partir da obra **Inquilino 3ª edição**⁴⁹, apresentada pelo artista Júlio Tigre⁵⁰. Durante pouco mais de 5 anos o artista executou as 3 edições do projeto Inquilino em diferentes imóveis desabitados e abandonados na cidade de Vitória. A proposta do artista era fazer residências nos imóveis durante um determinado período de tempo, e a partir da vivência propor diferentes intervenções que se relacionavam com o lugar. Depois de feita as intervenções o artista convidava o público para uma experiência na casa.

Este estudo propõe uma reflexão sobre o Projeto Inquilino, em suas três edições destacando-se a experiência com espaços não convencionais de arte na cidade, a partir de relações com a experiência privada e sensível, focando-se na experiência sinestésica de cada observador/participe, no factual do evento produzido e produzindo pela e na memória pessoal e coletiva. Os conceitos de público e privado na relação com o espaço da residência (casa) catalisam o conceito de habitar como o elemento potencializador do privado na intercessão entre observador, cidade e obra.⁵¹

A 3ª edição da obra que ganhou o título de *Presença* criou uma dinâmica específica de visitação onde somente alguns sujeitos foram convidados para vivenciar as instalações.

⁴⁸ Acessado em 28/04/2015: <https://www.youtube.com/watch?v=7YWpw3UuDD0>

⁴⁹ TIGRE, Julio. Inquilino. Catalogo disponível em: <http://issuu.com/jtigre/docs/inquilino> . Acessado em 28/04/2015

⁵⁰ Este vídeo faz um diálogo com o artista Júlio Tigre pela segunda vez como podemos ver no vídeo **Última coisa improvável** apresentado no subcapítulo anterior

⁵¹ TIGRE, Julio. Pg 4

O privado não só é respaldado pelo espaço residencial como também pela imposição de uma visita solitária. A experiência do sujeito é particular sem acompanhantes, sem câmeras registrando. Sua presença dentro da casa, estar completamente só dentro de um espaço/obra torna a experiência intransferível.⁵²

O vídeo em questão busca ampliar as questões levantadas por Júlio Tigre no que tange o discurso sobre o *privado*, o *particular* e a *experiência intransferível*. Logo no início do vídeo o artista fala sobre o contexto propositivo do trabalho. Houve neste caso um diálogo de permissão/autorização entre o artista e o sujeito vídeo-crítico. Uma série de encontros e conversas informais entre estes dois sujeitos levaram a espécie de desafio de friccionar este dado afirmativo sobre as questões desdobradas na vivência do Inquilino 3ª edição, surge daí o chorus⁵³ em reverberação. Os planos editados no vídeo foram registrados em duas ocasiões: a primeira foi realizada num dia não agendado; o segundo na experiência do sujeito vídeo-crítico no dia agendado para visita. Na edição e montagem do vídeo estes dois momentos se fundem em um mesmo tempo narrativo, ou seja, não se distingue as diferentes situações de registro. O que procuramos apontar nesta fusão é como a proposta do trabalho, apresentada pela fala do artista no início do vídeo, gera uma expectativa de se ver nas imagens registradas no interior do imóvel, a presença de um só personagem, no caso quem segura a câmera. As imagens capturadas no primeiro registro contam com cenas que apresentam de forma sutil o vulto da presença de uma segunda pessoa dentro do imóvel. Trata-se do próprio artista autorizando a presença da câmera no dia em que ele fazia manutenções da instalação na casa. Podemos apontar esse primeiro momento como uma situação de **privilegio de acesso a obra**, no que condiz ao acesso, muitas vezes não compartilhado com um público em geral. Buscaremos aprofundar este dado no decorrer das análises. Neste momento gostaríamos de ressaltar a diferença de se tratar o registro de “momentos dos bastidores da produção” sem levar o caráter e gênero do vídeo para o que se narra como making-off, ou documentário de bastidores da obra. O que acontece naquele momento é uma situação autorizada para experimentação da obra dentro de uma exceção da regra. Encaramos este

⁵² TIGRE, Julio Pg 11

⁵³ O chorus é um efeito utilizado em instrumentos musicais com a finalidade de produzir a sensação de aumento na quantidade de fontes sonoras, frequentemente chamado de dobra. É basicamente composto pela mescla ou mixagem do som original com este mesmo, porém com leve oscilação na afinação e atrasado em até 20 ms. Caso o tempo seja maior, começa-se a ter a sensação de eco ao invés de aumento na quantidade de fontes sonoras.

momento como um acordo diante do desafio entre o vídeo-crítico e o artista. A fusão destes dois momentos cria uma dinâmica contraditória nas argumentações da obra e do desdobramento dela. A não permissão do registro do vídeo nas dependências da intervenção é confrontada por todo o vídeo. O chorus é essa dobra do desafio de questionar o fator intransferível da obra por meio do registro videográfico da experiência. Dobra resultante da tentativa de transdução da obra, que não transfere a experiência do sujeito, mas provoca experiências ressonantes daquele instante.

A grande questão imposta pelo diálogo entre o vídeo-crítico e o artista neste caso, está na condição transferível da vivência na obra pelo sujeito vídeo-crítico para outros sujeitos espectadores do registro. Estamos lidando com três níveis entre artista propositor (Júlio), sujeito vídeo-crítico (Ivo Godoy) e espectador, e é nessa via que gostaríamos de apontar os gestos que buscaram alcançar este desafio. Um deles é a presença de palavras dispostas em momentos específicos no vídeo, que são apresentadas por uma tipografia animada na tela, assim como a presença da fala, da voz no áudio, que narra a sentença escrita. São impressões do sujeito vídeo-crítico reverberando sobre a imagem referente da obra, é o sujeito pontuando no gesto de registro, na escrita sobreposta e na voz que apresenta sua impressão a partir da obra, uma inscrição da experiência desdobrada para um terceiro sujeito, o espectador.

De fato não há uma experiência transferida neste gesto, mas há a potencia de uma outra experiência resultante do processo de transdução. O registro audiovisual feito in loco no espaço da obra, carrega em si alguns índices advindos da instalação, da experiência vivida nela e da potencia num terceiro nível do espectador do vídeo. Um fractal de desdobramentos que agregam a cada dobra, ou processo de transdução, um novo dado e uma nova potencia desdobrada.

Ao final do vídeo foi inserido um registro do artista (Júlio Tigre) que captura o depoimento do sujeito vídeo-crítico (Ivo Godoy) no exato momento em que sai da casa. Mais um gesto de acordo, onde a condição da câmera deflagradora se inverte para a mão do artista registrando o sujeito vídeo-crítico. A proposição de Júlio em capturar o depoimento do sujeito vídeo-crítico é também um gesto que desperta na proposta vídeo-crítica, a importância de se reproduzir índices do sujeito que desdobra, no caso a imagem, a voz e pensamentos escritos dele. O dialogo entre estes dois sujeitos parecem ampliar reciprocamente seus repertórios. De certa forma

podemos identificar um parêntesis criado no vídeo, à medida que percebemos a fala do artista que inicia vídeo e o sujeito vídeo-crítico que encerra.

As experiências vividas na elaboração deste vídeo representa um valor agregado ao processo no que condiz o despertar para a importância de um repertório empírico, que se acumula a cada nova elaboração vídeo-crítica advinda dos diálogos de troca entre sujeitos produtores de arte.

1.4.2 Letterbox Entrópico

A que ponto podemos dizer sobre o qualitativo e quantitativo de informação que absorvemos nos espaços de arte? Como pensar a cognição advinda de todo um processo de percepção sensível e assimilativa, dentro de uma planta arquitetônica do espaço expositivo? Pensando todo um aparato de instalações que interfere na disposição dos objetos apresentados no espaço, das luzes a textura do piso, as medições entre uma parede e outra, a temperatura e ventilação do espaço, as condições sonoras, os discursos presentes em texto e em gesto, e toda uma gama de informação que ativa uma série de sentidos sinestésicos no sujeito imerso, como estes aspectos agem sobre nossas interpretações cognitivas no instante de vivência da obra? O espaço de arte é uma ambição de cognições do universo. Como um gabinete de curiosidades⁵⁴, nos apresenta uma esperança de que, a cada nova disposição de objetos sensíveis e discursivos, escreve-se o conteúdo de um universo ilimitado e infinito de coisas. A disposição destes espaços são partes deste dispositivo de arte que intenta, muitas vezes com sucesso, direcionar o olhar e a percepção de forma recortada, emoldurada, fragmentando um micro universo de coisas na ambição de sistematizar discursos poéticos.

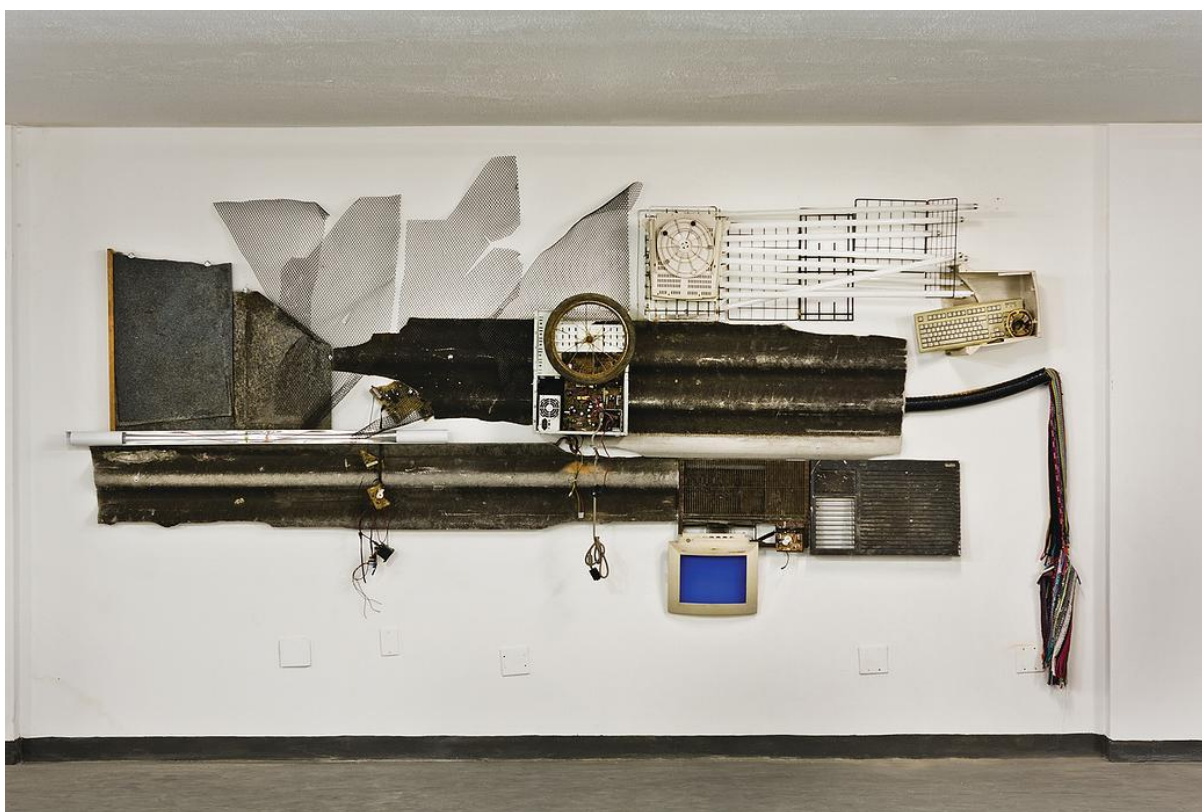
O vídeo-crítica **Letterbox Entrópico**⁵⁵ é uma dobra deste gabinete, ele busca reproduzir na instancia videográfica essa moldura do espaço de arte. Nesta

⁵⁴ Referimos aqui a herança que os lugares em que durante a época das grandes explorações e descobrimentos dos século XVI e século XVII, se colecionavam uma multiplicidade de objetos raros ou estranhos dos três ramos da biologia considerados na época: animalia, vegetalia e mineralia; além das realizações humanas e que é referencia para a constituição da ideia de museu e todos os outros espaços derivados desta compreensão.

⁵⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TYIK4_btvOA Acessado em : 03/05/2015

elaboração há uma regra muito marcada do processo de apreensão do vídeo em ressonância com o discurso de uma das obras que compõe a exposição **Urbanorâmicas**⁵⁶ do artista Gabriel Borem. A obra em questão foi intitulada de **Paisagens Entrópicas**, e o artista em questão representa mais uma vez o que apontamos como o gesto de aproximação em dialogo com o artista, que tem uma considerável parcela de contribuição para o repertório empírico dos vídeo-críticos. Mais uma vez apontamos uma situação de **privilégio de acesso a obra**, na medida de que o sujeito vídeo-crítico participa de momentos do processo de criação dela. Em algumas etapas deste processo o sujeito vídeo-crítico participa de um diálogo oral com o artista, e essa aproximação se apresenta de forma muito enriquecedora enquanto repertório sensível e discursivo, que precede a abordagem que será trabalhada na elaboração vídeo-crítica.

Figura 8_Paisagens Entrópicas



Fonte: ABOUDIB, Lucas 2011.

⁵⁶ BOREM, Gabriel. Site da exposição: <http://gabrielborem.wix.com/urbanoramicas> Acessado em: 03/05/2015

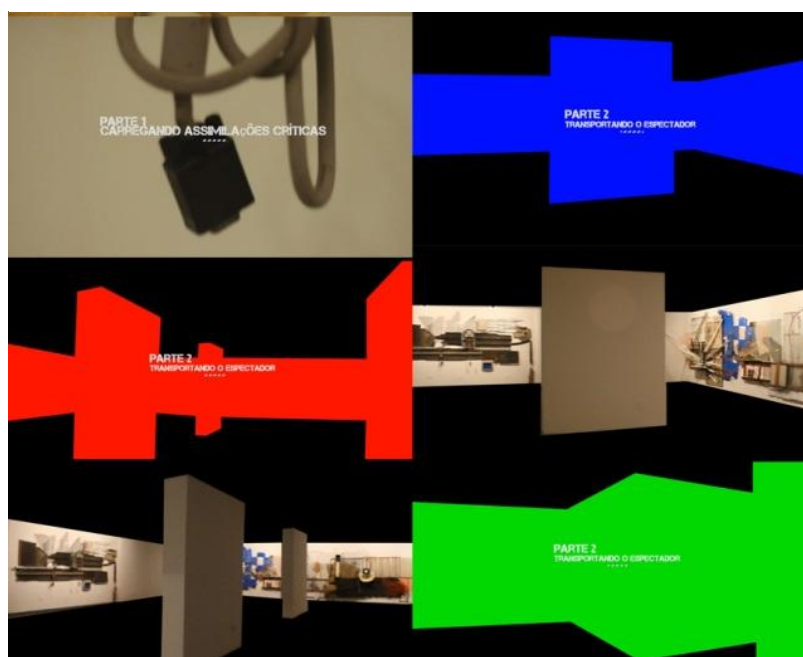
A exposição **Urbanorâmicas** evoca e ao mesmo tempo faz uma crítica a esse espaço ambicioso do gabinete de curiosidades. Evoca, à medida que propõem expor objetos encontrados no espaço urbano dentro de uma galeria. Crítica, no momento que não há uma preocupação de preservar os objetos apresentados uma vez que, o que importa para o artista, no momento pós-exposição, são os registros desta experiência. Gabriel institui e destitui os objetos triviais encontrados/descartados na cidade, ao ponto que os eleva ao status de *quadros, pinturas composições* e ao fim da exposição os descarta novamente na cidade.

Urbanorâmicas é uma proposição poética que pretende apresentar a paisagem urbana redimensionada em uma série de quadros, pinturas-composições construídas com materiais de diversas qualidades encontrados nas ruas das cidades. Neste caso, de uma cidade em especial: Vitória ES – lugar onde vivo e trabalho.⁵⁷

A obra Paisagens Entrópicas é o fio condutor para a abordagem do vídeo. Ao apresentar uma composição a partir de materiais que se relacionam com um ambiente imersivo da tela do computador, esta pintura-composição provoca atravessamentos com as questões constitutivas da proposta vídeo-crítica,. A entropia das peças/componentes eletrônicos é disposta juntamente a outros objetos que fazem referências ao espaço que cerceia e protege o ambiente domiciliar dos ambientes externos. Peças de telhado, luzes fluorescentes, tapetes, telas de proteção, peças de ar condicionado, tubos catódicos de imagem, placa de computador, mármore, grades de ferro e uma irônica roda de bicicleta são componentes usados nessa *pintura-composição*.

⁵⁷ BOREM, Gabriel. Site da exposição: <http://gabrielborem.wix.com/urbanoramicas#!projeto/c1t44>
Acessado em: 03/05/2015

Figura 9_Imagens still do video Letterbox Entrópico



Fonte: GODOY, 2015

O vídeo busca fazer uma dobra da situação apreensiva da exposição no espaço físico em 3 partes: Parte 1- Carregando assimilações críticas; Parte 2- Transportando o espectador; Parte 3 - Letterbox do vídeo incorporando os campos chão e teto da galeria.

Na primeira parte a câmera registra um percurso pelas peças da exposição antes de serem dispostas como *pintura-composição* na parede da galeria. Este registro gera um instante que precede a instauração dos objetos como *quadro*, ou como arte. Portanto este percurso do registro cria um gesto de *assimilações críticas*, que sobreposta a um gráfico animado de carregamento, ou loading, sugere um status de completude de uma etapa do vídeo crítica. Esta gráfico também dialoga de forma, mais uma vez em gesto tautológico, com as linguagens de interface de softwares de vídeo que pré-carregam os dados de registro para sua reprodução na tela eletrônica. Faz-se importante notar nessa Parte 1 o comportamento das barras pretas, ou letterbox⁵⁸, nas partes superior e inferior do vídeo.

⁵⁸ Barras pretas na parte superior e inferior do vídeo que ajustam a proporção da imagem digital a telas de dimensões variadas.

A segunda parte segue na linha do gesto tautológico e autorreferente enquanto interface constitutiva do vídeo e da imagem eletrônica. Trata-se de um momento crucial da elaboração vídeo-crítica proposta em ressonância com a obra de Borem. Neste momento o recurso de registro audiovisual cria uma espécie de rima epistemológica com a palavra panorâmica contida no neologismo do título da exposição Urbanorâmicas. Partindo do movimento – *panorâmica (pan) horizontal* - movimento técnico de registro audiovisual e muito conhecido na linguagem da fotografia, cinema e vídeo, fora aplicada uma animação gráfica (rotoscopia⁵⁹) que preenche os pixels referentes as proporções espaciais do teto, chão e paredes da galeria de forma a apresentar em proporções bidimensionais o espaço panorâmico da exposição. Os espaços referentes ao chão e teto foram preenchidos de preto e ao espaço que se refere as paredes fora aplicado as cores RGB (red, green, blue ou vermelho, verde e azul) a cada movimento de giro panorâmico. Nesta parte do vídeo, há o que denominamos como argumentos vídeo-críticos. O letterbox do vídeo assume um comportamento de preencher ou porque não fundir-se ao espaço referente a chão e teto da galeria. As paredes que são os espaços destacados pelas *pintura-composição* de Borem, assumem no vídeo as cores constitutivas, ou matrizes de cor, da imagem eletrônica. Há uma tautologia que convoca o espectador, mas uma vez pelo enunciado na tela - *Transportando o espectador*. A animação sobreposta da barra de carregamento, ou loading, sugere transferir o espaço referente da parede para uma associação ao dado de cor sobre a imagem eletrônica, .

A Parte 3 do vídeo reapresenta os mesmos movimentos da Parte 2 porem com as imagens das obras em sua disposição referente ao movimento panorâmico no ambiente da galeria. O letterbox, ou barras pretas que incorporam a paisagem da galeria, surge de uma conversa com o artista no momento de posicionar a iluminação do espaço. As luzes, os spots de luz foram direcionados para as composições na parede no intuito de destacar os espaços da parede causando certa penumbra nos espaços de teto e chão da galeria. Essa relação fora associada ao recurso letterbox que tem função de ajustar a proporção do vídeo em diferentes dimensões de tela de reprodução.

⁵⁹ Referente a um recurso digital que permite aos animadores redesenhar graficamente os quadros registrados em imagem digital para ser usado em animação. Pode ser usado para animar seguindo uma referência filmada. Ele pode ser considerado um precursor da moderna captura de movimento digital.

Assim como no desafio assumido na elaboração vídeo-crítica da obra Inquilino 3ª edição de Julio Tigre sobre o caráter intransferível da experiência com a obra, há na argumentação vídeo-crítica sobre a obra Urbanorâmica essa intensão de compartilhar uma experiência a partir da obra. Acreditamos se tratar do conceito de tradução intersemiótica trabalhada por Plaza. E mais do que executar um registro documental por meio da linguagem videográfica, os vídeo-críticas levantam uma questão crítica aos desdobramentos e por que não a reprodutibilidade técnica e sensível do universo da arte.

Se a experiência da obra de arte é intransferível de que experiência os vídeo-críticas estão tratando? Se a cognição no espaço físico da exposição é diferente da cognição da imagem videográfica, como compreender o atravessamento destes referentes? Em um processo de tradução intersemiótica o que se perde, o que se ganha e o que se mantém nos interstícios?

Estas questões são catalizadoras da **ideia-força** vídeo-crítica, logo não se trata de responder teoricamente, ou tradicionalmente no campo do raciocínio textual, mas sim de provocar nas elaborações discursivas fazendo uso da imagem, de forma crítico-criativa, na constituição de um repertório sobre interferências que este gesto vídeo-crítico gera no sistema e nos territórios de atuação da/na arte.

1.5 3º Bloco da série - em busca de autonomia da câmera e do gesto vídeo-crítico

<< El gesto es un movimiento del cuerpo, o de un instrumento unido a él, para el que no se da ninguna explicación causal satisfactoria.>> Y defino asimismo lo de <<satisfactorio>>: en un discurso es el punto, que no necesita de ninguna discusión ulterior. (FLUSSER, 1994, pg.8)

Como vimos até agora as experiências da série vídeo-crítica lida com uma genealogia do gesto dada as heterogêneas formas de abordagem e ação sobre o objeto referente em cada elaboração. A cada nova elaboração o gesto assume maior intencionalidade, e isso não se trata de uma evolução, no sentido de avançar o que a etapa passada não avançou, mas sim de um amadurecimento que ativa/revela possibilidades e potências da **idéia-força** ainda não acessada, ou seja,

ela está presente em todo o processo mesmo que ainda não tenha se manifestado. O que queremos apontar com esta afirmação é que a **ideia-força vídeo-crítica** gera em cada vídeo uma necessidade de gesto em resposta ao anterior. Assim vão multiplicando-se e transformando os gestos em série.

Trataremos de apontar neste 3º bloco da série, as últimas elaborações vídeo-críticas até o dado momento desta pesquisa. Apontaremos nestes os últimos gestos despertados da **ideia-força vídeo-crítica**, intencionalidades do gesto que provoca um deslocamento no rumo da série. Neste ultimo bloco de análises faremos apontamentos sobre o reposicionamento do aparelho <câmera> na construção do gesto e como isso cria uma dinâmica que vai além da transdução da obra referente de forma a ampliar o campo de repertório e atuação dos vídeo-críticas. Estamos lidando com um deslocamento vetorial do objeto de análise crítico-criativa que até o final do 2º bloco da série lida com o objeto inserido no espaço institucionalizado da arte, como foram as obras no contexto da Bienal de São Paulo; a casa instituída como obra no trabalho de Júlio Tigre e a galeria como gabinete de curiosidades na obra de Gabriel Borém. Neste terceiro momento veremos como o aparelho <câmera> assume um papel menos ligado ao gesto corporal, no que condiz a relação câmera-mão, a mais subordinada ao registro do pensamento vídeo-crítico diante de determinado assunto. Veremos que em algumas destas elaborações há uma ausência da câmera de vídeo enquanto aparelho ou ferramenta para a construção crítica. O fator propositivo destes vídeos apresenta um roteiro de abordagem vídeo-crítica que busca problematizar a imagem e seus artifícios digitais, agora não mais partindo de um objeto referente e buscando desvincular de forma tão presente o gesto da câmera na mão. Podemos afirmar que neste bloco da série o objeto de abordagem crítico-criativa e os artifícios técnicos ligados a elaboração se deslocam da obra de arte (enquanto objeto referente) e parte para questões focadas na instituição da arte assim como outros assuntos que transbordam questões do sistema da arte.

O recurso de animação gráfica presente no vídeo Letterbox Entrópico provocou um desafio ao gesto vídeo-crítico de buscar uma elaboração do pensamento sem a presença dos registros da câmera de vídeo. Nesse vídeo, há momentos⁶⁰ de total ausência de imagens registradas pela câmera e este tratamento

⁶⁰ Parte 2 do vídeo Letterbox Entrópico

aguçou uma vontade de extrair e praticar de forma mais dedicada o recurso da animação gráfica no gesto vídeo-crítico.

1.5.1 Nota Videoscrita

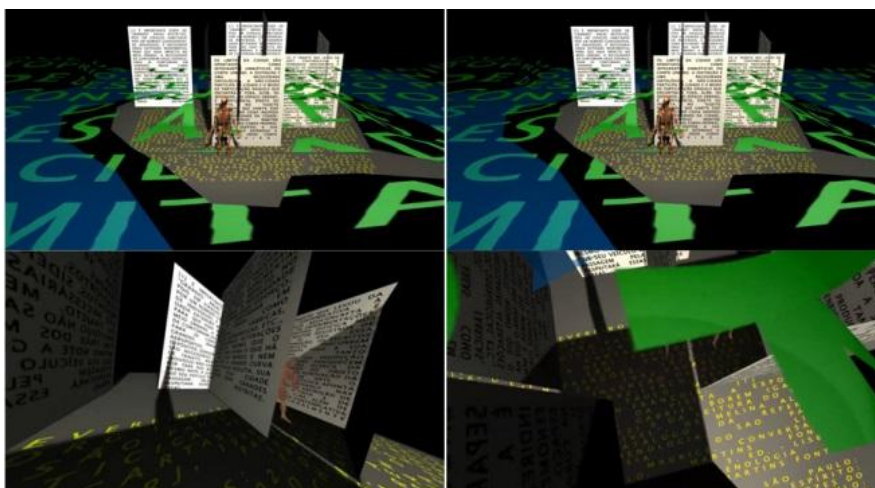
O vídeo **Nota Videoscrita**⁶¹ assume em sua fatura a linguagem da animação gráfica. Mas a escolha do recurso surge também por uma relação ressonante com os escritos do Coletivo Monográfico em seu site <http://notamanuscrita.com/>. Mais uma vez houve a relação de aproximação e diálogo com o sujeito artista, no momento que o Coletivo Monográfico convida o sujeito vídeo-crítico a fazer uma elaboração a partir dos pensamentos publicados no site. No contexto das publicações textuais, na interface informatizada da internet, lidamos com uma mediação telemática que nos possibilita copiar e reproduzir os textos referentes sem a necessidade de fazer uso de dispositivos externos ao aparelho em questão. A possibilidade reproduzir os textos numa relação totalmente telemática, despertou um gesto de apropriação dos caracteres textuais contidos nas publicações. Compreendemos que no processo de transdução, qual se dedica as elaborações vídeo-críticas, essa possibilidade de condução auto referencial da apropriação do texto, aponta mais uma vez para um desdobramento tautológico em um mesmo meio telemático. Isso indica a potencia de constituir outra variação do repertório empírico na **ideia-força vídeo crítica**.

Os textos do site Nota Manuscrita formam um lugar labiríntico de leitura. Compreender as poéticas e discursos expressados no site exige um processo de

⁶¹ Acessado em 5/5//2015 <https://www.youtube.com/watch?v=cdESgD8a7uM>

dedicação a deriva e auto-orientação diante de tantos hiperlinks de interesse e abordagem dos autores do site. O vídeo reproduz essa ideia de orientação na medida em que formata as páginas publicadas no site como numa construção metafórica de paredes neste lugar labiríntico, uma espécie de arquitetura da informação reorganizada que agrega e impregna sentidos desdobrados aos pensamentos argumentados nos textos. Trata-se de uma transdução que desloca a virtualidade dos textos publicados na internet para uma projeção metafórica de um espaço habitado pelo gesto vídeo-crítico. Os caracteres formam superfícies espaciais que são percorridas por um ponto de vista subjetivo, aéreo e virtual. O percurso apontado no vídeo é outra possibilidade de experiência textual que se opõe

Figura 10_Imagens still do video Nota Videoscrita



Fonte: GODOY, 2015 1

ao gesto do olho ao ler ou do dedo indicador que, no gesto de acompanhar uma leitura, se desloca nas entrelinhas de um texto impresso.

Nos conteúdos trabalhados nos textos do site, o coletivo articula o conceito da sigla ICPPs, ou os Ínfimos Corriqueiros e Pormenores Possessivos. Nestes textos há toda uma gama de referências de diversos artistas e teóricos, que apontam para uma argumentação sobre o gesto de assinalar coisas no mundo e assim *adquirir e imputar um sentido pessoal ao mundo percebido*⁶². O gesto vídeo-crítica se apropria não só do texto em sua natureza telemática, mas como também do gesto conceitual de imputar um sentido pessoal aos escritos. Há também neste gesto um repertório de conhecimento sobre as estruturas codificadas da imagem digital, de entender o

⁶² <http://notamanuscrita.com/about/ic-pp/> Acessado em 5/5/2015

caractere textual em ambientes de internet (código HTML⁶³ e ASCII⁶⁴) e sua possibilidade de reconfiguração do texto na constituição de outros suportes para o pensamento.

No processo de montagem e elaboração deste vídeo não há a presença de um gesto corporal do sujeito vídeo-crítico. A ausência de necessidade de reproduzir a imagem a partir de um registro da câmera de vídeo permite outros modos de articular o gesto vídeo-crítico e ao mesmo tempo ampliar um repertório empírico no que tange as práticas de produção videográfica na constituição do gesto. Trata-se de uma variação que busca diversificar os recursos utilizados nas elaborações vídeo-críticas e ampliar as possibilidades de diálogo com as heterogêneas formas da linguagem vídeo.

1.5.2 Direita esquerda vão ver

Outro vídeo que surge nessa compreensão de ausência da câmera é o **Direita esquerda vão ver**⁶⁵. Na verdade há uma inquietação nesta elaboração que está atrelada a um contexto histórico e político ao período que foi produzido. Este vídeo-crítica não parte de uma aproximação com nenhum artista, também não parte de uma obra de arte ou objeto específico. Há um contexto específico que tem como pano de fundo as manifestações e protestos políticos de junho de 2013 no Brasil. Neste pano de fundo está oculta uma série de imagens registradas nos protestos durante o mês de junho de 2013 na cidade do Rio de Janeiro. A princípio este vídeo

⁶³ HTML (abreviação para a expressão inglesa HyperText Markup Language, que significa Linguagem de Marcação de Hipertexto) é uma linguagem de marcação utilizada para produzir páginas na Web. Documentos HTML podem ser interpretados por navegadores. A tecnologia é fruto da junção entre os padrões HyTime e SGML. HyTime é um padrão para a representação estruturada de hipermídia e conteúdo baseado em tempo. Um documento é visto como um conjunto de eventos concorrentes dependentes de tempo (como áudio, vídeo, etc.), conectados por hiperligações. O padrão é independente de outros padrões de processamento de texto em geral.

⁶⁴ ASCII (do inglês American Standard Code for Information Interchange; "Código Padrão Americano para o Intercâmbio de Informação") é um código binário (cadeias de bits: 0s e 1s) que codifica um conjunto de 128 sinais: 95 sinais gráficos (letras do alfabeto latino, sinais de pontuação e sinais matemáticos) e 33 sinais de controle. Cada código binário possui 8 bits (equivalente a 1 byte), sendo 7 bits para o propósito de codificação e 1 bit de paridade (detecção de erro).

A codificação ASCII é usada para representar textos em computadores, equipamentos de comunicação, entre outros dispositivos que trabalham com texto. Desenvolvida a partir de 1960, grande parte das codificações de caracteres modernas a herdaram como base.

⁶⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=h0LKnM4tBxI>

fora pensado de forma a elaborar um vídeo-crítica a partir das imagens registradas dentro das multidões dos protestos, imagens que foram de fato gravadas neste contexto, mas que foram descartadas durante o processo crítico-criativo de produção. Isso se deu no momento de uma complicada e confusa frustração causada pela trivialidade midiática que elas apresentavam diante de uma situação tão complexa. No contexto das manifestações de junho, havia uma cobertura massiva de diversos agentes da mídia televisiva, das mídias independentes dos grupos e coletivos políticos, assim como muitos outros sujeitos que foram as ruas naquele contexto e que utilizaram aparelhos de registros fotográficos e audiovisuais para capturar as ações que aconteciam nos protestos. As redes sociais da internet recebeu um massivo número de imagens de registro que cobriram os atos de protestos a partir de diversos ângulos dos acontecimentos. Dentre estas imagens, são recorrentes o tom de denuncia dos abusos de autoridade, violência, vandalismo, dentre outras atribuições aos comportamentos ocorridos numa verdadeira disputa bipolar das ruas: policiais contra manifestantes. Ambos se utilizaram do recurso audiovisual para defender suas atuações nos protestos.

Os vídeos registrados para a elaboração vídeo-crítica que visava buscar relações com aqueles acontecimentos não apresentavam uma proximidade afetiva com o gesto vídeo-crítico, nem mesmo eram satisfatórios enquanto assunto abordado. A imersão da câmera como experiência vídeo-crítica nos protestos pareceu não encontrar um gesto essencial, e neste momento estamos lidando com uma compreensão de um sujeito que se propõe uma demanda e não encontra um objetivo. Estamos lidando com uma falha no processo de criação. O contexto das manifestações de junho marca um momento extremamente confuso e complexo, fazemos questão de propor o mais amplo sentido de interpretação que estas palavras podem suscitar. Essa confusão surge de uma exposição massiva dos sujeitos e cidadãos que de alguma forma, presencial ou telemática⁶⁶ pelas mídias, assistiram uma verdadeira argumentação bipolar de opiniões sobre os atos do protesto. Apontamos para uma interpretação muito específica sobre as coberturas midiáticas do protesto; apontamos as manipulações que as mídias geraram diante das opiniões sobre o contexto que se passava no Brasil; apontamos para uma

⁶⁶ Me perdoem a derivação da palavra.

verdadeira guerra travada entre mídias de massa e mídias independentes na disputa de revelar uma veracidade ou um idealismo muito marcado pela disputa política.

Há neste gesto de descartar as imagens registradas um compromisso de buscar um gesto essencial relacionado ao contexto de abordagem. No momento em que o sujeito vídeo-crítico mergulha na situação de registro e sofre a angústia de não encontrar sua matéria crítico-criativa nas imagens registradas, o assunto confusão se apresenta no processo de elaboração como emergência que preenche a falha no processo. Foi na via de compartilhar a confusão, que o vídeo encontra um novo rumo para a abordagem vídeo-crítica. O gesto de imersão da câmera nos protestos fez com que a potencia crítico-criativa da abordagem se deslocasse para a questão da confusão ou falha que a mídia televisiva afeta na opinião do espectador, e o sujeito vídeo-crítico aponta seu gesto para os recursos que os meios televisivos utilizam para expressar um discurso político mediado.

Dentre diversas imagens, pesquisadas na internet, nos jornais impressos e televisivos, dentre tantos outros materiais audiovisuais relacionados as manifestações de junho de 2013, a imagem que resumia essa angústia fora o pronunciamento⁶⁷ da presidenta Dilma Rousseff sobre os atos ocorridos.

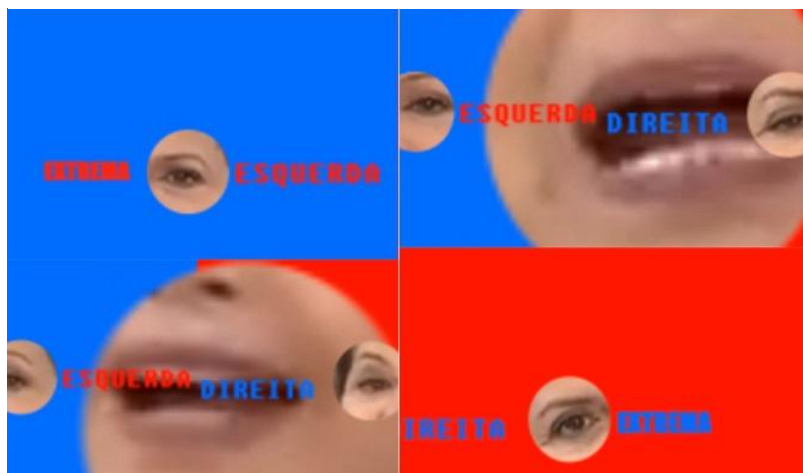
O gesto vídeo-crítico se apropria do discurso da presidenta nesse momento político do país, para também contextualizar a confusão diante das opiniões sobre os atos ocorridos. O discurso foi transmitido em cadeia nacional no dia 21 de junho de 2013, um dia após o protesto que mais aglomerou manifestantes nas ruas por todo o Brasil, em especial na Avenida Getúlio Vargas, localizada na cidade do Rio de Janeiro, que contou com a participação de cerca de 1 milhão de manifestantes na avenida. O que provocou o gesto vídeo-crítico no discurso foi o posicionamento corporal da figura da presidenta em relação ao enquadramento fixo na tela. Em determinados momentos ela articula seu discurso se posicionando a sua direita e ora a sua esquerda. O que instigou o gesto de intervir na imagem do discurso de Dilma foi a sincronia de suas afirmações em relação ao seu posicionamento corporal e a relação invertida do posicionamento do espectador diante da tela da TV. No momento em que a presidenta articula uma frase a direita do seu corpo, o espectador vê na TV o posicionamento preencher o lado esquerdo da tela. A forma como isso se manifesta suscitou o gesto de manipular digitalmente a imagem da

⁶⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ahEY59WxWRE> acessado em 07/05/2015.

presidenta recortando a boca, o olho esquerdo e o direito e reposicionando-os de forma invertida, assim eles se alinham a noção direita e esquerda do espectador. Por meio de um recurso digital que permite rastrear o movimento de um ponto específico da imagem digital, dentro de uma grade de pixels, conhecido como *motion tracking*⁶⁸, os olhos foram reajustados em uma posição proporcional a metade vertical do preenchimento da tela, ou seja, dividida ao meio. Também foram aplicadas ao vídeo as palavras: *direita extrema* e *esquerda extrema*. As cores azul e vermelho que compõem o preenchimento de fundo da tela e das palavras, remetem a uma cultura visual relacionada aos partidos de esquerda como vermelho e os de direita como azul. A palavra *extrema* fora posicionada de forma a acompanhar o movimento rastreado, fazendo assim alcançar as extremidades da tela. A partir do momento que há um reposicionamento dos olhos e aplicação das cores e palavras, o recurso de rastreamento calcula o comportamento destes elementos em relação ao preenchimento da tela. A partir destes cálculos os elementos acompanham o movimento corporal da presidenta por toda a duração do vídeo sem a necessidade do montador animar quadro a quadro, ou seja, existe uma regra imposta pelo sujeito vídeo-crítico que é executada pelos cálculos matemáticos do programa informatizado. Todo esse tratamento provoca um jogo irônico diante das interpretações confusas na tarefa de definir os atos políticos considerados de direita e de esquerda. As manipulações digitais fazem um jogo autorreferente sobre a configuração, posicionamento e deslocamento da imagem no enquadramento da tela, tratando assim de uma leitura estrutural da imagem. Trata-se de uma ironia que gera interferência no discurso da presidenta. Reconstruir todo o cenário de forma inversa ao modo como a assessoria de mídia e comunicação produziu e formatou a cena, é um gesto de apropriação do discurso original a serviço de uma interpretação vídeo-crítica.

⁶⁸ Com o controle de movimento, você pode rastrear o movimento de um objeto e aplicar os dados desse movimento a um outro objeto – como outra camada ou um ponto de controle de efeito – para criar composições na qual imagens e efeitos seguem o movimento. Você também pode estabilizar movimento, caso em que os dados de controle são usados para animar a camada controlada para compensar o movimento de um objeto na camada. É possível vincular propriedades aos dados de rastreamento usando expressões, o que oferece uma grande variedade de usos. O After Effects controla o movimento, combinando dados de imagem de uma área selecionada em um quadro aos dados de imagem em cada quadro seguinte. É possível aplicar os mesmos dados de rastreamento a diferentes camadas ou efeitos. Você também pode rastrear vários objetos na mesma camada. Acessado em 07/05/2015. Disponível em <https://helpx.adobe.com/br/after-effects/using/tracking-stabilizing-motion-cs5.html> .

Figura 11_- Imagens still do video Direita Esquerda Vão Ver



Fonte: GODOY, 2015

O sujeito que assiste este vídeo tem uma experiência do discurso, entre outras interpretações subjetivas possíveis, a de um dispositivo que calibra ao mesmo tempo: a estrutura da imagem digital em relação a tela e as posições políticas do discurso. O discurso original que oscila entre compreender e ordenar as “vozes da rua”, além prometer e exigir direitos e deveres dos cidadãos brasileiros⁶⁹, assume na formatação vídeo-crítica, interpretações também oscilantes quando são confrontadas em sincronia com questões espaciais e estruturais. Toda e qualquer coincidência do discurso narrado pela presidenta com assimilações polarizadas entre radicalismos políticos, representadas pelas palavras *direta-extrema* e *extrema esquerda*, é mera obra das coincidências, ou como bem disse Vilém Flusser, trata-se de uma coincidência incrível:

“Começamos a perceber que a "realidade" com a qual o pensamento supostamente coincide, não é mais a nossa realidade. Trata-se de um novo tipo de dúvida que surge. Uma dúvida equivalente à cartesiana talvez, mas com intenção inversa. É a tentativa de superar a oposição que a dúvida cartesiana estabelece. A tentativa de reintegração portanto. É cedo ainda querer articulá-la rigorosamente. A arte moderna e a filosofia da língua (por serem análises do pensamento e da realidade) são as primeiras articulações tentativas” (FLUSSER,2002,pg.36)

⁶⁹ Sobre os conteúdos abordados no discurso da presidenta.

1.5.3 Quanto vale 7 mil carvalhos em créditos de carbono?

Da ocasião do convite feito pela equipe editorial da Revista Carbono para construir uma elaboração a partir do tema *Dinheiro*, surge uma primeira situação onde o vídeo-crítica é acompanhado por um texto reflexivo. Este vídeo está relacionado neste momento da pesquisa, por lidar com a câmera de registro de forma separada do gesto vídeo-crítico. No vídeo, o sujeito vídeo-crítico busca apresentar em seu processo criativo, uma relação muito específica sobre o contrato de parceria com a proposta da Revista Carbono. O gesto presente no vídeo aponta para um série de atravessamentos provocados na conjunção dinheiro + carbono + arte, e apresenta o registro de uma ação que fora resultante de um processo de pesquisa propositiva a partir da destes atravessamentos. Neste caso o texto que acompanha o vídeo se faz imprescindível para compreender estes atravessamentos. Um texto que propõe pensar certo câmbio de troca simbólica presente na conjunção dinheiro + carbono + arte. Neste caso não faremos uma análise como nos outros vídeos, pois acreditamos que o contexto de apresentação da elaboração vídeo-crítica por meio da publicação na revista, articula uma intensão presente nesta dissertação. Texto e vídeo se completam diante do assunto abordado. Escrever mais um texto reflexivo sobre esta elaboração específica, poderia criar uma saturação de interpretações. Sendo assim compartilhamos o link ⁷⁰ com o texto publicado na íntegra na página web publicada na Revista Carbono.

1.5.4 Museu Ecrã

Fechando este bloco de análises das elaborações, chegamos a um instante que aponta para o limite de um território *heterogêneo* de atuação dos vídeo-críticas até então, tal qual apontamos no subcapítulo 2.2. Voltando a metáfora do tambor como radar, apresentaremos a ação **Museu Ecrã** como representante do último

⁷⁰Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/04-sobre-cambios-ivo-godoy/> Acessado em: 26/06/2015

ataque que gera o som a ser reverberado neste território. As experiências que apresentamos até este momento formam uma série de gestos concatenados que se dialogam e se dinamizam como ampliação de um repertório empírico. A proposta de ideia-força vídeo-crítica não só provoca desdobramentos crítico-criativos em referencia aos assuntos abordados, como também provoca um desdobramento de repertório empírico em si. Trata-se de um percurso da série, e embora possa parecer uma narrativa linear destes desdobramentos, é importante notar que se trata de uma linha que cruza e atravessa diferentes platôs de ressonância. Podemos pensar numa linha diagonal que marca uma distancia de áreas, como no padrão de medição das telas e monitores de tv que se mede em polegadas diagonais. Sendo assim estamos lidando com uma linearidade que atravessa um campo e determina um território percorrido que amplia um repertório empírico. Lembrando que este território qual nos referimos acontece num campo do pensamento e por isso entende-se enquanto sua natureza abstrata e virtual. A própria localização em sites web destes vídeos, gera uma indefinição de alcance espacial. Embora a série tenha se relacionado com espaços geográficos específicos como São Paulo no 1º Bloco da série, Vitória no 2º Bloco e Rio de Janeiro no 3º Bloco, ampliamos a relação de referencia geolocalizada quando percebemos a amplitude de abordagem referencial que a elaboração do vídeo **Direita esquerda vão ver** ressoa quando dialoga com um discurso político de abrangência nacional. Não se trata de querer desenhar essa linha de ampliação vídeo-crítica por um mapa geográfico, mas de perceber as potencias de reverberação midiática dela. Se pensarmos na experiência do vídeo **Efrain Almeida por Efrain Almeida**, o registro acontece na cidade de São Paulo durante a Bienal de Arte, seguido da publicação e compartilhamento na internet, e por fim, reproduzido na conversa entre o artista e o curador de sua obra na ocasião da conversa registrada no Centro Cultural Banco do Nordeste – Fortaleza (CCBNB)⁷¹. Temos neste exemplo uma ideia virtualidade e presença territorial dos vídeo-críticas. **Museu Ecrã** propõe ampliar as formas de atuação vídeo-crítica, no que condiz aos formatos apresentados em vídeo publicado nas redes informatizadas da internet, e os reflete enquanto instalação presencial e geolocalizada como veremos mais a frente.

⁷¹ apresentada no subcapítulo 2.3.3 desta pesquisa.

Todas essas experiências acumuladas pelas práticas de repertório empírico apontam para esta última elaboração que buscou abordar um horizonte hegemônico as questões do sistema da arte. **Museu Ecrã** surge como uma crítica criativa que articula um território cultural refletido pelas práticas de incentivo a produção artística e os museus de arte do ocidente. A proposta do **Museu Ecrã** foi uma ação selecionada no Edital 02/2012⁷², que consistia em uma bolsa com incentivo financeiro para pesquisa e produção de trabalhos, com período estipulado de 8 meses para produção e finalização a ser apresentada no Museu de Artes do Espírito Santo – MAES. Este mesmo edital fora o que contemplou a produção das pesquisas Urbanorâmicas e Inquilino 3ª edição dos artistas Gabriel Borem e Júlio Tigre, trabalhados nas análises do 2º bloco da série.

Museu Ecrã nasce das discussões locais sobre a construção do CAIS das Artes, um grande complexo cultural a ser construído na cidade de Vitória. O projeto do CAIS contempla um complexo arquitetônico, com um prédio dedicado inteiramente as práticas museológicas com exposições de arte contemporânea. Parte destas discussões eram propostas pelo Governo do Estado do Espírito Santo e por grupos empresariais que faziam consultoria⁷³ sobre as futuras formações da instituição. As discussões formais vieram do convite de uma espécie de *laboratório de visões participativas*⁷⁴ junto a comunidade de artistas produtores no estado, para

⁷² <http://www.secult.es.gov.br/> acessado em 11/05/2015

⁷³ FGV projetos e Instituto MESA

⁷⁴ Em 2010 e 2011, a convite da Secretaria de Estado de Cultura do Espírito Santo e da Fundação Getúlio Vargas, o Instituto MESA desenvolveu uma proposta/visão do papel educativo do Cais das Artes para o Estado do Espírito Santo, um novo museu com arquitetura de Paulo Mendes da Rocha, que vem sendo construído na cidade de Vitória (ES).

Sob a perspectiva de uma gestão pública orgânica – estrutura viva –, realizamos todas as etapas desse estudo/planejamento pautados pelo interesse em ampliar a importância da integração entre educação, curadoria e práticas artísticas contemporâneas, assim como a museologia e a arquitetura, de forma a absorver e transformar os desafios que envolvem hoje a construção dos sentidos e do papel de um museu de arte do século XXI.

Como parte do processo, elaborou-se proposta de construção de um laboratório de visões participativas, por meio da realização de dois encontros/fóruns com profissionais de diferentes setores da cultura e da educação da cidade de Vitória. Tais encontros tiveram como objetivo a apresentação, sensibilização e formação de uma ouvidoria que culminou com o compartilhamento de respostas às seguintes perguntas que instigaram o imaginário local sobre os horizontes possíveis do papel do museu: Por que museu? Para quê? Para quem? E com quem? A partir desse debate, foram coletados vários depoimentos que representassem uma abordagem inicial às diferentes perspectivas e expectativas locais que envolvem o Cais das Artes. Esses dois encontros contaram com a colaboração local da curadora Ana Luiza Bringuente e foram registrados em vídeo, resultando também em uma primeira documentação “poética” dirigida pelo artista Ivo Godoy, intitulada Cais das Artes – Um maciço eco poético: Diretrizes conceituais e estruturais para o Cais das Artes.

Disponível em: <http://institutomesa.org/projetos/cais-das-artes/>

Acessado em 11/05/2015

que fosse apresentado um projeto das Diretrizes Conceituais e Estruturais do museu CAIS das Artes. Para registrar estes encontros, os consultores convidaram um “artista” para produzir um vídeo “poético” a partir das primeiras impressões identificadas no *laboratório de visões participativas*. Neste ponto chegamos a um dilema que se coloca diante da definição de gesto vídeo-crítico em relação ao sujeito vídeo-crítico, isso pelo fato dele ser esse “artista”⁷⁵ convidado para o registro. O contrato ou encomenda que se fez na situação do convite para o registro do *laboratório de visões participativas*, gerou uma série de atritos⁷⁶ que interfere na liberdade crítico-criativa do vídeo **CAIS DAS ARTES - UM MACIÇO ECO POÉTICO**⁷⁷, que por final não apresenta as características gestuais do que apontamos nessa pesquisa como **ideia-força vídeo-crítica**. Embora toda a condução do vídeo tivesse sido elaborada de forma a incluir o gesto vídeo-crítico, como por exemplo o convite de outros artistas⁷⁸ na composição dos planos e registros do evento, constatou-se uma intervenção sutil e definidora sobre a necessidade de detalhamentos e formalidades na linguagem utilizada para o vídeo, uma exigência advinda dos gestores solicitantes. Toda essa série de atritos e desencontros apesar de distanciar a proposta do registro do evento em relação a uma apresentação vídeo-crítica, aponta para um novo direcionamento do repertório empírico que virá com as ações do projeto **Museu Ecrã** via edital.

Na proposta apresentada para concorrer a seleção da chamada do edital, o argumento se baseou em 3 principais abordagens conceituais: **a)** o contrato entre estado e produtor cultural; **b)** o papel dos sujeitos inseridos no contexto museológico e por fim **c)** o museu como instituição de arte:

- a) A medida que o edital exigia a apresentação dos resultados da pesquisa dentro do equipamento estatal do MAES, o projeto **Museu Ecrã** buscou

⁷⁵ Veremos no próximo capítulo dessa pesquisa como essa compreensão de devir vídeo-crítico faz uma distinção deste sujeito em questão.

⁷⁶ Aprovações por uma equipe gestora que de certa forma restringiu algumas abordagens do vídeo final.

⁷⁷ <https://vimeo.com/30312793>

⁷⁸ Victor Monteiro, Francinardo Oliveira (Nardo), Yuri Aires e Heitor Riguetto contribuíram com o projeto no registro dos grupos em discussão no evento. Como a estrutura do encontro fora pensada por grupos de discussão, isso exigia uma estrutura audiovisual de registro simultâneo das diferentes discussões. A ideia era alcançar as *diferenças* dentro de um grupo de sujeitos com interesses diversos. A forma subjetiva que cada um destes colaboradores registrava era um gesto de busca para aproximar as opiniões heterogêneas dos grupos de discussão aos diversificados recursos audiovisuais advindo dos diferentes olhares registrados pelas câmeras simultâneas.

tencionar as relações de contrato e financiamento da produção. A partir dos recursos financeiros repassados para produção do projeto, o sujeito vídeo-critico assumiu a responsabilidade de executar um roteiro de viagens e visitas a determinados museus de arte contemporânea que representassem certa relevância em relação às instituições museológicas contemporâneas do ocidente. Os recursos financeiros repassados exige uma administração que distribui os gastos com as viagens e visitas de forma a delimitar o alcance dos mapeamentos da proposta. Uma outra relação estabelecida nesta abordagem conceitual, se dá numa dobra anacrônica entre o sujeito vídeo-critico e o artista Diego Velázquez, este que fora encarregado como aposentador real da corte⁷⁹ a fim de que adquirisse obras para as salas reais do Palacio de Alcázar e que mais tarde viria ser incorporadas a coleção do Museo do Prado em Madrid. Esta abordagem surge como uma dobra no tempo histórico para refletir sobre heranças temporais sobre o contrato entre estado e artista.

- b) O projeto **Museu Ecrã** provocou gestos que refletissem as figuras do **artista, espectador e o contratante** nas relações museológicas. Havia uma noção de alinhamento destes sujeitos, uma vez que, o próprio sujeito propositor já era compreendido como reflexo deste alinhamento, por ser um cidadão contribuinte que paga os impostos e “escolhe” pelo voto os gestores governamentais que administram as fontes dos recursos usados nos editais (**contratante**), por ser **espectador** dos museus visitados e por ser propositor (**artista**) do trabalho. Este alinhamento também está presente nas formas de abordagem dos espaços visitados assim como a forma interativa da apresentação final, como veremos mais a frente. Mais uma vez foi apontado no projeto a relação com Diego Velasquez e sua obra *Las meninas*⁸⁰ o la

⁷⁹ De vuelta en Madrid en 1652, y con el nuevo cargo de aposentador de Palacio, Velázquez se entregó al adorno de las salas del Alcázar, aprovechándose en parte de las obras de arte adquiridas en Italia, entre las cuales, según los testimonios conservados, había alrededor de trescientas esculturas. En 1656, el rey le mandó llevar cuarenta y una pinturas a El Escorial, entre ellas las compradas en la almoneda londinense del malogrado monarca inglés Carlos I. Según Palomino, redactó una memoria acerca de ellas en la que manifestó su erudición y gran conocimiento del arte. Luego, para el salón de los espejos, donde estaban colgadas las pinturas venecianas preferidas del rey, pintó cuatro mitologías e hizo el proyecto para el techo, con la distribución de temas, que ejecuta-rían dos pintores boloñeses contratados por Velázquez en Italia. Acessado em 12/05/2015: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/velazquez-diego-rodriguez-de-silva-y/>

⁸⁰ A composição enigmática e complexa da obra levanta questões sobre realidade e ilusão, criando uma relação incerta entre o observador e as figuras representadas. Por essas complexidades, As Meninas é uma das obras mais analisadas da pintura ocidental.

familia de Felipe IV, pelo jogo compositivo qual o artista alinha os sujeitos artista, espectador e contratante num mesmo quadro.

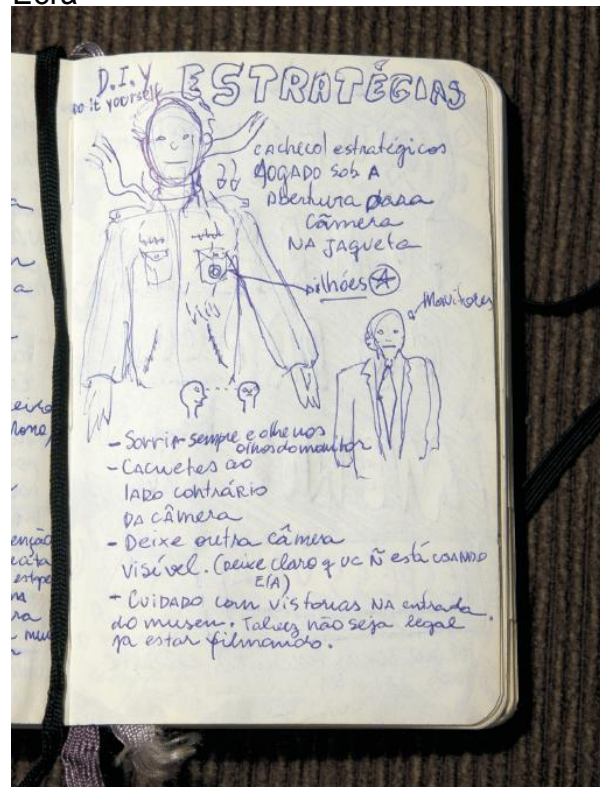
- c) Ao final do projeto há uma instalação interativa produzida nas dependências do museu MAES que evocava diferentes museus dentro de um museu, um fractal de museus convivendo num mesmo espaço. Os espaços mapeados para as visitas foram pensados a partir da iminência do projeto do Cais das Artes, que apresenta grande expectativa diante dos museus monumentais, este que são referências para a compreensão de instituição cultural no ocidente.

Estas 3 abordagens conceituais serviram como estratégia de foco para as abordagens crítico-criativas diante da questão do projeto CAIS da Artes. Estes três pilares deveriam buscar em todas as etapas do processo de elaboração, um alinhamento conceitual a ser traduzido na ideia-força vídeo-crítica.

Dentre os museus visitados estavam relacionados três eixos e continentes ocidentais: América do Sul (Brasil e Argentina), América do Norte (Nova York) e Europa (Alemanha, França e Espanha). No Brasil apenas o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e o Museu de Arte do Rio (MAR) foram mapeados. Estes dois museus tinham um papel de refletir questões sobre a adesão de propostas museológicas e a inserção de novos museus no contexto de uma localidade, no caso o museu MAR era a proposta que se alinhava com o projeto CAIS por serem duas propostas de novos museus numa localidade que apresenta projetos de museu com uma adesão da sociedade, como o MAM no Rio de Janeiro em relação ao MAES em Vitória. Também pelos dois estados serem vizinhos e apresentarem aspectos, semelhanças e diferenças em diversos fatores geográficos, políticos, culturais, econômicos, históricos, entre outros. Na Argentina foram visitados os museus MALBA e MAMBA na cidade de Buenos Aires, MACLA em La Plata e MACRO na cidade de Rosário. O intuito de visitar estes museus na Argentina veio da necessidade de identificar a relação de museu internacional dentro também da proximidade e de vizinhança cultural, numa compreensão de países vizinhos... um internacional não tão distante. Brasil e Argentina foram os dois primeiros blocos de visita que formaram um impulso para viajar as localidades mais distantes.

O eixo América do Norte e Europa representa para a pesquisa uma disputa hegemônica pelo modelo de Museu de Arte Contemporânea do Ocidente. A cidade de Nova York foi escolhida por representar uma gama de museus monumentais concentrados numa mesma cidade. Uma questão estratégica diante dos custos e administração dos recursos financeiros do projeto, assim como a amplitude

Figura 12_ Detalhe do caderno de anotações de viagem do projeto Museu Ecrã



Fonte: GODOY, 2015

conceitual relacionada ao projeto. A cidade de Nova York proporciona visitar instituições que apresentam em suas coleções, obras de extrema relevância para constituição de arte moderna e contemporânea. Lá foram mapeados os museus Museu de Arte Moderna (MOMA), Jewish Museum, Museu Solomon R. Guggenheim NY, Whitney Museum of American Art, os espaços do Dia Art Foundation, New Museum.

Por fim as visitas ao continente Europeu que começou em Berlin nas instituições Hamburger Bahnhof, Deutsche Kinemathek (Museum Für Film und Fernsehen), Deutsche Guggenheim. Em Paris na Galerie nationale du Jeu de Paume, National Museum of Modern Art, Musée de l'Orangerie e Palais de Tokyo. Na Espanha foram visitados museus em Madrid com o Museo Nacional Centro de

Arte Reina Sofía, Museo Nacional del Prado (por uma questão conceitual do projeto); e em Bilbao o Museo Guggenheim Bilbao.

Dentre tantas experiências que levariam toda uma pesquisa para descrever e analisar, buscaremos apontar os gestos mais determinantes para constituição da ação vídeo-crítica em **Museu Ecrã**. Durante o processo de visita imersiva, onde a proposta era colher registros audiovisuais dentro dos espaços museológicos, observou-se que cada instituição apresentava uma abordagem específica no que diz respeito a presença da câmera de vídeo no espaço expositivo. A câmera por diversas vezes gerou um estranhamento dos agentes⁸¹ mediadores no espaço expositivo, na medida em que havia um sujeito registrando incessantemente o espaço, e isso inclui os gestos que o corpo faz para conduzir o registro com a câmera, sem a autorização prévia do uso do equipamento específico. Havia na grande maioria dos espaços visitados um desconforto com o gesto, e isso era seguido de abordagens reguladoras do gesto. Em muitos casos o diálogo com estes agentes era dificultado pela barreira entre culturas e línguas estrangeiras enquanto comunicação entre estes sujeitos.

Durante o processo de criação, pensando nestas abordagens reguladoras, buscou-se estratégias para conduzir os registros sem criar atritos com os agentes moderadores/mediadores do ambiente museológico. O registro de imagens passou a usar uma câmera compacta Go Pro, destas usadas em esportes radicais, onde aplicada sobre aberturas adaptadas em diferentes casacos poderia passar despercebidas no ato dos registros. Este recurso técnico trouxe também questões que alteravam o gesto vídeo-crítico. Os casacos passavam a ganhar importância enquanto objetos advindos do gesto. A câmera incorporada às roupas do sujeito vídeo-crítico, ao mesmo tempo em que proporciona praticidade no registro, restringe o controle dos enquadramentos e a qualidade das imagens feitas nos museus. *Era o que nem o museu nem o sujeito poderiam ver instantaneamente*. Porém a facilidade da não necessidade de manuseio da câmera na mão proporcionava ao sujeito vídeo-crítico agir de forma mais pautada na visita do espectador e menos como do

⁸¹ educadores, recepcionistas, coordenadores, diretores, visitantes, monitores de sala, entre outros.

Figura 13_Imagens still do video O dia em que as pessoas andavam de costa em protesto ao Museu do Louvre



Fonte: GODOY, 2015

sujeito produtor de imagens, no caso o artista. De alguma forma o recurso da câmera compacta gerou um gesto de alinhamento de sujeitos, proposto pelo projeto **Museu Ecrã**. Ao mesmo tempo esse gesto apontava para questões subversivas diante de regras e autorizações de imagem nos espaços visitados.

As experiências que foram se acumulando a cada museu visitado despertava um incomodo ou dilema baseado numa contradição identificada na proposta do projeto. As percepções advindas das vivencias, apontavam aqueles museus monumentais muito próximos a uma compreensão de instituição que estava muito mais pautada na ideia de experiência turística e de consumo mercadológico do que um lugar de reflexão, conhecimento e experiências artísticas. Há nesta percepção uma ideia radical e subjetiva sobre a função dos museus de arte. Os museus monumentais do ocidente pareciam representar lugares de atrações turísticas e isso incomodava a abordagem crítico-criativa em relação às futuras expectativas do museu CAIS das Artes em construção na cidade de Vitoria. Essa impressão estava presente desde o inicio das elaborações, mas surgiu de forma definidora no momento em que o sujeito vídeo-crítico e sua orientadora no projeto, Melina Almada, conversavam nos jardins do Louvre sobre o incomodo de ver filas e multidões de

gente acumuladas na porta do Museu do Louvre. De alguma forma esse incômodo apontava uma frágil contradição do projeto Museu Ecrã. O gesto de apontar para aqueles museus mapeados poderiam representar uma espécie de afirmação desse modelo de instituição e isso provocou a necessidade de naquele momento produzir um gesto performático na busca de uma tensão contrária a contradição encontrada.

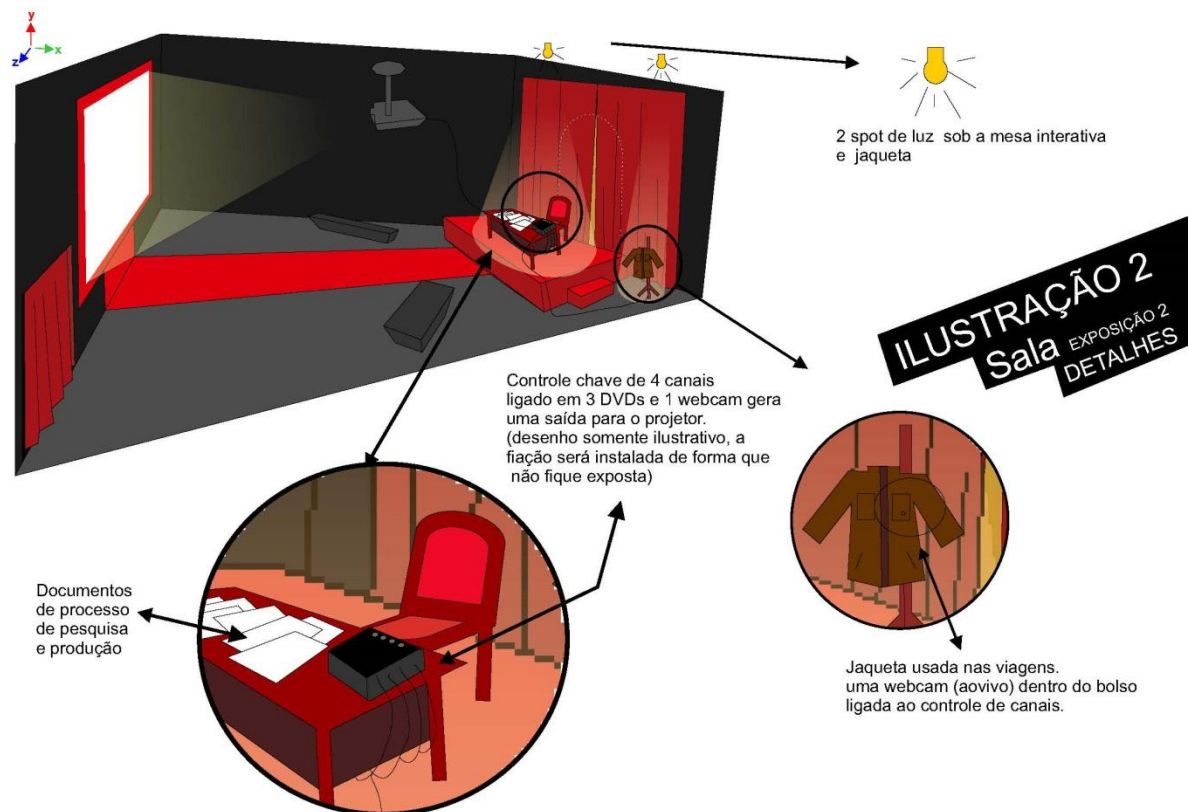
Diante daquele frisson de gestos turísticos, das pessoas utilizando os espaços museológicos como turismo, o sujeito vídeo-crítico propõem uma caminhada por cerca de 1 quilometro atravessando o Jardin des Tuileries até chegar a praça de frente a pirâmide do Louvre. O sujeito vídeo-crítico fez todo o percurso de costas num gesto de andar para trás, para que posteriormente o registro de vídeo fosse invertido, reproduzido de trás para frente, de modo a transferir o gesto de andar de costas para as multidões que também atravessavam o jardim. No processo de montagem e edição houve uma proposta de fabulação do gesto vídeo-crítico nas multidões, isso se dá no momento que a narrativa do vídeo induz que o evento registrado se tratava de uma manifestação coletiva onde as pessoas caminhavam de costas em protesto ao museu do Louvre. Esse vídeo foi a única publicação online dos registros produzidos no projeto Museu Ecrã. Ele ganhou o título de **O dia em que as pessoas andavam de costa em protesto ao museu do Louvre**⁸².

Ao fim da etapa de visitas, no processo de montagem destes vídeos, foram contabilizados cerca de 48 horas de registros audiovisuais somados todos os museus registrados. Embora houvesse no princípio da elaboração do projeto, uma intenção de montar uma série específica de vídeo-críticas sobre as experiências do Museu Ecrã, a proposta foi tomando o formato de instalação na medida em que havia a necessidade de buscar alinhamento e revezamento de sujeitos no acionamento da obra. Diante deste extenso material bruto surgem as estratégias de inserir os *museus fractais* dentro do museu MAES. O horário de funcionamento do museu, das 10 as 18 horas, foi o primeiro aspecto a ser trabalhado, pois seria o recorte de tempo para que os visitantes pudessem acessar o trabalho, do mesmo modo como o expediente de funcionamento das instituições também fora o recorte de tempo que o sujeito vídeo-crítico teve para visitar os museus. Pensando nisso foi

⁸² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=npDgZlr0VD0> acessado em 13/05/2015

elaborado um sistema de instalação de vídeo que contemplasse uma montagem de forma a preencher o expediente de funcionamento do museu MAES.

Figura 14_projeto expositivo da instalação MUSEU ECRÃ.



Fonte: GODOY, 2015

Três aparelhos de DVD foram instalados a uma chave seletora de quatro canais, que proporcionava ao visitante escolher qual canal seria projetado na tela da sala. Em cada aparelho de DVD havia uma mídia com aproximadamente 2 ou 3 horas de vídeo registrado nas visitas, e cada um destes três aparelhos reproduziam em looping imagens de cada continente visitado. Ou seja o DVD acionado pelo canal 1 projetava as imagens registradas nos museus do Brasil e Argentina, do canal 2 dos museus de Nova York e do canal 3 as instituições visitadas em Berlin, Paris, Madri e Bilbao. Estas 3 mídias somadas preenchem o expediente de funcionamento do museu. O quarto canal acionava uma câmera de transmissão simultânea (ao vivo) apontada para o centro da sala, esta que estava dentro de um dos casacos utilizados nas viagens.

Figura 15_Foto detalhe da chave seletora da instalação Museu Ecrã no Museu de Arte do Espírito Santo MAES



Fonte: GODOY, 2015

Interessante notar que neste sistema instalado no MAES, cada vez que fora acionado um canal, que por ora era projetado na tela, outros três canais continuavam reproduzindo as imagens mesmo sem ser projetado na tela, ou seja, a chave seletora que o visitante acionava era uma mesa de edição das imagens projetadas na sala. O visitante no gesto de acionar os botões da chave seletora era convidado a alinhar-se a figura do sujeito vídeo-critico, tornando todas as outras pessoas presentes na sala como expectadores de seu corte de edição. Ao mesmo tempo podemos encarar este visitante que se alinha ao sujeito-vídeo crítico como um sujeito que se dedica a um contrato de colaboração com a proposta. Há um revezamento de sujeitos que se busca alinhar por todo o processo de elaboração da obra.

Outro fato que gostaríamos de ressaltar é a presença da câmera dentro do casaco interligando o registro do espaço do museu MAES ao sistema de vídeo que acionava todos os outros museus visitados, esse gesto gera um circuito que

apresenta o museu MAES dentro de um conjunto de museus mapeados para o projeto. O museu como tautol6gia presente no gesto v6deo cr6tico.

Figura 16_Foto da instala76o Museu Ecr6 no Museu de Arte do Espirito Santo MAES



Fonte: GODOY, 2015

O projeto Museu Ecr6 representa potencias da **ideia-for7a v6deo-cr6tica** que tendem a buscar um campo ampliado nas formas de compartilhamento e colabora76o. Quando o v6deo-cr6tica se apresenta em um contexto de instala76o interativa ele provoca o que talvez fosse t6o caro aos outros v6deos da s6rie, um gesto corporal como desdobramento performativo do espectador do v6deo. A formata76o final do v6deo-cr6tica Museu Ecr6 prop6e uma situa76o de repert6rio emp6rico do gesto, e isso provoca pensar se o sujeito visitante que o pratica devem sujeito v6deo-cr6tico, mesmo que em uma pequena parcela, mas que se contamina. H6 um gesto do sujeito v6deo-cr6tico nos instantes de registro nos museus, que sofre um processo de transdu76o que projeta nos elementos da instala76o, um gesto desdobrado ao sujeito visitante.

* * *

A s6rie v6deo-cr6tica que apresentamos neste capitulo tem um recorte de tempo de 5 anos entre a primeira e esta ultima experi6ncia analisada. A

compreensão de gestos desdobrados nestes 5 anos nos aponta para um infinito horizonte de possibilidades, e a ideia-força ganha, a cada potencia de pensar o gesto vídeo-crítico, uma amplitude política que reverbera no campo ou território de atuação do sujeito inserido no sistema da arte. De certa forma estamos lidando com uma relação heterogênea entre a figura do crítico e do artista e mais do que pensar uma fusão entre eles pretendemos apontar um sujeito híbrido, um devir de um sujeito vídeo-crítico a partir da arte. Este que busca criar fissuras nas formas tradicionais de abordar o conceito de obra de arte e de nomenclaturas e atuações que regem os sujeitos produtores de sentido. Muito sutil e timidamente a proposta dos gestos vídeo-críticos caminha para uma articulação de ideia-força que busque uma diluição de autoria e a apropriação colaborativa de outros sujeitos. Assim como as experiências apresentadas neste capítulo representam elaborações advindas de um sujeito específico, a compreensão de ideia-força vídeo-crítica encontra um devir em diferentes situações e sujeitos pontuados em outros contextos históricos. Trataremos de apontar no próximo capítulo algumas destas experiências que são identificadas como devir de ideia-força vídeo-crítica. Este devir específico aponta para uma proposta que se compreende como um código aberto no tempo, onde se pode assimilar, reconhecer e apontar para experiências que aconteceram no passado assim como potencias de futuras elaborações vídeo-críticas.

2 DEVIR VÍDEO-CRÍTICO COMO DESDOBRAMENTO DO DEVIR ARTE-ARTISTA

Pensar o devir⁸³ de uma **ideia-força vídeo-crítica** exige uma compreensão sobre o contexto de desdobramento como ressonância de fatores determinantes para a construção de uma *ecceidade*⁸⁴ crítico-criativa. Se pensarmos nas experiências apresentadas no capítulo anterior, este devir advém de uma série de gestos que provoca a ativação de desdobramentos, que reverberam entre meios e espaços distintos, de forma a construir um território de atuação do sujeito vídeo-crítico

Para apresentar o devir vídeo-crítico, apontaremos o desdobramento a partir da relação de atrito e fricção entre crítica e obra de arte, no intuito de localiza-lo no interstício que se cria desta relação. Diferentemente de buscar um limite do encontro crítica e arte, buscaremos apontar territórios e sujeitos específicos que se constroem a partir desta relação, a começar pelo sujeito que nesta pesquisa se dedica a criar significado, por meio do processo de semiose entre pensamento na forma vídeo e forma texto.

⁸³ devir (fr. devenir, do lat. devenire: chegar) 1. O problema do devir é colocado claramente por Platão: tudo se passa como se o filósofo, cuja tarefa é a de construir a sophia, graças a esse poder que é o logos, tivesse que conhecer duas posições extremas a fim de ultrapassá-las: a) a de Heráclito, para quem tudo o que existe é conduzido pelo fluxo do devir: nada é, tudo flui, o devir universal é a lei do universo — tudo o que é nasce, se transforma e se dissolve, de tal forma que todo juízo, desde que pronunciado, torna-se caduco e não remete mais a nada; b) a posição antagônica de Parmênides: o Ser não comporta nem nascimento nem morte, o devir só pode ser uma ilusão, o Ser é imutável ou não é o Ser — se o Seré assim, nada podemos dizer dele, a não ser que ele é: todo discurso se reduz a isso: o Ser é, o não-Ser não é. Nos dois casos, nenhum saber é possível. 2. Na filosofia aristotélico-escolástica, o de-vir nada mais é que a passagem — por geração, por destruição, por alteração, pelo aumento ou pelo movimento local — da potência ao ato. Em Hegel, o devir constitui a síntese dialética do ser e do não-ser, pois tudo o que existe é contraditório estando, por isso mesmo, sujeito a desaparecer (o que constitui um elemento constante de renovação). A filosofia tem que "pensar a vida", diz Hegel. quer dizer, pensar a história, o devir dos homens e das sociedades. Assim, a historicidade entra como a dimensão fundamental do real e o devir se torna a verdade mesma do Ser. O pensamento posterior é dominado por essa ampliação do campo da racionalidade: daí ser chamado de dialético. Exemplo disso é a investigação de Marx como filosofia materialista das transformações sociais e como teoria da revolução. Ver historicidade. (MARCONDES, hilton JAPIASSÚ, Danilo. 2001. Pg 69)

⁸⁴ ecceidade (lat. ecceitas, derivado de ecce: eis) Na filosofia escolástica, a ecceidade é aquilo que permite a um indivíduo ser ele mesmo, distinto de todos os outros. Sinônimo de *ipseidade, poderíamos traduzir esses termos por individualidade. Retomada pelos existencialistas, por referência ao *Dasein heideggeriano, a ecceidade passou a designar o fato de ser-aí (no mundo). MARCONDES, hilton JAPIASSÚ, Danilo. Dicionário Básico de Filosofia. Terceira edição revista e ampliada. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2001. Pg. 59

Desde as primeiras experiências publicadas como vídeo-críticas a imagem referente advinda do registro do objeto de arte se apresenta como matéria bruta para construção do pensamento crítico. O registro da imagem do objeto *in loco*, apresenta um especial interesse em entender e problematizar questões sobre a mediação da imagem da obra de arte. Este interesse advém das questões da reprodutibilidade técnica, mais precisamente das mudanças que os avanços tecnológicos de dispositivos de registro de imagem provocaram no controle do compartilhamento das imagens de objetos de arte. A popularização do uso dos dispositivos de registro como câmera fotográfica, filmadora digital entre outros dispositivos moveis na sociedade, provoca uma interação nas regras estipuladas por instituições de arte que de alguma forma buscam regular o compartilhamento, diante da reprodução autorizada ou do direito de imagem veiculada. Com os avanços tecnológicos, o espectador pode cada vez mais levar consigo um registro (digital, fotográfico, audiovisual, etc) da experiência vivida no contato com a obra e de alguma forma estes fragmentos de registro se tornam objetos subjetivos e de acesso a obra. Por meio destes registros é possível resgatar uma impressão sobre detalhes e informações específicas do objeto de interesse. O que a ideia-força vídeo-crítica busca refletir é como tratar questões advindas desse “novo” fenômeno que surge na sociedade e respectivamente no sistema da arte. Ele busca lançar luz sobre o comportamento no registro do objeto de forma individualizada pelo sujeito e como isso se constitui enquanto coisa, ou que *ecceidade* esse registro assume a partir dessa operação. Estamos tratando como *ecceidade* relacionado aos sentidos e funções que os registros de experiência imputam como construções subjetivas a partir de um objeto de interesse, no sentido de pensar como estes registros se individualizam e assumem uma presença existencial no mundo.

O uso da palavra vídeo na construção do termo vídeo-crítica nos indica uma matriz de significados que apontam para um ponto de partida na definição desta *ecceidade* específica, na medida que, os aspectos da mediação na imagem videográfica se fazem importante para compreender o registro individual do sujeito e o controle de reprodução da imagem. Estes aspectos foram relacionados no capítulo anterior na ideia de repertório empírico, nos encontros entre assunto abordado, tratamento da imagem registrada e compartilhamento. Vídeo é a forma que a **idéia** assume enquanto linguagem de expressão. Crítica é a **força** que o pensamento

busca diante dos assuntos e situações. Podemos afirmar que na conjunção idéia-força vídeo-crítica, vídeo está para a idéia assim como o crítica está para força. A idéia é a parcela criativa do processo, esta vinculada a uma representação mental que expressa a noção de algo, logo a palavra tende a vincular-se as formas que a imaginação criativa assumem no discurso vídeo. A força enquanto crítica esta ligada a uma compreensão de crise, ou um gesto que busca apontar e revelar situações emergenciais, arriscadas e perigosas. A crise advém da razão kantiana que determina uma compreensão axiomática do conceito de crítica e isso é, para o devir vídeo-crítico, uma situação emergencial, arriscada e perigosa. A emergência perigosa vem exatamente da absorção do conceito kantiano de uma forma categórica enquanto articulação de gestos, pensamentos e formas do registro críticos. O próprio criticismo de Kant aponta para dois perigos que envolve: a) o *perigo do dogmatismo, que confia demasiado na razão, sem desconfiar bastante das ilusões especulativas;* b) o *perigo do empirismo que, por medo dos erros dogmáticos, tende a reduzir tudo à experiência.*⁸⁵ Neste sentido o registro de um pensamento vídeo-crítico busca articular um universo já impregnado por uma crítica da razão pura kantiana, entendendo que as relações de conhecimento humano são e estão inevitavelmente arraigado as transcendências Estética, Analítica e Dialética como aponta Kant. A inevitável crítica kantiana é a crise qual estamos lidando, é deste incomodo que se gera a idéia-força vídeo-crítica. Por isso podemos entender a crítica envolvida no gesto vídeo-crítico como uma força de rearticulação das coisas impregnadas de crítica kantiana. Propomos rearticular/desdobrar o axioma kantiano sobre o conceito de crítica no gesto de formar outros o axiomas: o vídeo-crítico é uma das muitas possibilidades. Diferentemente de perceber uma tautologia kantiana neste apontamento, propomos uma evidencia própria na construção de exceidade nas elaborações vídeo-críticas. É desdobramento e é outra coisa.

O suporte e a linguagem do vídeo vinculado à construção do pensamento crítico em si, afeta e altera a idéia de crítica kantiana no momento que produz um processo de hibridização da expressão crítica que se manifesta em outras formas, gestos e devires críticos. A razão pura se torna impura:

Sabemos, pelo simples exame retrospectivo da historia desse meio de expressão, que o vídeo é um sistema hibrido, ele opera com códigos

⁸⁵ MARCONDES, hilton JAPIASSÚ, Danilo. 2001. Pg 46

significantes distintos, parte importados do cinema, parte importados do teatro, da literatura, do rádio e mais modernamente da computação gráfica, aos quais acrescenta alguns modos de formar ideias ou sensações que lhe são exclusivos, mas que não são suficientes, por si sós, para construir a estrutura inteira de uma obra. Esse talvez seja justamente o ponto-chave da questão. O discurso videográfico é impuro por natureza, ele reprocessa formas de expressão colocadas em circulação por outros meios, atribuindo-lhes novos valores, e a sua "especificidade", se houver, está sobretudo na solução peculiar que ele dá ao problema da síntese de todas essas contribuições. (MACHADO, 1992-1993, pg.8)

O **devir vídeo-crítico** se dá também por um processo de hibridização de sujeitos a começar pelos sujeitos artista e crítico, logo podemos pensar também um objeto tão híbrido quanto o sujeito que o produz. Um objeto que assume uma individualização que vibra e oscila entre as naturezas envolvidas no seu processo de formação híbrida. Este processo oscilatório tende a alimentar uma espécie de pendulo que desloca o devir do sujeito e do objeto híbrido para dentro e para fora de campos determinados, neste caso, ora arte ora outra coisa, assim entendemos uma *ecceidade* por vir. O **devir vídeo-crítico** exige a destituição das possibilidades reais do assunto e/ou objeto referente, e isso se dá pelo fato da transdução semiótica em imagem digital somado a existência de um outro **eu**⁸⁶ que imputa sentido ao processo de significação da coisa em si. Neste movimento o sujeito vídeo-crítico oscila do contexto arte, e de um contexto de desdobrado dela, resultante de uma crise tal qual anunciou Pedrosa⁸⁷. Para entender sobre este contexto desdobrado falaremos antes do **devir arte-artista**.

2.1 . Devir arte-artista

⁸⁶ eu, filosofia do O eu (ego em latim, je em francês) constitui o termo característico para designar a filosofia do sujeito (ou da consciência), que parte do pensamento pessoal a fim de construir toda uma teoria do conhecimento. Nascida com o *cogito de Descartes, ela se encontra bem expressa no "Penso, logo existo". Podemos duvidar de tudo, podemos nos perguntar se os objetos que percebemos não constituem fantasmas ou visões de um sonho. Contudo, enquanto estamos duvidando, percebemos que há pelo menos uma coisa que permanece ao abrigo da dúvida: existe um certo ser, que se encontra aí e que está duvidando. "Esta proposição: je sui, j'existe é necessariamente verdadeira todas as vezes que a pronuncio ou que a concebo em meu espírito", comenta Descartes. E do cogito, ele tira a conclusão: eu sou uma substância que pensa. Cada vez que pensamos ou dizemos "eu", ou seja, que temos consciência atual de existir, esta consciência é um ato, não uma coisa. Porque afirmar a existência de um eu pensante é exceder os limites de nossa experiência. (MARCONDES, hilton JAPIASSÚ, Danilo. 2001. Pg 69)

⁸⁷ PEDROSA, Mário. Mundo, Homem, Arte em crise. Ed. Perspectiva. São Paulo. 2ª edição, 1986.

Ora, nenhuma obra de arte pode existir – mais ainda que qualquer outro objeto – a não ser como produto de si mesma, e jamais como substituição. Nas economias pré-capitalistas não se podia dar, em regra, essa metamorfose de um objeto, fruto do trabalho do produtor, em uma propriedade privada de valor de troca determinado por um equivalente, que o torna indiferente à sua natureza específica. (PEDROSA,1986,Pg.112)

Se o conceito de devir para Deleuze-Guattari parte da apreensão do sujeito em condição de minoria⁸⁸, propomos pensar um possível devir arte-artista. O artista enquanto minoria é aquele que está deslocado em relação às convenções capitalistas e as leis do consumo, oferta e procura de arte produzida por uma profissão específica, categorizada, que cria demandas ordinárias de práticas e formatações de atuação deste sujeito. Não se trata de buscar num dado estatístico desta minoria, mas talvez de identificar esse sujeito que excede as demandas ordinárias de um sistema ou mercado. Falamos aqui do tal sujeito em crise que Mário Pedrosa tanto descreveu em seus ensaios críticos, o *produtor independente*⁸⁹, o artista como ritornelo de bicho de seda que produz arte para atender *a um dom natural de seu criador*. Pensar um devir arte-artista antes de uma validação dada por um circuito institucional ou dispositivo de arte, assume o intuito de apontar a possibilidade de refletir obras e processos artísticos que antecipam ou mesmo não se valem das questões evocadas pelo dispositivo no processo de individualização do artista e obra no mundo. É preciso então entender este artista em relação a arte que ele produz assim como as formas de agenciamento desta. É também preciso que a arte manifeste um devir arte de forma independente ao dispositivo.

Assim como os criadores do conceito devir afirmam que não basta ser mulher, a mulher deverá devir mulher, ou não basta ser negro é preciso devir negro⁹⁰, o artista embora assim seja denominado, identificado, reconhecido, também necessita devir artista. Ou seja, nem toda arte e artista têm seu devir arte-artista. Logo, a arte que ele produz pode ser arte e não devir arte. Ser e devir não são a mesma coisa⁹¹. Logo não basta ser arte ou ser artista é preciso devir arte-artista.

⁸⁸ ... todo devir é um devir-minoritário. (DELEUZE, G e GUATTARI, 1997, pag.92)

⁸⁹ A ambiguidade da posição do artista, outrora autêntico produtor independente, tornou-se, porém, patente, explícita. É que em face do poder avassalador do mercado, o mesmo trabalho pode ser ao mesmo tempo “produtivo” e “improdutivo”. (PEDROSA,1986, Pg.111)

⁹⁰ (DELEUZE, G e GUATTARI,1997, pag.93)

⁹¹ Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a “parecer”, nem “ser”, nem “equivaler”, nem “produzir”. (DELEUZE, G e GUATTARI, 1997. pag.20)

Assim como o dado estatístico é descartado para entender uma minoria artista, o processo de legitimação da arte via circuito, mercado, instituição tudo isso respaldado por uma crítica legitimadora deve ser descartado para entender a arte como minoria. Esta minoria específica não se mensura no juízo, mas talvez numa ética em construção. Uma espécie de crise ou falta de arte mensurada pela escassez de devir arte. Uma falta de exceção da/na arte. A falta de compromisso com a criação em primeira instância. Arte é submetida a exigências vaidosas e legitimadoras do sistema de arte como dispositivo, desde o gabinete de curiosidades no século XVI e XVII até o modelo de cubo branco adotado pelas galerias modernas e contemporâneas.

O dispositivo que estamos tratando é o sistema e a instituição de arte que cria uma espécie de membrana que encapsula e divide a arte de seu devir, logo também o artista submerso nessa mesma condição na medida em que se submete às demandas do dispositivo. Estamos lidando com uma compreensão de hierarquia de sujeitos envolvidos em um sistema de validação da arte, que prevalece hoje nas instituições que apontamos como dispositivo. Um dispositivo que articula por meio de seus sujeitos um processo burocrático de legitimação da arte. Estamos apontando para a responsabilidade dos sujeitos e suas sujeições hierárquicas dentro de uma pirâmide de decisões que por muitas vezes se torna mais importante do que as questões próprias que a arte pode potencializar enquanto construção de exceções. Estes sujeitos que trabalham a serviço dos espaços legitimados/legitimadores da arte como as instituições representadas pela figura do museu, da galeria, centros culturais, estes que por meio dos interesses de instituições maiores (como sistema capitalista), trabalham no sentido da submissão da arte a um tipo de molde que precede o processo de constituição enquanto tal. O dispositivo é o sistema das instituições que formam membranas divisoras entre a arte, o artista e devir arte-artista. Toda uma relação de contrato ou agenciamento que constitui essa membrana divisora é resultado de um constante processo de captura da arte colocando em xeque seu devir. A arte que cai no gosto, a que se torna tendência ou que se submete a encomenda pura e simplesmente por uma questão de fetiche ou clichê, são exemplos desse processo de captura. Arte como commodity⁹² seria uma

⁹² A obra de arte em sua essência não é um objeto para o consumo, não é tampouco uma commodity no sentido francês; ela só é “trabalho produtivo”, isto é, precipuamente feita para a venda em

forma de arte encapsulada por uma membrana, assim podemos entendê-la como um modo de ação fetichista que intercepta, captura, envelopa a arte, esvazia a potências de devir, instaurando uma espécie de instante em repouso no movimento de devir arte. O dispositivo representado aqui pelo sistema e pelas instituições de arte cria uma falsa camada, membrana, que reveste a arte em seu devir imitando/falseando sua individualidade. Cria-se desta forma uma memória institucionalizada ou imagem moldada. Neste momento é importante lembrar que o conceito deleuze-guattariano frisa que o devir é uma anti-memória⁹³.

O devir arte-artista acontece quando a essência da arte atravessa uma ou mais membranas divisoras, de modo a ativar um gesto que inscreve sua individualidade no mundo, uma exceidade. O fetiche cria membranas divisoras moldáveis que proporciona a reprodução de exceidades. Epistemologicamente seria impossível a expressão “reproduzir uma exceidade” pois entende-se que ela é uma individualidade em si, logo seria incompatível ou falso propor uma multiplicação. Mas gostaríamos de articular os conceitos de devir e exceidade como correspondentes entre fluxos intercalados no processo de individuação. O movimento intercalado que estamos propondo se dá nos desdobramentos e fluxos de devir. A cada devir há uma nova exceidade. Algo como Hélio Oiticica disse ao descrever a criação de Lygia Pape como uma ‘artista de novas ideias’ ou uma “*semente permanentemente aberta*”⁹⁴. Eis uma imagem que define bem um devir arte, um eterno germinar, uma imaginação que nos exige visualizar um fluxo constante de devir.

Embora a reprodução enquanto cópia institua uma falsa exceidade, podemos pensar em outra via, na possibilidade de transformar as exceidades ligadas ao processo de atravessamento das membranas divisoras advindas do dispositivo em questão. Podemos chamar de forças de atravessamento. A escultura no campo ampliado⁹⁵ foi um devir que rompeu, que gerou força de atravessamento sobre a

segundo grau, quando entra no círculo do mercado como uma commodity no sentido inglês, uma mercadoria.

(PEDROSA, 1986, Pg.91)

⁹³ O devir é um movimento pelo qual a linha liberta-se do ponto, e torna os pontos indiscerníveis: rizoma, o oposto da arborescência, livrar-se da arborescência. *O devir é uma anti-memória*.

(DELEUZE, G e GUATTARI, 1997, Pg. 96)

⁹⁴ BRETT, 2005, pg141

⁹⁵ O processo crítico que acompanhou a arte americana de pós-guerra colaborou para com esse tipo de manipulação. Categorias como escultura e pintura foram moldadas, esticadas e torcidas por essa crítica, numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo. Apesar do uso elástico de um termo como escultura ser abertamente usado em nome da vanguarda estética - da ideologia do novo - sua

membrana que envolvia o objeto escultórico e abriu possibilidades para a compreensão do objeto libertado de seu pedestal e da contemplação pura e simplesmente a serviço da estética. A escultura se abre para novos campos, novos territórios. Assim como o termo escultura pode se desvencilhar da membrana estética que envolvia uma potência de produção plástica e conceitual, muitas outras questões encontram-se envelopadas por membranas divisoras. Cabe ao artista, em seu devir arte-artista, buscar forças de atravessamento para causar o rompimento. A grande questão talvez esteja em como este devir é comunicado/percebido pelo outro, ou seja, que território se faz a partir desse romper?

Uma vez identificado o devir arte-artista é preciso entender aspectos de territorialização que ele instaura neste processo. A poética dos trabalhos instauram as estruturas das instituições de si, diferente da instituição como sistema de arte. Cartografias que se desenham pela amplitude que as abordagens poéticas alcançam. Deleuze e Guattari ao apresentar o conceito de *ritornelo*, apontam o canto de um pássaro como *matéria de expressão*⁹⁶, como algo importante para compreender os processos territorialização. Mais do que uma amplitude espacial que o canto alcança, também há uma compreensão sobre como os sujeitos outros que habitam este território reconhecem e interagem ao canto, ou seja, há o pássaro que canta os outros que interagem, assim como todo um território reverberante em transformação. Há uma exceidade em constante transformação, um afeto dos seres e das coisas para com as poéticas, ou matérias de expressão. Ou seja, o processo de estruturação das instituições de si depende de um reconhecimento sensível das poéticas ambientadas no território em questão. Poéticas “esperando pela hora de brotarem”⁹⁷, como disse Oiticica. O artista precisa reconhecer essas esperas, e mais que isso, precisa estar comprometido e sensível ao reconhecimento da exceidade que germina ali. Talvez para isso o artista precise romper a mais difícil das membranas, a sua condição de sujeito institucionalizado. Despir-se da membrana artista e assim entender o que sobra disso, o seu próximo devir. Mas um movimento intercalado entre devir e exceidade.

mensagem latente é aquela do historicismo. O novo é mais fácil de ser entendido quando visto como uma evolução de formas do passado.

(KRAUSS, 1984 pg.129)

⁹⁶ (DELEUZE, G e GUATTARI, 1997, pg.)

⁹⁷ BRETT, 2005, pg. 151

O sujeito no seu devir arte-artista é sensível reconhecedor de membranas, ou seja, isso exige que ele seja um espectador também. Não é o caso de pensar um devir espectador, pois este é maioria, assim como Deleuze e Guattari condicionam uma impossibilidade de homem devir homem⁹⁸. Em uma leitura pessimista o dispositivo de arte é a instituição maior que sempre antecipará o devir arte-artista assim condicionando-o num instante de repouso. É neste contexto que surge o devir vídeo-crítico como um sujeito antes artista, agora despido, em busca de um novo hábito. Este aqui localizado como um sujeito em resposta à condição de atrito entre critério-crítico criação-artística a serviço da instituição arte, hoje totalmente incorporada pela cultura da informação visual. O tal drama da arte contemporânea Pedrosa anuncia:

Os artistas da op'art brincam com aparelhos eletrônicos ou com a luz para nos chamar a uma canto e nos divertir. Os da pop ajuntam o que podem para nos impor algo que não é nem conceito, nem uma forma, nem uma representação. Esta – do mundo – já não é mais elaborada pelos artistas, mas pela informação visual e outras. Eis o drama da arte contemporânea. As técnicas da comunicação avançam sobre a imaginação deles, num desenvolvimento cada vez mais autônomo. Os artistas debatem-se dentro de uma representação sobre que não fizeram, nem receberam faixa, mas que se elabora sem eles. (PEDROSA,1986,Pg.151)

O dispositivo da arte hoje tem uma autonomia própria, ele faz com que o artista num processo hermenêutico de si, se sinta conduzido por uma máquina em plena potencia descomedida. A arte fora transformada numa máquina industrial assim como a religião fez com certas culturas⁹⁹. Cabe ao artista optar por 2 caminhos: a) deriva que se apresenta no horizonte exterior a máquina ou dispositivo de arte ou b) assumir outros devires que agenciem uma desconfiguração do dispositivo, diante de tal situação apontaremos a seguir para um despir da membrana artista que separa o sujeito de desconhecidos devires. Buscaremos o devir vídeo-crítico como uma possibilidade potente de devir neste contexto.

⁹⁸ DELEUZE, G e GUATTARI, 1997, Pg.93

⁹⁹ A cerca do que Pierre Bourdieu desenvolve sobre legitimação.

2.2. Transtemporalidades e devir vídeo-crítico

Escrever sobre a ideia força vídeo-crítica significa assumir o texto reflexivo como um roteiro propositivo e aberto a leituras que contextualizam a construção do pensamento crítico-criativo por meio das linguagens audiovisuais, especificamente o vídeo como uma linguagem que herda uma série de recursos de imagem e som advindos das artes plásticas, fotografia, teatro, cinema, literatura, arquitetura, música que foram desenvolvidas ao longo de um processo de civilização. Buscaremos apontar neste capítulo situações e sujeitos que apresentam indícios e características que se identificam como devir vídeo-crítico. Não se trata de categorizar, ou criar um gênero, estilo ou vanguarda que represente os vídeo-críticas, mas sim de pensar, refletir e identificar sujeitos e práticas culturais, não só a partir da semelhança com as elaborações apontadas até aqui, mas também em relação ao contexto destas práticas espalhadas em diferentes períodos históricos, numa espécie de relação transtemporal que se dá pela identificação de gestos crítico-criativos ligada à linguagem audiovisual. Trata-se de um processo de reconstrução dos fragmentos de devir vídeo-crítico em tempos diversos, que são revelados ao passo que o processo de constituição da ideia-força vídeo-crítica identifica situações e experiências aproximando os aspectos essenciais de cada caso.

Desde que a crítica moderna inicia um processo de consciência da análise do estatuto da obra de arte na virada do século XIX, tal qual fez Charles Baudelaire, Walter Benjamin, Nietzsche e toda uma gama de autores que de alguma forma questionam a compreensão de história da arte, surgem também referências de sujeitos que lançam mão de recursos metalinguísticos, metafóricos, sinestésicos na construção de sentidos no pensamento crítico. Desde então é possível encontrar cada vez mais uma preocupação crítica na formação não só do artista, do historiador e do crítico mas como também dos espaços e da formação do público como um todo. Estes recursos são simultaneamente apropriados também pela linguagem audiovisual do cinema, assumidos como montagem intelectual tal qual pode ser compreendida nas obras do cinema soviético de Dziga Vertov, Eisenstein, entre outros. A linguagem audiovisual do cinema abre no início do século XX um potente campo de expressão, com um potencial midiático e narrativo nunca antes visto na história das civilizações. Este recurso é quase que imediatamente capturado por

intensões ideológicas e políticas que se apropriam destes recursos midiáticos a favor de avanços e interesses econômicos. Prova disso foi a forma como uma indústria do cinema já no início do século XX se apropriou de recursos do teatro do século XIX a fim de aproveitar as estruturas tanto arquitetônicas quanto narrativas que já haviam sido sistematizadas como comercialização de produto cultural na Europa. Podemos assim dizer que a captura desta linguagem cria o que denominamos no capítulo anterior como membrana divisora, iniciando assim um processo de envelopamento do devir-cinema. Arlindo Machado resume bem essa compreensão:

Para que o cinema deixasse de ser apenas uma diversão popular barata, restrita aos cinturões industriais das grandes cidades, e se convertesse numa próspera indústria cultural, para que ele atraísse um público novo, mais sofisticado e sólido economicamente, era preciso que fosse capaz de alinhar-se às artes nobres do período: o romance e o teatro oitocentistas. A "revolução" a que o nome de Griffith está associado não consistiu em outra coisa que num empenho no sentido de traduzir para o cinema as estruturas narrativas do teatro ou do romance do século XIX; daí a tese radical de Noël Burch (1978,p.227), segundo o qual o que a geração de Griffith promove é "a gestação de um gênero literário no interior do cinematógrafo" e não a "descoberta" de uma linguagem própria para o cinema. (MACHADO, 1992-1993. Pg.9)

A montagem intelectual soviética propiciou uma revolução de linguagem quase que paralelamente a este período apontado por Machado, criando uma força de resistência aos modelos mercadológicos do cinema, por meio de expressões metalinguísticas que proporcionaram um devir-cinema. O cinema russo apresenta-se para a ideia de devir vídeo-crítico, como uma força de atravessamento da membrana divisora advinda das instituições cinematográficas, ele conquista uma exceção que era muito cara ao cinema do início do século XIX. Mas como podemos acompanhar pela história o processo de sistematização mercadológica da indústria cinematográfica afetou todo um circuito de produção e consumo do cinema. Começa-se assim a compreender a construção do cinema como um dispositivo audiovisual.

No que tange a chegada da produção e consumo de produtos audiovisuais no Brasil, temos os estudos do pesquisador Vicente de Paula Araújo¹⁰⁰ que se debruçou nas matérias de jornais do final do século XIX e início do século XX a fim

¹⁰⁰ ARAÚJO, Vicente de Paula. A Bela Época do cinema brasileiro. São Paulo: Perspectiva, 1976.

de descrever a chegada do cinema em terras brasileiras. Mais do que apontar nomes, datas, lugares e autores ele busca apontar transformações na cidade do Rio de Janeiro a partir do século XIX como antecipação da percepção audiovisual do público da Bela Época do cinema brasileiro. Os painéis panorâmicos do pintor Victor Meirelles (1832-1903) seriam para Vicente de Paula um “antecipador” que contribuiu para a construção do olhar do público carioca a cerca das proporções de ecrã panorâmico. No século XIX grandes *rotundas* foram construídas com uma arquitetura específica a fim de ampliar as percepções a cerca das pinturas de paisagens e Meirelles fora um destes pintores que teve a oportunidade de apresentar sua obra nesse modelo de apresentação, ele fora premiado por 3 grandes panorâmicas apresentadas e premiadas na França que se perderam destruídas pelo descaso, abandonadas no pátio do Museu da Quinta da Boa Vista, tudo indica que por uma intensão da República brasileira de desvincular obras ligadas a monarquia no Brasil¹⁰¹. Relacionado a isso temos o crítico e pintor Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879) que fora contemporâneo a Meirelles que inicia um processo de crítica a pintura de paisagem no Brasil, reivindicando uma tradição da pintura histórica brasileira¹⁰² menos pautada por cópias das pinturas expostas na pinacoteca, uma tentativa de desconstrução do olhar estrangeiro, advindas das escolas francesas. Há neste período um sujeito fragmentado por uma virada política, pela virada do regime da monarquia para república, por uma cidade em transformação desenfreada, por interesses econômicos que deslocam um contexto de constituição de identidade nacional, para um novo panorama mais uma vez pautado pela visão do estrangeiro. Vicente de Paula destaca na transformação da cidade do Rio as mudanças na noções de luz e movimento advinda dos transportes elétricos motores a diesel, da iluminação pública passando da lamparina de óleo de baleia (coloração vermelha), para a iluminação a gás seguindo da chegada da eletricidade, ou mesmo a chegada do gramofone e o telefone aguçando uma percepção sonora do sujeito moderno. Em A bela Época do cinema brasileiro, Vicente de Paula aponta o que segundo ele seria a certidão de nascimento e óbito

¹⁰¹ COELHO, Mário César. Os panoramas perdidos de Victor Meirelles - Aventuras de uma pintor acadêmico nos caminhos da modernidade. Tese de doutorado. UFSC - Programa de pós-graduação em História. Florianópolis 2007.

¹⁰² Acessado em (14/08/2014):

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_ve rbete=3178

do cinema brasileiro dada a um curto período de experimentações brilhantes, entre 1908 e 1911, que fora interrompida por interesses estrangeiros no comércio cinematográfico local, muito mais barato, prático e lucrativo adaptado para as salas de projeções de cinema, formatação esta que perdura até os tempos atuais.

Ele teve o mérito de esclarecer definitivamente – uma verdadeira descoberta – o nascimento do cinema brasileiro, em 1898; os primeiros passos; a infância brilhante entre 1908 e 1911, e seu prematuro sufocamento por um comércio cinematográfico local que, desde então, vinculou o próprio destino aos interesses estrangeiros. (...) A bela época do cinema brasileiro foi aquele momento fugaz – três ou quatro anos cariocas – em que os filmes nacionais eram o preferidos pelo grande público e pela inteligência. Qualquer brasileiro bem formado e informado desejará necessariamente ver reconquistada aquela idade de ouro. O livro de Vicente de Paula Araújo, por tudo que ensina e sugere, contribui para a nossa descolonização cinematográfica, que um dia chegará.

P.E. Salles Gomes, São Paulo, 14 de maio de 1974 (ARAÚJO, 1976,pg.12)

Por meio de um extenso material de documento de fotos e matérias de jornais, Vicente de Paula monta uma história do cinema brasileiro articulando paralela e criticamente um campo da história social do Brasil. No capítulo em que ele dedica a apresentar a crise que representaria a certidão de óbito do cinema brasileiro, dada a uma truste, ou agrupamento de empresas para dominar o mercado e diminuir a concorrência, Vicente de Paula aponta para movimentos de censura no cinema brasileiro:

Um cinema da rua Marechal Floriano anunciava a exibição de um filme sobre A vida de João Cândido, o marinheiro que em 1910 sublevara a esquadra. Mas falar em João Cândido naquele momento feria os brios navais e o assunto não agradava aos poderes constituídos. Daí a intervenção da polícia:

FITA PROIBIDA – O dr. Chefe de polícia mandou proibir a exibição da fita cinematográfica intitulada A Vida de João Cândido, anunciada para breve em um cinema da rua Marechal Floriano. Por ordem da mesma autoridade foram mandados apreender os cartazes reclames mandados distribuir pelos proprietários do cinema. (ARAÚJO,1976.pg. 382)

Convocamos os estudos de Vicente de Paula Araújo para tecer uma aproximação das questões trabalhadas a partir da ideia das instituições enquanto reguladoras de devir. Ao refletir sobre as censuras e descasos que produtores culturais brasileiros sofreram ao buscar subverter padrões estrangeiros que

colonizavam um devir de identidade brasileira, e neste ponto podemos voltar a pensar o devir como minoria nas representações de paisagens pictóricas e cinematográficas do início do século XX, nos faz concentrar um recorte de sujeitos e devir vídeo-crítico no Brasil como um movimento associado a uma crítica descolonial.

2.2.1. O devir descolonial

“A reabilitação do primitivo é uma tarefa que compete aos americanos. (...) Devido ao meu estado de saúde, não posso tornar mais longa esta comunicação que julgo essencial a uma revisão de conceitos sobre o homem da América. Faço pois um apelo a todos os estudiosos desse grande assunto para que tomem em consideração a grandeza do primitivo, o seu sólido conceito de vida como devoração e levem avante toda uma filosofia que está para ser feita.” Oswald de Andrade– 1954¹⁰³

Na citação acima, Oswald parece apontar para um perigo colonial, como força hostil em relação aos estudos do homem primitivo americano. A *reabilitação do primitivo* marca uma compreensão de perda cultural e Oswald convoca uma emancipação do primitivo americano. A tarefa que compete aos americanos é de ir ao encontro com a *grandeza do primitivo*, pois há uma tendência dada a antropologia moderna de que essa debilidade avance em direção cada vez mais próxima da *noção do colonizado*¹⁰⁴ reforçando o primitivo americano como inferior e submisso. De fato há um estigma do colonizado que define o homem americano, do período colonial a atualidade, impregnado pelo modelo de civilização ocidental, imperialista e europeu, partindo deste pressuposto gostaríamos de confrontar os estudos de Aby Warburg resgatados por Georges Didi Huberman, na constituição da

¹⁰³ Comunicação escrita para o Encontro dos Intelectuais, realizado no Rio de Janeiro, em 1954, e enviada ao pintor modernista Di Cavalcanti para ser lida. (IEL – Unicamp) In: ANDRADE, Oswald. (1991). p.231/232.

¹⁰⁴ “A noção do colonizado – para falar agora do segundo termo – apresenta seu próprio tipo de volatilidade. Antes de Segunda Guerra Mundial, os colonizados eram os habitantes do mundo não-ocidental e não-europeu que haviam sido controlados e amíúde assentados à força pelos europeus. (...) Pobreza, dependência, subdesenvolvimento, variadas patologias de poder e corrupção e, por outro lado, realizações notáveis na guerra, na alfabetização, no desenvolvimento econômico: essa mistura de características assinalava os povos colonizados que se haviam libertado em um nível, mas permaneciam vítimas de seu passado em outro.” (SAID, 2003, pg 115.)

ideia de homem primitivo, como uma força crítica hostil e colonizadora diante de um devir descolonial. Não por acaso a escolha da figura de Warburg neste trecho da pesquisa se faz importante pelo fato de compreendermos sua mais ilustre obra, Atlas Minemosine, como uma importante contribuição na constituição de uma forma de produzir uma compreensão histórica utilizando-se de um princípio de montagem e apropriação de imagens. Muito curiosamente a produção do Atlas Minemosine compartilha de um período das experimentações cinematográficas do início do século XX, qual apontamos no capítulo anterior, isso mostra um devir de pensamento crítico de Warburg diante das tradições da teoria e história da arte produzidas até então. Este autor representa ao mesmo tempo para esta pesquisa um importante colaborador enquanto subversivo aos padrões da história e um crítico hostil a condição aos estudos e representações das sociedades colonizadas pelas expansões europeias no mundo.

Warburg aponta para um *pathos* primitivo a partir de premissas sintomáticas que tendem a generalizar e, porque não, globalizar a construção dessa representação. Ele se baseia na ideia da indestrutibilidade do homem primitivo, sendo ele o mesmo em qualquer localidade ou tempo. Ao visitar os índios hopi no Novo México, mais precisamente ao analisar o ritual das serpentes, Warburg convoca a representação de Laocoonte para comparar, de forma patética e equivalente, a relação do honrado sacerdote de Apolo e do índio hopi mexicano, pelo fato de ambos enfrentarem o animal venenoso. Apesar dele analisar e descrever em detalhes o processo ritualístico dos hopi, ele retoma uma antropologia anglo-saxônica ao formar conexões e estabelecer relações a partir das culturas gregas antigas. Assim, o que para Oswald poderia existir enquanto grandeza primitiva nos índios do Novo México, americanos, passa a ser analisado por uma ótica europeia e ocidental, ou seja, um processo de ocidentalização do homem primitivo. Huberman reforça a “astúcia” do historiador ao narrar os esforços de Warburg que compara rabiscos infantis, feito por crianças alemãs, com um desenho feito por um sacerdote-pintor de uma *kiva* sagrada que fora seu informante na viagem ao México¹⁰⁵. De fato a experiência comprova um *Narchleben, ou imagem sobrevivente*, do antigo grego, e isso só é possível quando se denota que o índio sacerdote que desenha a cobra relâmpago riscando um lápis sobre a superfície de

¹⁰⁵ (DIDI-Huberman, 2013, pag.190-191)

papel. Indiscutivelmente a técnica não pode ser encarada como compatível na cultura hopi, o lápis e o papel industrializado não são objetos de uma tradição daquele povo. Parece ficar claro nessa comparação que, o desenho do índio feito em 1895, apresenta o que Edward Said definiu como o colonizado. Ou seja, há uma violência presente nessa busca de Warburg pela fórmula primitiva. Embora nem ele, nem Huberman não concluam de forma clara o que significou aquela experiência, parece insinuar que tanto a criança quanto o sacerdote podem manifestar a expressão ou o gesto primitivo pelo fato dos dois terem pouca teoria e prática de representação. Nessa comparação, Laocoonte e o risco do lápis sobre papel agridem a busca da grandeza primitiva que Oswald convoca em sua fala.

Fundador e teórico do movimento antropofágico, Oswald no fim de sua vida parece querer alertar para a iminência de se fazer uma *filosofia que está para ser feita*. De certo que ele se refere ali as ideias originadas pelo movimento. Líder intelectual de um grupo de artistas que tinham como proposta deglutir a cultura europeia, numa alusão aos primitivos brasileiros que “comiam gente” - índios tupis - Oswald apresentava para o Brasil e o mundo do século XX um modernismo agressivo, poético e provocador baseado na apropriação da cultura do outro. Em uma de suas célebres falas chegou a dizer: “Só me interessa o que não é meu”. Oswald escreve essa comunicação no mesmo ano de seu falecimento, 1954, quando o movimento antropofágico parecia ter chegado a um momento de aceitação institucional. Prova disso são as exposições de Anita Malfatti em sua primeira retrospectiva que acontece em 1949, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – Masp e em 1951, participa do 1º Salão Paulista de Arte Moderna e da 1ª Bienal Internacional de São Paulo. Surge então uma pergunta, porque o tom de apelo de Oswald num momento tão significativo para o movimento antropofágico? É claro que como poeta e intelectual apaixonado por suas ideias, no fim de sua vida seria normal alertar para uma continuidade das ideias de resistência levantadas pelo grupo. Mas o tom de apelo parece anunciar uma preocupação específica. A arte de resistência anticolonial¹⁰⁶ que fora praticada por aquele grupo parecia sofrer de uma contradição crítica interna ao movimento. De alguma forma eles funcionavam como condutores da *Narchleben* de Warburg, carregando as fórmulas de pathos que os europeus tinham de suas culturas primitivas. Por mais

¹⁰⁶ MOSQUERA, Gerardo. *Caminar con el Diablo*. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas, Madrid, Exit Publicaciones, 2010

engajados que fossem, os antropofágicos estavam representando o homem americano segundo a prática da pintura moderna europeia. Reforçando assim uma representação do Outro, muito bem refletida por Said:

As narrativas perderam sua legitimação, em larga medida, em consequência da crise do modernismo, que soçobrou ou ficou congelado em ironia contemplativa por várias razões, uma das quais foi o aparecimento perturbador na Europa de vários Outros que vinham da esfera imperial.(...) A esse desafio, o modernismo respondeu com a ironia formal de uma cultura incapaz de dizer “sim, devemos desistir do controle”, ou dizer “não, devemos persistir apesar de tudo”: uma passividade contemplativa constrangida se transforma – observou com perspicácia George Lukács – em gestos paralisados de impotência estetizada... (SAID, 2003, p. 115)

Figura 17_Tarsila do Amaral. O Abaporu, 1928.



Fonte: www.tarsiladoamaral.com.br, acessado em 22 de maio de 2015.

Um exemplo disso seria um dos mais relevantes quadros do movimento, o Abaporu (1928) de Tarsila do Amaral. Durante a leitura pública da pesquisadora Alison Coudert no Instituto Warburg intitulada Cannibalism in the minds and imaginations of Early Modern Europeans and Americans¹⁰⁷, surge uma imagem

¹⁰⁷ COUDERT, Alison - Cannibalism in the minds and imaginations of Early Modern Europeans and Americans. A lecture delivered on 24 April 2013 at the Warburg Institute, University of London, School of Advanced Study. <http://www.youtube.com/watch?v=clpq6zCSrUU> Acessado em 12/09/2013

(Fig.5)¹⁰⁸ (sexta figura de cima para baixo do lado esquerdo da iluminura) que representava as estranhas bestas e raças monstruosas a margem do mundo. Dentre elas um ser deitado de costa para o chão e com um pé de proporções no mínimo intrigante se comparadas ao Abaporu de Tarsila. O que intriga na justaposição anacrônica dessas imagens, para além das semelhanças, é se Tarsila em suas incursões ao continente europeu teve acesso a estas imagens? Conhecendo ela ou não, parece que sua obra da voz aos fantasmas, ou as *imagens sobreviventes*, que

Figura 18_Estranhas bestas e monstros a margem do mundo.



Fonte: SCHEDEL, Hartmann (1440-1514)

representaram por séculos o homem primitivo não-europeu como bestas a margem do mundo.

De alguma forma a resistência anticolonial dos antropofágicos não ficou imune a certos sintomas da cultura antiga europeia. Tarsila e o movimento antropofágico estavam ligados aos grandes burgueses industriais de São Paulo, a pintura que ela praticara era semelhante da característica expressiva de Fernand Legér, *a artista brasileira freqüentou o atelier de Fernand Léger em 1923 e manteve*

¹⁰⁸ SCHEDEL, Hartmann (1440-1514). Liber Chronicarum, in german: Das Buch der Chroniken und geschichten mit figuren und pildnussen. Translated from latin by Georg Alt (C. 1450-1510). Nuremberg: Anton Koberger, 23 December 1493.

contato com ele e sua esposa por muito tempo, absorvendo tendências do seu estilo. Através de Tarsila, a obra do francês emprestou força e criatividade à emergente arte modernista brasileira¹⁰⁹. Ao deglutir a cultura europeia os antropofágicos adquiriam um sintoma europeu, foram condutores da *pathosformel*, ou *formula do pathos*, de Warburg. O sintoma do pathos antigo que Warburg identifica em seus estudos age como contágio, no contato com outras culturas, provocando compreensões arraigadas numa espécie genética intacta, ou em suas próprias palavras indestrutível:

Eu ainda não desconfiava de que, depois de minha viagem à América, a relação orgânica entre a arte e a religião dos povos “primitivos” me apareceria com tamanha clareza, que eu veria com muita nitidez a identidade, ou melhor, a indestrutibilidade do homem primitivo, que permanece eternamente o mesmo em todas as épocas [*die Unzerstorbarkeit des primitiven Menschen zu allen Zeiten*], de modo que eu poderia demonstrar que ele era um órgão da cultura do Renascimento florentino quanto, mais tarde, da Reforma alemã. (DIDI-Huberman, 2013. p.250)

O pathos que Warburg aponta sobre o homem primitivo tende a avançar por um território geopolítico de forma a universalizar as civilizações por meio de uma compreensão ocidental que tem sua origem na cultura clássica grega. Um dilema estabelecido na experiência vivida pelos modernistas antropofágicos brasileiros, que replicam índices desta cultura, como Tarsila com o Abaporu e as iluminuras das Estranhas bestas e monstros a margem do mundo. Um dilema que fora apontado por Walter Mignolo como *opção descolonial*, que exige que o sujeito decida dar continuidade a razão imperial/colonial ou *aprender a desaprender* esses saberes:

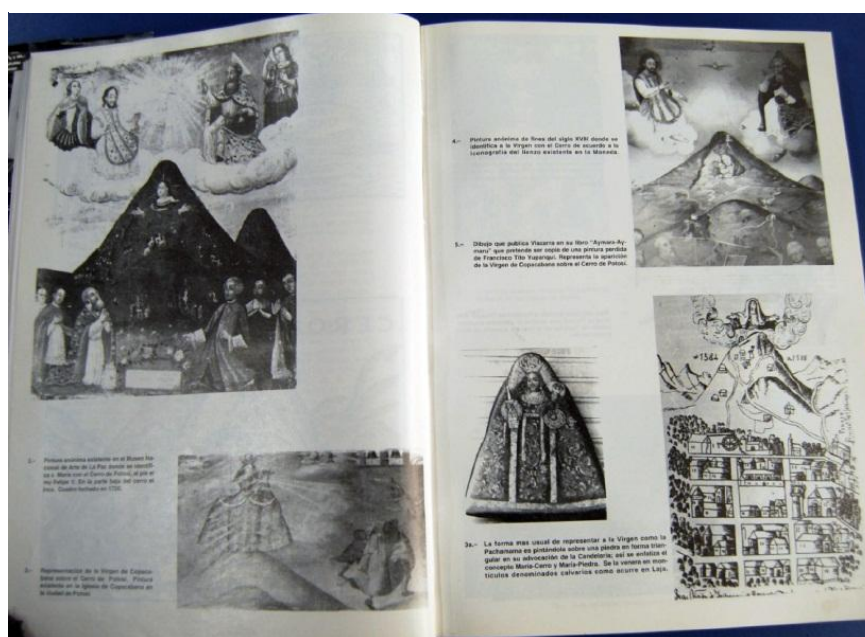
A opção descolonial é epistêmica, ou seja, ela se desvincula dos fundamentos genuínos dos conceitos ocidentais e da acumulação de conhecimento. Por desvinculamento epistêmico não quero dizer abandono ou ignorância do que já foi institucionalizado por todo o planeta (por exemplo, veja o que acontece agora nas universidades chinesas e na institucionalização do conhecimento). Pretendo substituir a geo- e a política de Estado de conhecimento de seu fundamento na história imperial do Ocidente dos últimos cinco séculos, pela geo-política e a política de Estado de pessoas, línguas, religiões, conceitos políticos e econômicos, subjetividades, etc., que foram racializadas (ou seja, sua óbvia humanidade foi negada).¹¹⁰

¹⁰⁹ VARELLA, Juliana. Fernand Léger: o artista que é a cara e a cor do modernismo brasileiro. Disponível em: <http://www.jornaldocampus.usp.br/index.php/2009/04/fernand-leger-o-artista-que-e-a-cara-e-a-cor-do-modernismo-brasileiro/> Acessado em: 22/05/2015

¹¹⁰ Mignolo, Walter D.; Traduzido por: Norte, Ângela Lopes. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, no 34, p. 287-324, 2008

Neste sentido é preciso também desaprender os conceitos e *fundamentos de uma história imperial* e respectivamente também os de Warburg. Conceitos que apresentam um modo dominante de contar história. De fato a importância de entender este historiador faz-se necessária para essa operação de desaprender os últimos cinco séculos. Desaprender Warburg seria para ele próprio um Dinamograma, ou seja, uma inversão de *posições extremas*.¹¹¹ Buscar um pathos americano é uma emergência. Ponderar questões apresentadas por pensadores

Figura 19_La Virgen como La Pachamama



Fonte: GISBERT, Teresa. 1994. p.34-35

como Warburg ou o filósofo Huberman é horizontalizar o diálogo, não abandonando nem ignorando. De alguma forma a crítica estabelecida em confronto as ideias de Warburg se compara ao que Huberman descreve como restituição de um valor de uso atual ao conceito warbuguiano, no que ele apontou como uma operação feita por Carlo Ginzburg:

Alguns historiadores próximos da antropologia – Carlo Ginzburg , em primeiro lugar – até tentaram restituir um valor de uso atual ao conceito warbuguiano, mesmo que fosse para modificá-lo num ou outro sentido. Mas a instauração desse valor de uso esbarra em duas grandes dificuldades: a primeira prende-se à considerável ambição filosófica cristalizada no conceito warbuguiano, com a qual os historiadores da arte nunca souberam muito bem o que fazer; a segunda prende-se ao fato de que Warburg, como era seu costume, lançou hipóteses múltiplas – seus “foguetes” teóricos -,

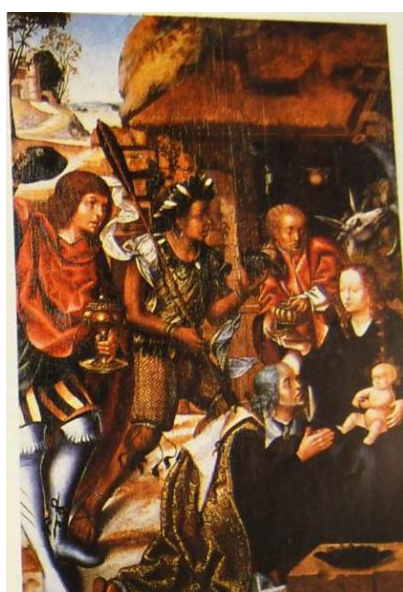
¹¹¹ DIDI-Huberman, 2013. p.159

sem jamais fornecer o sistema da unificação deles, nem sequer um aplacamento transitório de suas contradições. (DIDI-Huberman, 2013. p.172)

Mais do que deflagrar as formas de avanço colonizador, veladas por culturas dominantes, é essencial que busquemos entender as sobrevivências das antiguidades pagãs americanas, como um devir de minoria. A historiadora Tereza Gisbert nos da um exemplo do que seria um gesto para estas sobrevivências, ao apontar virgens santíssimas como vulcão sagrado em Potosí, ou um índio tupi, caracterizado, representado como um dos três reis magos numa pintura datada no século XVI e que apresenta um estilo semelhante ao clássico renascentista.

Neste estudo Gisbert aponta para elementos culturais de persistência nas pinturas e arquiteturas produzidas pelos próprios índios, “submissos” por um processo massacrante, de conquista e imposição cultural do Novo Mundo. Mesmo na condição de escravos explorados há indícios de formas e gestos de resistências culturais nas imagens, elementos que foram produzidos de formas subliminares e que sobrevivem como exemplos de devir descolonial. Por mais que ela não associe o termo descolonial a sua pesquisa, podemos notar uma força crítica de devir descolonial em seus estudos:

Figura 20_ Adoración de los Reyes con un indio Tupi-Guarani como Rey Mago. Museo de Viseu (Portugal), Tabla del siglo XVI.



Fonte: GISBERT, Teresa.
1994. p.81.

El análisis del aporte indígena al arte virreinal ha producido este estudio que comprende cinco partes: la pervivencia de los mitos prehispánicos a través de formas occidentales; la modificación de la iconografía cristiana por influjo del componente índio; la iconografía incaica; las formas artísticas que denuncian un sentido nacionalista y reivindicatorio en los descendientes de los incas; y los indígenas como protagonistas de hechos políticos, tal el caso de la rebelión de 1781, o como antagonistas, como ocurre en la conquista. (GISBERT, 1994.Pg 10)

Ao passo que identificamos os estudos de Gisbert enquanto gesto descolonial, e na medida que ela aponta para uma iconografia indígena sobrevivendo um avanço das formas de representação ocidentais, identificamos também as contradições relacionadas a esta compreensão. Uma vez que ela usa do método da iconografia extremamente estruturada numa racionalidade europeia de se impor como domínio dos bens e saberes, desta forma ela replica um método colonizador. Ou como esta própria pesquisa que se hibridiza e se funde a um formato de pensamento acadêmico aos modelos da acumulação de conhecimento advindo dos métodos e culturas milenares das universidades europeias.

Mas é importante reconhecer as contradições que se apresentam diante de um devir descolonial, afim de buscar uma espécie de álibi para o gesto contraditório. Se pensarmos estas estruturas e racionalidades colonizadoras como algo sistemático, podemos pensar em formas de desestabilizar as ordens do sistema. Pensar como um hacker descolonial, como um sujeito que se utiliza dos conhecimentos, técnicas, bens e saberes para gerar gestos que desestabilizam sistemas e circuitos dominantes e coloniais.

Temos no artista Cildo Meireles que apresenta em muitas de suas obras esse gesto descolonial e este sujeito que provoca desestabilizar sistemas. Obras como *Cruzeiro do Sul* (1969-70) e *Missão/Missões* (Como Construir Catedrais, 1987) provocam astutas reflexões sobre uma ancestralidade brasileira e latina (saindo um pouco da denominação do índio como primitivo) onde a espacialidade e apresentação de suas instalações deflagram narrativas de opressão, extermínio e uma vasta gama de atos da cultura de dominação praticada pela expansão europeia nas américas.

A obra de Cildo poderia ser descrita como uma teoria poética da sociedade. Ela coloca questões que vão da política a ideais e estratégias. Examina espaços e processos de comunicação, as condições do espectador, os legados da história da arte e o espaço social do gueto - espaço freqüentemente evocado. O foco de sua arte pode abranger desde a expansão econômica do capitalismo internacional a um pequeno gesto

cultural de índios brasileiros. Seus trabalhos não têm hierarquia de escala ou consistência de materiais, variando de uma diminuta escultura que consiste em um minúsculo cubo de madeira, *Cruzeiro do Sul* (1969-70), à instalação com ares de templo que incorpora centenas de milhares de moedas, *Missão/Missões* (*Como Construir Catedrais*, 1987). Podem incorporar gestos, fogo, espaço, coisas, circuitos sociais, linguagem, som, acumulação, potência, distância, energia. (HERKENHOFF, 2000, p. 38-78.)

Figura 21_Cildo Meireles.Cruzeiro do Sul (1969-70)



Fonte: www.cildo.net , visitado em 22 de maio de 2015.

Seus dois projetos da série *Inserções em Circuitos Ideológicos* , o Projeto Cédula e o Projeto Coca-cola se apresentam como ações que exemplificam mais objetivamente a ideia de devir descolonial como um gesto de desestabilização de sistemas e circuitos. Cildo reconhece nos objetos industriais, meios de circulação como suporte para emitir mensagens num contexto em que a ditadura militar no Brasil considerava como ação subversiva

"As inserções em circuito ideológicos tinham esta presunção: fazer o caminho inverso ao dos readymades. Atuar no universo industrial. Não mais o objeto industrial colocado no lugar do objeto de arte, mas o objeto de arte atuando no universo industrial". (MEIRELES, 1999. p.109 e 110)

Figura 22_Missão/Missões (Como construir Catedrais, 1987)



Fonte: www.cildo.net, visitado em 22 de maio de 2015.

Caminhar no sentido inverso aos *readymades* parece apontar para um incomodo que Cildo identifica na conquista que os objetos industriais assumiram no campo ou território da arte. Cildo propõe intervir num gesto crítico, político e artístico agindo sobre os objetos industriais em seus territórios de circulação. Trata-se de uma arte *molecular*¹¹² que constitui o sentido de devir e respectivamente da exceção que o objeto industrial assume no mundo. No Projeto Cédula Cildo carimbou a frase *Quem Matou Herzog ?* em cédulas de dinheiro que iniciou uma onda de intervenções colaborativas em 1970, tornando o gesto de carimbar cédulas (partículas) uma multiplicação molecular (gesto) que se desdobra até os tempos atuais.

"Quem matou Herzog?" é a frase carimbada pelo artista. Decididamente, não se trata de inquirir quem seria o responsável pela morte do jornalista, como pode parecer pelo "quem" utilizado na frase. Pouco importa saber o nome do carrasco e sim denunciar uma estrutura de poder autoritária que usava a tortura como uma prática comum. Mas a pergunta formulada dessa maneira já indica o que o assassino de Herzog poderia se tornar, ou mesmo, já havia se tornado. Tal como numa trama policial tratava-se de desvendar um mistério, saber quem era o culpado. Assim, banalizando-se o "assunto", põe-se às claras o mecanismo pelo qual a espetacularização dos fatos sociais substitui o interesse político desse fato. (RIVITTI, 2007, pg.47)

¹¹² Vemo-nos tomados em segmentos de devir, entre os quais podemos estabelecer uma espécie de ordem ou de progressão aparente: devir-mulher, devir-criança, devir-animal, vegetal ou mineral; devires moleculares de toda a espécie, devires-partículas. Fibras levam de uns aos outros, transformam uns aos outros, atravessam suas portas e limiares. - *Lembranças de uma molécula*- (DELEUZE, G e GUATTARI, 1997, Pg. 66)

Figura 23_ Cédula carimbada por Cildo Meireles



Fonte: www.cildo.net, visitado em 22 de Maio de 2015.

Figura 24 - Cédulas carimbadas por autores desconhecidos



Fonte: GODOY, 2015

A repercussão mais recente dos desdobramentos moleculares do Projeto Cédula foi no caso recente sobre Amarildo, um morador do complexo do Alemão

que fora considerado desaparecido diante dos fatos que apontam a Unidade de Policia Pacificadora do Rio (as UPPs) como responsável pela tortura e ocultação de cadáver de Amarildo. Este gesto sobrevive já a mais de 45 anos e se mantém vivo nas cédulas que circulam nas trocas financeiras cotidianas não só por um contexto local, Brasil, mas como por outros contextos internacionais. Cildo provoca também com este gesto uma forma de narrar a história. Os fatos plasmados em cédulas monetárias carregam um contexto, ora contemporâneo ora vezes anacrônico, se levarmos em conta que as cédulas carregam índices históricos sobre o período de circulação econômica vigente.

O Projeto Coca-cola nos apresenta outra experiência de devir descolonial no gesto poético do sujeito. Ao decalcar a mensagem de instrução “INSERÇÕES EM CIRCUITOS IDEOLÓGICOS | 1_Projeto Coca-cola | Gravar nas garrafas opiniões críticas e devolvê-las à circulação | C.M. 5-70” nas garrafas de coca-cola, Cildo une num mesmo objeto industrial os símbolos do capitalismo e da revolta anti-capital. Trata-se de desestabilizar a mensagem de consumo advinda das estratégias publicitárias da marca Coca-cola para a possibilidade de outras mensagens críticas e subjetivas no produto capitalista. A estratégia de Cildo como hacker de devir descolonial exigiu uma sensível e prodigiosa interpretação de sistema industrial de fabricação e rotulação das garrafas. Cildo compreende o sistema de produção e propõe uma estratégia de resistência de suas mensagens diante de uma possível censura ou apagamento advindo das fabricas que produzem a coca-cola:

As frases - elaboradas pelo artista - foram decalcadas nas garrafas umedecendo-se o papel onde haviam sido previamente impressas e pressionando-o contra o vidro. A tinta branca vitrificada era a mesma usada pelo fabricante da bebida na impressão da marca do refrigerante. Assim as inserções apareciam camufladas. No casco vazio, eram quase imperceptíveis. Quando a garrafa era novamente preenchida, na fabrica, o texto tornava-se aparente.¹¹³ (RIVITTI, 2007, Pg. 35)

A obra de Cildo exemplifica todo o argumento que pretendemos compartilhar neste capítulo dedicado a pensar o Devir vídeo-crítico como desdobramento do devir arte-artista. Em sua produção ele provoca um gesto de romper as membranas divisoras que as instituições criam diante do devir das coisas. Cildo provoca outras exceções em objetos digamos passivos de gesto crítico. O devir de Cildo e respectivamente de suas obras antecede um critério de sistema da arte e suas hierarquias de validação do estatuto de obra. Cildo é antes de mais nada um sujeito

¹¹³ RIVITTI, Thais de Souza (2007). Pg. 35

comprometido com o devir de suas ideias. Mas se pensarmos nas contradições de devir minoritário em relação as forças dominantes e colonizadoras qual apontamos durante todo este capítulo, representado pelas instituições, por sujeitos, por políticas, dispositivos, entre outras, devemos também lembrar que compreendemos o processo de devir como algo intercalado entre o devir e a exceidade. Apontamos que as forças dominantes tendem a encapsular os devires e isso está, na compreensão desta pesquisa, relacionada uma contradição paradoxal, ou seja: Como pensar um devir descolonial sem pensar um agenciamento colonial? A complexidade paradoxal que propomos refletir, levanta questões que buscam lançar proposições de confronto com os sistemas “encapsulantes”. Mesmo as obra de Cildo são posteriormente encapsuladas por um sistema mercadológico da arte, afinal muitas das suas cédulas e garrafas foram retiradas de circulação a fim de que assumissem um papel fetichista enquanto objeto de desejo de consumo e valoração financeira, movimento este gerado pelos sistemas das galerias, leilões, museus entre outras instituições dominantes da/na arte.

Esse mesmo convite encontra-se em Projeto Coca-cola; nele também se verifica uma espécie de deslocamento na própria definição de obra que nos faz perguntar, afinal, onde ela está. A obra de arte é a garrafa depois de feita a intervenção do artista? Ou é a realização da ação que ela propões? Por mais que hoje possamos ver com clareza a facilidade com que o sistema das artes incorporou esse tipo de manifestação, colecionando as garrafas de Inserções em circuitos ideológicos como qualquer outra obra, é preciso observar que no momento em que ela surge seu status de obra de artes não era consensual. (RIVITTI, 2007, Pg. 37)

Cildo vive as contradições do seu próprio trabalho e como bem aponta Thais Rivitti, isso não é *consensual* a ele. O sistema de arte se apropria da ação da proposta e destitui o devir gestual e prático das obras de Cildo recriando sua exceidade a partir de uma compreensão dominante sobre arte ou do objeto de arte. Em nossa compreensão, esse movimento se caracteriza como agenciamento colonial da arte, e isso se apresenta como um fator circular e espiralado a partir do momento que identificamos constantes devires intercalado. Espiralado é a linha contínua que sofre alterações em suas trajetórias. Uma compreensão dialógica se pensarmos dentro do campo ou território da arte: a arte que devém e a que não devem arte; ou a arte que rompe membrana divisora de devir e em seguida é novamente encapsulada pela membrana. Um looping insistente de gestos em

confronto, arriscamos em apontar que esta questão intercalada entre devir e exceção possa estar ligado às abordagens sobre o *molar* e o *molecular* no conceito de devir proposto por Deleuze e Guattari.

Que não haja desterritorialização sem reterritorialização especial deve nos fazer pensar de outra maneira a correlação que subsiste sempre entre o molar e o [373] molecular: nenhum fluxo, nenhum devir-molecular escapam de uma formação molar sem que componentes molares os acompanhem, formando passagens ou referências perceptíveis para processos imperceptíveis. (DELEUZE, G e GUATTARI, 1997, Pg. 110)

Estamos lidando com a ideia de devir compreendido como fluxo. Mas o fluxo que circula no circuito sistemático da arte parece não deslocar de uma continuidade circular e fechada, ou seja, o artista e a arte relacionados somente dentro de um campo ou território da arte, girando em círculos, como forma fechada. Quando propomos que o devir vídeo-crítico deve se despir da membrana arte, significa romper a circularidade fechada do circuito arte para propor uma espiral circular e aberta para além dela. Estamos lidando com uma compreensão de possíveis desdobramentos de arte e todo seu estatuto ético, estético, histórico, teórico, político, etc. Estamos apontando para uma utopia que se desenha enquanto força, talvez da mesma forma que um dia as civilizações se confrontaram com a instauração da palavra arte enquanto denominadora dos gestos poéticos.

O devir vídeo-crítico surge ainda como partícula utópica de um devir molecular a ser desdobrado da arte. Mais uma vez gostaríamos de apontar a forma texto e a forma vídeo desta pesquisa como um processo de semiose que constrói o sentido de ideia-força vídeo-crítica. Esta simbiose apresentada na pesquisa potencializa e revela esta partícula utópica, que existe a partir do presente para o passado. O exercício de manifestar uma ideia-força vídeo-crítica é também um exercício de memória, na medida que registra suas experiências, convicções e identifica sujeitos e devires em ressonância com a ideia-força. Um exercício de memória cinemática, mais uma vez sublinhando os pensamentos de Deleuze e Guattari:

A memória tem uma organização pontual porque todo o presente remete ao mesmo tempo à linha horizontal do curso do tempo (cinemática), que vai de um antigo presente ao atual, a uma linha vertical da ordem do tempo (estratigráfica), que vai do presente ao passado ou à representação do antigo presente.¹¹⁴ (DELEUZE, G ; GUATTARI, 1997, Pg.97 e 98)

¹¹⁴ DELEUZE, G ; GUATTARI (1997). Pg.97 e 98

Todos os sujeitos e experiências indicados nesta pesquisa, e isso inclui as referências bibliográficas, são construções também do território em formação (estratigráfico), são reverberações dos ataques no tambor, são ecos dos gestos vídeo-críticos. E é neste ponto que culmina a questão de devir vídeo-crítico que gostaríamos de associar um fato ocorrido entre os sujeitos Cildo Meireles e Frederico Morais.

Frederico Morais desdobra o caso do Projeto Coca-cola de Cildo a partir de um gesto crítico-criativo. Para resumir o caso, conhecido por muitos, recortamos um trecho do artigo escrito por Tamara Silva Chagas e Almerinda da Silva Lopes que apresenta de forma clara o que gostaríamos de refletir:

No que tange ao Projeto Coca-Cola, proposta de Cildo Meireles para Agnus Dei, Frederico Morais o comentou, depositando, no espaço da galeria, conforme já mencionado, cerca de quinze mil garrafas retornáveis de refrigerante Coca-Cola. Sua intervenção cobria o piso da galeria, de forma que o público visitante da mostra deveria andar sobre as garrafas. Tudo foi realizado com o consentimento da marca Coca-Cola, que providenciou até mesmo o transporte das garrafas. Em meio aos frascos, alguns deles com as interferências realizadas por Cildo Meireles, havia ainda uma mesa encimada por exemplares de Coca-Cola e a seguinte mensagem: “Quinze mil garrafas de Coca-Cola, tamanho médio, vazias, gentilmente cedidas e transportadas, em 650 engradados, por Coca-Cola Refrescos SA” (MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2008, p. 110). A crítica de Morais consistia, conforme declara o crítico, em explicitar que a marca Coca Cola era capaz de se impor diante da crítica de Cildo, apropriando-se dela e a diluindo em seu sistema mercadológico e ideológico (MORAIS, 2008).¹¹⁵

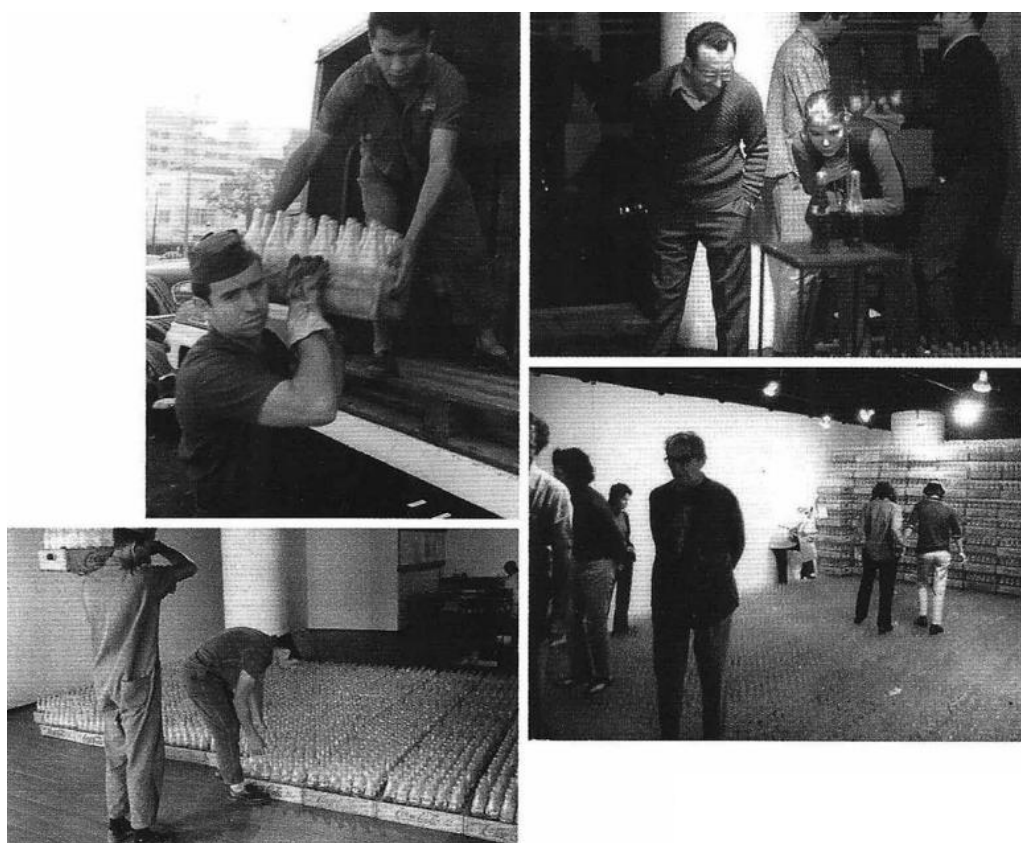
O gesto de Morais desdobrando a obra de Cildo se encaixa na ideia sobre o dilema da contradição entre reterritorialização colonial e devir descolonial. Frederico Morais se vale do consenso da fábrica *Coca-cola Refrescos SA*, para construir um comentário crítico a obra de Cildo. Este gesto significa uma associação de Morais a um sistema opressor, portanto ele se vale de um agenciamento colonial diante do devir descolonial da obra de Cildo. Mas a contradição qual se dedica Morais encontra uma espécie de álibi diante de uma associação ao colonial, uma vez que ele busca a partir da intervenção, apresentar questões *sobre em que medida a ação de Cildo encontrou eco entre os consumidores do refrigerante? Em que medida ela possibilitou que ultrapassassem sua função, já delineada pela Indústria Cultural, de reles consumidores?*¹¹⁶. Frederico devém de forma opressora, no gesto de associar-

¹¹⁵ - CHAGAS, Tamara Silva e LOPES, Almerinda Silva. Revista Poiésis, n 19, p. 107-118, Julho de 2012. Pg.114

¹¹⁶ CHAGAS, Tamara Silva e LOPES, Almerinda Silva. Revista Poiésis, n 19, p. 107-118, Julho de 2012. Pg.116

se a indústria que Cildo confronta, com o intuito de apontar que o gesto do artista seria facilmente capturado, ou encapsulado pela instituição. O comentário crítico de Morais seria um prenúncio do que o sistema da arte viria se apropriar e transformar a ação do Projeto coca-cola em objeto fetichista: a garrafa como objeto de arte. Morais utiliza-se de um gesto *opressor* no sentido de *libertar* o sentido da obra. Uma contradição muito cara tanto a Cildo quanto a Morais.

Figura 25_Frederico Morais A Nova Crítica/Agnus Dei, 1970. Audiovisual, 42 slides. Acervo Museu de Arte da Pampulha



Fonte: NEOVANGUARDAS. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008. 163 p. il. Catálogo de exposição. p. 111.

2.2.2. Frederico Morais

O crítico de arte Frederico Morais é talvez o exemplo mais claro da aproximação que propomos em relação a reconstrução dos fragmentos ou partículas utópicas do devir vídeo-crítico. Em meados de 1970 ele produziu uma série de obras

audiovisuais como instrumento crítico, e as apresentava como *comentários críticos*.

*Ao longo de 10 anos, entre 1969 e 1979, produzi cerca de 20 audiovisuais sobre diversos temas na área de artes. A arte não é uma coisa intocável, isolada num céu platônico. Ela é contaminável com as questões políticas, sociais, econômicas, religiosas, com a emoção das pessoas. Está dentro de um sistema. Sempre vejo a arte como parte da sociedade. Ela nunca está sozinha, está sempre relacionada a alguma coisa. Não é papel da arte tratar os males sociais, mas em alguns casos é usada para tal fim. Ela é um instrumento para isso. Não é tarefa dela. Não é função da arte doutrinar ninguém.*¹¹⁷

Mario Schenberg descreveu a obra audiovisual de Moraes como “*uma síntese de percepção intuitiva, capacidade de expressão artística e análise crítica intelectual*”¹¹⁸. De fato a produção de Moraes apresenta um encontro monumental diante do que se produz como vídeo-crítica. A nova crítica proposta por ele antecipa em quase 40 anos algumas das principais intenções/interesses desta pesquisa. O argumento maior do conceito aqui em formação seria o que Mario Schenberg descreveu:

*Mesmo nos audiovisuais com objetivo crítico, Frederico Moraes penetra na obra de outros artistas, sobretudo, através da sua aguda sensibilidade e da sua capacidade de vibração lírica, compondo na verdade outras obras de arte, inspiradas por aquelas. Substitui assim o processo analítico da crítica por uma nova síntese, fruto de uma ressonância lírica e intuitiva.*¹¹⁹

Penetrar obras de outros artistas e compor outras obras de arte apesar de ser uma expressão plausível ainda não toca a essência do gesto e devir do que chamamos aqui de vídeo-críticas. Penetrar a obra parece não resumir o que seria preciso para se gerar outra obra, uma vez que adentrar corresponde a uma permanência da mesma obra, talvez mostrar um detalhe interior dela, ou nas palavras do próprio Schenberg, vibrar ou ressoar (ressonância), assim ela continua associada a um circuito arte. Penetrar poderia talvez ser uma espécie de sonda em busca de interioridades ou dados não explicitados da percepção imediata, ou momento de contemplação da obra.

Com frequência você não consegue compreender a totalidade da obra e o insight não se dá no momento de contemplação. Muitas vezes, a

¹¹⁷ SANTOS, Chandra. Entrevista com Frederico Moraes. Acessado em 01/04/2014: <http://dasartes.com/2012/interview-with-frederico-morais/>

¹¹⁸ SCHENBERG, Mario. Frederico Moraes: Audiovisuais. Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes - ECA/USP Acessado em 03/01/2014: http://www.eca.usp.br/nucleos/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=95:frederico-morais-audiovisuais-&catid=17:artigos-de-mario-shenberg&Itemid=15

¹¹⁹ Ibd. SCHENBERG, Mario

*compreensão da obra se dá fora do museu, meses ou anos depois, quando você está em outra atividade.*¹²⁰

Se Morais nos apresenta *outra obra* isso se dá exatamente por constituir outra matéria, ou “outra coisa, ao mesmo tempo relacionada e distinta daquela que o inspira, matéria esta, que podemos resumir nas mídias de captura fotográfica, analógica e diapositiva”. Morais parece encontrar seu gesto poético exatamente na apropriação temática e desdobramento sensível. A imagem fotográfica ou filmografia é antes de qualquer coisa seus instrumentos de captura e reprodução desse olhar crítico-criativo. Segue dois outros curtos trechos de uma entrevista cedida por Morais:

*Tradicionalmente o crítico é aquele que julga a obra de arte dentro de uma perspectiva acadêmica baseada em princípios estéticos gregos. Porém os princípios mudaram, assim como os artistas, os materiais, os contextos e as relações entre a obra de arte e a sociedade. A ideia que passei a defender é que o crítico, através de seu julgamento e do conhecimento que possui, pense a obra de arte de acordo com os dados fornecidos pelo artista. Muitas vezes ele é incapaz de ver certos aspectos da obra por estar preso aos princípios estéticos gregos. [...]*¹²¹

*A primeira crítica não verbal foi produzida em 1969. Na ocasião, ocorria no MAM-RJ uma exposição em que os artistas utilizavam materiais não convencionais, como pedra, areia e brita. Paralelamente, a cidade do Rio de Janeiro estava em obras. Então, fotografei as duas situações separadamente e construí slides para retratá-las. Era um comentário visual que tentava explicar a obra e mostrar a relação entre o que estava dentro e o que estava fora do museu. [...]*¹²²

Analisando a ocasião no MAM-RJ, Morais fez aproximar, os dados oferecidos pelos artistas em suas obras com um cotidiano muito próximo a elas. Como ele mesmo diz, sem partir de *princípios estéticos gregos*. Talvez o *princípio* não estivesse no discurso da crítica tradicional, na forma de apresentá-la, na metodologia do pensamento estético, mas, se buscarmos aprofundar a análise a partir de uma herança cultural, o gesto crítico-criativo apontado no retratar as “obras” dentro e fora do museu só reforça uma série de aspectos que, se vistos por uma ótica anacrônica, apresentam uma acidentalidade originada na Grécia. A cidade em obras, o Rio de Janeiro, nada mais é do que uma forte sobrevivência da cultura clássica-grega, uma cidade tipicamente ocidentalizada, com suas praças, ruas

¹²⁰ Ibd. SANTOS, Chandra (2012)

¹²¹ Ibd. SANTOS, Chandra (2012)

¹²² Ibd. SANTOS, Chandra (2012)

pavimentadas, igrejas, palacetes, jardins, canais de esgoto e toda uma gama de heranças de um típico pensamento arquitetônico grego clássico, assim como a ideia de museu, espacial e conceitualmente no fim das contas também o é. Na tentativa de explicar o dentro e o fora do museu o assunto parece ficar de alguma forma interno aos *princípios estéticos gregos*. Estamos apontando neste comentário crítico específico como ainda encapsulado, ou num círculo fechado e numa falta de devir descolonial no gesto de Moraes. O que em seguida, nos próximos comentários críticos, seriam superados.

Estamos falando talvez da primeira tentativa de Moraes em executar essa difícil tarefa de subverter uma forma crítica pelas mídias audiovisuais. O fato é que suas incursões no gesto de produzir audiovisuais críticos o fizeram amadurecer essa poética da apropriação temática e desdobramento sensível que tratamos aqui. De alguma forma ele inicia com seus comentários críticos um processo de desvincular os *princípios estéticos gregos* de suas obras críticas.

Na série Cartas de Minas (1971)¹²³, Moraes escolhe uma temática mais intimista, interior em sua própria constituição enquanto sujeito, um mineiro falando de Minas Gerais. O envolvimento de um circuito mineiro de produção artística, assim como uma forte relação geopolítica é essencial para entender as apropriações que Moraes direciona para sua temática neste audiovisual crítico. Apropriações de artistas, fotógrafos, escritores, como Carlos Drummond de Andrade, Maurício Andrés Ribeiro, Dilton Araújo, Lotus Lobo e Luciano Gusmão, todos natural e assumidamente mineiros, potencializam o desdobramento sensível proposto por Moraes. Diferente de seus outros *comentários críticos*, Moraes alinha suas apropriações de acordo com a narrativa que ele propõe, ou seja, desta vez ele não parte da(s) obra(s), mas sim as obras se alinham ao seu discurso crítico-criativo. Neste trabalho Moraes não penetra uma obra para gerar outra, como afirma Schenberg, mas sim cria uma fissura e fecunda simbolicamente a ideia de localidade, a crítica se dá não a uma obra de arte específica, mas sim nas posições políticas, econômicas e sociais que envolvem os avanços na indústria de extração de minério nas Minas Gerais. Mais do que agrupar as obras específica de artistas mineiros numa espécie de constelação, Moraes cria um movimento de fissura que recorta a cartografia afetiva de seu estado de origem e revela um estado intimista ao

¹²³ MORAIS, Frederico. Carta de Minas . 1971/72. Acervo da midiateca do Instituto Itaú Cultural.

espectador, incluindo-se também como espectador das obras selecionadas para compor o comentário-crítico. A ligação entre as obras nesse desenho de constelação sugere os movimentos ou pontos de fissura, e por mais que haja uma ordem de surgimento delas no audiovisual de Morais, não há um desenho que resuma esta constelação, ficando a cargo do espectador imaginá-la. A canção de Milton Nascimento “Morro Velho” toca ao mesmo tempo em que um poema de Guimarães Rosa é recitado enquanto intercalam os slides das imagens de paisagens em ruínas, dadas a ação de escavação e extração do minério nas montanhas mineiras. Morais alinha as obras de forma tão precisa quanto uma aplicação de agulhas de acupuntura, ele usa a potencia poética de cada obra para agenciar seu gesto crítico-criativo num corpo da cultura contemporânea mineira. O que nos leva em direção de encontro com o conceito de Obra Aberta de Humberto Eco:

Obra aberta como proposta de “campo” de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de “leituras” sempre variáveis; estrutura, enfim, como “constelação” de elementos que se *prestam a diversas relações recíprocas*. (ECO, 1968, p. 150)

Ao montar uma constelação Morais encontra a reciprocidade entre as obras incorporadas em seu comentário crítico audiovisual. Mas, para que isso aconteça, é preciso certa habilidade em conduzir as relações estabelecidas no discurso, assim como o conhecimento de métodos de produção cinematográfica são essenciais nos audiovisuais críticos dele. Alinhar todo um conjunto de elementos como trilha sonora, imagens fotográficas, imagens de obras (cada uma delas apresentam conteúdos próprios) e deslocar estes elementos para um discurso da apropriação, exige uma dedicação especial à montagem audiovisual. Além de desenvolver habilidades e técnicas próprias dos conhecimentos audiovisuais, Morais dá mais um passo subversivo ao propor a apresentação de seus *comentários críticos*. Ele propõe apresentá-los em espaços que se configuram como galeria de arte. Apresentando seus trabalhos em exposições de arte, Morais ativa uma narrativa audiovisual no circuito da arte, ao mesmo tempo ele busca subverter a configuração tradicional de exibição cinematográfica, herdadas das produções teatrais europeias

do século XIX¹²⁴ por uma questão imposta pelo mercado cinematográfico, onde o público assume uma posição passiva ao movimento da obra, sentados, enfileirados em frente ao grande ecrã. Nas galerias de arte o público pode escolher o alinhamento entre o movimento da obra com o movimento do espectador, assim como acessar outras informações para compor a obra, como os textos reflexivos em panfletos, catálogos, etc.

O vídeo-crítica faz uma contribuição de forma análoga e anacrônica aos *comentários críticos* produzidos por Frederico Morais em meados de 1970 no Brasil, entendendo ambas as elaborações como uma aproximação por semelhanças propositivas. Ao caminhar pelo anacronismo de 40 anos entre estas duas obras encontramos também a obra de André Parente mais precisamente o vídeo “Na arte, nada se cria, nada se perde, tudo se transforma (1980)”¹²⁵. Esta semelhança se dá a partir do ato de filmar obras de arte in loco assim como na escolha da montagem intelectual como processo de criação. Parente propõe um falso documentário baseado em fatos sólidos, imagens capturadas na exposição “A história da Arte”¹²⁶ com trabalhos da artista Essila Paraíso no Espaço ABC, Rio de Janeiro. As imagens alinhadas ao texto escrito pelo crítico e curador Fernando Cocchiaralli, confundem o espectador diante de uma obra audiovisual persuasiva e convincente enquanto gênero documental. Ao cruzar o texto curatorial com os registros de imagens capturadas da exposição, Parente potencializa as informações críticas contidas tanto na obra de Essila quanto no texto de Cocchiaralli num mesmo tempo. O vídeo é o meio para fundir dois instantes críticos em um mesmo suporte.

De fato, procuramos entender um movimento de obra aberta que atravessa o conceito de vídeo-crítica por uma série de fatores que buscam as semelhanças no processo de criação e na fatura da elaboração. Não se trata de narrar aqui uma linha cronológica de obras que se assemelham com as elaborações vídeo-críticas, mais sim de propor um processo de percepção de produções audiovisuais com

¹²⁴ MACHADO, Arlindo. O vídeo e sua linguagem. Revista da USP, no 16. São Paulo: Universidade de São Paulo, dezembro/janeiro/fevereiro 1992-1993. p. 9

¹²⁵ PARENTE, André. Na arte, nada se cria, nada se perde, tudo se transforma (1980). Acessado em 14/02/2014. <https://vimeo.com/26045364>

¹²⁶ Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. Essila Paraíso. Acessado em 12/03/2014: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/Enc_Artistas/artistas_imp.cfm?cd_verbete=1680&imp=N&cd_idioma=28555

pensamento crítico que provocam fissuras e interstícios no limite arte e crítica, ou de sujeitos artista e crítico. Morais e Parente executam essa fissura num circuito de arte brasileira, mesmo que, numa leitura mais precisa, possamos identificar que eles dialogam com questões que extrapolam a ideia de localidade. O próprio Morais no poema audiovisual “O Pão e o Sangue de Cada Um” (1970), faz uma analogia entre dois artistas de diferentes tempos e localidades: Artur Barrio e Goya.

Citando outros exemplos de semelhanças no processo de criação conceito do vídeo-crítica, encontramos o filme *Arca Russa* (Aleksandr Sokurov - 2002) num plano-sequência único, que dura 97 minutos e atravessa 35 salas do museu Hermitage, de São Petersburgo onde duas personagens principais, um realizador contemporâneo e um diplomata francês do século XIX, discorrem sobre a europeização russa por meio de um desenrolar de vários acontecimentos históricos. Morais, Parente e Sokurov apresentam em seus trabalhos um forte teor crítico ao sistema da arte e muito afortunadamente contribuíram de forma singular com questões levantadas por ela. Estes realizadores nos dão indícios de um devir vídeo-crítico nas produções audiovisuais. Parece-nos que o nível de envolvimento com a construção do pensamento crítico os leva a um nível de sofisticação que só se faz possível ao questionar padrões, limites técnicos, conceitos e outras formas de subversão não só de linguagem mas, como também de processo criativo relacionado a uma crítica processual.

Ao passo que o conceito de vídeo-crítica busca lançar luz sob artistas e realizadores que de alguma forma agenciam o pensamento crítico por meio da linguagem audiovisual, ele também propõe que essa forma específica de devir crítico continue a estabelecer relações abertas em seu próprio processo constitutivo. Podemos pensar um corpo vídeo-crítico que se revela ao encontrar suas partes constitutivas, ele se forma e transforma a cada contribuição de prática na percepção e na produção de sentido. Cada novo apontamento se revela em um órgão desse complexo corpo, um corpo que pensa pelas críticas plasmadas nas mídias, ou como Lyotard descreve:

O corpo pode ser considerado como o *hardware* do complexo dispositivo técnico que é o pensamento (..) Mas também este *software*, a linguagem humana, está dependente do estado do *hardware* (...) O problema das techno-ciências enuncia-se então: garantir este *software* um *hardware* que seja independente das condições da vida terrestre.¹²⁷ (LYOTARD, 1989 p.

¹²⁷ LYOTARD, Jean François. O inumano considerações sobre o tempo. Editorial Estampa, Lda.

21 e 22)

A analogia de Lyotard nos aponta para um corpo vídeo-crítico constituído por mídias. Ele propõe ainda que baseado numa concepção utópica pensar sem o corpo. Os registros e elaborações percebidas a partir deste conceito seriam os órgãos constitutivos deste corpo molecular vídeo-crítico. A série de vídeos elaborados como vídeo-críticas¹²⁸ associado ao pensamento textual desta pesquisa são também, partes ou partículas deste organismo em processo de simbiose, como um devir molecular. A ideia-força vídeo-crítica seria uma ação de crítica processual que age sobre este corpo, que busca interagir com outros órgãos que o compõe, como muito bem aponta Christine Mello sobre as extremidades do vídeo e a relação metafórica com a medicina:

Como uma maneira de analisar os deslocamentos e os movimentos híbridos do vídeo, a noção de extremidades é utilizada como atitude de olhar para as bordas, observar as zonas-limite, as pontas extremas, descentralizadas do cerne da linguagem videográfica e interconectadas em várias práticas (...) A ideia de extremidades diz respeito a um termo metafórico derivado da medicina oriental e de seus métodos terapêuticos como a acupuntura, a reflexologia e o do-in. (MELLO, 2008. p.31)

A abertura que a ideia-força vídeo crítica propõe vai desde o ato de perceber fissuras causadas por estes sujeitos e suas práticas de subversão audiovisual associadas a um pensamento, ato ou gesto crítico-criativo como um processo disjuntivo na ideia de arte como centralizadora universal dos conteúdos abordados, até o ato de produzir uma fissura. As elaboração vídeo-críticas são potentes agulhas de acupuntura, que podem causar fissuras em qualquer superfície de forma a reverberar, ser ressonante e ativar reações em outras superfícies.

Lisboa.1989 p. 21 e 22

¹²⁸ Os vídeos apresentados no capítulo 2 desta pesquisa.

CONCLUSÃO

É importante que se faça conjecturas sobre possibilidades vídeo-críticas em reverberação com infinitos campos de atuação, e embora as abordagens feitas nesta pesquisa tenha se concentrado em determinar elaborações que agem sobre uma superfície da instituição da arte, há que se elucubrar também possibilidades de ações em outros campos de conhecimento, comportamento e ação. O devir vídeo-crítico não se limita as relações desdobradas da arte, e para isso é importante que esta proposta seja praticada em outras instancias.

Esta pesquisa teve como recorte um período de reflexão dentro dos 5 anos de produção da série vídeo-críticas, e o processo de escrita reflexiva também está compreendida dentro deste recorte. Ao maturar a proposta a partir de uma constituição de idéia-força, os vídeo-críticas se abrem para um universo de possibilidades que só poderão ser reconhecidas e registradas na medida em que se pratique e talvez seja preciso continuar esse processo de reconhecimento e registro dos devires vídeo-críticos em outras instancias. Para isso é preciso compartilhar a idéia-força. Eis o ponto crítico do trabalho. Onde está a emergência e a importância deste compartilhar? Porque provocar uma sucessão desta ideia-força?

Responder o teor destas perguntas, é uma difícil tarefa de encontrar razões explicativas para uma possível sucessão ou permanência processual na constituição dessa ideia-força específica. Para isso buscaremos fazer um *detour* transtemporal a fim de expandir a importância da ideia-força para uma emergência que talvez ainda não esteja aparente na compreensão sobre os vídeo-críticas. Um *detour* filosófico como mashup¹²⁹ de conceitos diversos. Vamos complicar uma conclusão pois precisamos provocar este universo de possibilidades da ideia-força vídeo-crítica como um caos e um futuro sempre incerto.

Entendemos e procuramos apontar nesta pesquisa, que esta ideia-força encontra atravessamentos transtemporais, e que talvez isso tenha ficado mais

¹²⁹ Um mashup de vídeo (também escrito como vídeo mash-up) é a combinação de múltiplas fontes de vídeos que normalmente não têm nenhuma relação uma com a outra, em uma obra derivada, frequentemente satirizando componentes de suas fontes ou outro texto. Muitos vídeos mashup são paródias humorísticas de trailers de filmes, além de outros gêneros de mashups que vem ganhando bastante popularidade. Na medida em que os mashups são "transformações" de conteúdos originais, eles podem encontrar proteção de reivindicações de direitos autorais no âmbito do "fair use", doutrina da lei de direitos autorais. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Mashup_\(v%C3%ADdeo\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Mashup_(v%C3%ADdeo))
Acessado em: 09/06/2015

evidente nos mais de quarenta anos que separam os comentários críticos de Frederico de Moraes e a série vídeo-crítica compartilhada e analisada neste trabalho. Talvez essa relação por si já nos apontasse para uma ideia de progressão de ideia-força vídeo-crítica em aproximadamente 40 anos. Como os apontamentos aqui apresentados encaminham para uma contestação em confronto com o conceito de arte e a figura do sujeito artista, qual a instituição da arte compreende desde meados do século XVIII¹³⁰ até hoje, chegamos a um número aproximado 315 anos de permanência deste conceito, e em relação aos 40 anos atravessados transtemporalmente entre Frederico e a ideia-força vídeo crítica, e isso atinge aproximadamente 12% da quantidade total do que a própria instituição da arte compreende enquanto arte. Sobre a película cinematográfica *A vida de Joao Candido* (qual apontamos no final do subcapítulo 3.2, por meio dos estudos de Vicente de Paula Araújo), considerada subversiva e proibida na Bela Época do Cinema Brasileiro em meados de 1919, e que consideramos esse audiovisual dentro de uma lógica de devir molecular, ou porque não, como parte constituinte de um corpo vídeo-crítico, temos um atravessamento transtemporal entre ideia-força vídeo-crítica e a arte, esta relação tem aproximadamente 30% da quantidade total de tempo que a própria instituição da arte compreende enquanto arte. Ou seja, ao identificarmos os devires vídeo-críticos dentro de uma concepção transtemporal, podemos ampliar de forma exponencial e significativa o tempo de sucessão e permanência da ideia-força. O devir vídeo-crítico ao associar-se a opção descolonial, numa ideia de devir descolonial, enquanto formadora da ideia-força, reivindica um tempo político e histórico de aproximadamente 515 anos, marcado pela dominação dos seres e saberes da América, tal qual a urgência do primitivo americano apontada por Oswald Andrade. Essa elucubração ultrapassa até mesmo o tempo de compreensão de conceito de arte defendida pela instituição moderna e pós-moderna até os tempos atuais. Ou seja, a ideia-força vídeo-crítica é constantemente atualizada tendo como referência um presente que se amplia para um passado a medida que encontra suas partes constituintes. O presente é a referência, pois marca um gesto atualizado ao produzir um gesto vídeo-crítico, marca-se assim mais uma referência temporal em relação à ideia-força.

Walter Mignolo ao apresentar a opção descolonial como ideia de substituição

¹³⁰Que se inicia com o conceito de originalidade ligado a figura do artista criador, assinalada pela história da arte como berço da arte moderna.

a geo- e a política de Estado de conhecimento de seu fundamento na história imperial do Ocidente dos últimos cinco séculos, pela geo-política e a política de Estado de pessoas, línguas, religiões, conceitos políticos e econômicos, subjetividades, aponta para uma noção de força de reivindicação à uma instância ou sistema regulador que fomenta uma sociedade de forma a negar uma *óbvia humanidade*. Mignolo confronta a alienação que a história imperial do ocidente narra como um sistema regulador útil a evolução e a sobrevivência do homem, ou do pensamento humano. A alienação de um sistema regulador é a manipulação de um entendimento da técnica associada a uma invenção humana, uma vez que técnica é pertencente a uma força natural. Estamos apontando para um problema que envolve uma entropia humana que imita erroneamente os processos de sobrevivência dos micro organismos vivos. Neste processo de imitação surgem as negações óbvias das humanidades, surgem as dominações, os massacres, as aniquilações que agem convictas de que as sociedades dominantes filtram informações úteis a sobrevivência humana, e a técnica como invenção humana tem uma função ferramental de convencimento destes atos.

Resumindo este bloco de *detour*, queremos ilustrar um problema dos avanços da humanidade ligados a uma necessidade tecnológica, e queremos chegar na instância em que estes problemas atravessam o vídeo enquanto técnica e tecnologia. A tecnologia do vídeo carrega em si um agregado ou acumulação de técnicas que talvez possa completar toda a ambição transtemporal que gostaríamos de apontar na ideia-força vídeo-crítica enquanto ampliação de um universo de possibilidades. O vídeo herda uma gama de técnicas, e neste ponto gostaríamos de apontar a técnica como força natural, na medida que o vídeo não só herda técnicas humanas como a literatura, o teatro, a fotografia, o cinema, a pintura, a música, o desenho, a escrita, a ótica, a física, a matemática, a televisão, o rádio, a computação entre outras infinidades impossíveis de técnicas humanas a serem listadas, mas como também o vídeo assume uma dimensão cósmica enquanto técnica de força natural. Considerando o pixel e a imagem digital como estado constitutivo mais avançado que o vídeo alcançou como técnica humana, podemos comparar a observação do cosmos, das estrelas, das galáxias, das constelações astrais, com uma formação da imagem digital e conseqüentemente videográfica. O pixel como um ponto, como uma estrela, um conjunto de pixels em movimento como nebulosas

em formação. Quando pensamos o vídeo como um universo, compreendemos que ele carrega em si infinitas constelações de ideias-forças.

O vídeo é potencia, e enquanto tal, assume também diferentes devires e exceções. Eis o ponto arriscado em empreendê-lo como potencia. Se analisarmos os usos que a sociedade contemporânea faz do vídeo, podemos reconhecer, dentro de problemáticas mercadológicas e informacionais que envolvem as histórias de dominação, agenciamentos coloniais e devires descoloniais relacionados a ele. O uso do vídeo relacionado a uma ideia de agenciamento colonial está associado a um poder disciplinar e às técnicas da sociedade de controle. As mídias televisivas agindo em potencia mercadológica, os sistemas informatizados agindo em potencia burocrática, o online e o ao vivo relacionado aos sensores de vigilância são exemplos claros destes devires do vídeo enquanto colonial, disciplinares e reguladores de uma sociedade em “avanço tecnológico”. Trata-se de compreender os usos do vídeo como um arsenal bélico de dominação humana, um vídeo crítico enquanto crise ligada à guerra midiática.

Quando pensamos um devir descolonial do vídeo, estamos tratando de um sujeito e sua produção, que encontra potencia de ideias-forças vídeo-críticas ligada a uma desregulamentação, dos usos do vídeo enquanto técnica reguladora. Voltando a Deleuze e Guattari, retomando ao que seriam as máximas para definir o que é um devir como sendo minoritário e molecular, podemos pensar na importância e na emergência de se compartilhar uma compreensão de ideia-força vídeo-crítica diante das crises. Este *detour* transtemporal, que provoca um universo de possibilidades da ideia-força vídeo-crítica como um caos e um futuro sempre incerto, aponta para uma necessidade de seu compartilhamento associado a uma força até mesmo de sobrevivência. Há uma crise a ser enfrentada, a crise de uma guerra midiática, e como minoritários diante das forças dominantes, precisamos, assim como os micro-organismos, criar mecanismos de defesa diante dos sistemas reguladores. Assim a ideia-força vídeo-crítica se vê imersa a uma transtemporalidade líquida que é constituída por devires de sujeitos e gestos vídeo-críticos.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?: e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BASBAUM, Ricardo. Migração das Palavras para a imagem. *Gávea, Revista de História da Arte e Arquitetura*. Rio de Janeiro, n. 13, set. 1995.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Pref. Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOURDIEU, Pierre. *Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BRETT, Guy. *Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Tradução: Renato Rezende. Contra Capa Livraria, 2005.

COELHO, Mário César. *Os panoramas perdidos de Victor Meirelles: aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade*. 2007. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DUVE, Thierry de. Kant depois de Duchamp. *Revista do Mestrado em História da Arte*, EBA/UERJ, Rio de Janeiro: Record, 2004.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 4.

ECO, Humberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968. p. 150.

ELIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.

FLUSSER, Vilém. Coincidência incrível. *Suplemento Literário, OESP*, v. 414, n. 3, 23 jan. 1965. Incluso em: *Da religiosidade*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1965.

_____. Texto: imagem enquanto dinâmica do ocidente. *Caderno Rioarte*, v. 2, n. 5, 1996.

FLUSSER, Vilém. *Los gestos*. Barcelona: Empresa Editorial Herder, 1994. Versión castellana de Claudio Gancho, de la obra de VILÉM FLUSSER, *Gesten.Versuch einer Phänomenologie*, Bollmann Verlag, Düsseldorf Bensheim 1991.

GISBERT, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Bolivia: Editorial Gisbert, 1994.

HERKENHOFF, Paulo. Um gueto labiríntico: a obra de Cildo Meireles. In: _____; CAMERON, Dan; MOSQUERA, Gerardo. *Cildo Meireles*. Tradução Len Berg; texto Jorge Luis Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2000

LOURENÇO, Maria C. F. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

LYOTARD, Jean François. *O inumano considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

LÉVY, Pierre. *A inteligência coletiva: por uma antropologia do Ciberespaço*. São Paulo: Loyola, 1998.

KONDER, Leandro. *O marxismo da melancolia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Revista Gávea - Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio*, n. 1, 1984.

_____. *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos, 1997.

MACHADO, Arlindo. O vídeo e sua linguagem. *Revista da USP*. São Paulo, n. 16, dez./jan./fev. 1992-1993.

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

MEIRELES, Cildo. Inserções em circuitos ideológicos. In: _____. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

MIGNOLO, Walter. *Desobediência epistêmica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo. 2010.

MORAIS, Frederico. No Museu de tudo, poesia e crítica. In: SEFFRIN, Silvana (Org.). *Frederico Moraes*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

MORAIS, Vinicius. *Orfeu da Conceição*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.

MOSQUERA, Gerardo. *Caminar con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit Publicaciones, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

RIVITTI, Thais de Souza. *A ideia de circulação na obra de Cildo Meireles*. 2007. Dissertação (Mestrado) - São Paulo, 2007. (Catálogo USP).

SANTAELLA, Lúcia. *Os três paradigmas da imagem in imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SAID, EDWARD W. O choque das definições. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. 7. ed. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Difel, 1985.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Tradução de Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

SAID, EDWARD W. O choque das definições. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA LEME, Luiz Gonzaga da. *Genealogia paulistana*. São Paulo: Duprat e Cia., 1901- . 9 v.

SCHEDEL, Hartmann. *Liber Chronicarum, in german: Das Buch der Chroniken und geschichten mit figuren und pildnussen*. Translated from latin by Georg Alt (C. 1450-1510). Nuremberg: Anton Koberger, 23 dec. 1493.

WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã: científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro : Contraponto, 2013.

Links e Documentos Eletrônicos on-line

ALMEIDA, MARIA C. F. *Só me interessa o que não é meu: a antropofagia de Oswald de Andrade*. Disponível em: <http://www.fabricadofuturo.org.br/fabricav4/ear_arquivos/someinteressaoquenaoem eu.pdf>. Acesso em: 18 set. 2013.

COUDERT, Alison. *Cannibalism in the minds and imaginations of Early Modern Europeans and Americans: a lecture delivered on 24 April 2013 at the Warburg Institute, University of London, School of Advanced Study*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=clpq6zCSrUU>>. Acesso em: 12 set. 2013.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS. *Essila Paraíso*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/Enc_Artistas/artistas_imp.cfm?cd_verbete=1680&imp=N&cd_idioma=28555>. Acesso em: 12 mar. 2014.

GODOY, Ivo. Série Vídeo-críticas. Canal online. Disponível em: <<http://www.youtube.com/playlist?list=PLnxIO4FGz3K7wgm0Udgz8cssV-hwiCd1R>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Traduzido por: Ângela Lopes Norte. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, n. 34, 2008. Disponível em: <<http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/34/traducao.pdf>>. Acesso em: 18 set. 2013.

MORAIS, Frederico. *Frederico Morais: o trabalho do crítico*. 00:35/2:05. Morais utiliza o termo *partage* para discorrer sobre como o crítico se apropria de elementos da obra de arte como matéria de reflexão. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&v=NPcSznvm_Dk&NR=1>. Acesso em: 20 fev. 2014.

MORAIS, Frederico. *Carta de Minas*. 1971/72. Acervo da midiateca do Instituto Itaú Cultural.

PARENTE, André. *Na arte, nada se cria, nada se perde, tudo se transforma* (1980). Disponível em: <<https://vimeo.com/26045364>>. Acesso em: 14 fev. 2014.

SANTOS, Chandra. *Entrevista com Frederico Morais*. Disponível em: <<http://dasartes.com/2012/interview-with-frederico-morais>>. Acesso em: 02 mar. 2014.

SCHENBERG, Mario. *Frederico Moraes*: audiovisuais. Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes - ECA/USP Disponível em <http://www.eca.usp.br/nucleos/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=95:frederico-morais-audiovisuais-&catid=17:artigos-de-mario-shenberg&Itemid=15>. Acesso em: 03 jan. 2014.

VII BIENAL Internacional de São Paulo: catálogo. Apresentação Francisco Matarazzo Sobrinho; texto Geraldo Ferraz, Paulo Mendes de Almeida, Luís Martins, Sérgio Milliet, José Geraldo Vieira; texto crítico Bernard Gheerbrant; texto Jayme Maurício, Mário Pedrosa. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1963.

Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2115&cd_item=18&cd_idioma=28555>. Acesso em: 18 set. 2013.