

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

O COLECIONADOR DE MOVIMENTOS
ensaios videográficos de imagem e(m) movimento

Diego Machado

Porto Alegre, 05 de maio de 2011.

Diego Machado

O COLECIONADOR DE MOVIMENTOS
ensaios videográficos de imagem e(m) movimento

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, área de concentração em Poéticas Visuais, sob orientação da Profa. Dra. Sandra Rey

Porto Alegre, 05 de maio de 2011.

Banca examinadora

Prof. Dr. Ricardo de Cristofaro (IAD – UFJF)

Prof^a Dr^a Maria Amélia Bulhões (PPGAV – UFRGS)

Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha (PPGAV – UFRGS)

Agradecimentos

À June Machado, minha mãe, pelos movimentos:

do coração;
dos anjos;
dos móveis;
do carnaval;
da memória;
de sabedoria.

Ao Guilherme Chies Malgarizi pelos movimentos:

da língua;
das letras;
nos jogos;
dos sonhos;
do amor.

À Adriane Lengler pelos movimentos:

dos cliques;
nas redes;
de confiança;
dos hiperlinks.

Aos artistas participantes pelos movimentos:

de generosidade;
dos movimentos;
nas articulações;
da matéria.

Aos meus amigos pelos movimentos:

das lágrimas;
dos terremotos;
das histórias;
nas viagens;
das pipocas.

Ao Grupo Gaia pelos movimentos:

coreográficos;
de respiração;
dos monstros;
nos espaços;
dos deslocamentos.

À Turma 17, em especial à Camila Schenkel, Flavya Mutran e Mariana Xavier pelos movimentos:

de translação;
dos sentidos;
na multiplicidade;
do riso;
nos gelos e nas fumaças.

Aos professores do PPGAV, em especial à Eduardo Vieira da Cunha, Élide Tessler e Maria Amélia Bulhões pelos movimentos de:

de disponibilidade;
de apontamentos;
nas trocas;
das cidades.

À Eny Schuch pelos movimentos:

dos *pixels*;
nas oportunidades.

À Sandra Rey, orientadora deste trabalho, pelos movimentos:

dos conceitos;
nas conversas;
dos pensamentos;
da delicadeza.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelos movimentos:

das estruturas;
das moedas;
dos soldados.

A ciência é um empreendimento essencialmente anárquico: o anarquismo teórico é mais humanitário e mais suscetível de estimular o progresso do que suas alternativas representadas por ordem e lei. Isso é demonstrado seja pelo exame de episódios históricos, seja pela análise da relação entre idéia e ação. O único princípio que não inibe o progresso é: tudo vale.

Paul Feyerabend

*Uma parte de mim
é todo mundo:
outra parte é ninguém:
fundo sem fundo.*

*uma parte de mim
é multidão:
outra parte estranheza
e solidão.*

*Uma parte de mim
pesa, pondera:
outra parte
delira.*

*Uma parte de mim
é permanente:
outra parte
se sabe de repente.*

*Uma parte de mim
é só vertigem:
outra parte,
linguagem.*

*Traduzir uma parte
na outra parte
- que é uma questão
de vida ou morte -
será arte?*

Ferreira Gullar

Resumo

A presente pesquisa objetiva a análise e a reflexão do processo de criação de ensaios videográficos de imagem e(m) movimento, intitulados “A Coleção de Movimentos”, “Videomovimentos”, e “Hipermovimentos”, nos quais o *movimento* é abordado tanto como conceito operacional quanto como material de trabalho. Ao conceito de *movimento* articulam-se os conceitos de *coleção* e *hipertexto*, bem como procedimentos relacionados à linguagem coreográfica. São abordados teóricos que discutem os temas relevantes ao assunto, como José Gil, Arlindo Machado e Pierre Levy, bem como artistas e suas obras que se relacionam com a temática proposta: Helio Oiticica, Bruce Nauman, *Fluxus*, Abraham Palatnik, Alexander Calder, Julio le Parc e Anton Bragaglia.

Palavras-chave: movimento, coleção, vídeo, hipertexto.

Abstract

This research aims analysis and reflection about the creation of videographics essays about image and(in) movement entitled "The Collection of Movements", "Videomovements" and "Hypermovements" in which the movement is treated both as an operational concept and as a working material. The concept of movement is articulated to the concepts of collection and hypertext, as well as to procedures related to the choreographic language. José Gil, Arlindo Machado and Pierre Lévy, scholars that discuss issues concerning the matter, as well as Helio Oiticica, Bruce Nauman, *Fluxus*, Abraham Palatnik, Alexander Calder, Julio le Parc and Anton Bragaglia, artists and their works related to the proposed theme, are employed.

Keywords: movement, collection, video, hipertext.

Acesso aos trabalhos

Os trabalhos estão disponibilizados em rede no endereço:
<http://www.macarenando.com.br/ocolecionadordemovimentos>.

Lista de ilustrações

- Figura 1 – *Frames* de obras de Bruce Nauman, Marina Abramovic, Matew Barney e Bill Viola / 18
- Figura 2 – Experimento realizado com *frame* de Bruce Nauman / 19
- Figura 3 – Experimento realizado com *frame* de Marina Abramovic / 19
- Figura 4 – Experimento realizado com *frame* de Bill Viola / 20
- Figura 5 – Experimento realizado com *frame* de Matew Barney / 20
- Figura 6 – Peter Blake – “*Museum of the colour white 1*” / 24
- Figura 7 – Elida Tssler – “Doador” / 24
- Figura 8 – Larissa Madsen - “Relógios de Sol – Solstício de Verão” / 26
- Figura 9 – Imagens da pesquisa de Anita Wadsworth / 33
- Figura 10 – Amostra do formato de organização de vídeos editados / 39
- Figura 11 – “A Coleção de Movimentos” (2010) / 41
- Figura 12 – Nildo da Mangueira com “Parangolé” / 45
- Figura 13 – “Parangolés” (2010) / 46
- Figura 14 – Manifesto *Fluxus* / 48
- Figura 15 – “*Fluxus*” (2010) / 50
- Figura 16 – Andrew McCully – “*Walking In a Gamic Manner Around the Perimeter of a Square*” / 52
- Figura 17 – Disposição espacial do título da obra de Bruce Nauman no vídeo / 53
- Figura 18 – Margens de segurança do *software* de edição de vídeo / 54
- Figura 19 – “*Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square*” (2010) / 56
- Figura 20 – Pista de edição do *software* de edição de vídeo / 57
- Figura 21 – Giacomo Balla – “*Dynamism of a Dog on a Leash*” / 59
- Figura 22 – Experiências fotográficas de Eadweard Muybridge acerca do movimento / 60
- Figura 23 – Experiências fotográficas de Étienne-Jules Marey acerca do

movimento / 60

Figura 24 – Edgar Degas - “*Horse trotting, feet not touching the ground*” / 61

Figura 25 – Marcel Duchamp - “*Sad young man in train*” / 61

Figura 26 – Anton Giulio Bragaglia – “*The slap*” / 63

Figura 27 – *Flipbook* / 65

Figura 28 – Película cinematográfica / 65

Figura 29 – *Frames* de vídeo separados e armazenados em pasta no computador / 66

Figura 30 – Anton Giulio Bragaglia – “*The Typewriter*” / 67

Figura 31 – Bob Wilson/Philip Glass - “*Einstein on the Beach*” / 68

Figura 32 – “Máquina de escrever” (2010) / 69

Figura 33 – Julio le Parc - “*Continual mobile*” / 72

Figura 34 – Grupo Gaia - “Mulheres fortes em corpos frágeis” / 74

Figura 35 – “*Continuel Mobile*” (2010) / 75

Figura 36 – Alexander Calder – “O Circo de Calder” / 76

Figura 37 – Otávio Donaschi – “Videocriaturas” / 77

Figura 38 – *ChromaKey* circular / 78

Figura 39 – Caleidoscópio gerado pela rotação das imagens videográficas / 79

Figura 40 – Stephen Beck - “*Video Weavings*” / 80

Figura 41 – Imagem videográfica pausada / 81

Figura 42 – Leonardo da Vinci - “O homem vitruviano” / 82

Figura 43 – “O Homem Vitruviano” (2010) / 83

Figura 44 – *ChromaKey* circular preenchido com clipes de vídeo / 84

Figura 45 – “O Circo de Calder” (2010) / 85

Figura 46 – Abraham Palatnik - “Aparelho cinecromático” / 87

Figura 47 – Técnica de *Motion Track* / 88

- Figura 48 – Disposição espacial dos clipes de vídeo na tela videográfica / 90
- Figura 49 – Efeito de desfocagem e coloração nos clipes de vídeo / 90
- Figura 50 – Disposição espacial das palavras na tela videográfica / 91
- Figura 51 – “Aparelhos cinecromáticos” (2010) / 92
- Figura 52 – Abraham Palatnik - “Objetos cinéticos” / 93
- Figura 53 – Marcel Duchamp - “Nu descendo uma escada” / 94
- Figura 54 – *Pixelamento* da imagem videográfica com efeito Mosaico / 95
- Figura 55 – “Objetos Cinéticos” (2010) / 96
- Figura 56 – Marius Petipa/Lev Ivanov/Piotr Ilitch Tchaikovsky - “O lago dos cisnes” / 99
- Figura 57 – Esteira horizontal formada com clipes de vídeo / 100
- Figura 58 – Efeito de espelhamento horizontal / 103
- Figura 59 – “O lago dos cisnes” (2010) / 104
- Figura 60 – Douglas Gordon - “*24 hour psycho*” / 110
- Figura 61 – Win Vandekeybus – “*Roseland*” / 112
- Figura 62 – *DVD8 Physical Theatre* – “*Dead Dreams of Monochrome Men*” / 113
- Figura 63 – *DVD8 Physical Theatre* – “*The Cost of Living*” / 113
- Figura 64 – “Hipermovimentos” (2010) / 119-120
- Figura 65 – Stéphane Mallarmé - “Lance de dados” / 123

SUMÁRIO

MOVIMENTOS INICIAIS / 13

1 Colecionando movimentos / 17

- 1.1 Quando me descobri Colecionador de Movimentos? / 17
- 1.2 Quais trabalhos movimentam Coleções? / 22
- 1.3 Como coletar movimentos? / 27
- 1.4 Onde guardar os movimentos de uma Coleção de Movimentos? / 32

2 Eu vejo movimentos: parangolés / 42

- 2.1 Movimento performático / 47
 - 2.1.1 Fluir / 47
 - 2.1.2 Caminhar / 51
- 2.2 Movimento futurista / 58
 - 2.2.1 Escrever / 65
- 2.3 Movimento cinético / 70
 - 2.3.1 Mobilizar / 70
 - 2.3.2 Circular / 75
 - 2.3.3 Humanizar / 81
 - 2.3.4 Recircular / 84
 - 2.3.5. Aparelhar / 86
 - 2.3.6. Cinetizar / 92
- 2.4 Movimento balético / 97
 - 2.4.1 Dançar / 97
 - 2.4.2 Passar / 98
- 2.5 Portanto, Videmovimentos / 105
 - 2.5.1 Videografia e coreografia como formas de escrita do movimento / 105
 - 2.5.2 A escrita do movimento como porta de acesso para outros movimentos / 107
 - 2.5.3 A escrita do movimento como reprocessamento de outros movimentos / 109
 - 2.5.4 Videomovimento X Videodança / 111

3 Expandindo movimentos / 117

- 3.1 Hipermovimentos / 117
- 3.2 O movimento do hipertexto: interações de ideias / 121

MOVIMENTOS FINAIS / 126

REFERÊNCIAS / 129

MOVIMENTOS INICIAIS

"O Colecionador de Movimentos" é um trabalho artístico resultado da pesquisa em Poéticas Visuais realizada junto ao Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). O texto apresenta-se como um relatório descritivo-reflexivo sobre o processo de criação desenvolvido nesta pesquisa em arte, cujo tema central é o *movimento*.

Desde o primeiro e mínimo contato com o conceito de *movimento*, torna-se claro que se adentra num terreno amplo e rico em possibilidades de abordagens. O recorte delimitador para esta pesquisa é efetuado por meio das questões:

- que estratégias lançar mão para utilizar o movimento tanto como conceito quanto como material de trabalho em um processo criativo?
- Que estratégias usar para lidar com um material de trabalho abstrato?
- Como “pegar” o movimento?
- De que maneira concretizar o movimento enquanto material tal como na pintura temos a tinta, a tela e o pincel, por exemplo?
- Como capturar e desvelar o movimento em formas visuais, escritas, sonoras, corporais?
- Como colecionar movimentos?
- Onde e onde “guardá-los”?
- Como formalizar uma Coleção de Movimentos?
- Que estratégias lançar mão para dar a ver os movimentos colecionados?
- Que linguagens e suportes podem ter as mesmas *propriedades de ser* do movimento?
- Como organizá-lo e catalogá-lo?
- Como ressignificá-lo?

Movido por essas questões, o trabalho de pesquisa consistiu em descobrir estratégias poéticas e soluções formais capazes atualizar em imagem 48 movimentos armazenados em minhas lembranças. Instaurei uma "Coleção de

Movimentos", fazendo-a ganhar seu lugar na existência através de três ensaios videográficos de imagem e(m) movimento. Utilizou-se a linguagem videográfica, coreográfica e o corpo-humano como suportes formais nos procedimentos de pesquisa, bem como os conceitos operatórios de *movimento*, *coleção* e *hipertexto*.

Essa dissertação estrutura-se através do relato descritivo e reflexivo do processo criativo dos três ensaios. No primeiro capítulo, descrevo o processo de composição do primeiro ensaio, "A Coleção de Movimentos", no qual apresento a coleção em si: os 48 movimentos registrados em imagem videográfica e sistematicamente organizados para consulta. No segundo capítulo, descrevo a segunda proposição, chamada de "Videomovimentos", na qual apresento 10 composições videográficas criadas a partir da utilização dos movimentos da Coleção como material semântico. Reescrevo títulos de obras artísticas que se relacionam formal ou conceitualmente com o movimento. No terceiro capítulo, apresento o processo de composição dos "Hipermovimentos", em que ofereço ao espectador a possibilidade de transformar letras, palavras ou frases em imagem e(m) movimento, de forma semelhante ao meu processo de composição.

Estão articulados ao texto referências teóricas sobre os conceitos da pesquisa (*movimento*, *coleção* e *hipertexto*), de autores como José Gil, Rudolf Laban, Arlindo Machado e Pierre Levy. Os artistas e obras utilizados como referências no campo da Arte e que se relacionam com os conceitos e procedimentos operacionais são, em grande parte, aqueles apropriados e trabalhados nas obras de: Helio Oiticica, Bruce Nauman, *Fluxus*, Abraham Palatnik, Alexander Calder, Julio le Parc e Anton Bragaglia.

Há muito tempo que o *movimento* vem sendo abordado enquanto objeto de estudo nos mais diversos campos do conhecimento. Não são poucas nem raras as referências de pesquisas, práticas e teóricas, de maior ou menor volume, que se debruçam sobre as questões que envolvem o *movimento*. No campo da Filosofia uma das referências longínquas que chega até nós é a de Heráclito de Éfeso e suas reflexões sobre o movimento como fluxo, devir e principal elemento da vida. Em contraponto, Zenão de Eleia apresenta argumentos *contra o movimento*, defendendo a imutabilidade das coisas. Há também as contribuições de Aristóteles a respeito do

movimento através das noções de ato e potência abordadas na Teoria Aristotélica do Movimento, bem como as pesquisas de Isaac Newton sobre as Leis do Movimento no campo da Física. O *movimento* é o elemento fundamental do pensamento de Henri Bergson, e também das concepções sobre o cinema enquanto *imagem-movimento* e *imagem-tempo* de Gilles Deleuze.

No campo da Arte, as abordagens do *movimento* são inúmeras: desde artistas e obras que abordam o *movimento* como conceito e material de trabalho à teorias sobre o *movimento* no Futurismo, na Arte Cinética e na Dança.

Por um viés histórico e poético pode-se dizer que, em relação à mobilidade, a Dança é para a Arte o que a Física é para as Ciências Exatas: uma fonte inesgotável de inteligência sobre o movimento. Exemplos do campo da Arte não faltam para demonstrar que a Dança é investigada pelos artistas como ferramenta e inspiração para o movimento. Henri Matisse abordou a Dança como uma “*poesia geral da ação dos seres vivos*”¹ ao fazer experimentações gráficas acerca do movimento dos corpos de bailarinas. A Dança como fonte de abordagens do movimento também é identificada no trabalho de Hélio Oiticica e nas investigações performáticas de Bruce Nauman. A Dança é uma linguagem artística relevante para o tema em pesquisa, capaz de nortear estratégias poéticas e soluções formais. Soma-se a isso o fato de que ao longo do meu processo artístico mantive estreita aproximação com a Dança enquanto linguagem de criação.

Contudo, o que me faz não trazer para esta pesquisa a linguagem da Dança como principal norteadora de meus processos criativos é que ela, embora trate do movimento com excelência, o faz a partir da perspectiva do corpo-humano. A Dança é feita pelo corpo, no corpo e para o corpo: é por meio de seus movimentos que os sentidos são construídos e enunciados. Na criação de uma dança há mobilização voltada ao estudo do corpo-humano como principal agente significativo e construtor de sentido no discurso coreográfico. Há supremacia do movimento do corpo-humano em relação a outros elementos que compõem uma obra. Já o que eu busco é o movimento de maneira geral. Interessa-me o movimento sem que para isso seja necessário filiar-me exclusivamente a determinado suporte e a determinada

¹ GIL, José. Movimento Total – O Corpo e a Dança. São Paulo: Iluminuras, 2004, p. 198-199.

linguagem. O movimento é ponto de convergência, de partida e de chegada em meus processos criativos. Sou um artista *em* movimento. Estou sempre buscando o movimento, desvelando movimento, descobrindo o movimento, organizando o movimento, inventando movimento. Ele é o elemento comum em minha poética e nas linguagens que opero.

Assim, nesta pesquisa, não se trata apenas do movimento na Dança, na Arte Cinética, no Futurismo, do corpo-humano ou dos *pixels* na tela de vídeo. De que movimentos trata-se, então? De todos. *O movimento do movimento*. Isso muito simplesmente porque o próprio objeto em questão possui essa propriedade: o movimento é múltiplo, composto por diversas camadas que tanto partem de movimentos outros como levam a outros movimentos, numa rede de mobilidade infinita. É possível perceber movimento para onde quer que lancemos nosso olhar. Diz Heráclito que tudo flui, tudo muda, tudo se movimenta como o fluxo de um rio, o sentido da vida está na mobilidade das coisas.

1 COLECIONANDO MOVIMENTOS

“A Coleção de Movimentos” é o trabalho-eixo desta pesquisa: 48 movimentos registrados em imagem videográfica e sistematicamente organizados em uma coleção.

1.1 Quando me descobri Colecionador de Movimentos?

A percepção da possibilidade de criar esse trabalho e da tomada de consciência de tê-lo como principal objeto da pesquisa deu-se quando a investigação já havia tomado seu rumo. Explico: após formalizar diversos trabalhos advindos dos laboratórios de criação, decidi fazer uma pausa como estratégia metodológica para analisar o que havia criado e os conceitos que ali operavam, com vistas às reflexões que o trabalho poderia engendrar. Todavia, mais do que resultar em fichas de análise, a observação ocasionou uma mudança nos rumos da investigação, que resultou na criação da “Coleção de Movimentos” e o que vem a ser esta pesquisa.

Para realizar tal análise, passei a observar os procedimentos executados e os trabalhos criados, revendo também as anotações no diário de bordo.

A primeira etapa desta pesquisa dizia respeito à Videodança como forma criativa e objeto de estudo no meu processo artístico. Nessa etapa, o processo engendrava ideias e procedimentos conectados ao universo das práticas videográficas e coreográficas delimitando um recorte através das questões: de que maneira é possível abordar a edição videográfica como um processo de composição coreográfica? Como reprocessar a relação entre Dança e Vídeo através de movimentos-imagens-sons já postos em circulação no ambiente cultural por artistas que atuam no campo das Artes Visuais? A partir dessas questões, forjei um procedimento criativo com base na manipulação de *frames* de trabalhos de Videoarte para compor coreografias videográficas. O *frame*, a imagem videográfica fixa, congelada, ao mesmo tempo que se apresentava como um material imagético sem movimento, era um caminho fértil para colocar em experiência as questões

formuladas, dada a possibilidade que oferece de reimaginar toda a *cadeia de movimentos* que aquele fragmento de imagem carrega da obra apropriada.

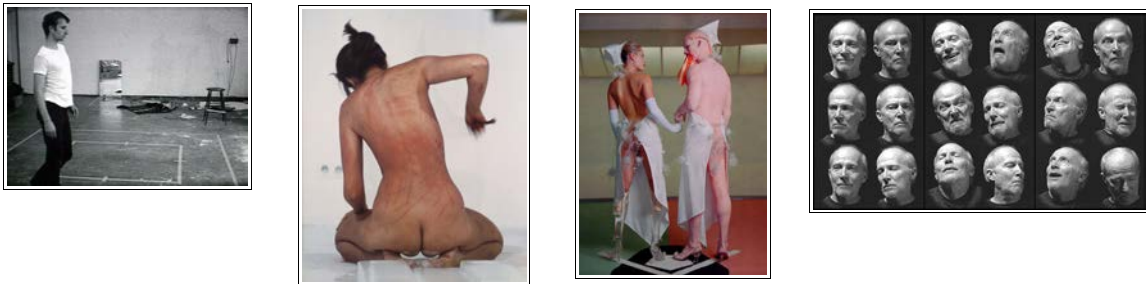


Figura 1 – Frames de obras de: Bruce Nauman, “Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square” (1967-68); Marina Abramovic, “The Lips of Thomas” (1976); Matew Barney, “Cremaster 3” (2002); Bill Viola. “Six Heads” (2000)

O *frame* funcionava como porta de acesso à *memória de movimento* da obra, oferecia “uma quintessência esquecida, uma energia latente, de linhas e superfícies, toques e pontos, alguma coisa como um trama subtraída à ação em curso, que é no entanto seu poder”.² Raymond Bellour acredita que o congelamento da imagem opera uma *sentença de morte* às avessas: “a sentença que pronuncia a morte é também o que vem suspendê-la, virá-la pelo avesso e devolvê-la à vida [...]”.³ Nesse sentido, a atualidade estática do *frame* virtualizava, por um efeito de inversão-negação, a percepção de sua qualidade móvel: da imagem eletrônica em movimento. Ao realizar a edição dos *frames* visando a composição de uma coreografia na tela do vídeo, foi possível perceber que ali se sobrepunham duas camadas de movimento na imagem: a) o movimento virtual da imagem original da obra e b) o movimento atual da intervenção/edição videográfica na imagem. A sobreposição de camadas de movimento nas imagens me pareceu interessante pois relacionava-se àquilo que acontece quando um corpo se move: uma infinidade de micromovimentos não aparentes. Com esse dado, procurei descobrir outras camadas de movimento para serem sobrepostas aos *frames* selecionados das obras de Bruce Nauman, Marina Abramovic, Matthew Barney e Bill Viola. A terceira camada foi ocupada pela inserção de uma sonoridade. Não uma sonoridade qualquer, mas aquela capaz de projetar um universo de imagem e(m) movimento, tal como o *frame* produzia. A quarta camada foi a escolha de verbos para nomear cada uma das experimentações com os *frames*, dada a potência do verbo de remeter a um processo, a uma ação, ao movimento.

² BELLOUR, Raymond. *Entre-Imagens - Foto, Cinema, Vídeo*. São Paulo: Papyrus, 1997, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 13.



Figura 2 – Experimento realizado com *frame* de Bruce Nauman, intitulado “Partir 1”

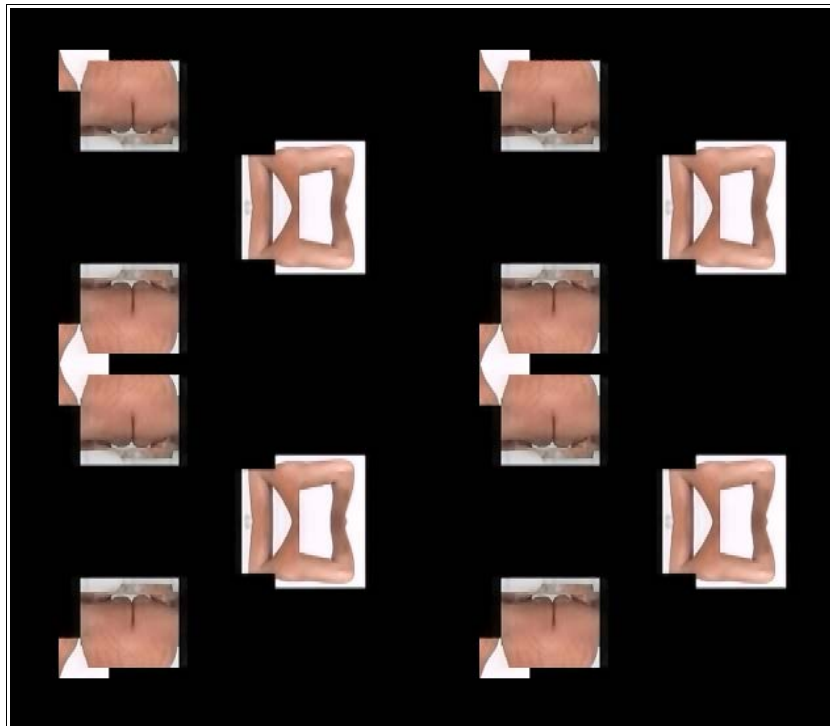


Figura 3 – Experimento realizado com *frame* de Marina Abramovic, intitulado “Encaixar 1”



Figura 4 – Experimento realizado com *frame* de Bill Viola, intitulado “Torcer 1”

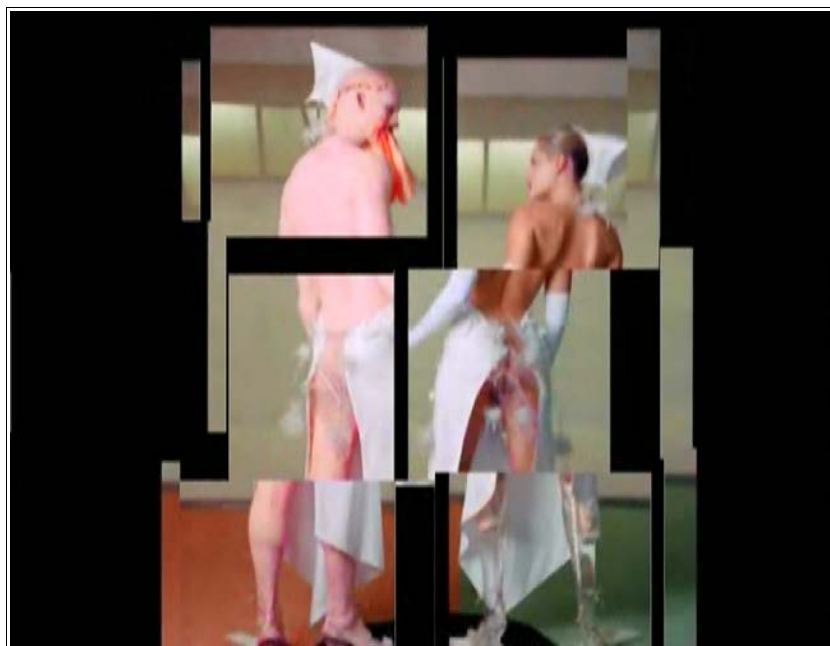


Figura 5 – Experimento realizado com *frame* de Matew Barney, intitulado “Partir 2”

Por meio da análise da primeira etapa percebi que a prática deslocou a investigação e revelou outra questão. Não era mais possível traçar um paralelo dos resultados da prática com as questões relacionadas com a Videodança. O distanciamento analítico cedeu um espaço (quase físico) para que eu pudesse me deslocar em volta do trabalho e observá-lo a partir de diferentes perspectivas, alternando os pontos de vista até identificar aquele que melhor dava a ver o que estava sendo processado.

Ao realizar a análise, percebi que a apropriação de *frames* de vídeos era uma coleta de pequenas unidades imagéticas que formavam uma *coleção de movimentos*. Mas não uma coleção de movimentos qualquer: uma Coleção de Movimentos construída a partir de imagens de obras artísticas. Além disso, os experimentos realizados com os *frames* indicavam que havia movimentos diversos: aqueles originais das obras apropriadas, virtuais; os visíveis por novas edições e efeitos videográficos que exploram sonoridades e o uso da palavra. Com isso, imaginei que seria possível operar montagens, combinações, associações, rearranjos, articulações, misturas de movimentos, aproximando-se da lógica de operação de uma rede hipertextual.

No processo de criação em laboratório, os conceitos de *movimento*, *coleção* e *hipertexto* atuam de duas maneiras: como norteadores e instauradores de procedimentos ou como amparo teórico para reflexões. De uma forma ou de outra, estão presentes no processo de pesquisa mobilizando e sustentando ações. Funcionam como elementos de caráter metodológico e como elementos da linguagem dos trabalhos poéticos-reflexivos desenvolvidos, por onde as ideias são veiculadas e, sobretudo, sustentadas, possibilitando perceber com mais nitidez o objeto da pesquisa e as questões por ele engendradas: o movimento e suas formas de registro, organização e relação.

Ciente disso, foi necessário buscar outro resultado poético-formal que operasse em sinergia com o complexo e rico processo de descobertas. Reinvesti no trabalho prático inúmeras vezes para testar novas possibilidades, para descobrir formas e estratégias poéticas mais eloquentes para veicular o objeto de pesquisa – uma nova fase de experimentações impulsionada pelas descobertas obtidas.

Nesse momento da pesquisa, entendi que precisava executar ações de organização: das descobertas, dos procedimentos criativos, das estratégias teóricas, das reflexões possíveis, mas, sobretudo da ideia de Coleção de Movimentos que aparecera. Fiz uma lista com os movimentos colecionados até o momento e procurei um método de organização capaz de permitir que os itens da coleção fossem livremente associados e combinados entre si. Para minha surpresa, outros movimentos começaram a aparecer nesse processo: movimentos que

vinham de minhas lembranças. Pedacos de movimentos passaram a orbitar em minha memória e trouxeram recordações. Cito um exemplo.

Eu vi aquele móbile aos 7 anos de idade. Cerca de 150 mil fios pretos de 60 centímetros ficavam pendurados e em movimento constante, ora derivado internamente da própria engenharia mecânica que suspendia e balançava aquele emaranhado de fios, ora os movimentos dos fios eram consequência de uma força externa que provoca suas mobilidades: vento, o ar em movimento. Nada de estranho havia naquele móbile, senão seu tempo de duração. Eu só conseguia percebê-lo durante 30 segundos: essa era a duração de sua vida. Esse era o tempo suficiente para que minha mãe jogasse seus cabelos para frente e para baixo para enrolar e prender seus cabelos entre uma brincadeira e outra no pátio de nossa casa. Por sorte, ele renascia de 30 em 30 minutos.

Assim como suposto móbile, outros movimentos emergiram ou foram acessados em minha memória. E foi neste momento que de fato me percebi como um Colecionador de Movimentos – com milhares de movimentos colecionados no decorrer de minha vida e de minha experiência em arte. Fiquei consciente, também, de que em cada processo criativo que realizo esses movimentos são de alguma maneira recuperados e postos em operação: ficam guardados na memória à espera de espaço-tempo para se atualizarem no mundo externo através de minhas proposições artísticas. Conforme Oliveira, Siegmann & Coelho: “O colecionador-artista age como um nômade que resgata os registros das ações do tempo, a vida gravada em cada objeto, à espera de ser atualizada”.⁴

1.2 Quais trabalhos movimentam coleções?

No campo da Arte há inúmeras referências de artistas e teóricos que se valem da ideia de coleção em seus processos criativos ou de reflexão mais teórica. É o caso do teórico Walter Benjamin, que lança mão da figura do colecionador como uma estratégia retórica para pensar a experiência da modernidade, como lembram Perrone & Engelman no artigo “O colecionador de memórias”,

⁴ OLIVEIRA, Andréia Machado, SIEGMANN, Christiane, COELHO, Débora. As coleções como duração: o colecionador coleciona o quê? In: **Revista Epistême**. Porto Alegre, n. 20, 2005, p. 114.

Benjamin utilizou a metodologia do colecionador na sua obra que permaneceu incompleta, *O Livro das Passagens*. O desejo do colecionador de separar objetos de seu falso uso também está presente nos fragmentos de *Rua de mão única*. Em outro momento ele aproximou o colecionador do crítico literário, pois este deveria separar os elementos de uma obra de seu marco falso e reconstruir a sua verdade.⁵

Em termos de artistas referencia-se Mário de Andrade, um *coleccionador de tudo*, acumulando uma grande quantidade de diferentes tipos de objetos: instrumentos musicais, materiais de trabalho, roupas, aparelhagens domésticas, brinquedos, fotografias, registros sonoros, pára-choques, postais, cartas, discos, livros, etc. Seu objeto como colecionador

[...] tinha uma finalidade diferente do simples desejo de posse de outros colecionadores: era parte de sua intensa militância intelectual orientada por uma busca da "brasilidade" e visava reunir objetos e testemunhos sobre os modos de viver e as expressões culturais do povo brasileiro para seus estudos, pesquisas e publicações.⁶

Já Haroldo de Campos montou sua coleção com bengalas, gibis do personagem Asterix, e sobretudo, livros.

Haroldo era acima de tudo um leitor. Então eu diria que era um leitor-colecionador. Ocorre que não reuniu livros para mantê-los como objetos intocáveis. Ele adquiria aqueles que lhe interessavam para suas pesquisas e reflexões. Mesmo livros raros, primeiras edições e obras artesanais eram tratados como material de trabalho, e carregavam suas anotações, demonstrando ter sido manuseados como os livros mais corriqueiros.⁷

No que diz respeito a uma abordagem explícita de *coleção* como material de trabalho no processo criativo, cita-se Peter Blake, que possui

[...] uma série de trabalhos na qual foca seu discurso em torno da questão da coleção, do inventário e do museu: *Museum of the Colour White* é um exemplo disso. Nessa obra o critério organizador é a cor branca de todos os seus componentes. Uma espécie de gabinete de curiosidades, formado por pálidos objetos.⁸

⁵ PERRONE, Cláudia Maria e ENGLEMAN, Selda. O colecionador de memórias. In: **Revista Epistème**. Porto Alegre, n. 20, 2005, p. 86.

⁶ MACIEL, Laura Antunes. Na mala do turista aprendiz. In: **Revista Continuum**, São Paulo, n. 29, online, 2011. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em <30 de janeiro de 2011>.

⁷ VERUNSCHK, Micheline. De coletores a colecionadores. In: **Revista Continuum**, São Paulo, n. 29, online, 2011. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em <30 de janeiro de 2011>.

⁸ MADSEN, Larissa. **Inventários do impalpável: uma coleção de sombras, temporalidades e projeções**. Dissertação de mestrado. PPGAVI – Instituto de Artes UFRGS, 2010, p. 122.

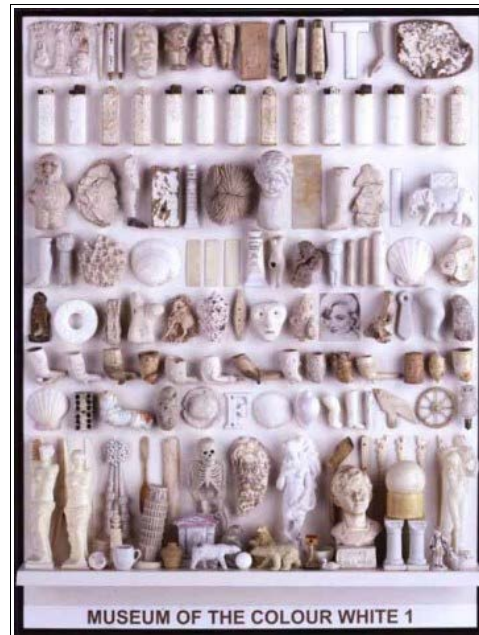


Figura 6 – Peter Blake – “*Museum of the colour white 1*” (1995) – assemblage

Cumprer lembrar da artista-colecionadora Élide Tessler, colecionadora de palavras. Na obra “Doador” (1999), Tessler criou uma instalação configurada em um comprido corredor de 10 metros recheado por 270 objetos doados cujo denominador comum é a palavra-sufixo “dor”. Em outro trabalho, a artista indaga “Você me dá sua palavra?” (2006). Nessa obra, em vez de objetos doados, Tessler solicita que a doação seja de uma palavra, que o doador escreve em um prendedor de roupas.



Figura 7 – Elide Tessler – “Doador” (1999) – instalação

Outra referência é o poeta-colecionador André Dick. O artista, na verdade, não possui uma coleção concretizada em suporte material, mas mantém viva em sua memória uma coleção de imagens que dá sustentação às suas criações poéticas:

Nunca cheguei a exatamente colecionar ou fazer listas de imagens, no entanto, de algum modo, é uma coleção delas que acaba sustentando qualquer poesia. Creio que, de algum modo, todos os poemas sejam fragmentos de um grande poema.⁹

Ainda no terreno das palavras, Georges Perec concretizou sua coleção de espaços no livro “*Espèces d’espaces*” (1974). O livro reúne uma coleção de narrativas sobre experiências e relações do autor com diversos tipos de espaço: o espaço literário, o espaço da cama, do quarto, do apartamento, do andar, do bairro, da cidade, do país, do mundo, etc.

Outra referência de artista-colecionador é Larissa Madsen, uma colecionadora de sombras. Essa artista busca materializar a sombra por meio de processos fotográficos e desenhos de seus contornos. Em “Relógios de Sol” (2006), por exemplo, a artista estabelece uma espécie de *escritura do tempo em imagem* através do registro fotográfico sequenciado do deslocamento da sombra de soldados em miniatura produzida pela luz do sol.

Tenho focado, há vários anos, minha ação plástica na observação, captura e tentativa de materialização das sombras: estes seres que são feitos de vazios e ausências. Venho construindo um inventário que é, sob certos aspectos, um modo de organizá-las, registrá-las, catalogá-las e, quem sabe, prover-lhes um estatuto. Coleciono procedimentos (uma coleção dentro de uma coleção) que dão substrato, tornam palpáveis as projeções de sombras e seus desdobramentos.¹⁰

⁹ DICK *apud* VERUNSCHK, op. cit.

¹⁰ MADSEN, op. cit., p. 30-31.



Figura 8 – Larissa Madsen - “Relógios de Sol – Solstício de Verão” (2009) – fotografia

Esses artistas citados se aproximam desta pesquisa pelas qualidades abstratas das coisas que colecionam. Diferentemente de colecionadores de selos, de pedras ou de obras de arte, eles colecionam palavras, sombras, poemas, espaços: itens que não se pode pegar, que não se pode colocar a mão, que não são concretos.

E é justamente o que me encanta ao observar as sombras: sua condição impalpável e imaterial. Pensar em materialidade e imaterialidade, por outro lado, pode conectar-se com existências e desaparecimento. Falar do imaterial é falar do que não podemos reter, possuir, apalpar. É falar do que escorre por entre os dedos, sem que nos seja dado o prazer de tocar. É falar de inexorabilidade e de fluidez. É falar do tempo que escorre. Eternamente.¹¹

Os artistas-colecionadores acabam estabelecendo um método muito particular de coleta. Por terem seus objetos de desejo disponíveis apenas no *plano das imaginações*, precisam dar forma aos objetos que irão colecionar antes de dar forma à Coleção, fazê-los ganhar seus lugares na existência das coisas perceptíveis. Para isso, lançam-se na descoberta de estratégias criativas pelas quais é possível deslocar seus objetos de desejo do *plano das imaginações* para o *plano das imagens*; do plano das subjetividades individuais para o plano das coisas que podem ser manipuladas, tocadas, lidas, ouvidas, vistas; para o plano das coisas que, enfim, podem ser percebidas como um conjunto organizado sob determinado recorte – uma coleção. Depreende-se que para esses artistas-colecionadores o ato criativo não se instala somente na fase pós-coleta por meio de jogos de sentido entre os objetos, mas sobretudo, na fase de coleta. Nesses casos, o método de coleta acaba se mesclando à criação, criação essa que se apresenta como ato de

¹¹ Ibid., p. 31

reunir, de investigar configurações e composições estéticas de “coisas” colecionáveis.

1.3 Como coletar movimentos?

Meu processo de pesquisa e criação também foi nesse sentido, uma vez que a minha atitude como um Colecionador de Movimentos me direciona para o estudo de *como* coletar movimento, uma vez que ele, assim como sombras, palavras, espaços, também possui qualidade abstrata de existência. Ou seja, embora tenha tomado consciência de que estava formando uma Coleção de Movimentos, ela não se sustentaria sendo representada por palavras. Não somente porque ainda era subjetiva, virtual, fruto de minhas memórias e imaginações, mas, sobretudo, porque o próprio movimento é efêmero, de condição virtual, difícil de ser apreendido somente por palavras.

Além de não poder ser plenamente descrito por palavras, o movimento não pode ser representado por qualquer forma que o desconsidere como *devir* – conceito da Filosofia que colabora para entendimento das qualidades existenciais do movimento. O devir caracteriza-se pelo vir-a-ser, pela constante mudança a qual o mundo está submetido. Nada é igual, estático, nem permanente, tudo muda e se transforma. As ações se repetem, mas não se repete o mesmo fenômeno: uma bola quica no chão, mas jamais o fará da mesma maneira que no instante anterior ou que no momento seguinte. Como afirma Heráclito de Éfeso¹²: "Tudo flui como um rio". Para o filósofo, o mundo explica-se no movimento, posto que *está* em movimento. A partir disso, Heráclito considera a mudança como o principal fonte de sentido para a realidade e existência das coisas. O devir, a mudança que acontece em todas as coisas é sempre um movimento entre contrários, uma tensão contínua dos opostos em luta: coisas quentes esfriam, coisas frias esquentam; coisas úmidas secam, coisas secas umedecem: a realidade acontece não em uma das alternativas, mas na mudança, no *entre*, no movimento. Por isso, Heráclito identifica a forma do *Ser* no *Devir* pelo qual todas as coisas são sujeitas ao tempo e à sua relativa transformação.

¹² Filósofo pré-socrático; aproximadamente 540 a.C. - 470 a.C.

Para se pensar a aplicação efetiva da qualidade de existência do movimento como Devir, a linguagem da Dança fornece subsídios consistentes para análise, dada sua longa tradição na abordagem do *movimento* como objeto de estudo e material de criação artística.

Para o filósofo José Gil – referência importante pela articulação entre Dança e Filosofia – o movimento, tal como é abordado na Dança, é a representação poética do Devir. Isso porque, para Gil¹³, o movimento do corpo nunca *é*, mas *está por vir*. O movimento não deflagra seu sentido em um instante, em *um* momento do qual se pode extrair uma imagem única e utilizá-la como dado concreto de percepção. Henri Bergson afirma que "a indivisibilidade do movimento implica a impossibilidade do instante".¹⁴ E posteriormente complementa:

O movimento que a mecânica estuda não é mais que uma abstração ou um símbolo, uma medida comum, um denominador comum que permite comparar entre si todos os movimentos reais; mas esses movimentos, considerados neles mesmos, são indivisíveis que ocupam duração, supõem um antes e um depois, e ligam os momentos sucessivos do tempo por um fio de qualidade variável que deve ter alguma analogia com a continuidade de nossa própria consciência."¹⁵

Em decorrência disso, vale dizer que o movimento que o bailarino executa em seu corpo começa antes da ação e prolonga-se para depois dela – o que acaba por enfatizar não seu início e seu fim, posto que não existem rigorosa e objetivamente, mas o seu *entre*: a passagem, a mudança, o fluxo de sua vida, o decorrer de sua execução, a percepção de um encadeamento de formas em constante movimento. Como discorre Susanne Langer:

[...] a dança é o surgimento de uma presença (*an appearance*); se quiserem, uma aparição. rompe daquilo que os bailarinos fazem, mas é qualquer coisa mais. Ao olharmos uma dança, não vemos o que está fisicamente à nossa frente – pessoas que dão voltas a correr ou contorcendo os corpos – aquilo que vemos é o desdobramento de forças que interagem, e graças às quais a dança parece elevar-se, ser transportada, atraída, concluir-se ou diluir-se, quer se trate de um solo ou de um grupo, rodopiando como o final de uma dança dos *derviches*-bailadores, ou decorrendo lenta, centrada, e única no seu movimento. Um corpo humano põe o jogo inteiro dos seus poderes misteriosos diante de nós. Mas estes poderes, estas forças que parecem em ação na dança, não são as forças físicas dos músculos do bailarino, as quais são de fato a causa de tais movimentos. As forças que julgamos perceber de maneira

¹³ GIL, José. **Movimento Total. O Corpo e a Dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

¹⁴ BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Trad. Paulo Neves. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 222.

¹⁵ *Ibid.*, p. 238.

mais direta e convincente são criadas para a nossa percepção; e não existem senão para ela”. [...] “o que existe unicamente para a percepção, e não desempenha qualquer papel comum e passivo na natureza, com os objetos fazem, é uma entidade virtual. Não é irreal: onde quer que sejamos confrontados com ela, percebemo-la, realmente, não sonhamos ou imaginamos que a percebemos”.¹⁶

Assim, a Dança, ao potencializar o movimento, ao utilizá-lo primordialmente e colocá-lo em ênfase, reflete também sua qualidade de devir, de vir-a-ser, da constante mudança como sentido primordial para sua existência. Foi nesse sentido que o coreógrafo Rudolf von Laban amparou sua pesquisa teórico-prática sobre o movimento. Ao perceber que a principal propriedade do movimento é sua qualidade de *poder ser*, de trocar, de mudar, Laban procurou descobrir formas capazes de traduzir em representações concretas o “abstracionismo” e a virtualidade do movimento. O resultado de sua pesquisa está sob a forma do mais complexo sistema de análise e representação do movimento, chamado Sistema Laban ou Análise Laban de Movimento. Partindo da ideia de um *pensamento em movimento*, o sistema Laban usa de mapas, figuras, símbolos, palavras, números e desenhos para dominar¹⁷ o movimento em quatro dimensões: a relação com corpo, espaço, forma e expressividade.

Essa condição do movimento apresenta questões à pesquisa: como “pegar” o movimento? Se na pintura os materiais são a tinta, a tela, o pincel, no meu processo são os movimentos. Então, que estratégias usar para lidar com um material de trabalho abstrato? Como concretizá-lo como tal material? Como desdobrar o movimento em formas visuais, escritas, sonoras, corporais? Como materializar uma Coleção de Movimentos? Como fazê-la ganhar seu lugar na existência? Que estratégias lançar mão para dar a ver os movimentos colecionados? Que linguagens e suportes poderiam ter as mesmas propriedades do movimento? E, então, como organizá-lo e catalogá-lo? Como conectá-lo a outros movimentos: poéticos, artísticos, sociais, teóricos, corporais, naturais, etc? Como ressignificá-lo?

Nesse sentido, o primeiro procedimento foi definir uma lista de movimentos, incluindo todos os que me vinham à lembrança: os recentes, os antigos, aqueles que flutuavam no ar, que apareciam e desapareciam espalhados, que cintilavam desorganizados no espaço. Parafraseando Haroldo de Campos, tratou-se de

¹⁶ LANGER *apud* GIL, op. cit., p. 42.

¹⁷ LABAN, Rudolf Von. **O Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

[...] juntar os humildes fragmentos, aparentemente disparatados, do nosso cotidiano, de projetar uma luz especial, através de arranjos sutis e irônicos, sobre esses aspectos fungíveis da realidade contemporânea que as manchetes de jornais, os anúncios, os pedaços de conversação entreouvados nos ônibus em movimento etc., nos oferecem.¹⁸

Levado por minhas atuais percepções e antigas recordações sobre movimentos, concluí a lista em 230 itens, editando-a para 48 movimentos:

dos terremotos	dos soldados
de respiração	dos <i>hiperlinks</i>
dos verbos	no labirinto
das lágrimas	das formigas
das pessoas	do coração
do público	da matéria
políticos	dos anjos
dos cliques	das cidades
das pipocas	das letras
das células	dos deslocamentos
da língua	das cópias
das estruturas	dos móveis
dos monstros	das cascatas
das histórias	da memória
das imagens	dos conceitos
sociais	do amor
nas redes	da tradução
nos jogos	coreográfico
de translação	nos espaços
das articulações	da multiplicidade
dos sentidos	nos dicionários
dos sonhos	do pensamentos
das viagens	no silêncio
dos sons	do carnaval

Com a lista editada, busquei pensar como estes movimentos poderiam ser apreendidos, capturados, materializados. Porém, não tinha o interesse de realizar representações figurativas dos movimentos. Exemplifico: entre os movimentos listados, está o *movimento das formigas*, o qual não seria capturado através do registro de formigas caminhando. *O que se poderia dizer quanto ao movimento dos anjos?* Fez-se necessário descobrir um suporte-metáfora para “fluxos de movimentos mais que de formas ou de figuras (como no *ballet*)”¹⁹ que permitisse guardar e expor os movimentos da minha coleção e que possibilitasse compor *ensaios visuais de imagem e(m) movimento*.

Aliás, o *ensaio* parecia ser um gênero compatível com a pesquisa. Do Latim *exagiu[m]*, ação de pensar, *ensaio* é forma de composição²⁰ que transita entre

¹⁸ CAMPOS *apud* MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário**. São Paulo, Edusp, 1993, p. 176

¹⁹ GIL, op. cit., p. 68.

²⁰ O termo ensaio, proveniente do campo literário, é tradicionalmente aplicado para designar um tipo de composição baseada no linguagem textual. Entretanto, a ideia de ensaio pode ser aplicada a composições baseadas em outras linguagens artísticas.

qualidades poéticas e didáticas, composto por tentativas que objetivam a exposição de ideias, críticas e reflexões a respeito de certo tema por meio da defesa de um ponto de vista pessoal e subjetivo sobre ele, sem que se pautem, necessariamente, em formalidades como documentos ou provas de caráter científico. A lógica de construção utilizada por Ítalo Calvino no livro “As Cidades Invisíveis” (1972) aproxima-se dessa ideia. Tematicamente, a obra baseia-se nos relatos que o viajante Marco Polo ao imperador Kublai Khan referentes às cidades pelas quais passou em suas explorações. Mas o que importa é a linguagem utilizada para colocar este tema em prática: Calvino faz uso de qualidades texto-formais ensaísticas ao compor suas cidades como lugares imaginários. Além disso, opta por relatos curtos agrupados por blocos temáticos: as cidades e a memória, as cidades delgadas, as cidades e as trocas, as cidades e os mortos, as cidades e o céu, etc. Assim, o autor compõe um livro-labirinto hipertextual composto por uma série de pequenos e diversos ensaios cuja leitura não obedece uma narrativa linear, em que o importante são as “redes de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo”.²¹

Deste trânsito *entre as coisas* é possível depreender a relação do *ensaio* com a ideia de *movimento*, dado que textos com características ensaísticas apresentam-se, em uma medida limítrofe, como experiências de movimento. O ensaio leva

[...] o Homem a um agir, seja essa ação de carácter mais empírico, ou bastando-se simplesmente num exercício reflexivo. O homem do ensaio não é simplesmente o *zōon politikón* (*zw=on politikovn*) aristotélico, nem o *homo sapiens* proposto por Carl von Linné, nem tampouco o *homo faber*. Acreditamos que o ensaio demanda um homem que se consubstancia num compromisso simbiótico entre o *homo ludens* e aquilo a que se poderá designar por *homo agens* – o homem de acção. Sendo o ensaio um texto que espelha a condição humana no seu metamorfismo, ele é também um texto de movimento e de alomorfia. Destarte, o ensaio não pode nem deseja exprimir uma filosofia no seu estado mais puro, ou pelo menos aquele tipo de filosofia concernente à sistematicidade exaustiva, dado que é sua ambição corporalizar um pensamento performativo. [...] Tal como assevera Agostinho da Silva, “o homem não é fixo, imóvel, pelo contrário, ondeia, difere, a sua expressão é dinâmica e não estática, o que dá uma riqueza incalculável de caracteres e contribui para aguçar, para afinar a argúcia do observador; e para lhe recomendar também continuamente cuidado nas conclusões, para lhe dar uma útil flexibilidade de espírito e lhe fazer compreender que serão falsos todos os estudos do homem que no-lo apresentem como uma estátua imóvel”.²²

²¹ CALVINO *apud* MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas-Pós-cinemas**. Campinas, Papirus, 1997, p. 238.

²² MATIAS, André. Ensaio: texto de simbioses proteicas... In BONINI, Adair, FIGUEIREDO, Débora de Carvalho, RAUEN, Fábio José (Orgs.). **Anais [do] 4º Simpósio Internacional de Estudos de Gêneros Textuais**. Tubarão: UNISUL, 2007, p. 580.

O ensaio configura-se como um auto-exercício da razão: seja qual for o tema, o objetivo é a avaliação do próprio autor, o aprofundamento de suas inclinações, assumindo uma forma livre e sem sistema-padrão, sem um estilo definido *a priori*, mas descoberto no processo de desenvolvimento das ideias. Segundo o filósofo espanhol José Ortega y Gasset, o ensaio é "a ciência sem prova explícita."²³ É uma alusão ao mundo real e concreto, não necessariamente traduzindo-o e comprovando-o. No caso do meu trabalho, portanto, sem ter que capturar e representar literalmente o movimento das formigas, por exemplo.

Passei a entender o processo de coleta/materialização dos movimentos como um processo de criação de *pequenos ensaios visuais de imagem e(m) movimento*.

1.4 Onde guardar os movimentos de uma Coleção de Movimentos?

Passei então a pensar: o que poderia servir como suporte e metáfora para compor pequenos ensaios visuais sobre os movimentos colecionados? Em primeiro lugar, o corpo. Se era no meu próprio corpo que estavam guardados tais movimentos, ele mesmo poderia ser *o local* da Coleção. Há nele indicações e sugestões de elementos possíveis de serem utilizados na composição da Coleção. Meu próprio corpo é um reservatório de imagens e(m) movimento.

Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe. [...] Se esses corpos têm por objeto receber excitações para elaborá-las em reações imprevistas, também a escolha se inspira, sem dúvida nenhuma, em experiências passadas, e a reação não se faz sem um apelo à lembrança que situações análogas foram capazes de deixar atrás delas. A indeterminação dos atos a cumprir exige portanto, para não se confundir com o puro capricho, a conservação das imagens percebidas. Poderíamos dizer que não temos poder sobre o futuro sem uma perspectiva igual e correspondente sobre o passado, que o impulso de nossa atividade para diante cria atrás de si um vazio onde as lembranças se precipitam, e que a memória é assim a repercussão, na esfera do conhecimento, da indeterminação de nossa vontade.²⁴

Passei a pensar o corpo como metáfora, ou melhor, *o corpo como museu*.

²³ ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote: Lector*. In: **Obras Completas**, Vol. I. Madrid: Taurus, 2004, p. 573.

²⁴ BERGSON, op. cit., p. 14-68.

Nessa mesma direção, a coreógrafa Anita Wadsworth²⁵ desenvolve sua mais recente pesquisa artística: “Objects, Homes and The Body as Museum”. Nesse trabalho, Wadsworth está interessada em explorar um vocabulário de movimentos criado a partir da experiência de organizar objetos retirados de seus bolsos ao final de um dia no chão de sua casa. A partir desse “museu momentâneo”, a artista inicia uma série de experimentações corporais em relação a esses objetos, partindo da ideia do corpo como museu e do artista como curador dos movimentos. A artista ainda prevê um espaço para intervenção do público em seu trabalho, solicitando que as pessoas executem o procedimento do trabalho em suas casas e enviem a ela sob a forma de fotografias e vídeos. Com esse trabalho, Wadsworth busca tratar de temas como “casa, local, residência”, “o corpo como museu”, “consumismo” e “o corpo e o lugar / arqueologia do corpo”.



Figura 9 – Anita Wadsworth – imagens da pesquisa “Objects, Homes and The Body as Museum” (s.d.)

Outro artista que se inscreve na linha de pensamento do *corpo como museu* é Boris Charmatz²⁶, coreógrafo que trabalha a relação da Dança com outras categorias de arte, como Teatro, Música Eletrônica e Artes Visuais. Charmatz utiliza o conceito de *museu* para pôr em conexão e em movimento os elementos que compõem o sistema da arte. Para o artista, o museu é espaço capaz de promover a articulação entre o passado e o presente, entre a memória e o atual, entre o artista e o público. A ideia de Charmatz é criar um museu para a Dança abrangendo três tipos de espaços: o espaço mental, da memória e das conexões com o passado; o espaço arquitetônico, que deve ser móvel e nômade; e o espaço do corpo. Segundo o artista, o primeiro museu das pessoas são seus próprios corpos: o local de recordação dos movimentos que apre(e)ndem durante a vida.

²⁵ Maiores informações em <http://www.anitawadsworth.co.uk>

²⁶ Maiores informações em <http://www.borischarmatz.org>

O corpo como metáfora e suporte é abordado nesta pesquisa tal como descreve José Gil:

Consideramos aqui o corpo já não como um “fenômeno”, um percebido concreto, visível, evoluindo no espaço cartesiano objetivo, mas como um corpo metafenômeno, visível e virtual ao mesmo tempo, feixe de forças e transformador de espaço e de tempo, emissor de signos e transsemiótico, comportando um interior ao mesmo tempo organizado e pronto a dissolver-se ao subir à superfície. Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo por intermédio da linguagem e do contato sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não-inscrição. Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano que pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento.²⁷

E, então, em que local do meu corpo eu havia guardado aqueles movimentos? Onde guardar os movimentos de uma Coleção de Movimentos? Fiz uma lista:

os deslocamentos na parte de cima

os sociais nos ligamentos
as cascatas nas escápulas
os sentidos no intestino
os cliques nas clavículas
os jogos no cotovelo
os conceitos nas cutículas
as estruturas no tornozelo

o carnaval na coxo-femoral

os móveis nos cabelos
os soldados na retina
o silêncio na pupila
a tradução na orelha
os verbos no pescoço
as pessoas na coluna
os pensamentos no trapézio
os anjos na barriga
o amor no esterno
as redes nas falanges
a multiplicidade na virilha
a pipoca na patela
a respiração no joelho
as imagens nas pálpebras
os sonhos nas vértebras
os hiperlinks no calcanhar

as células nos dedos do pé

as cidades no rosto
as translações no olhar
a matéria no nariz
as formigas na boca
os monstros na língua
a língua no tronco
a memória no peito

os sons no rádio
as viagens nos braços
o público nas palmas
o labirinto na pele
as histórias nas pernas
os terremotos na pélvis
os políticos na bunda
as letras no verso
as lágrimas nos pulmões
os espaços entre os dedos

o ballet no lado direito

as cópias nos pés
as articulações na voz
os dicionários à esquerda
e o coração na mão

²⁷ GIL, op. cit., p. 56.

Essa lista funciona como anatomia da Coleção. Disciplina da Biologia responsável pelo estudo da estrutura e da organização dos seres vivos, Anatomia significa *cortar em partes*, dividir um todo em pequenas unidades para identificar sua organização estrutural. Aqui, uma anatomia topográfica, indicando, como num atlas, a localização das partes na estrutura do todo; indicando em que lugar do corpo os movimentos estão.

A ideia de cortar em partes, de trabalhar aos pedaços é recorrente na pesquisa, seja como método de organização, seja como forma de composição. Tanto o trabalho realizado na primeira etapa da pesquisa com *frames* e camadas de movimento, quanto o atual indicam um *procedimento anatômico de criação*, baseado na relação parte-todo.

O trabalho com movimento e com imagem videográfica solicita “que todas as partes constitutivas do movimento pedido sejam mostradas uma a uma, e depois recompostas juntamente”.²⁸ Como refere José Gil sobre a Dança:

[...] “de pé” não designa uma posição imobilizada no espaço, mas implica uma infinidade de posições milimétricas, invisíveis a olho nu, que giram em torno de uma espécie de eixo ou de posição nunca realizada. [...] todos os microgestos que formam o gesto dividem este último em mil micro-unidades... Em suma, não só a sobreposição supõe que cada gesto (macroscópico) arrasta consigo fragmentos de outros gestos que contêm outros fragmentos de outros gestos ainda, mas o tipo de equilíbrio próprio do gesto dançando fragmenta o movimento em múltiplas sequências microscópicas.²⁹

Conforme Arlindo Machado acerca do vídeo como operador fragmentos de imagens:

A imagem eletrônica, por sua própria natureza, tende a se configurar sob a figura da sinédoque, em que a parte, o detalhe e o fragmento são articulados para sugerir o todo, sem que esse todo, entretanto, possa jamais ser revelado de uma só vez. [...] O vídeo solicita montagem eloquente, uma montagem capaz de produzir sentido por meio da justaposição de planos singelos.³⁰

²⁸ BERGSON, op. cit., p. 128.

²⁹ GIL, op. cit., p. 76-77.

³⁰ MACHADO, Arlindo. op. cit., p. 194.

O vídeo é, junto ao corpo, um suporte-metáfora para materializar minhas recordações sobre movimento, para compor pequenos ensaios visuais sobre os movimentos colecionados. Nessa perspectiva, concretizei 48 imagens videográficas de partes do corpo-humano em movimento – corpo e vídeo como suportes do *movimento*.

Com efeito, o plano das imagens-movimento é um corte móvel de um Todo que muda, isto é, de uma duração ou de um “devenir universal”.³¹

Dos 48 movimentos, em apenas um meu corpo está visível – tal como um procedimento de “*Cameo Appearance*” utilizado no Cinema, em que há a breve aparição de um personagem ou mesmo pessoa conhecida em um filme, a exemplo das aparições de Alfred Hitchcock em seus próprios filmes. Para os restantes, pedi a 10 artistas que me doassem movimentos segundo a lista anatômica da Coleção. Para que não houvessem doações de movimentos iguais, designei quais movimentos cada artista doaria. Além dessa indicação, defini 08 energias a serem escolhidas pelos artistas na execução dos seus movimentos. O termo “energia” refere-se ao modo como os movimentos são executados, diferenciado-se pelas qualidades expressivas aplicadas. No “Sistema Laban de Análise do Movimento” pode-se encontrar diferentes qualidades que, combinadas, configuram diferentes energias de movimento: espaço direto ou indireto; peso leve ou forte; tempo acelerado ou desacelerado; fluxo livre ou contínuo. A energia do movimento das formigas, por exemplo, é composta pela combinação de tempo acelerado, espaço direto, peso leve e fluxo contínuo.

³¹ DELEUZE *apud* VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Editora Ciência moderna, 2006, p. 84.

	MOVIMENTO	PARTE	ENERGIA
William Freitas	formigas	boca	das pipocas
	políticos	bunda	das cascatas
	células	dedos dos pés	dos terremotos
	jogos	cotovelo	dos terremotos
	lagrimas	pulmões	das lágrimas
Roberta Savian	pessoas	coluna	das lágrimas
	monstros	língua	do carnaval
	articulações	voz	dos monstros
Fabi Vanoni	soldados	retina	dos soldados
	coreográficos	lado direito	das cascatas
	respiração	joelho	dos anjos
	coração	mãos	das lágrimas
	hiperlinks	calcanhar	das pipocas
Joana Amaral	conceitos	cutículas	dos terremotos
	dicionários	lado esquerdo	do carnaval
	silêncio	pupila	dos monstros
	estruturas	tornozelo	dos soldados
Douglas Jung	matérias	nariz	das pipocas
	translações	olhares	dos anjos
	idades	rosto	das cascatas
	deslocamentos	parte de cima	das lágrimas
	carnaval	coxo-femoral	dos terremotos
	viagens	braços	das lágrimas
	sentidos	intestino	dos monstros
	memórias	peito	dos soldados
Alessandra Chemello	sonhos	vértebras	das cascatas
	amor	esterno	das lágrimas
	público	palmas	dos anjos
	histórias	pernas	dos monstros
	móviles	cabelos	dos terremotos
Luciana Paludo	multiplicidades	virilha	das pipocas
	cliques	clavícula	dos terremotos
	espaço	dedos	dos anjos
	cascatas	escápulas	das lágrimas
	língua	tronco	dos terremotos
Cintia Bracht	anjos	barriga	dos anjos
	redes	falanges	dos monstros
	sociais	ligamentos	dos terremotos
	cópias	pés	das pipocas

	MOVIMENTO	PARTE	ENERGIA
Patrick Vargas	tradução	orelha	do carnaval
	letras	verso	dos soldados
	pipocas	patela	das pipocas
	sons	rádio	das lágrimas

Nilton Gaffree	pensamentos	trapézio	das pipocas
	terremotos	pélvis	dos terremotos
	imagens	pálpebras	dos anjos
	verbos	pescoço	dos soldados

Diego Mac	labirintos	pele	dos monstros

Planejamento da captura em vídeo dos movimentos no corpo

A gravação foi realizada em um único dia, no Centro Cenotécnico de Porto Alegre, conforme os horários escolhidos por cada artista. A captura foi realizada utilizando uma câmera de vídeo de formato digital, um fundo infinito branco e equipamentos de iluminação. Os planos de gravação das imagens basearam-se nos três planos de observação de movimentos definidos pela Anatomia: sagital, que divide o corpo em partes anterior e posterior; frontal, que divide o corpo em metades direita e esquerda; e, transversal, que divide o corpo em partes superior e inferior.

Com os movimentos registrados, teve início o processo de organização do material, intitulado cada vídeo através de cinco campos a serem preenchidos:

- pela parte do corpo utilizada (cabeça, tronco, membros superiores, etc.)
- pelo nome da pessoa executante (William, Roberta, Fabiana, etc.)
- pelo nome dos movimentos (anjos, formigas, viagens, etc.)
- por ordenação numérica crescente (1º, 2º, 3º, etc.)
- pelo código atribuído ao movimento (a, b, c, 0, 1, 2, dó, ré, mi, etc.)

Os arquivos têm a seguinte estrutura de título: “boca_will_formigas_47_Z”. Com essa organização, o processo de edição torna-se mais dinâmico, uma vez que se pode acessar os movimentos sob diferentes critérios que a edição demanda.

Utilizando os *softwares Adobe Premiere e Flash*, a edição foi realizada de modo a obter 48 pequenos vídeos (ensaios visuais sobre a mobilidade) com aproximadamente 30 segundos cada. Apliquei uma forma estética padrão para todos os vídeos: 112 x 80 *pixels* e uma moldura preta de 2 *pixels*.



Figura 10 – Amostra do formato de organização e dos vídeos editados

Os critérios utilizados na edição para as escolhas que definiram o conteúdo de cada vídeo basearam-se nas particularidades e qualidades dos movimentos a que estavam atrelados. A edição foi no sentido de escolher quais imagens mais se

aproximavam do universo do movimento em questão. Para o *movimento das pipocas*, por exemplo, procurei selecionar as imagens nas quais os movimentos da patela (parte do corpo escolhida) tivessem qualidades/energias de movimentos acelerados, diretos, leves e livres³². Já para o *movimento das lágrimas*, imagens nas quais o movimento dos pulmões tivessem qualidades de movimentos desacelerados, indiretos, pesados e contidos.

Após a edição dos arquivos, organizei uma galeria em que todos os vídeos são exibidos simultaneamente, utilizando o *software Dreamweaver*, de criação de páginas em *HTML*³³.

Porém, faltava ainda descobrir uma forma de enunciar que aquelas imagens eram itens de uma Coleção de Movimentos e de que forma essa coleção estava organizada para consulta. Apliquei a mesma estratégia utilizada para organizar os arquivos no processo de edição – estratégia esta de arquivamento que se tornou parte do próprio trabalho de composição –, inserindo os códigos de identificação dos movimentos capazes de referenciar os objetos colecionados: numeração ordinária; nome; o movimento em si; a parte do corpo; o código linguístico.

A Coleção de Movimentos tomou forma.

³² Nomenclaturas utilizadas no “Sistema Laban de Análise do Movimento”.

³³ Embora tenha-se utilizado um programa de criação de páginas em HTML para Internet, não há o objetivo de trabalhar dentro do escopo da webart. O uso do código HTML deve-se a possibilidade de trabalhar com diferentes mídias simultaneamente (fotografia, vídeo, texto, som, animação, etc.).

ORDEM NOME	1° ANOS	2° FORÇAS	3° VIAGENS	4° POLÍTICOS	5° MÓBILES	6° HIPERLINKS	7° CLIQUES	8° PESSOAS	9° JOGOS	10° CARNAVAL	11° CONCRETOS	12° ESPAÇOS
VÍDEOMOVIMENTO												
PARTE CÓDIGO	BARRIGA B	BOCA E	BRACOS DÓ	BUNDA .	CABELOS 3	CALCANHAR	CLAVICULA	COLUNA F	COTOVELO T	COGUMELO 4	CUTICULAS FÁ	DEGOS 8
ORDEM NOME	13° CÉLULAS	14° CASCATAS	15° AMER	16° REDES	17° SENTIDOS	18° RESPIRAÇÃO	19° CORPOGRÁFICO	20° DICTIONÁRIOS	21° SOCIAIS	22° MONSTROS	23° CORONAÇÃO	24° MATÉRIAS
VÍDEOMOVIMENTO												
PARTE CÓDIGO	DEGOS DOS PÉS H	ESCAPULAS U	ESTERNO Q	FALANGES K	INTESTINO Y	JOELHOS C	LADO DIREITO N	LADO ESQUERDO ~	LIGAMENTOS I	LÍNGUA S	MÃOS O	MARIE W
ORDEM NOME	25° TRANSLAÇÕES	26° TRADIÇÃO	27° PÚBLICO	28° IMAGENS	29° DESLOCAMENTOS	30° PIPOCAS	31° MEMÓRIAS	32° LABIRINTOS	33° TERREMOTOS	34° HISTÓRIAS	35° CÓPIAS	36° VERBOS
VÍDEOMOVIMENTO												
PARTE CÓDIGO	OLHARES L	ORELHA 6	PALMAS 1	PÁLPEBRAS P	PARTE DE CIMA 7	PAVELA E	PEITO SOL	PELE 9	PÉLVIS M	PENNAS 2	PÉS G	PESCOÇO R
ORDEM NOME	37° LÁGRIMAS	38° STILÉNCIOS	39° SONS	40° SOLIDOS	41° CIDADES	42° ESTRUTURAS	43° PENSAMENTOS	44° LÍNGUA	45° LETRAS	46° SONOS	47° MULTIPLICIDADES	48° ARTICULAÇÕES
VÍDEOMOVIMENTO												
PARTE CÓDIGO	PULMÕES MI	PUFÍLA ?	RÁDIO J	RETINA RE	ROSTO V	TORNOZELO SI	TRAPEZIO S	TRONCO X	VERSO D	VERTÉBRAS LÁ	VIRILHA A	VOE O

Figura 11 – “A Coleção de Movimentos” (2010) - multimídia

2 EU VEJO MOVIMENTOS: PARANGOLÉS

Com a Coleção de Movimentos formalizada, foi concluído um dos trabalhos artísticos da pesquisa destinados à exposição final. Entretanto, estava ciente de que mais trabalhos deveriam ser pesquisados e criados. Não por uma exigência externa para cumprir alguma norma, mas pelo próprio processo de pesquisa que sinalizou a possibilidade de outras investigações e criações. Tomei como estratégia metodológica, novamente, a observação do trabalho desenvolvido, com o objetivo de descobrir *por ele* o que mais poderia ser experimentado.

Um dos dados relevantes da investigação são as relações entre o processo específico de colecionar movimentos e os mais genéricos de coleção. Vários colecionadores prestam atenção às coisas que os cercam na tentativa de acharem um objeto para adentrar sua coleção. Passei a perceber que também o faço com o movimento: estou atento aos novos movimentos que podem aparecer e fazer parte da minha Coleção. Outro aspecto em comum é o conflito gerado pelo objetivo de incorporar esses novos objetos à coleção. Uma vez identificados, os colecionadores enfrentam uma batalha para conseguir pôr as mãos neles: pesquisas, negociações, trocas, compras, vendas, transportes, etc. No caso do meu trabalho, o conflito é instalado para *pôr as mãos* nos novos movimentos: o conflito é o próprio processo de descobrir estratégias para materializar o *movimento* e dá-lo a ver como item da Coleção – transformá-lo em visualidade perceptível.

Feitas essas relações, procurei novos movimentos para incorporar à Coleção por meio de outras estratégias. Foram frequentes os momentos em que os próprios movimentos colecionados apontavam para novos movimentos. Operavam um efeito de magnetismo, de agenciamento.

O desejo cria agenciamentos; mas o movimento de agenciar abre-se sempre em direção a novos agenciamentos, porque o desejo não se esgota no prazer mas aumenta agenciando-se. Criar novas conexões entre materiais heterogêneos, novos nexos, outras via de passagem da energia, ligar, por em contato, simbiotizar, fazer passar, criar máquinas, mecanismos, articulações – tal é o que significa agenciar, exigindo sem cessar novos agenciamentos.³⁴

³⁴ GIL, op. cit., p. 57.

Embora fossem independentes, os movimentos se comunicavam; as unidades coexistiam e rascunhavam a possibilidade de se conectar umas às outras; insinuavam o desejo de combinação, rearranjo, montagem, articulação, mistura, enfim, re-edição entre si, gerando novos movimentos por seus agenciamentos.

O momento em que surge aquilo a que Duchamp chamava “a habituação” e que Cunningham designava por “pontos estruturais” (pontos de encontro de uma série de sons divergentes com uma série de gestos dançados), é o instante em que uma série agarra a outra. “Agarrar” quer dizer combinar-se, agenciar-se. Longe de formar uma totalidade orgânica mais vasta [...], as séries, primeiro inteiramente independentes e indiferentes umas às outras, entram em contato e conectam-se em certos pontos singulares.³⁵

Pautado por essa sensação de magnetismo na Coleção, iniciei uma nova fase laboratorial cujos materiais de trabalho foram os movimentos da Coleção, utilizados para gerar e incorporar novos movimentos à obra, sem ter ainda uma definição clara do que e como seria criado. Depois de algumas tentativas num processo heurístico, percebi que os códigos utilizados na organização da Coleção (letras, números, sinais de pontuação e notas musicais) possibilitavam estabelecer um jogo de montagem com base na relação de sentido entre movimentos e frases, palavras, números, etc. Poder-se-ia reescrever no vídeo uma equação matemática utilizando os movimentos da Coleção correspondentes aos números e sinais da fórmula. Ou reescrever com imagem e(m) movimento nomes de coisas, ditados populares, letras de músicas, marcas comerciais. Após a confirmação as possibilidades formais e conceituais do procedimento, estabeleci regras para a composição. Exemplifico: realizar a edição somente com os cliques de vídeo correspondentes às letras/números/sinais que compõem palavras ou frases escolhidas. Se a palavra fosse “copo”, somente os cliques de vídeo que correspondem às letras “C”, “O” e “P” podem ser utilizados.

Nesse contexto de laboratório criativo, uma das experimentações foi determinante para o que vem a ser o segundo trabalho poético da pesquisa. Em vez de continuar a testar palavras e frases aleatórias, trabalhei com palavras cujo sentido remetesse à ideia de movimento, como verbos ou nomes de categorias esportivas. Em meio a essa ideia, eu estava, por acaso ou não, às voltas com um texto de Hélio Oiticica em que ele descreve sua relação com a Dança.

³⁵ Ibid., p 70-71.

Como veremos mais tarde houve uma convergência dessa experiência (*com a dança*) com a forma que tomou a minha arte no “Parangolé” e tudo o que a isto se relaciona [...]. A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da imanência desse ato; não a dança *ballet*, que, sendo excessivamente intelectualizada pela inserção de uma “coreografia” e que busca a transcendência desse ato, mas a dança “dionisíaca” que nasce do ritmo interior do coletivo, que se externa como característica de grupos populares, nações, etc. A improvisação reina aqui no lugar da coreografia organizada; em verdade quanto mais livre a improvisação melhor; há como que uma imersão no ritmo, uma identificação vital completa do gesto, do ato com o ritmo, uma fluência onde o intelecto permanece como que obscurecido por uma força mítica interna, individual e coletiva (em verdade não se pode aí estabelecer a separação). As imagens são móveis, rápidas, inapreensíveis – são o oposto do ícone, estático e característico das artes ditas plásticas – em verdade a dança, o ritmo, são o próprio ato plástico na crudeza essencial → está aí apontada a direção da descoberta da imanência. Esse ato, a imersão no ritmo, é puro ato criador, uma arte – é a criação do próprio ato, de continuidade; é também, como são todos os atos da expressão criadora, um criador de imagens – aliás, pra mim, foi como que uma nova descoberta da imagem, uma recriação da imagem, abarcando, como não poderia deixar de ser a expressão plástica na minha obra.³⁶

Ao ler as palavras de Oiticica sobre sua aproximação com a Dança e perceber como isso operou modificações em seu trabalho, dei-me conta de que a palavra “Parangolés” é uma palavra com potência para remeter ao movimento. Isso porque o que Oiticica descreve como sendo uma experiência com a Dança revela, em uma medida limítrofe, a experiência com o movimento, matéria-prima da Dança. Exemplo disso é o seu desejo de distanciamento do *Ballet*, que evoca a institucionalização de formas e temas externos ao movimento e sua aproximação de uma Dança mais “dionisíaca” e da improvisação como procedimento. Assim observa-se que Oiticica busca uma relação mais estreita com as características de estéticas coreográficas modernas e contemporâneas que abordam o corpo e o movimento não só como materiais de composição mas, sobretudo, como questão e assunto das coreografias. E além da relação com o movimento, a palavra “Parangolés” remete a ideia que Oiticica descreve como sendo o *movimento* um criador de imagens. Talvez um colecionador de imagens? Ou também as imagens como colecionadoras de movimentos?

³⁶ OITICICA, Hélio. A dança na minha experiência. Rio de Janeiro: 1965, p.1. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbetes=4297&cod=109&tipo=2>. Acesso em: 02 fev. 2010.



Figura 12 – Nildo da Mangueira com “Parangolé” (1964) de Hélio Oiticica

Apropriei-me do título da obra (Parangolés) e repeti o procedimento inicial utilizando os códigos da Coleção para reescrevê-lo. Editei os respectivos movimentos das letras que compõem a palavra-título, o que permitiu “reescrever a obra” imagens e(m) movimentos.

A reescritura teve como eixo a relação entre movimentos e palavras, criando uma espécie de anagrama, em que outras palavras são sugeridas a partir do jogo entre as letras da palavra-base.

Escolhi para a obra a sonoridade do trabalho de Luciano Perrone que definiu, ao lado de Radamés Gnattali, os conceitos para a percussão do Samba. Perrone transitava em diferentes dimensões do Sistema da Arte, principalmente na Música, do popular ao erudito, sendo um dos primeiros bateristas de música popular a estudar teoria musical, tocando tanto em salões de baile quanto em orquestras sinfônicas. No disco “A Batucada Fantástica” (1963), o artista apresenta 22 faixas curtas (com um minuto de duração, em média) em que o ritmo é explorado com simplicidade e originalidade, que repercutiu na música em geral e na brasileira em específico. Essa característica da poética do músico, aliada à relação de Oiticica

com o samba e o carnaval, definiram a sonoridade do trabalho em um samba vocalizado de Perrone.



Figura 13 – “Parangolés” (2010) - vídeo

Finalizado o trabalho, verificou-se que diversos aspectos temáticos e de linguagem perpassavam o resultado. De alguma maneira eles provocavam diferentes camadas, níveis, perspectivas de percepção sobre o movimento. Orbitavam e atravessavam a obra produzindo sentidos relevantes ao trabalho e à pesquisa. Por meio dos movimentos colecionados gerava-se novos movimentos a serem incorporados à Coleção.

Diante desse resultado, investi nesse procedimento. Porém, soma-se às regras já definidas outra de fundamental importância para o que vem a ser essa série de trabalhos: utilizar os itens da Coleção de Movimentos para recriar obras de Arte, adotando como critério de escolha trabalhos que propõem relação com o movimento. Produzi mais nove trabalhos, apropriando-me de famosas obras de Arte e reescrevendo seus títulos a partir da edição dos movimentos colecionados, resultando numa segunda forma poética da pesquisa, nomeada “Videomovimentos”.

2.1 Movimento performático

Considerando que essa série de trabalhos teve origem em um processo criativo articulado a uma obra com características performáticas (Parangolés), identifiquei a possibilidade de me apropriar de outros trabalhos instaurados sob as perspectivas da Performance

Desde o início do meu interesse pelas imagens e pela visualidade, momento em que estabeleci maior aproximação das Artes Visuais, trabalhos de artistas que atuam no campo da Performance vêm sendo referências para meu trabalho. As obras de Bruce Nauman, John Cage, Nam June Paik, Trisha Brown, Marina Abramovic, Vito Acconci e Joseph Beuys são fonte de inspiração e de entendimento das possibilidades de articulações entre diferentes linguagens artísticas. Foi através do contato com noções e propostas vinculadas à Performance que passei a perceber maneiras de conectar Dança e Artes Visuais e modos de transitar entre esses campos por meio do meu trabalho. Sendo a Performance uma categoria que agrupa trabalhos cujos processos de instauração são móveis, múltiplos e diversos, ela colaborou para que eu identificasse estratégias poéticas de trânsito entre diferentes materiais, linguagens e procedimentos de criação.

2.1.1 Fluir

Nessa direção, uma referência de *trânsitos poéticos* na Performance é o movimento *Fluxus*. O *Fluxus* não se configura como uma escola ou método de arte, ao contrário, caracteriza-se por uma atitude poética e política em relação à arte enquanto *processos de transformação* e de produtos da cultura da sociedade. Para isso, tornou-se fundamental que os artistas e as obras estabelecessem relações e diálogos diretos com o público, abandonando o tradicional distanciamento entre arte e vida imposto por uma lógica institucional de museus e galerias. A Arte deveria ser feita a partir de referências e materiais diversos, conectando-se com campos como a Filosofia, Sociologia, Ciências e outras disciplinas extra-artísticas. Nesse sentido, a noção de *experiência artística* é protagonista nas ações realizadas, principalmente nas performances e *happenings*, cujo conceito de ato presencial, pressupondo uma

relação ativa entre obra e espectador, prestava-se aos propósitos *Fluxus*.

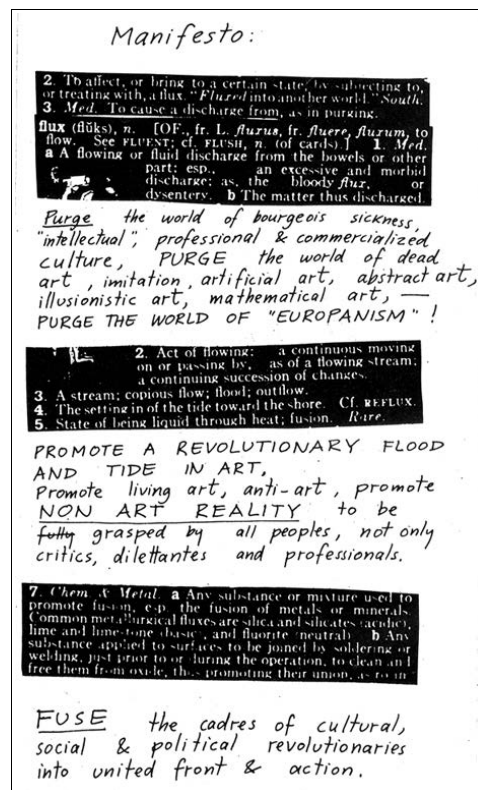


Figura 14 – George Maciunas – “Manifesto Fluxus” (1963)

Percebi que na ideia de *Fluxus* está contida a noção de *trânsitos poéticos*, movimento, fluência, mudança, devir, trocas, intercâmbios, viagens, passagens, deslocamentos, influências, tensões. Fluxo, segundo dicionário Aurélio, é:

Ato ou modo de fluir. Corrente, curso de fluido em um conduto, de tráfego numa rua, etc. Enchente fluvial. O espraiar (das ondas). Escorrimento ou curso de líquido; deflúvio. Grande quantidade; abundância; superabundância. Qualquer movimento contínuo ou que se repete no tempo.

Ao observar as práticas artísticas dos participantes do movimento *Fluxus*, percebe-se que suas poéticas são compostas por elementos diversos e pela contaminação que se deixam acometer por outras influências, interesses, práticas, conceitos. Os artistas do *Fluxus*, em sinergia com as propostas do movimento, não estabelecem seu trabalho na abordagem de uma única e absoluta técnica, material ou conceito; pelo contrário, modificam-se pelo fluxo dos pensamentos em relação ao outro, mobilizam-se na busca de um diálogo entre linguagens e práticas: coreógrafos conectados a artistas visuais conectados a videastas conectados a encenadores

conectados a músicos. Isso pode ser verificado no trabalho de John Cage: ao mesmo tempo em que trabalha colaborativamente com o coreógrafo Merce Cunningham, realiza criações em parceria com o videasta Nam June Paik, conhecido por seu trabalho em diferentes linguagens e meios.

Como se fosse uma Arca de Noé frente ao dilúvio de uma sociedade cada vez mais uniforme, o *Fluxus* incorpora todas as disciplinas: a nova música, a dança, o *happening*, certas atuações pessoais que antecipam a performance, a poesia, a crítica e a teoria estéticas, o vídeo, as artes plásticas, o teatro, etc.³⁷

Isso sempre me interessou como artista: essa possibilidade de me pôr em trânsito através do meu processo de criação e, ao mesmo tempo, mobilizar os lugares por onde passo. Lembrando as palavras de Allan Kaprow: “O jovem artista de hoje não tem mais que dizer 'Eu sou um pintor' ou 'um poeta' ou 'um dançarino'. Ele é simplesmente um 'artista'. Todas as instâncias da vida se abrirão a ele”.³⁸ Nisso figura mais um de meus interesses pelo *movimento*. A minha inserção como artista em diferentes pontos do Sistema da Arte não se quer hermética, fixa e sem passado. O vínculo que venho estabelecendo com diferentes campos artísticos é móvel.

Na atual fase da minha produção artística, transito, especificamente, entre a área da Dança e das Artes Visuais, o que permite coletar e colecionar em minha bagagem referências de tais campos acerca do *movimento*. Isso significa que o trabalho resultante desta pesquisa também é uma forma de dar a ver essas viagens, abrir as malas e espalhar no espaço em que me hospedo todos os *souvenirs* que coleciono: “O colecionador-artista acumula os registros por onde passou e que constituem a sua história”³⁹, a exemplo de Mário de Andrade, viajante cujas malas “transportavam memórias e histórias materializadas em objetos e registros”.⁴⁰ Essas ações de *trânsito poético* também são ações do processo criativo. Estabelecem-se como procedimentos de pesquisa e colaboram para que este estudo contribua na construção de conhecimento para os campos nos quais transito, tanto em dimensões poéticas quanto teóricas.

³⁷ GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 134.

³⁸ WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002, p. 22.

³⁹ OLIVEIRA, Andréia Machado, SIEGMANN, Christiane, COELHO, Débora, op. cit., p. 114.

⁴⁰ MACIEL, Laura Antunes, op. cit.

Em decorrência das reflexões estabelecidas, “*Fluxus*” é um dos trabalhos inseridos na lista de obras que configuram a exposição. Partindo do procedimento-chave descoberto e definido com “Parangolés”, esse trabalho reescreve a palavra “*Fluxus*” utilizando os movimentos da Coleção. A organização da palavra na tela é semelhante à maneira como foi feita com “Parangolés”. Nesse caso, porém, os movimentos são apresentados antes que se perceba a palavra que se está reescrevendo. A palavra só se torna visível à medida que os cliques de movimentos vão sendo apagados da tela como se fossem atingidos por balas de revólver, devido à sonoridade de armas de fogo empregada no trabalho.

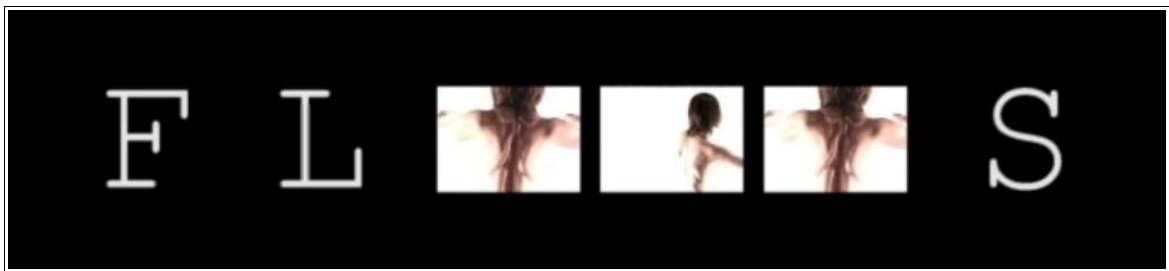


Figura 15 – “*Fluxus*” (2010) – vídeo

O processo de feitura desse trabalho não objetivou sua inserção na exposição final: sua criação serviu mais como laboratório de procedimentos. Comparado aos outros trabalhos desenvolvidos na pesquisa, sua originalidade não se situa nos procedimentos operacionais e estratégias criativas. Entretanto, ao observar os trabalhos produzidos para montar a seleção final da exposição, percebi que esse era o único trabalho em que reescrevo um *movimento artístico*, em vez de obras de Arte. Assim, decidi integrá-lo à exposição final pois o movimento *Fluxus* possui relevante relação com o tema da pesquisa e para com meu trabalho, principalmente no que diz respeito aos *trânsitos poéticos* no processo de criação.

2.1.2 Caminhar

Os *trânsitos poéticos* que estabelecem, além de serem executados entre campos e linguagens da Arte, podem ser verificados na pesquisa. Ao considerar sua primeira etapa, identifica-se que a obra "*Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square*" (1967-68), de Bruce Nauman, já havido sido material de trabalho em diferentes momentos e de diversas maneiras. Aproximei e distanciei a obra do meu trabalho inúmeras vezes até encontrar a melhor forma de incorporá-la ao processo.

Nesta etapa a composição de um dos trabalhos da série "Videomovimentos" foi realizada com base em "*Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square*". Na obra, Nauman transita no perímetro de um quadrado desenhado no chão de seu ateliê (Fig. 1).

Uma referência artística interessante de apropriação da obra de Nauman é o trabalho de Andrew McCully, "*Cryart*", em que o artista se apropria de uma série de obras de arte e as reconstrói segundo a lógica dos videogames, ou constrói um jogo baseado na lógica e regras dessas mesmas obras. Uma parte desse trabalho diz respeito à apropriação de "*Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square*", renomeada para "*Walking In a Gamic Manner Around the Perimeter of a Square*". Nela, McCully reconstrói o trabalho de Nauman como uma etapa introdutória de um *game*, como uma seção de tutorial para que os jogadores treinem as possibilidades de controle e movimentação do personagem no restante do jogo. Funciona como um espaço de testes para entender como o personagem do jogo se move, para onde se move, em que velocidade, em que espaço, etc.



Figura 16 – Andrew McCully – “Walking In a Gamic Manner Around the Perimeter of a Square” (2009) - vídeo/game

No caso do meu trabalho, utilizei os cliques de movimento da Coleção como os passos da lenta caminhada de Nauman, revelando, à medida que o deslocamento é efetuado, o título da obra original através da substituição dos cliques de movimentos por suas respectivas letras, conforme os códigos da Coleção.

Como roteiro usual do procedimento-chave determinado, iniciei os laboratórios de criação selecionando na Coleção e importando para o programa de edição os cliques de vídeo correspondentes às letras que formam o título do trabalho de Nauman. Com os cliques de vídeo organizados, pesquisei uma forma de colocar o título da obra na tela videográfica. Diferentemente de “Parangolés” e “Fluxus”, o título da obra é extenso, de modo que se tornava necessário descobrir uma disposição diferente da leitura horizontal tradicional. O critério adotado foi a configuração espacial de um quadrado – a mesma que Nauman utiliza em sua obra.

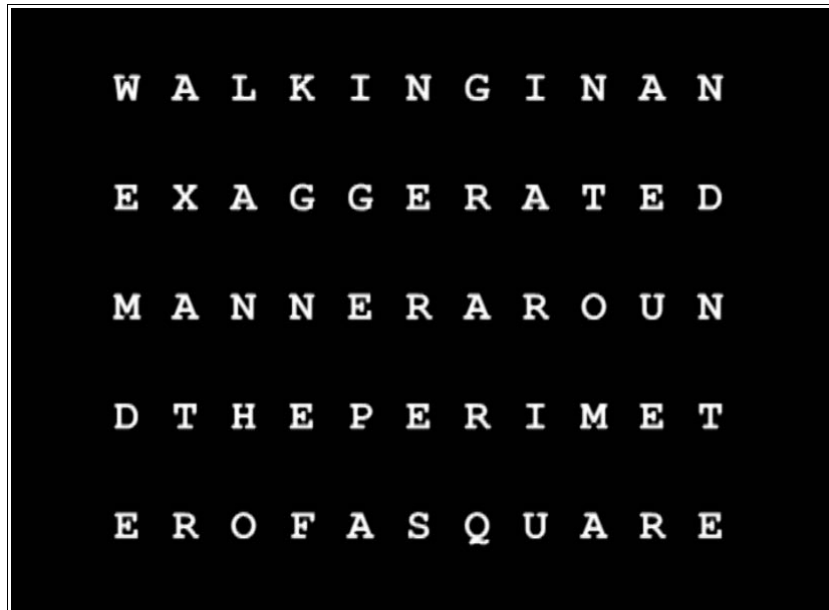


Figura 17 – Disposição espacial do título da obra de Bruce Nauman na tela videográfica

Um dado interessante desse processo foi perceber que as margens de segurança do programa de edição eram muito semelhantes à demarcação espacial do ateliê de Nauman. As margens do programa *Adobe Premiere* servem para limitar a inserção de vídeo e legendas na tela para que não ocorram cortes indesejados na imagem por conta dos diferentes dispositivos de exibição. O programa define duas margens: uma interior para os vídeos e uma exterior para as legendas. Tais margens são utilizadas como parâmetros no momento de edição e não aparecem no vídeo final; nem mesmo há a possibilidade desse recurso. Mas era uma imagem que me interessava devido a referência ao trabalho original apropriado. O que fiz transformar o recurso das margens de segurança em imagem para poder incorporá-lo ao vídeo.

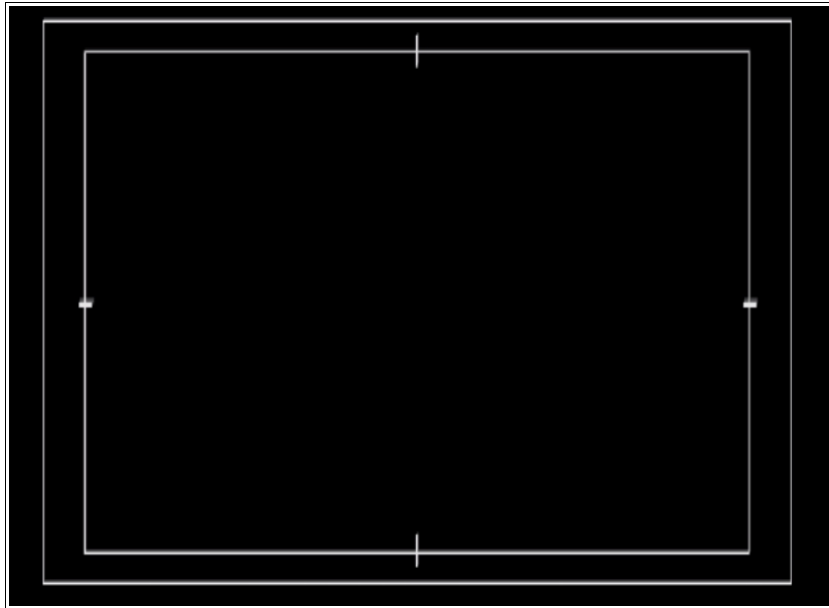


Figura 18 – Margens de segurança do software de edição de vídeo

Com as margens e o título dispostos na imagem, o espaço da tela videográfica “tornou-se o chão do ateliê do artista”: de que forma é possível reescrever a caminhada de Nauman no espaço configurado utilizando os movimentos da Coleção e a disposição das letras?

Investi no jogo entre a disposição espacial das letras, os cliques de movimento e o tempo de substituição da letra por clipe de movimento. Iniciei com a tela preta vazia, contendo somente as margens de segurança. Em seguida, inseri o primeiro clipe de movimento no canto inferior direito, tal qual a posição inicial de Nauman na obra original. Apliquei uma transição para substituir o clipe de movimento pela sua letra. Dessa forma, o clipe de movimento desaparecia e cedia visibilidade para o que estava embaixo – letra – que ali ficava pelo restante do tempo. Executei o mesmo processo com os demais elementos, seguindo a mesma direção espacial da caminhada que Nauman faz no vídeo: em direção ao canto superior direito, depois ao canto superior esquerdo, ao canto inferior esquerdo e assim sucessivamente, até que todo o título da obra aparecesse na tela.

Ao buscar pela sonoridade do trabalho, justapus o áudio original da obra ao procedimento efetuado. Porém, ao rever o trabalho original, chamou-me atenção o tempo que Nauman dispense para cada passo: uma média de 3 segundos para cada um. Isso me remeteu diretamente à estética da valsa, composta por uma

sequencia constante de três tempos musicais por compasso. Pesquisei valsas que pudessem criar sentidos junto às letras e aos movimentos andantes do vídeo.

Andante: esse era o andamento necessário à sonoridade para aquele trabalho.

Prestar atenção ao andamento sonoro estabeleceu uma relação direta entre Música e movimento. Embora a ideia de *movimento* seja utilizada na Música para nomear a divisão de diferentes partes de uma grande composição, a relação entre Música e movimento se dá através da noção de *andamento*. O andamento é a qualidade de *movimento do tempo* em uma execução musical, ou seja, a maneira como se trata o *movimento do tempo* durante a música. O andamento entendido como *movimento do tempo* carrega diferenciações de qualidade de execução, podendo variar de um estado muito lento a um estado de extrema velocidade. Na teoria musical os andamentos são classificados conforme suas velocidades: *largo*, *larghetto*, *lento*, *adagio*, *andante*, *andantino*, *allegretto*, *presto* e *prestissimo*. Além de expressar a velocidade de execução de uma música, o andamento sugere diferentes modos que o músico pode jogar dinamicamente com o tempo, imprimindo alterações de sentido e expressão. Isso se aproxima da ideia de *energia* proposta por Laban, conforme já comentado anteriormente, em que são definidos quatro fatores de variação na execução de um movimento: *tempo*, *espaço*, *fluxo* e *peso*. Pode-se estabelecer um paralelo entre os Andamentos Musicais e os Impulsos de Ação da teoria de Laban. Tais impulsos são gerados ao associar três fatores na execução de movimentos:

- Espaço indireto + peso leve + tempo desacelerado = flutuar;
- Espaço direto + peso forte + tempo acelerado = socar;
- Espaço direto, peso leve + tempo desacelerado = deslizar
- Espaço indireto + peso forte + tempo acelerado = açoitar;
- Espaço direto + peso leve + tempo acelerado = pontuar;
- Espaço indireto + peso forte + tempo desacelerado = torcer;
- Espaço indireto + peso leve + tempo acelerado = espanar;
- Espaço direto + peso forte + tempo desacelerado = pressionar.

Na minha percepção, a caminhada de Nauman obedecia a um andamento musical *andante* e a um impulso de movimento correspondente à ação de *deslizar*: um deslize andante.

Com essas identificações de andamento e energia, defini duas sonoridades para o trabalho. A primeira, uma música de Tom Waits chamada “*What’s He Building?*”, que tem um ritmo lento e andante e insiste em perguntar “O que ele está construindo ali?”⁴¹, sugerindo hipóteses: “Ele está escondendo alguma coisa de nós”⁴² e “Ele não está construindo um teatro para as crianças”.⁴³ Isso me interessa pois traduz em som o que sinto ao me deparar com o trabalho de Nauman: o que ele está fazendo? Já para segunda sonoridade, escolhi o 2º Movimento (valsa em *andantino*) da Sonata para Piano D. 959 de Franz Schubert.



Figura 19 – “*Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square*” (2010) – vídeo

⁴¹ *What’s he building in there?* (tradução nossa)

⁴² *He’s hiding something from the rest of us.* (tradução nossa)

⁴³ *He’s not building a playhouse for the children.* (tradução nossa)

Imagética e sonoramente configurado, o trabalho joga com a ideia de que letras e cliques de movimento fazem as vezes dos passos de Nauman no espaço perimetral, sendo cada letra/movimento um dos passos da lenta caminhada. É como se cada passo contivesse uma infinidade de movimentos e de sentidos a serem descobertos e/ou construídos à medida que o caminho é formado e se torna visível. Isso torna-se mais evidente ao observar a maneira como ficam dispostos os cliques de vídeo nas pistas de edição do programa *Adobe Premiere*: formam uma espécie de escadaria, um caminho dividido em pequenos degraus a serem trilhados por uma caminhada também dividida em pequenos passos.

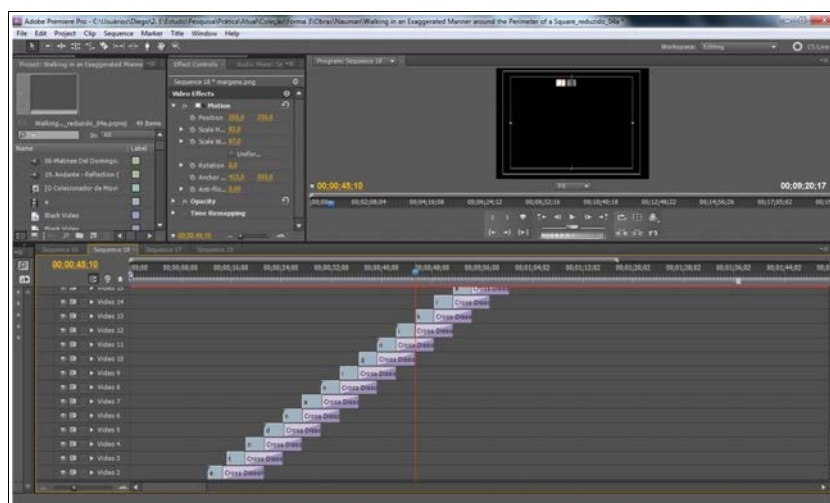


Figura 20 – Pista de edição do software de edição de vídeo

Conforme o poeta Antonio Machado enuncia no trecho do poema “Proverbios y cantares XXIX”⁴⁴:

Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace el camino,

y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante no hay camino
sino estelas en la mar.

⁴⁴ Publicado na obra “Campos de Castilla” (1912). Disponível em: <<http://ocanto.esensiveu.net/destaque/machado.htm>>. Acesso em: <14/12/2010>.

2.2 Movimento Futurista

O ponto de partida para este trabalho é o Movimento Futurista – uma estética que, devido meu interesse pelo movimento, tornou-se fonte de inspiração e reflexão.

O Futurismo foi uma atitude estética e política frente a mudanças no contexto sócio-cultural no início do século XX: as inovações da máquina, a velocidade e os meios de comunicação como potência da vida. Muitos foram os manifestos desse movimento, que perpassou praticamente todas as linguagens artísticas: Artes Visuais, Teatro, Dança, Cinema, Música, Literatura, etc.

Dinamismo e simultaneidade são termos paradigmáticos da proposta futurista. A ênfase na ação e na pesquisa do movimento aparece tanto no romance *Mafarka, o Futurista*, de Marinetti, e no Manifesto Técnico da Literatura Futurista (1912) quanto nas artes visuais, por exemplo na escultura *Formas Únicas na Continuidade do Espaço* (1913), de Boccioni, e nas telas *Os Funerais do Anarquista Galli* (1911), de Carrà, e *Dinamismo de um Cão na Coleira* (1912), de Balla.⁴⁵

No caso da Dança, há os Balés Futuristas, como “Fogos de Artifício”, de Giacomo Balla, apresentado junto aos *Ballets Russes* de Diaghilev, em Roma. Para a ocasião, Balla criou um “balé de luzes” com base na música homônima de Stravinski, na qual os bailarinos eram luzes e cenários móveis, coreografados em tempo real pelo artista, que os operava a partir de um dispositivo de iluminação. Marinetti, por sua vez, criou o Manifesto da Dança Futurista em 1917, no qual propôs novos princípios para a movimentação cênica de atores e bailarinos, proclamando que “era preciso extrapolar 'as possibilidades musculares' e buscar na dança 'aquele' corpo ideal e múltiplo do motor, com o qual sonhamos há tanto tempo.”⁴⁶

No campo da Artes Visuais, os artistas mobilizaram-se na busca de um grafismo do movimento e do dinamismo em sua relação com o tempo e o espaço, utilizando os meios existentes para tal feito, como a Pintura e o advento da Fotografia. As experimentações propostas pelos agentes do Futurismo levantaram problemáticas advindas das capacidades técnicas que os meios ofereciam para

⁴⁵ Enciclopédia de Artes Visuais. Itaú Cultural. Online. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: <20/02/2011>.

⁴⁶ GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 14.

capturar, registrar, grafar o movimento, ou melhor ainda, traduzi-lo na imagem.

[...] o gesto, para nós, não será mais um momento detido do dinamismo universal: será, decididamente, a sensação dinâmica eternizada como tal. Tudo se move, tudo corre, tudo se desenrola rápido. [...] Pela persistência da imagem na retina, as coisas em movimento se multiplicam, se deformam, sucedendo-se como vibrações no espaço que percorrem. Assim, um cavalo correndo não tem quatro patas: tem vinte e os seus movimentos são triangulares. (A Pintura Futurista - Manifesto Técnico)⁴⁷



Figura 21 – Giacomo Balla – “*Dynamism of a Dog on a Leash*” (1912) – pintura

Annateresa Fabris, no artigo “A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo”, fornece uma panorâmica sobre as relações entre procedimentos artísticos e científicos de produção de imagens no Movimento Futurista.

Fabris elucida que o fotógrafo inglês Eadweard Muybridge utilizou a fotografia como dispositivo de captação do movimento em imagem ao realizar um experimento encomendado por Leland Stanford⁴⁸, o qual queria provar sua hipótese de que um cavalo, quando à galope, mantém simultaneamente, em algum momento, suas quatro patas no ar. Muybridge criou um dispositivo com 12 câmeras fotográficas articuladas a um disparador temporal capaz de registrar as diferentes fases de locomoção do animal no tempo-espaço. Assim, entregou a Stanford a prova afirmativa para sua hipótese. Porém, Muybridge não se limitou a tal experimento: aprofundou a investigação criando uma série de imagens de animais e serem

⁴⁷ **A Pintura Futurista - Manifesto Técnico**, escrito por Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Gino Severini. 11 de abril de 1910.

⁴⁸ Ex-governador da Califórnia e apreciador de corridas de cavalos.

humanos em movimento através desse procedimento. Esse material pode ser visto em livros como: “*The Human Figure in Motion*” (1907) e “*Horses And Other Animals In Motion*” (1985).

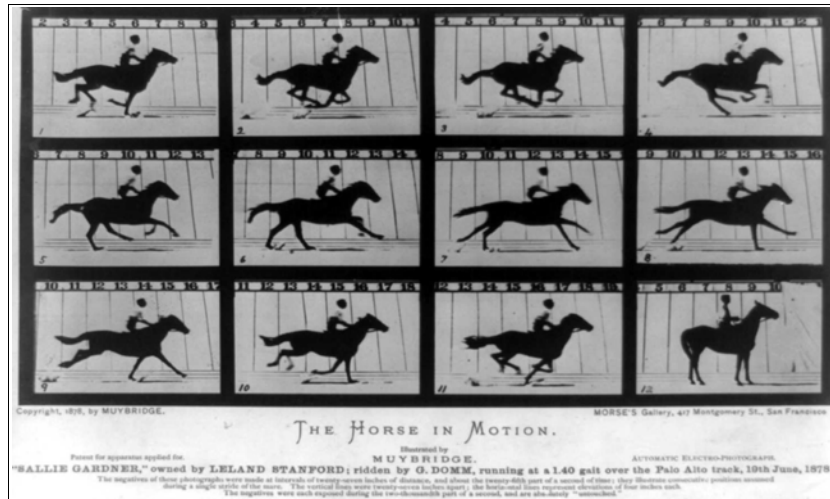
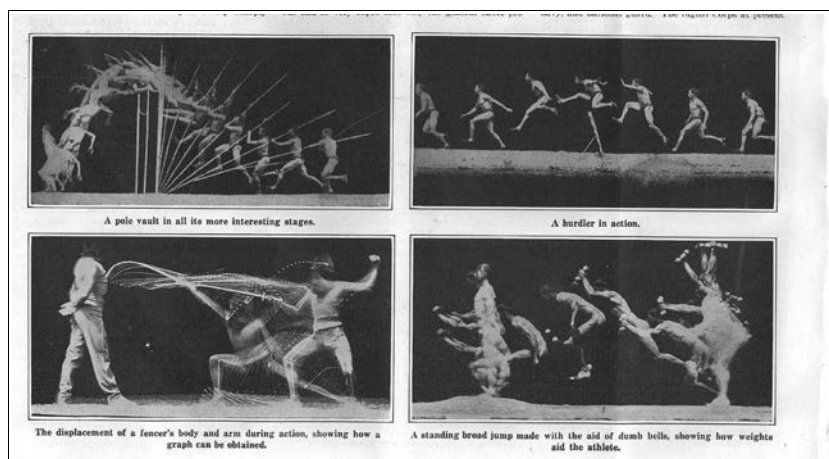


Figura 22 – Experiências fotográficas de Eadweard Muybridge acerca do movimento

Experiências nesse sentido, até mesmo anteriores à Muybridge, são as do francês Étienne-Jules Marey. Fabris aponta que os experimentos de Marey foram os deflagraadores das propostas de Muybridge. A diferença entre o trabalho dos dois é que enquanto Muybridge produz uma série de instantes fotográficos que registram o movimento em imagens separadas, Marey faz a captura do movimento em uma só imagem, reúne “numa mesma fotografia uma série de imagens sucessivas que representam as diferentes posições que um ser vivo ocupa durante um movimento de locomoção”.⁴⁹



⁴⁹ FABRIS, Annateresa. A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo. In: *Revista Ars*. São Paulo, n. 04, 2004, p. 55.

Figura 23 – Experiências fotográficas de Étienne-Jules Marey acerca do movimento

Feitas essas distinções, Fabris tece considerações acerca do modo com que essas experiências reverberaram no processo de criação de pintores da época, como Edgar Degas e Marcel Duchamp, também interessados pelas representações plásticas do movimento. Retomando ideias de Aaron Sharf, a autora revela que Degas, inscrito em uma vertente estética naturalista, aproxima-se da visualidade proposta por Muybridge; já Duchamp, atuando em realidades mais abstratas e em uma ocultação das identidades literais de seus temas, aproxima-se da visualidade proposta por Marey.



Figura 24 – Edgar Degas - "*Horse trotting, feet not touching the ground*" (1881) - escultura



Figura 25 – Marcel Duchamp - "*Sad young man in train*" (1925) – pintura

Fabris também apresenta a posição de Anton Giulio Bragaglia em relação às tentativas de registro do movimento, cuja ideia central é totalmente contrária às experiências anteriores, chegando a negar e zombar de tais tentativas, como pode ser lido no texto referente ao Fotodinamismo: “A questão da cinematografia, no nosso caso, é absolutamente descabida e só pode ser sugerida por um cérebro superficial e imbecil, numa crassíssima ignorância do assunto”⁵⁰, e “[a fotografia] jaz dominada por aquele ridículo e bestial elemento negativo que é a instantânea, até agora surgida como grande potência científica, enquanto não passa de risível absurdo.”⁵¹

Para Bragaglia, a proposta Futurista no Fotodinamismo é a utilização da fotografia em sua potência artística e criativa para o registro do movimento. O artista faz questão de separar o joio do trigo e entende que as experiências de Marey e Muybridge, cinematografia e cronofotografia, não têm relação com a Fotodinâmica, senão pelo fato de lançarem mão da ciência fotográfica como meio.

A Fotodinâmica não buscou a representação perfeita e literal de um movimento com base na ideia de realidade e no uso da mecânica como método, pelo contrário, buscou algo que, segundo Bragaglia, nenhuma experiência anterior conseguiu, tampouco objetivou: a trajetória do movimento, o ritmo da ação, a pulsação do fazer, a sensação de mobilidade e o desejo do gesto. Ao contrário da cinematografia de Muybridge e da cronofotografia de Marey, baseadas em divisionismos do movimento em partes, como faz o relógio com o tempo, a Fotodinâmica opera nos segundos e, mais do que isso, nos minutos *intermomentais* e *intermovimentais* que existem *entre* os segundos, na infinitude do movimento, sem uma obstinação pela realidade objetiva e concreta, afastando-se dela.

Nós buscamos a essência interior das coisas: o movimento puro, e preferimos tudo em movimento, pois, neste estado, as coisas, desmaterializando-se idealizam-se, apesar de conservarem em profundidade um forte esqueleto de verdade. [...] É na presente pesquisa do *interior* de um gesto que se baseiam todos os valores artísticos emotivos que existem no Fotodinamismo.⁵²

⁵⁰ FABRIS, op. cit., p. 64.

⁵¹ Ibid, p. 70.

⁵² BRAGAGLIA, Anton Giulio. Fotodinamismo futurista. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org.). **O futurismo italiano**. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 70-71.



Figura 26 – Anton Giulio Bragaglia – “The slap” (1912) - fotografia

Outro manifesto Futurista relevante é “Cinematografia Futurista” (1916), proposto por F. T. Marinetti, B. Cova, E. Settimelli e A. Ginna. Para eles, as possibilidades artísticas do Cinema não estavam sendo exploradas: a cinematografia era apenas um recurso técnico para cópias gravadas de espetáculos cênico-teatrais. O cinema deveria ser “a evolução da pintura: destacar-se da realidade, da fotografia, do gracioso e do solene. Tornar-se antigracioso, deformador, impressionista, sintético, dinâmico, palavras em liberdade”⁵³. O objetivo era criar um cinema sensível, que utilizasse temas e métodos como: metáforas e metonímias, a velocidade da imaginação, a sinfonia *poliexpressiva*, trechos da vida real, borrões de cores, linhas e palavras, objetos em movimento. Instaurar-se-ia, assim, uma nova arte, uma nova categoria artística.

As propostas do Manifesto:

- Analogias Cinematográficas;
- Poemas, discursos e poesias cinematografados;
- Simultaneidade e compenetração cinematografadas;
- Pesquisas musicais cinematografadas;
- Estados de espírito encenados e cinematografados;
- Exercícios cotidianos para libertar-se da lógica cinematografada;

⁵³ MARINETTI, Filippo Tommaso, SETTIMELLI, Emilio [et al]. A cinematografia futurista. In: BERNARDINI, op. cit., p. 200.

- Dramas de objetos cinematografados;
- Vitrines de ideias de acontecimentos, de tipos, de objetos, etc., cinematografados;
- Congressos, flertes, rixas e matrimônios de caretas, de mímicas, etc., cinematografados;
- Reconstruções irreais do corpo-humano cinematografados;
- Dramas de desproporções cinematografadas;
- Dramas potenciais e planos estratégicos de sentimentos cinematografados;
- Equivalências plásticas lineares, cromáticas, etc., cinematografados;
- Palavras em liberdade, em movimento, cinematografadas.

Poderia a Videoarte ser uma versão técnico-poética eloquente dos ideais do Cinema Futurista? Quais paralelos poderiam ser traçados entre as duas manifestações artísticas? Pergunto pois me parece que as propostas proclamadas no Manifesto poderiam estabelecer estreitas relações com propriedades fundamentais da linguagem videográfica, sobretudo da Videoarte. Ao ler o Manifesto, tive a sensação de se tratar de uma reflexão sobre o vídeo e suas potencialidades criativas como Arte, dado que a linguagem videográfica tomada como *meio* de criação presta-se às analogias, às metáforas, ao trabalho com os fragmentos, aos discursos em primeira pessoa, à simultaneidade e à multiplicidade, às pesquisas entre som e imagem, à lógica cotidiana e ao registro-documento do mundo, às anamorfoses da imagem, às possibilidades de reconstruções não imaginadas do corpo, ao uso da palavra como elemento visual.

“Decomponhamos e recomponhamos assim o universo segundo os nossos maravilhosos caprichos [...]”⁵⁴

⁵⁴ Ibid, p. 224.

2.2.1 Escrever

Inspirado por essa frase, passei a produzir. A ação primeira foi desmontar um dos vídeos da coleção, extraindo todos os seus *frames* e arquivando-os em uma pasta virtual. Formou-se um arquivo de 707 imagens. Na busca do que fazer com eles observei aquela pasta de organização. Percebi que ao usar a barra de rolagem do *Windows*⁵⁵ para rolar/descer/subir a tela, acontecia uma mobilização daquelas imagens, um efeito retiniano, que apresentou um resultado semelhante a um *Flipbook*.

O *Flipbook*, também chamado de *Cinema de Bolso*, compõe-se de uma série de imagens organizadas em sequencia e em formato de livreto. Ao ser rapidamente folheado, gera impressão de movimento, tal como no cinema, porém, a ilusão da mobilidade é realizada pelas mãos. Lembra também o próprio filme cinematográfico, composto de uma série de fotogramas horizontalmente organizados em uma fita de celulose.



Figura 27 – *Flipbook*



Figura 28 – Película cinematográfica

⁵⁵ Sistema operacional de computador.

A diferença está no fato de que a pasta em que os arquivos estavam armazenados não exibia apenas uma imagem por vez como no *Flipbook*, nem tampouco apareciam dispostas horizontalmente como na película cinematográfica. Várias imagens-*frame* apareciam simultaneamente em um espaço mais verticalizado, uma vez que a tela/pasta do *Windows* estava configurada em tamanho grande e a rolagem era vertical, de modo que a ilusão de movimento não se apresentava de modo contínuo, perceptível e fluido: o movimento surgia fragmentado, mostrando todas as suas etapas. Tratava-se apenas de uma sugestão de movimento e não de sua realização completa. A estética daqueles quadros aparecendo juntos, além de fazer relação com a própria forma visual de organização da Coleção de Movimentos, lembrou a visualidade contida nos trabalhos de Muybridge e Marey. Isso me remeteu a um *imaginário futurista* de captação do movimento em suas partes, seus meios, suas dinâmicas e relações com o tempo e espaço.

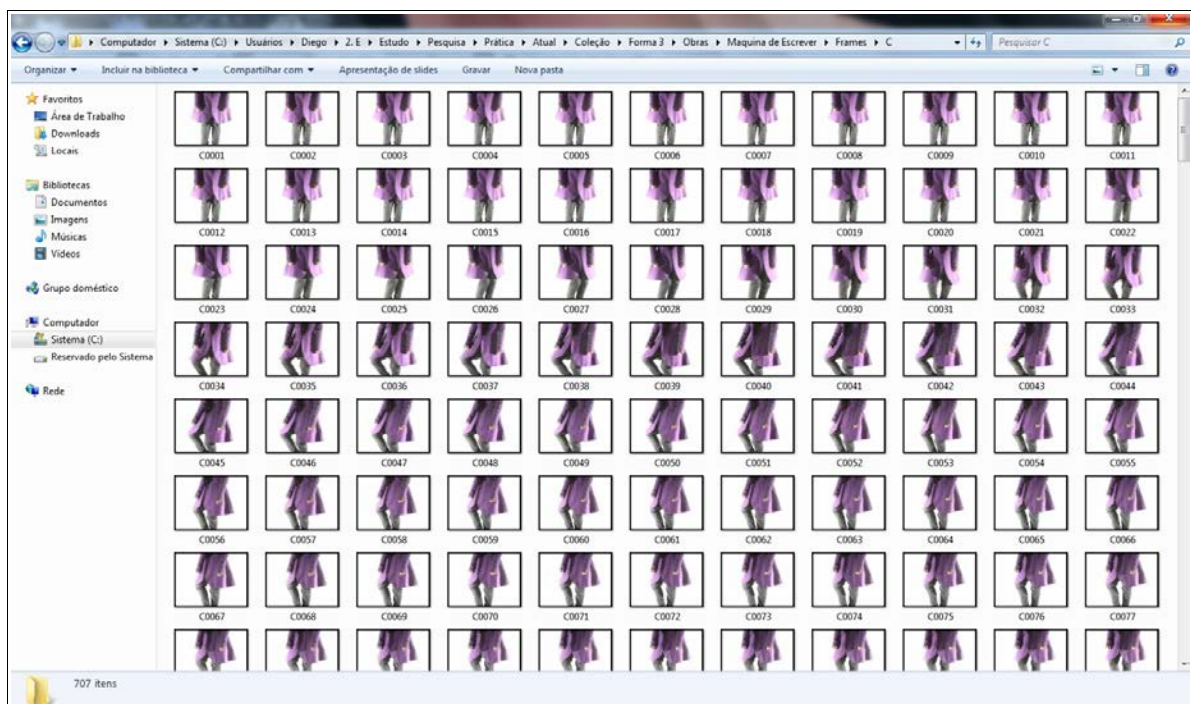


Figura 29 – *Frames* de vídeo separados e armazenados em pasta no computador

Dessa forma, objetivei formalizar esse procedimento de modo que dialogasse com propostas Futuristas. Escolhi como obra referencial para aplicação do procedimento o trabalho de Bragaglia “*Máquina de Escrever*” (1911).

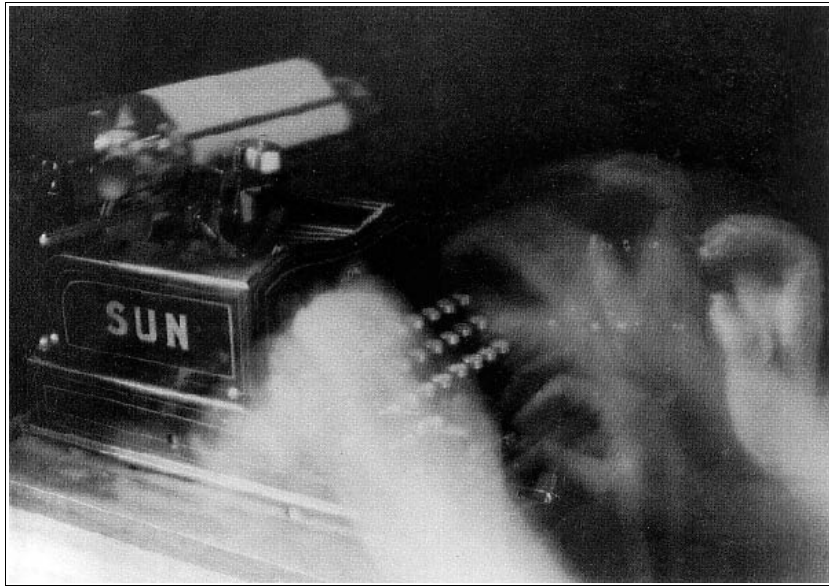


Figura 30 – Anton Giulio Bragaglia – “The Typewriter” (1911) - fotografia

Escolhi essa fotografia por seu título, que tem relação com o meu processo de *escritura* através de vídeo e movimento. Além disso, a escolha foi influenciada pelo fato de Bragaglia tê-la composto a partir dos ideais da Fotodinâmica, cujas ações criativas foram mediadas por um aparato tecnológico de produção de imagem – o que dialoga com meu projeto criativo acerca da imagem eletrônica em movimento. Ou seja, embora o resultado do trabalho se oponha aos objetivos da Fotodinâmica (uma vez que faz alusão imagética ao trabalho de Muybridge e Marey), mantive a proposta para tensionar as diferentes perspectivas que orbitam o movimento Futurista.

Assim como Auguste Rodin, acredito que o movimento jamais será *movimento* na imagem, uma vez que sua essência não é fixa, é fluxo, devir.

É o artista quem diz a verdade e a fotografia que mente; pois, na realidade, o tempo não pára. E se o artista consegue produzir a impressão de um gesto que se executa em vários instantes, o trabalho dele é, certamente, muito menos convencional do que a imagem científica onde o tempo é suspenso de forma abrupta.⁵⁶

Ao olharmos um Fotodinamismo de Bragaglia e percebermos movimento, não o percebemos de fato, apenas o imaginamos, recordamos, pensamos *em movimento*, atualizamos nossa *memória de movimento* pela imagem. O movimento está em quem olha, em quem percebe, em quem o imagina, em quem o constrói

⁵⁶ RODIN, Auguste apud FABRIS, op. cit., p. 53.

seja pelo pensamento, seja pela ação criativa. Tanto é que Bragaglia nomeia seus trabalhos utilizando palavras ou frases que servem como pistas para que o espectador acesse aquela situação e atualize o trabalho a partir de um referencial de movimento que possui: “Carpinteiro serrando” (1911), “Datilógrafa” (1911), “Homem tocando violão” (1911), “Cumprimentando” (1911), “A reverência” (1911), “Procurando” (1912), “Jovem que se balança” (1912), “O homem que se levanta” (1912), “A atriz fotodinamizada” (1913) e “O tapa” (1913).

Voltando à prática, selecionei os clipes de movimento correspondentes das letras do título “Máquina de Escrever” e de cada um deles extraí seus *frames*, resultando num total de 10.345 imagens-*frames* arquivados. Utilizei um programa que grava em vídeo todo movimento realizado na tela do computador para capturar o movimento de rolagem da pasta em que estavam armazenadas as imagens-*frames*. Verifiquei questões técnicas de resolução e tamanho de gravação e, em seguida, estabeleci um roteiro e um ritmo para gravar os movimentos das imagens-*frames* produzidos descendo a barra de rolagem. O ritmo escolhido foi o de uma música de Philip Glass, composta para a ópera “Einstein on the Beach” (1976), dirigida por Bob Wilson. O espetáculo é um marco na história das Artes Cênicas devido à linguagem utilizada na composição da obra cênico-teatral, em que há uma nova proposta de encenação operística, utilizando a visualidade, a sonoridade e a precisão de gestos e movimentos como principais agentes de significação e narrativa, ao invés do tradicional texto falado.



Figura 31 – Bob Wilson/Philip Glass - “Einstein on the Beach” (1976) – espetáculo cênico

Lembrei-me dessa trilha-sonora ao perceber que os nomes dos arquivos haviam ficado com uma estrutura alfanumérica, conferida automaticamente pelo programa utilizado para a extração dos *frames*. Para o clipe de vídeo correspondente à letra “M”, que contém 963 imagens, os nomes dos arquivos ficaram: M0001, M0002, M0003, M0004, etc. O momento deflagrador da lembrança foi quando percebi que os nomes dos arquivos também eram mobilizados junto às imagens-*frame*, configurando uma contagem das imagens e do movimento. A música composta por Glass baseia-se nessa premissa: é uma sucessiva contagem de números de 1 a 8 em um ritmo constante e bem definido.

O roteiro para gravar a tela do computador “descendo” foi: enquadrar na tela a quantidade de imagens a serem capturadas ao descer a barra de rolagem; clicar no “*play*” do programa de áudio que reproduz o ritmo escolhido; clicar no botão “gravar” do programa de gravação de tela utilizado; clicar ritmadamente a seta do mouse na barra de rolagem; por fim, salvar como vídeo. Após esse processo, importei os vídeos produzidos para o programa Adobe Premiere e montei a edição com base no ritmo da música de Glass e numa sequência ordenada de modo que os nomes dos arquivos formassem, pela passagem do tempo, o título “Máquina de Escrever”.

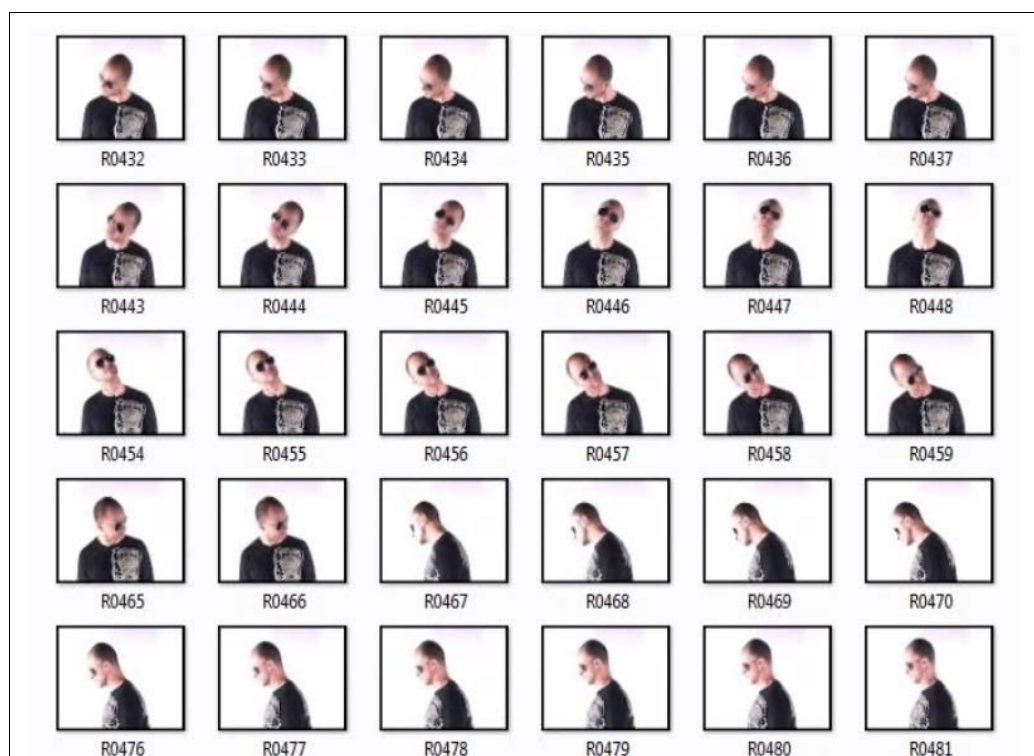


Figura 32 – “Máquina de escrever” (2010) – vídeo

2.3 Movimento cinético

A Arte Cinética baseou a série de trabalhos sobre a qual passarei a dissertar neste capítulo. Assim como o Futurismo, a Arte Cinética é abordada nessa pesquisa dada a predominância do conceito e da prática do *movimento* como material e assunto de composições artísticas.

Ainda que a Arte Cinética e o Futurismo sejam estéticas voltadas ao *movimento*, elas o abordam de maneira diversa. O Futurismo entende o *movimento* sob a lógica da representação, em proposições que resultam em obras artísticas cujos impulsos criativos estão na descoberta de estratégias poéticas capazes de capturar, registrar e representar movimento – o *movimento como assunto temático*. Já os trabalhos agrupados sob a expressão “Arte Cinética” estão em movimento, é o *movimento como material de trabalho*, como *linguagem*. Conforme Cyril Barret:

“1. obras que envolvem o movimento real; 2. obras estáticas que produzem seu efeito 'cinético' pelo movimento do espectador; 3. obras envolvendo a projeção de luz; 4. obras que requerem a participação do espectador”.⁵⁷

Embora não se desconheça as reflexões históricas e teóricas sobre a Arte Cinética, a exemplo dos escritos de Frank Popper⁵⁸ e Guy Brett⁵⁹, é no trabalho dos artistas que percebo com clareza as propriedades da Arte Cinética. Artistas como Marcel Duchamp, Victor Vasarely, Jesus Soto, Yaacov Agam, Jean Tinguely, Pol Bury, Julio le Parc, Abraham Palatink, Dan Flavin e Alexander Calder inventam formas processuais de lidar com o movimento e seus trabalhos oferecem material para a percepção da mobilidade.

2.3.1 Mobilizar

MóBILE. Jogo de peças em uma engenharia que desafia a gravidade. Cinetismo lúdico entre equilíbrio e movimento. Movimento no ar, movimento do espaço no fluxo do tempo. Pêndulo: que está pendente. À espera de vir. Por vir:

⁵⁷ BARRET, Cyril. Arte Cinética. In: STANGOS, Nikos (org). **Conceitos de Arte Moderna**. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro. 1991, p. 152.

⁵⁸ POPPER, F. **Origins and development of kinetic art**. Londres: Studio Visa, 1968.

⁵⁹ BRETT, Guy. **Kinetic Art – The Language of Movement**. Londres: Studio Vista, 1968.

devir de movimento da matéria. Suspende. Suspense: a ação se retarda à espera de um desfecho cujo movimento final é desconhecido, porém inevitável. O móbil está suspenso. Suspense da matéria e devir de movimento definem o móbil. O Móbil dá forma ao ritmo do ar.

Minha mirada para os móveis está direcionada às proposições de Julio le Parc, o qual investe na mobilização de pequenas peças-placas suspensas por fios quase-invisíveis cuja força motriz é o vento. O ar em movimento é o principal agente de um jogo estético entre luz, tempo, espaço e percepção. O movimento é utilizado como elemento provocador de instabilidade, de abertura para múltiplas perspectivas de percepção e de entendimento, para a contínua mutação do espaço, das imagens e da luz. As obras de Le Parc nunca param, nunca definem um único ponto de vista, nunca estão completas e acabadas: são devir, fluxo; desdobram a cada milésimo de segundo o espaço em que estão instauradas, mobilizando nossa percepção sobre elas. Inclusive fisicamente: os trabalhos do artista não servem à contemplação passiva e imóvel: pelo contrário, solicitam observação ativa, convidam ao deslocamento, sugerem participação do nosso movimento para construir as imagens e os sentidos da obra; integra-nos ao trabalho. Ou seja, o *movimento* não é somente fator intrínseco das placas espelhadas suspensas e mobilizadas pelo vento: o movimento é também externo à obra, está no espaço que modifica o fluxo de ar que mexe com as placas, está nas luzes do ambiente que refletem imagens do espaço de infinitas maneiras, está no movimento de quem olha as placas espelhadas, como olha, de onde olha e por quanto tempo olha. O movimento de Le Parc remete à instabilidade da vida, ao fluxo do tempo, às multiplicidades de pontos de vista e à contínua transformação da Arte.

[...] Le Parc é um sedutor único, mágico, carismático: com serenidade e mão suave nos eleva-nos a um caleidoscópio universal que flui, resplandece, dança, brinca e vibra, e cuja beleza e encanto nos captura e não nos abandona. O jardim mágico de luz que Le Parc coloca em cena nos remete à infância, nos transforma em crianças cativadas por seu próprio jogo, abstraídos do resto do mundo.⁶⁰

⁶⁰ [...] *Le Parc es un seductor único, mágico, carismático: con serenidad y mano suave nos eleva hacia un calidoscopio universal que fluye, resplandece, danza, brinca y vibra, y cuya belleza y encanto nos atrapan y ya no nos abandonan. El jardín mágico de luz que Le Parc ha puesto en escena nos devuelve a la infancia, nos transforma en niños cautivados por su propio juego y abstraídos del resto del mundo.* HERZOG, Hans-Michael [et al]. LE PARC, J. & HERZOG, H. **Le parc lumière: obras cinéticas de Julio Le Parc.** Zurich: Daros-Latinamerica, 2005, p. 10-11, (tradução nossa).

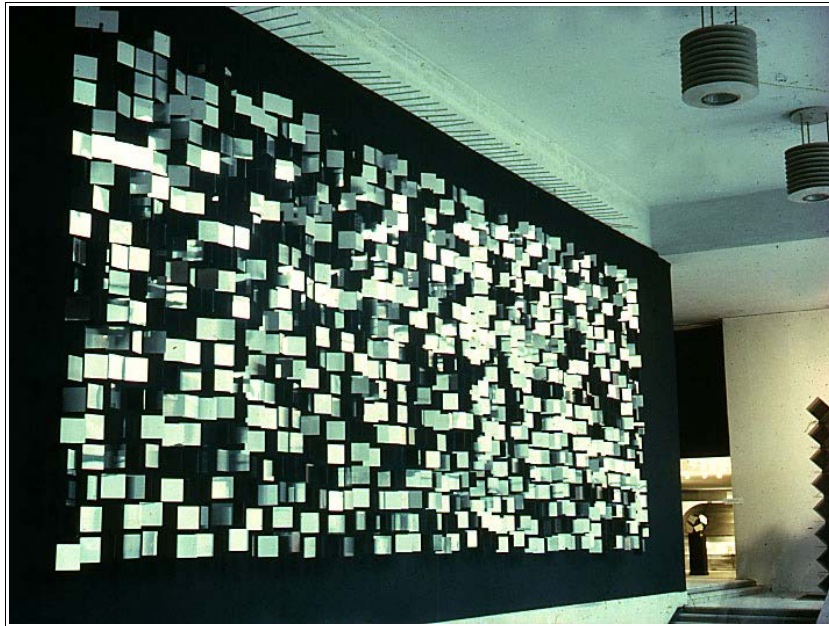


Figura 33 – Julio le Parc - “*Continual mobile*” (1963) - instalação

A série “Continuals-Mobils” é composta por diferentes experiências realizadas pelo artista a partir de um procedimento-chave com móveis, conforme ele próprio relata:

Em uma tela branca (60cmx60cm) é colocada uma outra superfície branca da mesma dimensão e à cinco centímetros de distância. Esta última superfície é uniformemente cortada em pequenos quadrados paralelos de 5cmx5cm. Embora preserve sua posição, os quadrados estão suspensos por uma corda de *nylon* muito fina na frente, para que possam ter todos os tipos de posições enquanto gira de maneira independente. Por conseguinte, as posições são aleatórias e sua circulação é lenta ou rápida de acordo com o ar ambiente, e a iluminação também é modificada pelos ângulos de luz. Em um experimento similar, o fundo é preto ao invés de branco, a posição do quadrado é alternada, iniciando a partir de duas direções opostas, um com todos os quadrados perpendiculares ao plano de fundo (em preto) e outro com os quadrados em paralelo ao fundo, cobrindo-o (em branco). Isto estabeleceu com o movimento de cada quadrado, em média, 50% de brancos e 50% de pretos. Outro experimento realizado no mesmo período foi substituir os quadrados opacos por outros em acrílico sobre tela branca. O visual fugaz dos elementos básicos deu uma importância óbvia aos elementos exteriores: o ar em movimento, as imagens ao redor, que foram capturadas por cada quadrado em movimento, enquanto a luz em movimento era refletida em uma tela branca pelo quadrados. Isso me levou logicamente à experiência em diferentes locais de iluminação móvel em um quarto escuro, e me dei conta da diversidade de combinações. De um modo semelhante, o fundo foi alterado, curvado e adquiriu diferentes formas. As reflexões foram acelerado ou retardado. Finalmente, o caminho das reflexões foram modificados à medida que os ângulos dos elementos em suspensão também eram modificados. Essas experiências acabaram com uma situação visual sempre diferente, mas muito semelhantes. (Le Parc – web site)⁶¹

⁶¹ On a white screen (60cmx60cm) is placed another white surface of same dimension and 5cm away. This latest surface is evenly cut in little parallel squares of 5cmx5cm. While preserving their position; the squares are suspended by a very thin nylon string on the front, so they can have all kind of positions while turning independently. Therefore they positions are at random

Inspirado por Le Parc, Élcio Rossini criou o cenário de um espetáculo do Grupo Gaia de Dança Contemporânea, do qual fui diretor, junto à Alessandra Chemello, chamado “Mulheres Fortes em Corpos Frágeis”. O projeto do espetáculo foi concebido com o intuito de provocar o pensamento em Dança a partir de um coletivo de artistas. Nossa motivação foi pensar num *processo de construção* em Dança, muito mais que em uma obra. Representou motivação ainda maior poder *provocar e estimular pensamento em Dança*, muito mais que desenvolver uma coreografia formal. A partir dessas motivações, desenhamos o projeto *Mulheres Fortes em Corpos Frágeis*, focado em seu processo, provocador e revelador de resultados inesperados. Convidamos seis artistas gaúchos, em três duplas, para criar trabalhos poéticos em Dança a partir de um tema central e dual: mulheres frágeis X corpos fortes. Nesse contexto, minha criação deu-se em parceria com Daniela Aquino, eu coreógrafo, e ela bailarina. À nossa parte do projeto intitulamos “Cinderela *Fashion Week*”, que coloca em cena uma mulher multifacetada, atravessada por diversas interferências, numa alusão à ordem randômica do seletor do rádio, dos vagões de um trem e das passagens de estados da alma. Os seus descaminhos levam a múltiplas estradas, numa velocidade hiperacelerada onde as paixões fluem entre a fuga do baile, a busca da segurança perdida e a promessa de eternizar a efemeridade dos desejos. Nessa proposta, Élcio Rossini criou uma estrutura de placas de acrílico brancas suspensas por fios de *nylon*. Rossini trouxe a referência de Le Parc em razão da recorrência de elementos coreográficos que remetem à ideia de partes, suspensões, fragmentos, movimentos de passagens, aleatoriedade, justaposições e sobreposições de movimentos.

and their movement is slow or fast according to the surrounding air and the lighting is also modified by the light angles. In a similar experiment, the background is black instead of white, the square position is alternated, starting from 2 opposite directions, one with all the squares perpendicular to the background (in black) and the other one with the square parallel to the background and covering it (in white). This established with the movement of each square an average of 50% of white and 50% of black. Another experiment conducted at the same period was to replace the opaque squares with some in Plexiglas on a white screen. The vanishing visual of the basic elements gave the obvious importance of the outside elements: the moving air, the surrounding pictures which were slatted and caught by each moving square while the moving light was reflected on a white screen by the squares. This led me logically to experiment on the different places of the moving light in a dark room and I realized the diversity of combinations. In a similar way the background were changed, curved and given different shapes. The reflections were accelerated or slowed down. Finally the courses of the reflections were modified as the angles of the suspended elements are modified as well. Those experiments ended up with a visual situation always different but very similar.

Le Parc, Julio. **Website do artista**. Disponível em: <<http://www.julioleparc.org/>>. Acesso em: <17/01/2001>. (tradução nossa).



Figura 34 – Grupo Gaia - “Mulheres fortes em corpos frágeis” (2008) – espetáculo cênico

Com as referências acumuladas, parti para a prática e experimentei a reescritura dos móveis de Le Parc, atento para a maneira pela qual a reescritura da obra original poderia ser realizada de forma mimética. Organizei as letras do título da obra em cinco colunas e três linhas na tela videográfica. Em cada coluna, inseri uma linha vertical do início ao fim da tela. Substituí as letras pelos seus respectivos movimentos e neles apliquei um efeito de rotação a partir do eixo vertical da imagem, de modo que o movimento acontecesse na dimensão da profundidade de campo, e não bidimensionalmente. A rotação conferiu às imagens profundidade e perspectiva. Para a sonoridade de fundo, escolhi uma das músicas da trilha-sonora do espetáculo “Mulheres Fortes em Corpos Frágeis”. Estruturada com viola portuguesa, a música revela um universo leve e fluido, próximo do universo sonoro que os móveis de Le Parc sugerem.

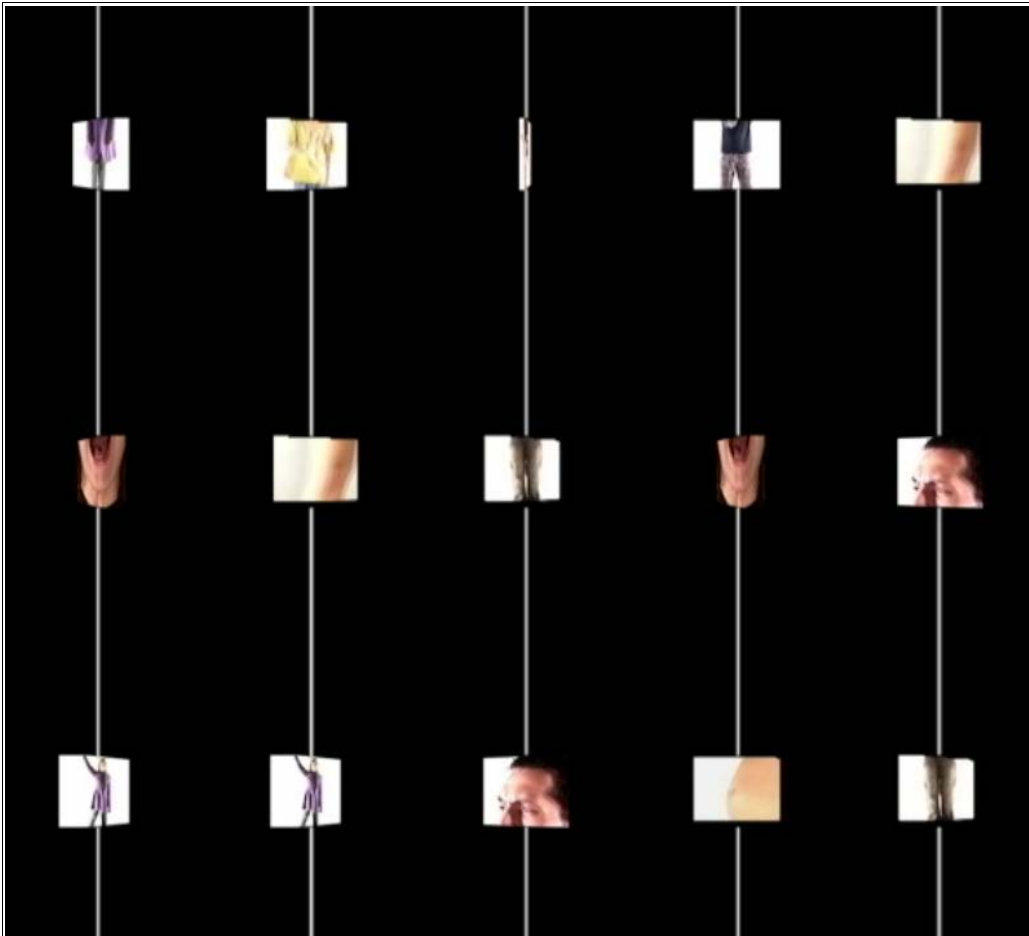


Figura 35 – “*Continuel Mobile*” (2010) - vídeo

2.3.2 Circular

É difícil falar de Móviles e não mencionar Alexander Calder. Mesmo tendo sido o trabalho de Le Parc que mobilizou o processo de criação dos “meus móveis”, há que se mencionar a influência das proposições areo-cinético-espaciais de Calder em meu processo de criação. Dentre os trabalhos do artista, “O Circo de Calder” (1926-31) captura minha atenção.

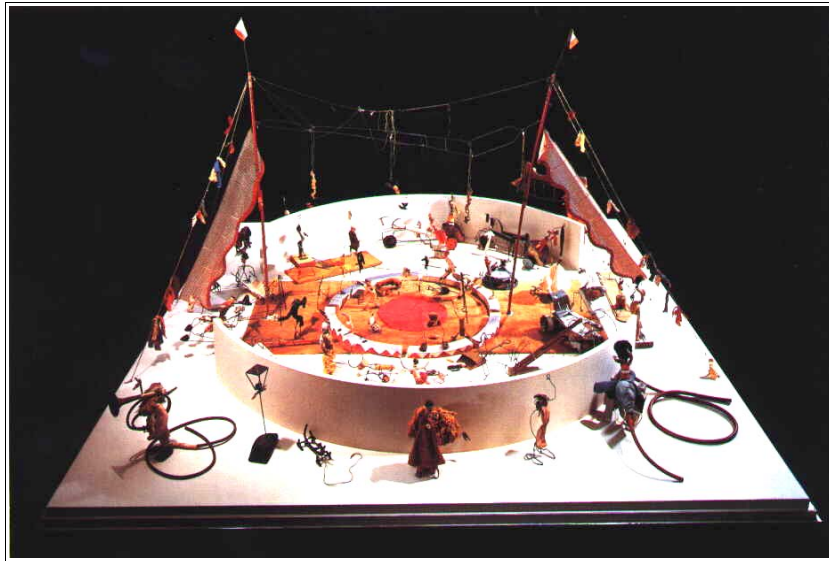


Figura 36 – Alexander Calder – “O Circo de Calder” (1926-31) - performance

Móviles miniaturizados em madeira, couro, tecido e arame representam animais, trapezistas, malabaristas, palhaços e bailarinas em um picadeiro, também em pequena escala. Os móveis eram manipulados pelo próprio artista em tempo real, ou seja, Calder realizava uma apresentação circense. O interessante é que Calder construiu todos os objetos do circo (personagens, cama elástica, picadeiro, etc.) de modo que pudessem ser guardados em uma única mala, o que permitia o deslocamento e a apresentação do circo em diferentes locais. O artista se movia com a obra e a obra se movia com o artista. A mobilidade está também na forma de apresentação, bem como na maneira com que o artista projetava esse acontecimento, carregando ele mesmo seu próprio trabalho, decidindo ele mesmo o momento e o local da exibição.

Diz Sweeney, o grande crítico americano, num admirável e luminoso estudo sobre Calder, que o circo insinuou em Calder a estética do inacabado, da suspensão e da surpresa. De fato, o que os artistas do Circo Calder, gente e bichos, nos revelam é a incerteza, a imprecisão. Os bonecos se humanizam precisamente por essa incerteza, pelas falhas. Ninguém sabe se conseguirão ou não realizar o número arriscado: isso dá ao circo aquela atmosfera de ânsia e surpresa dos grandes momentos, quando os tambores rufam e a respiração dos espectadores fica suspensa, diante do salto ou da proeza perigosa dos artistas de verdade. [...] Num espetáculo que exige acima de tudo a precisão, a destreza, a infalibilidade das coisas mecânicas em seres vivos, homens ou bichos, ele acentua, precisamente, as qualidades contrárias, essa insegurança e imperfeição que caracterizam os atos humanos, e que ele injeta nos seus artistas de picadeiro, nos bonecos e brinquedos inanimados, de arame, cortiça, couro, pano ou pau, desgraçados protagonistas de proezas impossíveis.⁶²

⁶² PEDROSA, Mario. Calder, escultor de cataventos. In: ARANTES, Otilia. **Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV/Mário Pedrosa**. São paulo: EdUSP, 2000, p. 53.

Esse trabalho se aproxima do universo das Artes Performáticas. Não me refiro somente à Performance enquanto categoria artística, mas das linguagens que fazem da *presença no aqui e agora* a gênese da instauração do trabalho, como o Teatro, a Dança e o Circo. “O Circo de Calder” é um belo movimento transitório entre esses campos artísticos: há dança, há teatro, há circo, há performance, há visualidade. Importa lembrar de Otávio Donasci e suas “Videocriaturas” (1980): uma mistura de corpo e vídeo; metade homem, metade monitor; metade Artes Visuais, metade Teatro; corpo de carne, cabeça de imagem. As “Videocriaturas” apresentam a relação das Artes Cênicas com as Artes Visuais por meio das novas tecnologias, revelando para ambas as linguagens novas possibilidades estéticas: fornece ao Teatro e à Dança novos recursos expressivos e representativos para o intérprete, e liberta o vídeo da bidimensionalidade da tela, fazendo-o caminhar por outros tempos e espaços. Observa-se a construção de sentidos via corpo e imagem hibridizados. Essa mesma construção está presente na poética de Pina Bausch.

[...] não podemos separar o que cabe à dança e o que cabe ao teatro, no *tanztheater* de Pina Bausch. Como tudo se passa entre devires e subjetivações, é teatro que penetra a dança e a dança o teatro, de tal modo que as sequências mais nitidamente teatrais ainda são danças, e a dança são muitas vezes de “pequenas cenas” que se aceleram e se metamorfoseiam em movimento dançado.⁶³



Figura 37 – Otávio Donasci – “Videocriaturas” (1980) – performance

⁶³ GIL, op. cit., p. 182.

Fascinam-me as particularidades do “Circo de Calder”, sobretudo pelas noções de movimento e deslocamento intrínsecas e extrínsecas ao trabalho: da obra, na obra, dos personagens, do criador, das linguagens artísticas. Decidi que esse seria o próximo trabalho a desenvolver.

Comecei o processo de reescritura da obra a partir de três premissas: selecionar os cliques de movimento correspondentes às letras do título da obra; ouvir a trilha de Nino Rota para “Oito e Meio” (1963), de Federico Fellini; trabalhar com formas circulares e não com vídeos quadrados como vinha fazendo. Experimentei. O universo sonoro de Rota inspirava-me à energia circense, e a ideia de *círculo* remetia-me ao circo, ao picadeiro, à roda, à valsa, à ludicidade, tal como percebo a obra de Calder.

Descobri que essas suspeitas têm base etimológica: a palavra “circo” tem origem no Latim, *circus*, que significa anel, arena, círculo, movimento ao redor de algo, eventos que se repetem regularmente. A ideia de trabalhar o círculo como forma visual remete ao circo propriamente dito e ao seu espaço máximo, o picadeiro, bem como à própria mobilidade do “Circo de Calder” – um “evento transportável” que se repetiu por 40 anos em diferentes sessões.

Para trabalhar as formas circulares utilizei o *ChromaKey*, técnica recorrente na linguagem cinematográfica, a qual consiste em colocar uma imagem sobre outra através do anulamento de uma cor-padrão, verde ou azul. Criei a imagem de um *ChromaKey* circular e sob ela inseri os vídeos, de modo a esconder seus ângulos retos, deixando-os com contornos circulares.

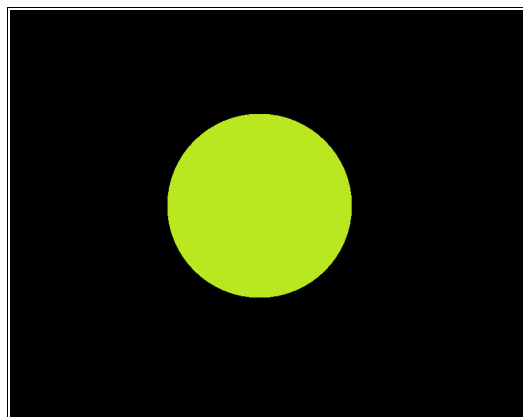


Figura 38 – *ChromaKey* circular

Com os vídeos redondos, pesquisei outras maneiras de tratar a ideia de círculo. Em cada clipe apliquei uma rotação de 360° no eixo horizontal. Essa rotação é definida segundo parâmetros configuráveis no programa de edição, o que permite determinar o número de voltas completas que o vídeo dará em certo tempo de execução. Ou seja, se o clipe possui 10 segundos e for aplicada 01 rotação, ela durará 10 segundos; ao passo que se forem aplicadas 10 rotações, elas girarão em uma velocidade maior.

Estudei as rotações em cada clipe, o que me levou a descobrir novas figuras que apareciam quando a imagem era rotacionada com grande velocidade. Investi nesse procedimento e aumentei cada vez mais o número de voltas completas de cada vídeo, chegando a 90 voltas de 360° em cada.

Configurou-se um caleidoscópio de imagens em movimento.



Figura 39 – Caleidoscópio gerado pela rotação das imagens videográficas

A visualidade do calidoscópio remeteu-me ao abstracionismo tecnológico, identificado em obras de videoartistas como Stephen Beck, Thomas Tadlock, Eric Siegel. Eles

[...] são exemplos de artistas experimentais técnico-abstracionistas. As obras produzidas apresentam, quase sempre, formas abstratas, geometrizadas como caleidoscópio. Imagens sintetizadas e interação musical criam verdadeiros efeitos psicodélicos, de apelo fortemente sensorial. Formas, linhas, pontos, curvas, cores e movimentos são personagens dessa espécie de arte que destrói, quase que completamente, a figura e cria uma arte eletrônica abstrata que tem forte tendência a explorar as características plásticas do vídeo e de sua materialidade. (AZZI, 172)⁶⁴

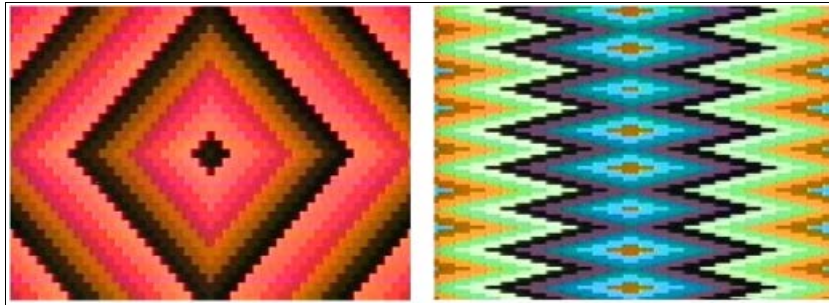


Figura 40 – Stephen Beck - “*Video Weavings*” (1976) - vídeo

O que diferencia o meu resultado de trabalhos como “*Video Weavings*” (1976), de Stephen Beck, é que neste as formas visuais são realmente abstratas, sem relação com a realidade concreta. Já no meu trabalho, apesar da qualidade abstrata das formas visuais, é possível perceber resquícios de suas origens concretas, resquícios que funcionam como pistas, como índices da gênese daquelas figuras. Ao visualizar o trabalho, caso o espectador utilizar a função “pausar” do equipamento de exibição, aparecerá nítida e concretamente o conteúdo da imagem original: o corpo em uma moldura circular.

⁶⁴ AZZI, Francesca. Território impuro. In: **Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro**. MACHADO, Arlindo (Org.). São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007, p. 172.



Figura 41 – Imagem videográfica pausada na qual pode-se identificar a figura-matriz do caleidoscópico

2.3.3 Humanizar

O corpo em uma moldura circular somado ao efeito caleidoscópico projetou-me ao “Homem Vitruviano” (1490), desenho de Leonardo da Vinci, o qual é a formalização visual do conceito formulado pelo arquiteto Marco Vitruvio Polião acerca das proporções do corpo humano, o que oferece um modelo clássico de beleza.

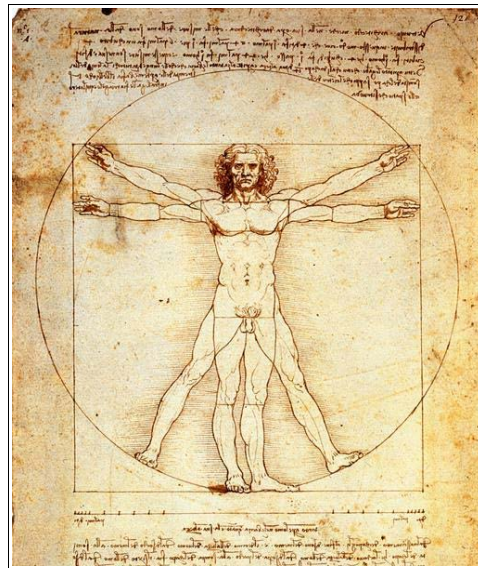


Figura 42 – Leonardo da Vinci - “O homem vitruviano” (1490) - desenho

Essa lembrança surgiu pela forma circular a que o corpo está encaixado, bem como pela sugestão de movimento que existe devido à sobreposição de duas posições do corpo.

Isso deslocou o processo criativo.

Observei que nesse trabalho de reescritura sobrepunha-se à relação com o “Circo de Calder” a potencial conexão com o desenho de Da Vinci. Portanto, tomei o caminho que o processo indicava intitulando o trabalho como “O Homem Vitruviano”, o que levou a manter o trabalho com o “Circo de Calder” em modo de espera.

Aproveitando o experimento anterior, substituí os vídeos correspondentes às letras do título do “Circo de Calder” pelos correspondentes às do “Homem Vitruviano”. E em vez de apresentar os vídeos em rotação desde o início, optei por exibir as imagens sem esse efeito, uma a uma, a fim de enfatizar as matrizes do caleidoscópio para depois apresentá-lo de fato. Mantive a trilha de Nino Rota e a ela frases de Vitruvio sobre as proporções geométricas do corpo humano – um discurso científico que cria sentido quando sobreposto aos movimentos da Coleção. Utilizei o recurso de tradução oferecido pelo *Google*⁶⁵ para traduzir ao idioma italiano frases como “o comprimento do pé é um sexto da altura”, “um pé é o comprimento de quatro palmos” e “a distância entre o fundo do queixo e o nariz é um terço do

⁶⁵ <http://www.google.com>

comprimento do rosto”. Por meio do mesmo recurso, sobrepôs também o poema de Arnaldo Antunes feito para o espetáculo “O Corpo” (2000) do Grupo Corpo:

O corpo existe e pode ser pego.
É suficientemente opaco para que se possa vê-lo.
Se ficar olhando anos você pode ver crescer o cabelo.
O corpo existe porque foi feito.
Por isso tem um buraco no meio.
O corpo existe, dado que exala cheiro.
E em cada extremidade existe um dedo.
O corpo se cortado espirra um líquido vermelho.
O corpo tem alguém como recheio.⁶⁶

Mais um trabalho tomou corpo.

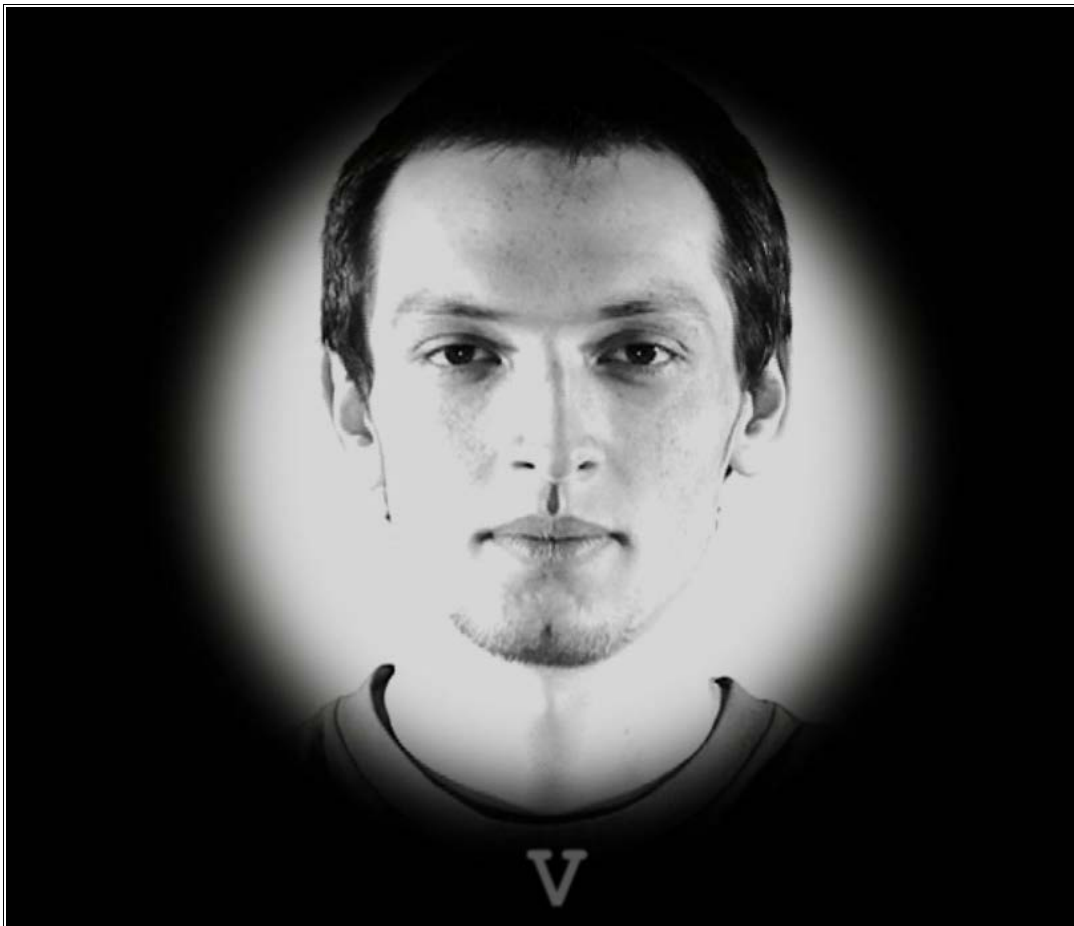


Figura 43 – “O Homem Vitruviano” (2010) - vídeo

⁶⁶ Poema-canção de Arnaldo Antunes para o espetáculo “O Corpo” (2000).

2.3.4 Recircular

Retomei o trabalho com “Circo de Calder”. Embora o procedimento primordial tenha formalizado a obra “O Homem Vitruviano”, ainda servia avançar a investigação sobre a obra de Calder. Desse modo, experimentei novas possibilidades de criação. Aproveitando o *ChromaKey* existente, decidi recheiar o espaço do círculo com clipes de vídeo correspondentes às letras que formam o título da obra de Calder. Formou-se um *picadeiro* de movimento, com personagens-corpos que se movem em imagens: de cabeça pra cima, de cabeça pra baixo, semi-escondidos ou em evidência.

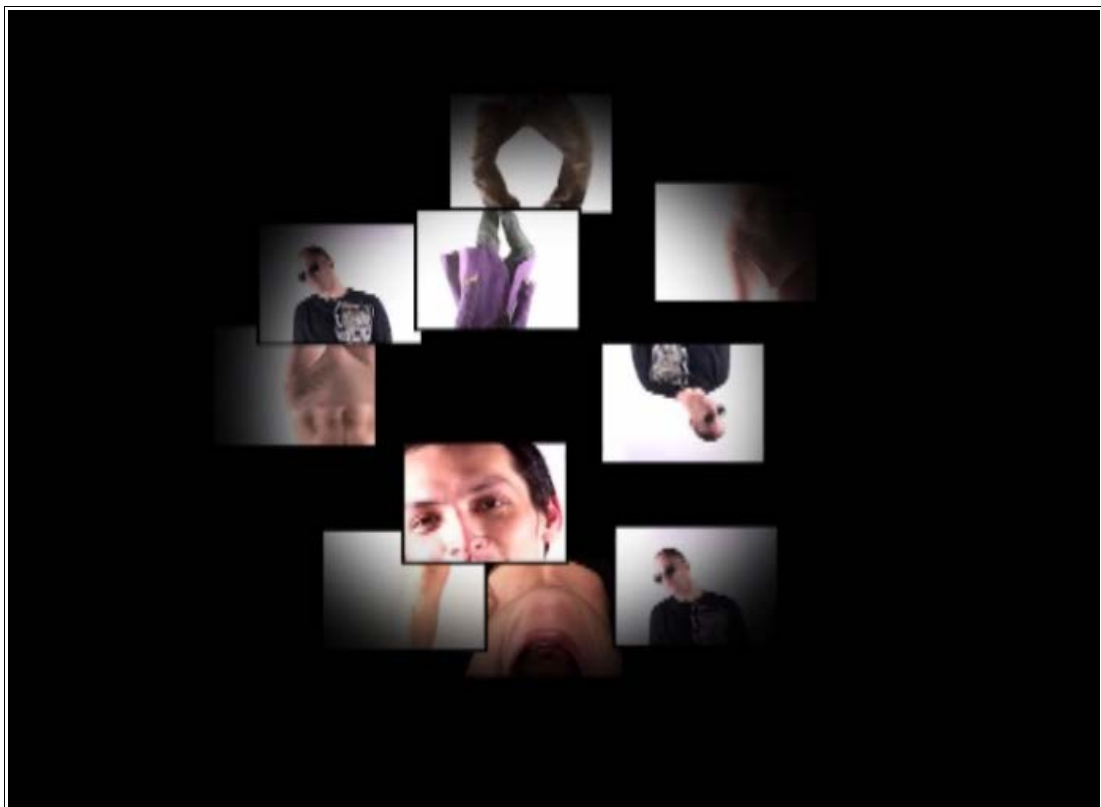


Figura 44 – *ChromaKey* circular preenchido com clipes de vídeo

Com o *picadeiro* preenchido, apliquei uma rotação escalonada, que consiste no giro do vídeo em torno do seu eixo horizontal ao mesmo tempo em que muda de tamanho. Escolhi a trajetória crescente e lenta: começando muito pequeno e

aumentando à medida que gira lentamente. Como sonoridade, escolhi um solo de piano, que funciona como “ambientação” para o que acabou parecendo um planeta, uma ideia de mundo, de globo em translação, circular, que esta em órbita, em suspensão. Um móbile.

A propósito, Guy Brett identifica essa sensação cósmica na Arte Cinética, uma vez que os artistas envolvidos nesse movimento pensam a estrutura do universo como inseparável da transformação das estruturas formais da arte. Cito a pesquisa do artista Jonathan Kearney, segundo a qual Guy Brett

[...] apresenta três metáforas do universo que ele percebe em uso na Arte Cinética. Em primeiro lugar, uma imagem do cosmos como “planos cristalinos”, baseada na ciência e cuidadosamente estruturada. A segunda visão é melhor expressa por Henri Michaux, artista do grupo *informal*, quando, em 1963, ele descreveu sua visão do universo como “o espaço que está fervilhante, um espaço de gestação, de transformação, de multiplicação, cujo enxame, mesmo que apenas uma ilusão, daria uma ideia melhor do que a nossa visão comum de como o cosmos é”. A terceira metáfora para o universo é o vazio, nada, sem limites e sem dimensão.⁶⁷

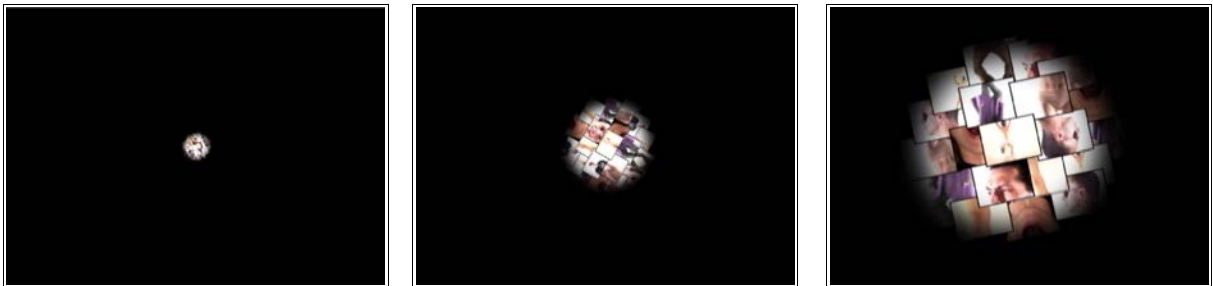


Figura 45 – “O circo de Calder” (2010) - vídeo

Nessa etapa da pesquisa, percebi com mais clareza que as idas e vindas, que o trânsito entre diferentes procedimentos e ideias, os descartes, as escolhas e as mudanças de direção, todos esses movimentos compõem o processo de investigação e contribuem para as possibilidades de criação.

Ao ir e vir eu me sinto pesquisando.

⁶⁷ Guy Brett (2000 pp. 10-12) then outlines three metaphors of the universe which he sees in use within Kinetic Art. Firstly an image of the cosmos as ‘crystalline planes’, rooted in science and carefully structured. The second vision is best expressed by Henri Michaux, an artist in the *l’informel* grouping, when in 1963 he described his vision of the universe as, ‘Space that is teeming, a space of gestation, of transformation, of multiplication, whose swarming, even if only an illusion, would give a better idea than our ordinary vision of what the cosmos is like’ (quoted Brett 2000 p.11). The third metaphor for the universe is the void, nothing, emptiness, the limitless and dimensionless. **Website do artista.** Disponível em: <http://www.jonathankearney.com/old/words/words_contexta.html>. Acesso em: <20/12/2010>. (tradução nossa)

2.3.5. Aparelhar

Envolvido no contexto de obras e artistas que contribuíram em pesquisas com o movimento, passei a explorar o trabalho de Abraham Palatnik, um dos primeiros brasileiros a explorar o uso de novas tecnologias na arte. Frank Popper considera Palatnik pioneiro na investigação artística com movimento e iluminação, citando-o no livro “A origem da Arte cinética” (1968). O trabalho de Palatnik envolve articulações físicas, conceituais e formais através de jogos poéticos entre movimento, iluminação e dispositivos tecno-eletrônicos.

As obras de Palatnik podem ser agrupadas em mais de uma das categorias que Cyril Barret define para a Arte Cinética: obras que envolvem movimento real e obras que envolvem projeção de luz, por exemplo. Diferentemente de Calder, que se vale do ar para produzir movimento real em objetos, os trabalhos de Palatnik utilizam como força motriz. estruturas mecânicas construídas por fios, peças, engenharias, eletricidade. Embora o artista lance mão em suas obras de aparatos tecnológicos, as máquinas construídas são estratégias para potencializar o movimento natural das coisas:

Na realidade, todas as forças físicas da natureza me interessam. O magnetismo é tão surpreendente que jamais poderia escapar à minha curiosidade estética. Eu fiz alguns trabalhos magnéticos, [...] e um deles é um objeto que utiliza a natureza dos pólos positivo e negativo dos ímãs, no sentido de atração e repulsão.⁶⁸

Observa-se uma aproximação com o “Balé Magnético” (1963) de Takis, que “consiste numa grande bola branca de metal que, alternadamente atraída e repelida por uma bobina magnética, é compelida a executar uma dança errática em torno dela”.⁶⁹

Abraham Palatinik buscava em suas obras os princípios que geram informações, ou seja, o princípio da ordem e da essência. O artista considerava que, no universo, as informações estão geralmente ocultas, disfarçadas em meio a desordem, sendo necessário o mecanismo da percepção e da intuição para que elas se manifestem “de repente”. É por esta “surpresa” que ele tem o maior interesse e fascínio. Por meio de tecnologia adequada, ele procura disciplinar as informações.⁷⁰

⁶⁸ Abraham Palatnik em entrevista a Eduardo Kac em 1986. Disponível em: <<http://www.ekac.org/luzeletra.resenha.gb.html>>. Acesso em: <12/12/2010>.

⁶⁹ BARRET, op. cit., p. 154.

⁷⁰ PERISSINOTTO, Paula. **O cinetismo interativo nas artes plásticas: um trajeto para a arte tecnológica**. Dissertação de

Com isso em mente, concentrei-me no trabalho “Aparelhos Cinecromáticos” (1949) e iniciei as investigações práticas.

Os “Aparelhos Cinecromáticos”, nome sugerido por Mario Pedrosa a Palatnik, são dispositivos eletrônicos de pintura compostos por projeções cromáticas moventes. O artista abandona os tradicionais materiais de trabalho da pintura (a tinta e o pincel) e os substitui por projeções de luz e elementos mecânicos acionados por motores elétricos.

Sobre uma tela de plástico que cobria frontalmente seus aparelhos, projeta cores e formas que se movimentam acionadas por motores elétricos, criando uma cromática luminosa associada ao tempo. Graças ao emprego de motores e lâmpadas, substitui o pigmento - sua dimensão material - pela refração da luz. Um controle central, composto de contatos elétricos, comanda a velocidade e a duração de cada foco luminoso. O espectador, diante do aparelho cinecromático, vê apenas as projeções coloridas. Entretanto, no seu interior, encontram-se cerca de 600 metros de fios elétricos de cores diferentes, que servem a 101 focos de luz de voltagens variadas, que movimentam, em velocidades desiguais, alguns cilindros. A projeção é feita através de obstáculos, lentes e um prisma para refração das cores.⁷¹

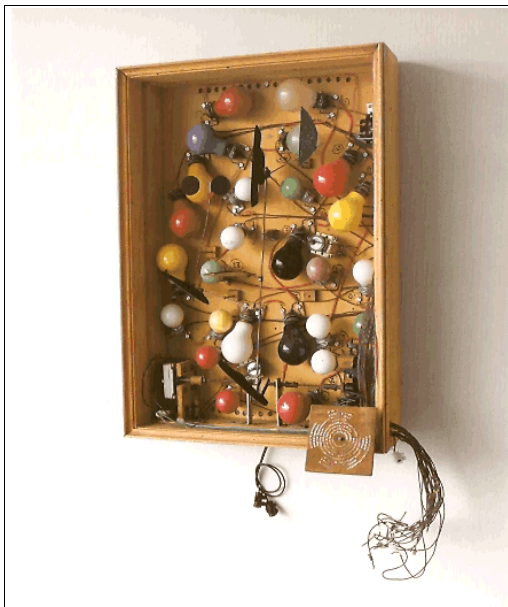


Figura 46 – Abraham Palatnik - “Aparelho cinecromático” (1949) – objeto cinético

mestrado. Escola de Comunicação e Artes USP, 2000, p. 30.

⁷¹ MORAIS, Frederico. Catálogo da exposição **Cotidiano/Arte - A Técnica - Máquinas de Arte**, 1999. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/tecnica/palatnik/p01.htm>>. Acesso em: <14/12/2010>.

Para reescrever a obra utilizando seu título e os movimentos da Coleção, investi na técnica de *Motion Track*, que consiste em traçar um caminho de movimento para os objetos presentes na composição videográfica, tornando possível mobilizar no espaço da tela clipes de vídeo, imagens fixas, legendas, etc. Pela técnica são definidos pontos da trajetória de determinado objeto, como um mapeamento. Em seguida, ativa-se a linha de tempo do programa e o objeto em trabalho se desloca pela trajetória.

Essa divisão do movimento em diferentes pontos foi o que permitiu Zenão de Eleia⁷² formular um dos argumentos contra o movimento, o Argumento da Dicotomia: um móvel que está no ponto A e quer atingir o ponto B jamais o fará, pois antes de atingir o ponto B, o móvel tem que atingir o meio do caminho entre A e B, isto é, um ponto C; mas para atingir C, terá que primeiro atingir o meio do caminho entre A e C, isto é, um ponto D; e assim, ao infinito.

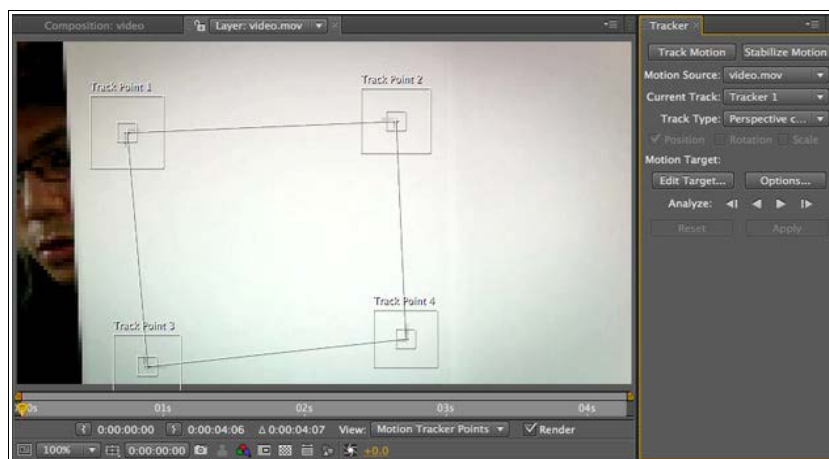


Figura 47 – técnica de *Motion Track*

Percebo na técnica de *Motion Track* conexão com os Aparelhos Cinecromáticos de Palatnik, que mostram uma série de cores executando, individual e simultaneamente, diferentes caminhos de movimento em infinita repetição. Cada cor-movente se desloca de acordo com um mapa de movimento predeterminado, e ao completar o trajeto, torna a repetir sua sequência a partir do início. Considerando os diferentes ritmos e a quantidade de cor-moventes, instalam-se inúmeras possibilidades de relação espaço-temporais: se num primeiro momento a cor-movente A encontra B na metade de seu trajeto, num segundo momento esse

⁷² Filósofo pré-socrático; aproximadamente 489 a.C - 430 a.C.

encontro pode não acontecer, dada a diferença temporal e espacial dos caminhos.

No meu trabalho, escolhi como objetos moventes os movimentos da Coleção, os quais mobilizei na tela por meio da técnica de *Motion Track*. Criei os caminhos de movimento para cada clipe a partir dos contornos das letras que compõem o título da obra apropriada. Ou seja, no clipe de movimento que corresponde à letra “C”, o caminho de movimento que desenhei foi:

- ponto inicial: direita superior;
- ponto intermediário 1: da direita para a esquerda ;
- ponto intermediário 2: da esquerda superior para esquerda inferior;
- ponto intermediário 3: da esquerda inferior para direita inferior;
- ponto final: direita inferior.

Predeterminei 16 pequenos caminhos de movimento para cada clipe. Ao colocá-los em ação em conjunto, os pequenos movimentos retilíneos de vai-vêm remeteram-me à ideia de uma estrutura em funcionamento, uma engrenagem, uma máquina de imagens e(m) movimentos. Embora os caminhos fossem retilíneos e bem definidos, essa estrutura em movimento não apresentava caráter matemático e preciso, como um robô. Pareceu-me uma estrutura desvertebrada, como um molusco, fluido e aquoso, aproximado-se visual e cineticamente das propostas de Palatnik.

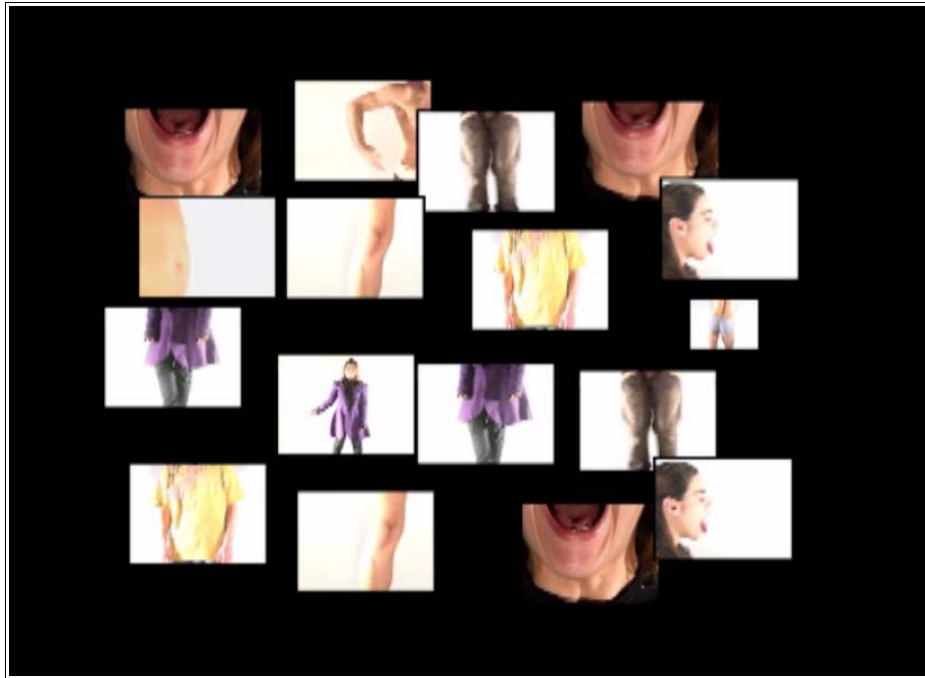


Figura 48 – Disposição espacial dos clipes de vídeo na tela videográfica com *Motion Track*

Comecei uma nova etapa de experimentações a fim de desdobrar os caminhos de movimento. Duas experimentações permaneceram no trabalho. A primeira: aplicar efeitos de desfocagem e coloração nos clipes. Utilizei esses efeitos para camuflar o movimento *nos* clipes e dar ênfase ao movimento *dos* clipes.



Figura 49 – Efeito de desfocagem e coloração nos clipes de vídeo

A segunda: substituir os cliques de movimento por seus nomes. Explico: observando a Figura 11, identifica-se que cada clipe possui, além de um código correspondente, um nome. “Coreográfico”, por exemplo, é o nome do movimento que corresponde à letra “C” na Coleção. Em vez de substituir a letra por seu clipe correspondente, como vinha fazendo nos trabalhos anteriores, utilizei o nome do movimento – *coreográfico*. Apliquei em cada uma das palavras os caminhos de movimento predeterminados, gerando uma engrenagem-cinética de palavras relacionadas com movimento: anjos, articulações, pipocas, políticos, jogos, monstros, sociedade, rádio e coreografia.



Figura 50 – Disposição espacial das palavras na tela videográfica, substituindo os cliques de vídeo

Utilizei duas propostas instrumentais para a sonoridade do trabalho. A primeira, um fonograma de Arnaldo Antunes chamado “Fênix”, na qual o músico sobrepõe sons de ar que remetem à ações corporais como respirar, soprar, soluçar, bocejar, baforar, suspirar, etc. Essa relação com a respiração é relevante ao trabalho, na medida em que traz a ideia de leveza e fluidez, como um vento em repetição para o funcionamento de uma estrutura em movimento – corpo –, bem como pelos acidentes de sentidos que causam o som de ar e respiração com as palavras utilizadas no trabalho: anjos, respiração, articulações e monstros. A

segunda proposta é a música “*Iconography*”, de Max Richter, composta para o filme “*Waltz with Bashir*” (2008)⁷³, escolhida por possuir uma energia fluida e aquosa, sem narrativa melódica, quase meditativa – que serve como “pano de fundo” para a composição videográfica.

O processo de finalização organizou, combinou e apresentou as diferentes variações dos caminhos de movimento experimentados, tendo em conta as sonoridades selecionadas. Intitulei o trabalho de “Aparelho Cinecromático”.

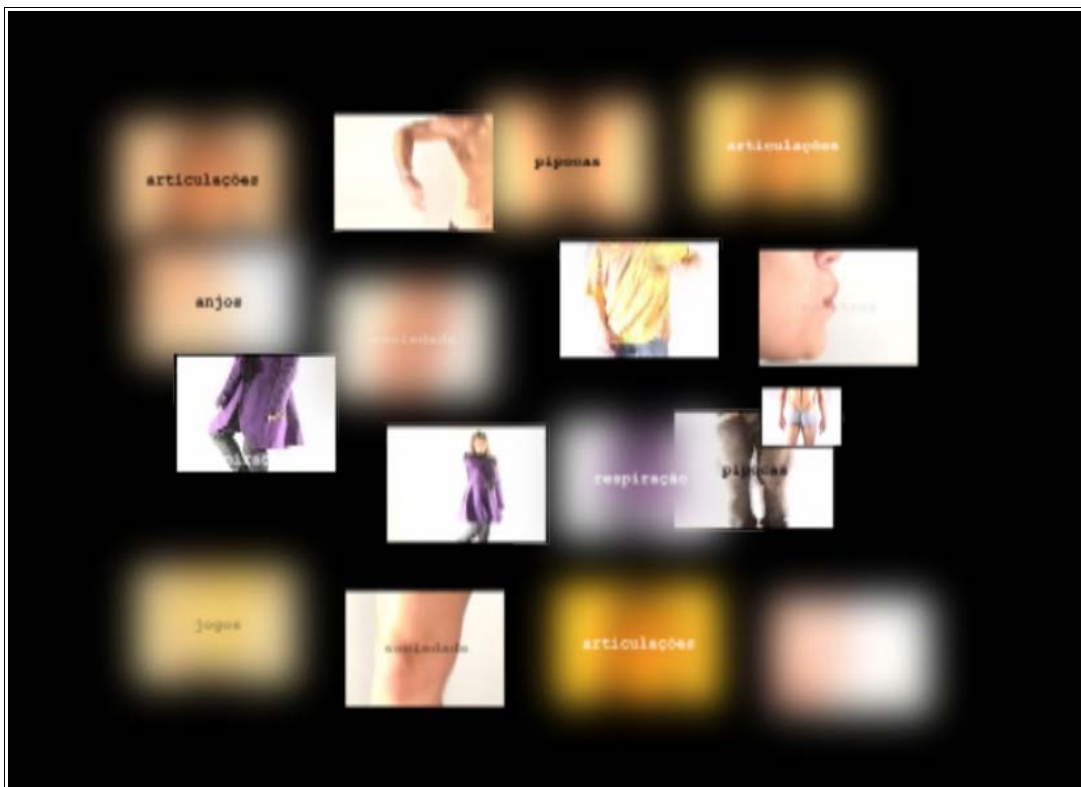


Figura 51 – “Aparelhos cinecromáticos” (2010) - vídeo

2.3.6. Cinetizar

Continuei a explorar os trabalhos de Palatnik, em especial “Objetos Cinéticos” (1964), dado que neles o movimento é protagonista. “Objetos Cinéticos” são o desvelamento da maquinaria existente nos “Aparelhos Cinecromáticos”, dando a ver o interior da obra, sua essência, do que ela é feita e como é composta: movimento.

⁷³ O filme, de Ari Folman, é um documentário feito em animação e em primeira pessoa sobre os massacres ocorridos no Líbano por soldados falangistas cristãos e soldados israelitas.

Em 1964, dá início aos "objetos cinéticos", constituídos por hastes ou fios metálicos, tendo em suas extremidades discos de madeira pintados de várias cores e placas que se movimentam lenta e silenciosamente, acionados por motores e, em alguns casos, por eletroímãs. Neles só existe movimento. Nos aparelhos cinecromáticos a parte eletromecânica é totalmente invisível: o espectador vê apenas os movimentos rítmicos da cor-luz. Nos objetos, parte do equipamento mecânico é visível, o que significa dizer que Palatinik procura dar à própria mecânica do objeto uma dimensão estética.⁷⁴

Nos "Objetos Cinéticos" já não existe a tela de projeção, tampouco a *luz* como protagonista da obra. Os *movimentos* dos objetos tomam a cena central do trabalho: fios, hastes metálicas, discos de madeira e placas em constante movimento.

Palatinik acha que a forma de alguma coisa é principalmente a sua essência e não apenas o seu contorno. Mas alcançar tal essência é o que se torna realmente intrigante. É a origem das manifestações estéticas manipuladas pelo artista. Quando sua sensibilidade é posta a prova é que o mecanismo da improvisação desabrocha e o lúdico se apresenta reaproximando o homem da participação e da integração.⁷⁵



Figura 52 – Abraham Palatinik - "Objetos cinéticos" (1964) – objeto cinético

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ PERISSINOTTO, op. cit., p. 30.

Experimentei com base na questão: se Palatnik desvela as estruturas de engenharia que mobilizam seus objetos, de que maneira posso desvelar os mecanismos de produção de movimento do vídeo?

Retomei experimentações realizadas para a reescritura da obra “Nu descendo uma escada” (1912), de Marcel Duchamp, cujos impulsos criativos articulam-se à formas de registro do movimento por meio de técnicas como a pintura e a fotografia. Duchamp descreve:

Sim, eu tinha visto na ilustração de um livro de Marey como ele indicava as pessoas que praticam esgrima, ou os cavalos a galope, com um sistema de pontilhado que delimitava os diferentes movimentos. É assim que ele explicava a ideia do paralelismo elementar. Isso parece muito pretensioso como fórmula, mas é divertido. Isso deu-me a ideia da execução do “Nu descendo uma escada”. Empreguei um pouco esse procedimento no esboço, mas sobretudo no último estado do quadro.⁷⁶



Figura 53 – Marcel Duchamp - “Nu descendo uma escada” (1912) - pintura

Na ocasião, o trabalho explorou o efeito “mosaico” nos cliques de vídeo correspondentes às letras do título da obra de Duchamp. O efeito “mosaico” opera um *pixelamento* da imagem, transformando-a em quadrados com tamanhos

⁷⁶ DUCHAMP *apud* FABRIS, op. cit., p. 60.

variados dependendo das configurações aplicadas, mas mantendo as cores e o tempo de movimento que o vídeo possui. O *pixelamento* foi um procedimento interessante: os quadrados que o “mosaico” forma remetiam à ideia de degraus e escadas devido às suas formas retilíneas e com ângulos retos. Não havia ordem e sentido estabelecidos: vários degraus, como se fossem inúmeras escadas em constate mutação e sobreposição – o que se relaciona com a proposta de Duchamp.

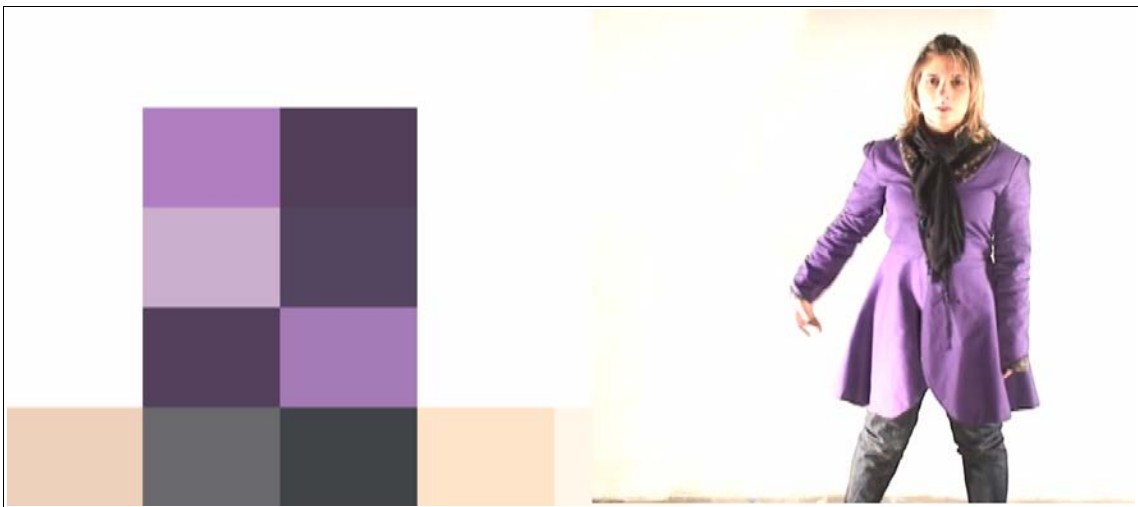


Figura 54 – *Pixelamento* da imagem videográfica com efeito Mosaico

Contudo, após realizar definições formais e de composição, não gostei do resultado. Não parecia uma reescritura da obra, estava mais para uma representação mimética videográfica do trabalho e esse não era o objetivo, de modo que deixei o trabalho em espera.

Ao me questionar de que maneira poderia revelar a engenharia de movimento do vídeo, lembrei-me das experimentações realizadas com o *pixelamento*, pois articula-se à ideia de Palatnik: desvelar mecanismos que promovem movimento a objetos, no caso, fazer aparecer os *pixels* do vídeo. Nesse sentido, desloquei a criação de “Nu descendo uma escada” à reescritura dos “Objetos Cinéticos”.

Como esse trabalho deriva de outro experimento, não adotei o procedimento tradicional de manipular os cliques de movimento correspondentes às letras do título da obra apropriada. Selecionei e trabalhei com os dois cliques de movimento que

melhor respondem ao efeito “mosaico”.

Dividi a tela em duas partes para tornar explícito o *pixelamento* da imagem: a da direita com o vídeo original em preto-e-branco, a da esquerda com a imagem *pixelada* em cores. É como se o corpo que se move na imagem, ao passar para o lado esquerdo, se transformasse em *pixels*; é como se o lado esquerdo da tela revelasse a estrutura de funcionamento do corpo sob a linguagem videográfica, expondo as partes do todo, seus mecanismos de produção imagética em movimento, sua anatomia; como um raio-X, uma tomografia, uma ressonância magnética. Reduzi a velocidade dos vídeos para potencializar o paralelo entre *pixels* e *objetos cinéticos*. Dei ênfase às dualidades corpo-pixel, imagem-movimento, parte-todo. Para a sonoridade de fundo do trabalho, escolhi a música instrumental “*The Scent Of Love*”, de Michael Nyman, composta para o filme “O Piano” (1993).

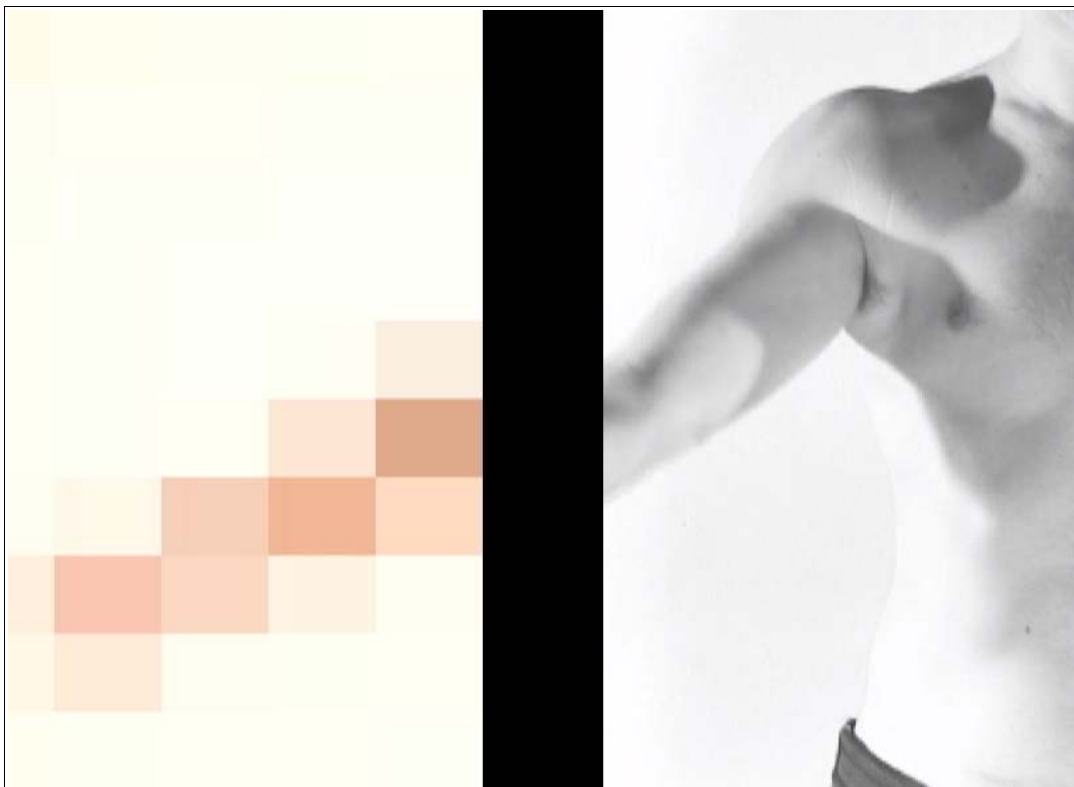


Figura 55 – “Objetos Cinéticos” (2010) - vídeo

2.4 Movimento balético

“O Lago dos Cisnes” é um trabalho criado a partir de duas motivações: minha relação com a Dança e meu interesse por uma “poética das passagens”.

2.4.1 Dançar

Minha inserção no campo da Arte iniciou-se pelo meu contato com o universo da Dança. Eu tinha mais ou menos sete anos de idade e duas vezes por semana andava pela rua de mãos dadas com minha mãe em direção ao seu local de trabalho – uma escola de dança na qual ela ministrava aulas de *ballet*. Lá chegando, sentava-me num banco e ficava olhando o movimento de quatro bailarinas numa sala gigantesca, sendo que eu apenas enxergava a parte de baixo de seus corpos (um pouco do quadril, pernas e pés) – a não ser que eu ficasse todo o tempo olhando para cima, como ficamos quando assistimos um filme na primeira fila da sala de cinema: muito desconforto para minha pouca idade. Conforme a passagem do tempo meu corpo ampliou em altura, largura e desejos, e fez com que eu percebesse a Dança a partir de outra perspectiva. A altura modificara meu ângulo de visão, as novas proporções corporais que adquiri deixaram-me em dúvida se podia ou não ser bailarino, e o desejo fez com que me descobrisse um ser dançante. Mesmo sem me relacionar de maneira prática com a Dança, como bailarino ou coreógrafo, ela estava presente como um “tema” que atravessava minha vida.

Eu nunca freqüentei a escola de cinema. Eu freqüentei o cinema.
(Quentin Tarantino)⁷⁷

A partir de 1997, minha presença no campo da Arte passou a se dar de uma forma mais direta e profissional, e em meados de 2005, instalou-se o conflito que até hoje mobiliza minha prática artística e as reflexões que dela vem à tona. Falo do incômodo que tenho com a maneira com que se processam os atos criativos no universo das práticas coreográficas: o uso da Dança como ferramenta para criação de proposições poéticas sobre seres românticos e extraterrenos ou sobre qualquer outro tema. Um exemplo prático desse problema é a exigência de treinar diferentes

⁷⁷ Frase de Quentin Tarantino. Disponível em: <<http://www.opais.net/pt/revista/?id=1722&det=5842&mid=312>>. Acesso em: <15/03/2010>.

técnicas de dança com o objetivo de preparar meu corpo para servir cada vez mais e da melhor forma na construção de sentidos e enunciados que são externos à Dança; que funcionam somente como temática, bem distantes da linguagem de instauração do trabalho. Também passei a duvidar dos corpos dos homens como o único meio para que a Dança existisse. Dança, para mim, sempre existiu em tudo, uma vez que fui criado assim: ela estava na cozinha da minha casa quando minha mãe concebia suas coreografias; na sala, que vez ou outra se transformava em espaço de ensaio; no aparelho de som que emitia trilhas sonoras; no aparelho de televisão em que eram vistos espetáculos e ensaios; nas conversas que eu escutava enquanto jogava *videogame*; nos passeios com minha mãe. Minha relação com a Dança sempre foi mediada pela imagem e pelo som. Ver e ouvir Dança: outros meios para percebê-la.

Foi através da percepção dessa *mediação* estabelecida com a Dança que tornou-se necessário excursionar por novas possibilidades para colocar em prática meus questionamentos. Passei a realizar *experimentos coreográficos em vídeo*. O vídeo funcionava como aparato de mediação para a minha relação com a Dança, permitindo capturar, concretizar e publicar a ideia de que era possível criar coreografias com imagens das pernas de pessoas caminhando na rua, ou com a imagem de pipocas em movimento. Isso acabou por me aproximar de contextos que abordam as relações entre *movimento* e *imagem*, como o campo das Artes Visuais.

Embora esta pesquisa não tenha como foco a abordagem do *movimento* somente pela perspectiva da Dança, tornou-se necessário um espaço-tempo de investigação no qual eu explorasse e desse a ver minha abordagem e percepção para as operações que a Dança exerce acerca do movimento.

2.4.2 Passar

O início desse processo criativo foi a escolha da obra coreográfica que seria reescrita utilizando os movimentos da Coleção. Busquei uma obra emblemática, que ao ser proferido seu título carregasse imediatamente, sem mediações, o universo da Dança e seus elementos. Realizei uma pesquisa informal com três diferentes grupos

de pessoas: a) 10 pessoas que não têm relação direta com a Arte, b) 10 artistas de diversas áreas, mas não da Dança, c) 10 profissionais diretamente conectados ao universo coreográfico. Perguntei-lhes⁷⁸ individualmente qual o primeiro espetáculo que lembravam imediatamente quando lhes era solicitado que falassem sobre Dança. Das 30 pessoas questionadas, 24 responderam “O Lago dos Cisnes”. Esse era um resultado emblemático, de modo que essa foi a obra apropriada.

“O Lago dos Cisnes” (1895)⁷⁹ é um espetáculo cênico de Dança, dividido em quatro atos, cuja linguagem coreográfica é o *ballet*. O 1º e 3º atos foram coreografados por Marius Petipa e caracterizam pela rigorosa técnica e conexão com a realidade. O 2º e 4º atos foram coreografados por Lev Ivanov, apresentam elementos mais poéticos, conectados à subjetividade e à fantasia, por isso chamados de “Atos Brancos”. O espetáculo conta a história de um príncipe que se apaixonou por uma mulher enfeitiçada, que vive aprisionada durante o dia sob a forma de um cisne e à noite transforma-se em mulher. A obra é um marco na história da Dança, especialmente como referência do *ballet* romântico, emblema de uma estética que nasce em um contexto sócio-cultural modificado pelo colapso da aristocracia e a emergência da burguesia.



Figura 56 – Marius Petipa/Lev Ivanov/Piotr Ilitch Tchaikovsky - “O lago dos cisnes” (1895) - espetáculo cênico

⁷⁸ A pergunta foi realizada antes da estreia do filme “Black Swan” (2010), de Darren Aronofsky.

⁷⁹ Existem duas versões de “O Lago dos Cisnes”: a primeira, datada de 1877, com coreografias de Julius Reisinger, foi completamente ignorada pelo público e crítica da época; a segunda, datada de 1895, com coreografias de Marius Petipa e Lev Ivanov, é a mais conhecida e tida como oficial na história da Dança. Ambas montagens utilizam música composta por Piotr Ilitch Tchaikovsky e libreto de Vladimir Begichev e Vasily Geltzer.

Iniciei o processo de criação selecionando na Coleção os clipes de movimento correspondentes às letras do título da obra. Em seguida, escolhi qual música da composição de Tchaikovsky iria trabalhar – elegi a música tradicional, a sonoridade que ao ser ouvida remetesse ao movimento.

A partir desses dados, o primeiro procedimento realizado foi criar uma esteira horizontal na tela: uma passagem com movimento da direita para a esquerda, formada pelos clipes de movimentos e pelas letras correspondentes a cada clipe, posicionadas embaixo deles. Utilizei novamente a técnica de *Motion Track*.

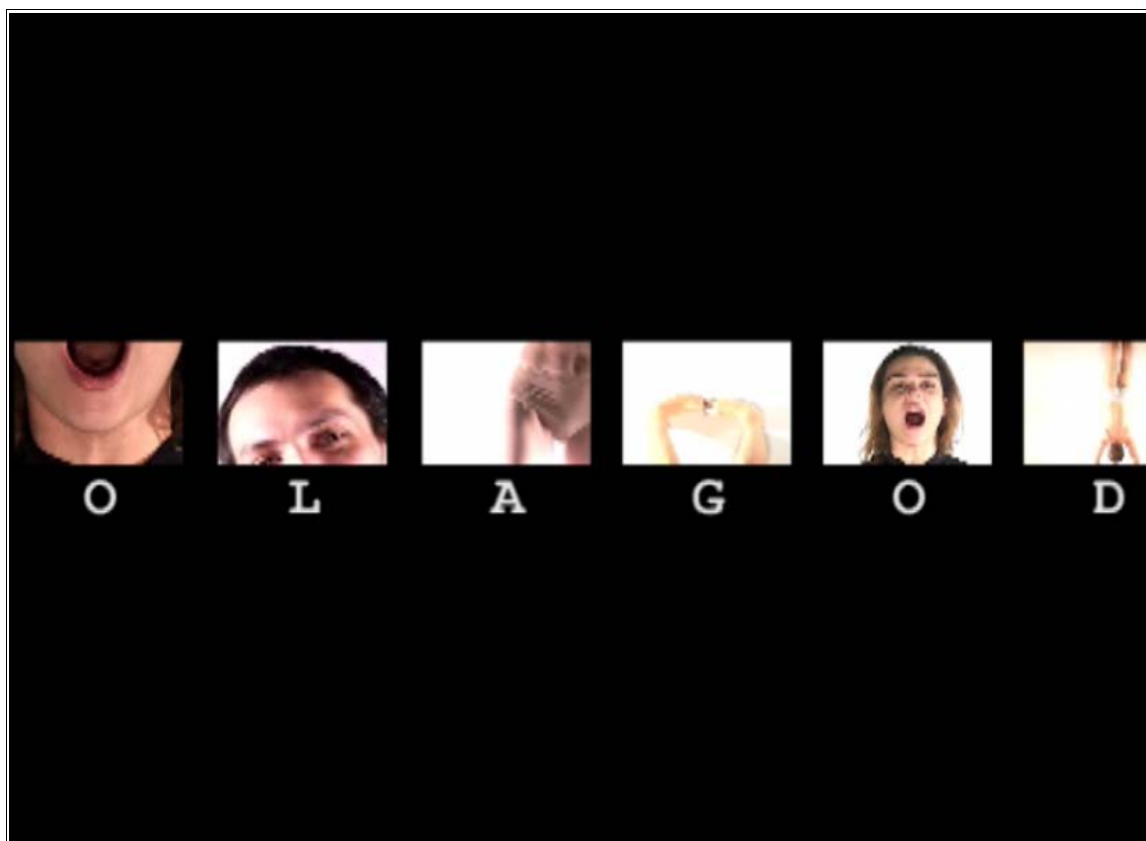


Figura 57 – Esteira horizontal formada com clipes de vídeo e técnica *Motion Track*

O propósito de trabalhar com a ideia de esteiras parte do meu interesse por uma “Poética das Passagens”. A *passagem* é uma metáfora estratégica para refletir e colocar em prática minhas ideias sobre *movimento*. A duração, o deslocamento no tempo-espço, o fluxo dos desejos, o trânsito por diferentes linguagens, as viagens por diferentes campos da arte, a apropriação de diferentes obras, a transversalidade do movimento, tudo isso é resumido poeticamente pela *passagem*, sob a forma das

esteiras videográficas. “Essas passagens permitem compreender melhor as tensões e as ambiguidades que se operam hoje entre o movimento e a imobilidade [...]”.⁸⁰

As passagens também se relacionam àquilo que Arlindo Machado chama de *Efeito Zapping*: uma analogia aos frenéticos saltos que o telespectador faz pelos canais de televisão a partir de seu controle remoto, criando um *vídeo-Frankenstein*, composto pelas partes das imagens videográficas exibidas em cada paragem dos saltos. Para Raymond Bellour, que cunhou o termo “Poética das Passagens”:

[...] a grande força do vídeo foi, é e será a de ter operado *passagens*. O vídeo é antes de mais nada um atravessador. Passagens (com relação ao que me interessa) aos dois grandes níveis de experiência que evoquei: entre móvel e imóvel, entre a analogia fotográfica e o que a transforma. Passagens, corolários que cruzam sem recobrir inteiramente esses “universais” da imagem: dessa forma se produz entre *foto*, *cinema*, e *vídeo* uma multiplicidade de sobreposições, de configurações pouco previsíveis. Passagens, enfim, que se devem ao fato de que hoje tudo (ou quase) passa na televisão (ou se define resistindo a ela). A própria natureza de uma mídia capaz de integrar e transformar todas as outras, associada à capacidade peculiar que os produtos dela derivam tem de aparecer a todo instante numa caixa simultaneamente íntima e planetária, acabou mudando profundamente (isso se tornou uma evidência) tanto nosso sentido de fabricação quanto o da apreensão das imagens. Desse modo (virtualmente), o *entre-imagens* é o espaço de todas essas passagens. Um lugar, físico e mental, múltiplo. Ao mesmo tempo muito visível e secretamente imerso nas obras; remodelando nosso corpo interior para prescrever-lhe novas posições, ele opera entre as imagens, no sentido muito geral e sempre particular dessa expressão. Flutuando entre dois fotogramas, assim como entre duas telas, entre duas espessuras de matéria, assim como entre duas velocidades, ele é pouco localizado: é a variação e apropriada dispersão. É assim que as imagens nos chegam agora: o espaço em que é preciso decidir quais são as imagens verdadeiras. Ou seja, uma realidade do mundo, por mais virtual e abstrata que seja, uma realidade da imagem como mundo possível.⁸¹

O *entre* que Bellour suscita nas passagens das imagens é o mesmo *entre* que Heráclito usa para caracterizar o devir como movimento: as passagens entre estados de ser.

Começo passando, urgente. Do corpo para o corpo. Depois há passagem. Para o carrossel. Passageiros. Passo com o corpo pelas frestas dos encontros. Há trânsito entre corpos. O diálogo é uma passagem. Passo no passado da cidade: idade. Passagem das fronteiras: linguagens. Passo pela gente. Pela tangente. Passo algum tempo lá. Atravesso a vizinhança. Maus hábitos me contaminam.

⁸⁰ MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 69.

⁸¹ BELLOUR, op. cit., p. 14-15.

Cruzo. Palavras passadas. Passagem de acidente: há corpos sobreviventes? O tempo passa. Passo do lugar. Passo no lugar. Passo pra frente com a perna direita. O corpo está em trânsito. Passo no lugar com um olho aberto; outro fechado. O movimento é uma passagem. Secretas pernas passam no meio do caminho. Da janela do trem passa o vídeo-cidade. Misturas momentâneas de histórias e desejos singulares. A cidade passa em mim. Passo para a memória: bagagem do corpo. Passo pela parte. Para arte. Pelo ar. O ar passa dentro de mim. Pares dançam nas passagens do meu olhar. Passo por entre. Entre bit e carne, entre corpo e imagem. Transito entre mundo-vídeo e mundo-dança. Isso passa. Passarela de modismos. Passo. Ultrapasso territórios. Passa a cidade a ser obra de arte. Ou a obra de arte passa na cidade? Espaços comprimidos e dilatados. Resignifico na medida em que passo... sou resignificado. O corpo é um lugar de passagem. E convergência. Zappings: interferências na passagem. Paixões são passageiras. Eu sou passageiro.

“O Lago dos Cisnes” tem sua estrutura coreográfica ancorada em movimentos organizados e executados sob a forma de passagens e deslizes, em especial os movimentos dos cisnes, os quais são compostos a partir do “*Pas Courru*” – passo da linguagem do *ballet* em que a bailarina parece deslizar, fazendo uma série de pequenos passos nas pontas dos pés.

Assim, as *esteiras videográficas* permitiram-me estabelecer a articulação de forma e sentido entre a obra apropriada, o vídeo e a ideia de *passagens*.

O próximo procedimento foi a multiplicação da esteira central em mais duas: uma superior e uma inferior, totalizando com três esteiras na tela, três lugares de passagem, três avenidas. A central com movimento da direita para esquerda, e as outras duas com movimento da esquerda para a direita.

Depois, provoquei uma alteração de sentido das letras posicionadas abaixo de cada clipe. Na esteira central, as letras acompanham o movimento dos cliques de vídeo e formam, com a passagem do tempo, o título da obra original. Já as letras das esteiras superior e inferior foram editadas de modo a não acompanhar o movimento de seus respectivos cliques: elas permanecem realizando o sentido de

movimento da esteira central, da direita para a esquerda. Dessa forma, criaram-se seis esteiras de passagem, quase-avenidas, com movimentos paralelos de letras, vídeos e movimentos corporais.

Realizei um jogo entre as letras das esteiras superior e inferior. Ao contrário das letras da esteira central que formam o título da obra, montei para as outras esteiras um anagrama (como em “Parangolés”), fazendo com que outras palavras relacionadas ao contexto da obra fossem formadas com as letras do título, tanto no sentido horizontal das esteiras, quanto no vertical das passagens: *oasis*, galo, gelo, lado, sol, etc.

Inseri um efeito de espelhamento horizontal nas esteiras superior e inferior, que consiste em espelhar a imagem nela mesma, obtendo seu duplo. Tradicionalmente, o efeito é configurado para espelhar a imagem verticalmente, ou seja, cria-se uma cópia dela mesma para a direita ou para a esquerda. O espelhamento horizontal é um desdobramento que possibilita espelhar a imagem criando cópias da parte superior ou inferior da imagem. Escolhi essa possibilidade pela alusão que faz à visualidade do espelhamento que um lago produz.

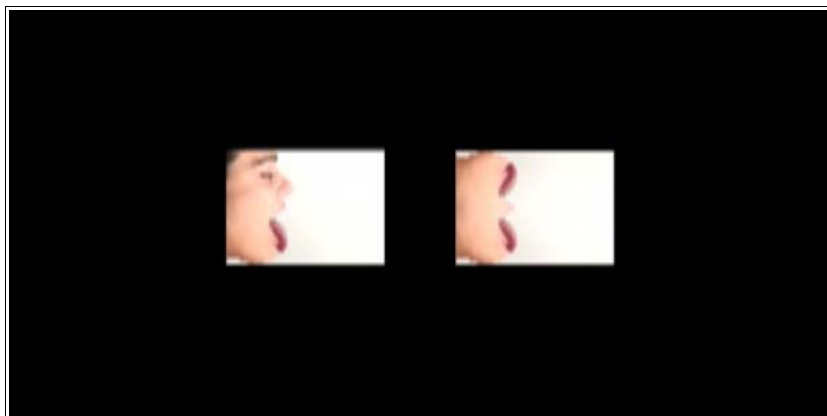


Figura 58 – Efeito de espelhamento horizontal

Com os espelhamentos definidos, transformei todos os cliques de movimento em preto e branco. Essa escolha foi baseada por uma particularidade de “O Lago dos Cisnes”: seus “Atos Brancos” (2º e 4º) consistem em composições cenográficas de extremo apelo visual, representativas de uma estética fria: um ambiente gélido, molhado e cinza. O preto e branco, muito mais do que as cores, colaboram para fazer aludir aos Atos Brancos. Além disso, minha opção pelo branco deve-se ao fato

de que nesses atos estão concentrados os cisnes e suas passagens deslizantes pelo espaço.

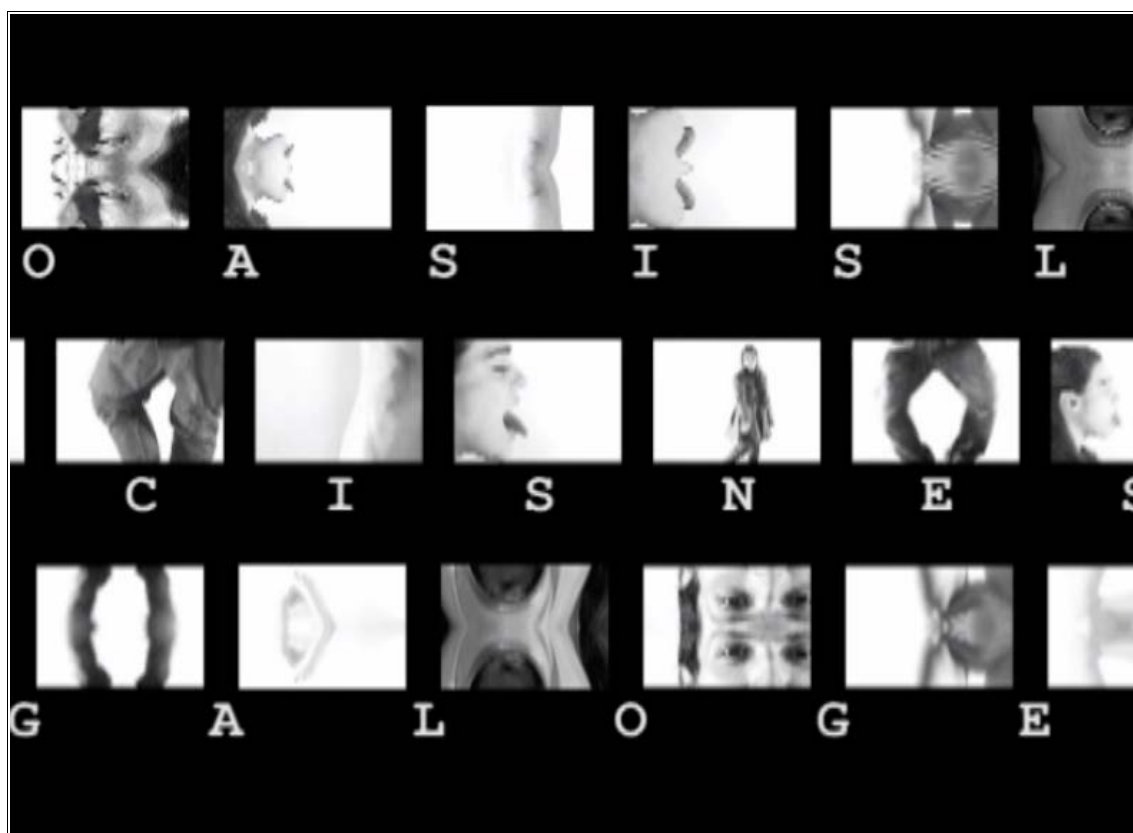


Figura 59 – “O lago dos cisnes” (2010) - vídeo

Finalizei a composição.

Ou assim pensava. Ao observar o trabalho, impressionei-me pela imagem gerada: a maneira como estavam mobilizados e espacialmente configurados os clipes, além da ideia de que aquilo é uma releitura de “O Lago dos Cisnes”, remeteu-me a um jogo de *tiro ao alvo* – aqueles vistos em parques de diversões, em que devemos acertar com algum objeto os patinhos de brinquedo que ficam passando a nossa frente. Voltei à edição e inseri no trabalho essa ideia – os personagens principais da obra original morrem no final! Assim, o último procedimento de composição foi sobrepor à música de Tchaikovsky sonoridades de armas de fogo sendo preparadas e disparadas, sendo que a cada disparo um ou mais vídeos subitamente desaparecem da tela, até que não restar nenhum deles.

2.5 Portanto, Videmovimentos

Com esses dez trabalhos finalizei a série “Videmovimentos”, segundo resultado poético desta pesquisa, em que opero reescrituras de obras de arte utilizando como materiais semânticos os movimentos da Coleção e seus códigos correspondentes.

2.5.1 Videografia e coreografia como formas de escrita do movimento

Convém analisar, neste momento pós-criativo, que a escritura não se limitou à uma função verbal, demonstrando as equivalências e o sentido entre letra e movimento. Tais equivalências e sentidos foram ponto de partida para a criação de ensaios videográficos que tiveram por base a *coreografia* e a *videografia* como *processos escriturais* (enquanto composição e organização de uma rede semântica) de movimentos e de imagens.

A palavra *coreografia* remete à ideia de escrita de movimento, e assim foi amplamente utilizada desde 1700: coreógrafo era aquele que escrevia os movimentos que o Mestre de Dança criava para os bailarinos. Somente a partir de 1926, através das práticas e reflexões de Rudolf Laban acerca do movimento, que a palavra *coreografia* passou a designar a arte de compor e arranjar movimentos. Laban chegou a essa definição por acreditar que as palavras não são suficientes para descrever o movimento.⁸² Para ele, mais do que um encadeamento de passos passíveis de serem registrados pela palavra, coreografia diz respeito a uma complexa rede de aspectos formais e conceituais acerca do movimento elaborada pelo artista criador, o coreógrafo. Como diz Gil, coreografar é construir um plano de movimento, é

[...] não 'significar', 'simbolizar' ou 'indicar' significações ou coisas, mas traçar o movimento graças ao qual todos estes sentidos nascem.[...] Mas como pode o sentido ser dito de diferentes maneiras, pela palavra ou pela imagem, pela narrativa ou pelo gesto puro, a dança recorre a estes múltiplos meios, integrando-os e transformando-os em movimento.⁸³

⁸² Ver LABAN, op. cit.

⁸³ GIL, op. cit., p. 78.

É o que faz Cunningham ao coreografar, construindo suas peças de dança como *patchworks*, com pedaços de movimentos provenientes de origens diversas e heterogêneas.

Fiz danças que utilizam diferentes continuidades de composição. Por exemplo, atualmente é raro fazer uma dança em que começo no princípio e continuo, sempre, até o fim. É mais provável que faça uma série de coisas, sequencias curtas, passagens longas, em que me envolvo sozinho ou talvez com outro ou outros bailarinos, por vezes com a companhia inteira. Então, empregando o acaso ou outros métodos, tomo uma decisão sobre a ordem [das sequências].⁸⁴

Esse método de composição se aproxima da lógica de montagem cinematográfica proposta por Serguei Eisenstein. O cineasta inspirou-se na língua chinesa, que utiliza ideogramas para forjar uma escritura, cuja produção de sentidos se dá através da articulação de diferentes imagens. Eisenstein criou um modelo de montagem visual que

“[...] partindo do primitivo pensamento por imagens, consiga articular conceitos com base no puro jogo poético das metáforas e metonímias. Juntam-se duas imagens para sugerir uma nova relação não presente nos elementos isolados”⁸⁵.

Porém, segundo Machado, o projeto eisensteiniano cabe mais ao vídeo do que ao cinema, embora poucos videastas tenham identificado essa aproximação.

O tempo demonstrou que as ideias de Eisenstein para um espetáculo audiovisual de conceitos e de sensações eram mais adequadas ao vídeo do que ao cinema. A imagem do vídeo, estilizada, reduzida ao essencial, pede um tratamento signficante no plano sintagmático, pede que se pense a articulação dos planos como um trabalho de escritura, uma escritura de imagens [...].⁸⁶

Se considerarmos a forma com que a imagem eletrônica é tecnicamente produzida no vídeo, torna-se possível fazer uma analogia com o processo tradicional de escritura alfabética.

Não seria exagero dizer que a câmera de vídeo é uma máquina de “escrever” imagens, porque, tal como na escrita verbal, a inscrição da figura se faz em linhas individuais, da esquerda para a direita e de cima para baixo. [...] Só que o “texto” assim cosntruído deve ser entendido como uma entidade móvel [...].⁸⁷

⁸⁴ Ibid., p. 69.

⁸⁵ MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas-Pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997, p. 195.

⁸⁶ Ibid., p. 196.

⁸⁷ Id. **A arte do vídeo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995, p. 43-44.

Em “Pré-Cinemas e Pós-Cinemas” (1997), Machado continua a discorrer sobre o caráter escritural do vídeo, somando aos processos de produção da imagem, os processos de recepção por parte do espectador:

[...] a imagem eletrônica se mostra ao espectador não mais como um atestado da existência prévia das coisas visíveis, mas explicitamente como uma produção do visível, como um efeito de mediação. A imagem se oferece agora como um “texto” para ser decifrado ou “lido” pelo espectador e não mais como paisagem a ser contemplada.⁸⁸

2.5.2 A escrita do movimento como porta de acesso para outros movimentos

Foi com essas perspectivas que *coreografia* e *videografia* serviram como procedimentos para as reescrituras:

“a escritura é agora concebida como um processo em contínua transformação que põe sentidos em movimento e oscila o tempo todo entre uma postura de opacidade e um gesto de transparência em relação ao aparato de significações”.⁸⁹

Para além de uma possível articulação de uma peça que se encaixa em outra, a possibilidade formal de conexão entre os movimentos da Coleção aponta para outras dimensões de sentido, como se cada articulação de movimento imaginada tivesse o poder de se ligar a outros e diferentes movimentos, de capturar informações sobre o movimento advindas de outros contextos, de instalar novas percepções sobre o movimento, de estabelecer uma narratividade não-linear para histórias do movimento. São como *links* em uma rede hipertextual: “A operação elementar da atividade interpretativa é a associação; dar sentido a um texto é o mesmo que ligá-lo, conectá-lo a outros textos, e portanto é o mesmo que construir um hipertexto.”⁹⁰

A Coleção de Movimentos é percebida e utilizada como um processo hipertextual e rizomático – analogia ao conceito de rizoma, de Deleuze & Guattari, metáfora à multiplicidade, aos movimentos e aos devires da pós-modernidade. A

⁸⁸ MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas-Pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997, p. 244.

⁸⁹ Id. *Máquina e imaginário*. São Paulo, Edusp, 1993, p. 175.

⁹⁰ LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: O Futuro do Pensamento na Era da Informática*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: 34, 1993, p. 44.

noção de rizoma é extraída da Botânica, numa referência a plantas cujos brotos podem se ramificar em qualquer ponto, multiplicar-se para qualquer direção e transformar-se em outras coisas. Assim, o rizoma pode atuar diversificadamente independentemente de sua localização na planta, configurando um sistema onde não há raízes, onde não há pontos estruturais de ancoragens únicas, sem centro de poder e absolutismo. O rizoma, ao contrário das árvores e suas raízes, conecta-se a diferentes pontos, sem pontos iniciais e finais definidos *a priori*. São sistemas *a-centrados*, conforme os autores, sistemas que dão ênfase aos intervalos, aos meios, ao devir do movimento pelo caminho, às múltiplas conexões que são estabelecidas a todo o momento, num fluxo constante de desterritorialização e reterritorialização. O rizoma, como um sistema *a-centrado*, é a expressão máxima da multiplicidade em detrimento de um sistema centrado que não expressa nada mais do que a proposta de um todo disciplinador, de um totalitarismo estrutural.

O rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga.⁹¹

O processo de criação dos “Videomovimentos”, bem como seus resultados, pode ser entendido como um tempo-espço de atualização de uma qualidade rizomática da Coleção de Movimentos. Um processo pelo qual a Coleção de Movimentos é abordada como um sistema aberto e *a-centrado*, uma rede hipertextual, um reservatório de movimentos, um repertório de formas móveis capazes de serem associadas e articuladas para criar novas formas móveis com sentidos outros permitindo mobilizar histórias, temáticas e procedimentos. A Coleção de Movimentos é manipulada nos Videomovimentos como um sistema de imagem e(m) movimento capaz de fazer perceber trânsitos entre a memória cultural, passeios pela história da arte, curvas, saltos, quedas, momentos de respiração, de viradas bruscas, de encontros súbitos, de acidentes simbólicos.

Isso configura um processo de *autoapropriação*, de reprocessamento da Coleção de Movimentos para criar outras noções, reflexões e poetizações sobre o movimento. É como se eu garimpasse movimentos e sentidos ocultos, virtuais e imanentes que estão em devir na Coleção, buscando uma forma de desvelá-los e atualizá-los em novas montagens estéticas. Como nos alerta Perrone & Engleman:

⁹¹ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. I. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000 [1980], p. 32.

[...] o colecionador está entregue ao princípio da montagem, ao reunir os fragmentos da história em uma nova configuração da experiência. [...] O colecionador imprime um ritmo outro aos objetos, um compasso diferente em nova configuração e aspira à transformação de nossa percepção acrescentando novas peças ou estabelecendo novos lugares para peças já dadas.⁹²

2.5.3 A escrita do movimento como reprocessamento de outros movimentos

Além de utilizar o reprocessamento do meu próprio trabalho, coloquei em operação conceitos e procedimentos relativos à apropriação e à pós-produção. Abundam exemplos de artistas que lançam mão desses conceitos na composição de trabalhos no campo da Arte. Adriana Calcanhotto faz citações literais de obras artísticas em suas composições sonoras. Sherrie Levine se apropria de obras de Arte para propor novos significados à imagens já conhecidas. Pablo Picasso faz com “As Meninas” (1957) uma releitura da obra homônima de Diego Velázquez, de 1656. Quentin Tarantino tece seu *metacinema* com uma série de explícitas apropriações, referências e citações da história da linguagem cinematográfica e da sua própria obra. Douglas Gordon cria o filme “24 Hour Psycho” (1993) através da desaceleração do tempo de exibição dos *frames* do filme “Psycho” (1960), de Alfred Hitchcock, que passa a ter, assim, 24 horas e não mais os originais 109 minutos.

O elemento comum na prática desses artistas é o discurso poético sobre a Arte realizado através da apropriação e do reprocessamento de elementos da própria Arte, o que aproxima a prática desses artistas ao conceito de pós-produção: termo advindo do universo videográfico em que a criação se dá pela apropriação e manipulação de matérias e materiais já feitos e informados que circulam no ambiente cultural. Nicolas Bourriaud, cuja obra “Pós-produção – Como a arte reprograma o mundo contemporâneo” é referência no assunto, ajuda a clarear a ideia. Para o autor, boa parte dos artistas contemporâneos utilizam-se dessa estratégia nas suas composições, o que acaba por revelar novas formas de relação para com o patrimônio cultural, a arte e os processos midiáticos. Como se o mundo

⁹² PERRONE, Cláudia Maria e ENGLEMAN, SELDA, op. cit., p. 86-87.

[...] dos produtos culturais e das obras de arte constituísse um estrato autônomo apto para agenciar instrumentos de relações entre os indivíduos; como se a instauração de novas formas de sociabilidade e uma verdadeira crítica das formas de vida contemporânea se dessem por uma atitude diferente a respeito do patrimônio artístico, mediante a produção de novas relações com a cultura em geral em com a obra de arte em particular.⁹³



Figura 60 – Douglas Gordon - “24 hour psycho” (1993) - filme

É nesse sentido que os procedimentos de apropriação e de pós-produção são postos em operação na pesquisa. Quando faço uso de obras de Arte como materiais de trabalho, busco fazê-lo como comentário crítico a criações artísticas acerca do movimento. Esses comentários críticos são processados ao tocar, articular, manipular e movimentar obras segundo os critérios que estabelecidos para a criação dos trabalhos.

Os artistas da pós-produção inventam novos usos para as obras, incluindo as formas sonoras ou visuais do passado em suas próprias construções. Mas eles também trabalham num novo recorte das narrativas históricas e ideológicas, inserindo seus elementos em enredos alternativos.⁹⁴

A apropriação como procedimento possibilitou-me estabelecer uma *curadoria de artista* para o tema *movimento*, bem como criar a minha coleção de obras de Arte ao arquivar os trabalhos escolhidos. Disso decorre a escolha do termo “Videomovimentos” para nomear a série de ensaios videográficos criados a partir da

⁹³ BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009, p. 9.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 49.

reescritura de obras de arte. “Vídeo” em Latim significa “*eu vejo*”. “Eu vejo movimentos” é uma metáfora do processo de pesquisa, no qual minhas ações visam detectar, capturar, entender e recriar *movimento*.

[...] o título começa a ter um novo papel para a decifração do significado de uma imagem. Em um quadro cubista, um título como “Violão, garrafa e dois limões” é um indicador fundamental que baliza a nossa percepção, buscamos sintetizar nas imagens fragmentadas uma unidade que nos é dada por uma projeção mental sugerida pelo título.⁹⁵

2.5.4 Videomovimento X Videodança

O título escolhido evidencia a diferença entre o meu trabalho e as obras agrupadas sob o termo Videodança. Sem uma análise detalhada de *como* produzo, o segundo pode ser equivocadamente atribuído ao meu trabalho.

A Videodança nasceu anos de 1970 como uma nova estratégia de exploração estética do corpo em movimento, em sinergia com a dança pós-moderna americana. Merce Cunningham é um dos seus precursores, e um dos seus principais trabalhos nessa modalidade é “*Merce and Marcel*” (1976), criado em parceria com Nam June Paik. Esse trabalho investiga a possibilidade de reversão do tempo e do movimento através de técnicas de edição e repetição. A pergunta “*Can you reverse the time? Can you reverse the time and bring back Marcel Duchamp?*” (Você pode reverter o tempo? Você pode reverter o tempo e trazer de volta Marcel Duchamp?) é recorrente no trabalho e sugere, junto ao “ir e vir das imagens [...] a importância do fator tempo, modelado tanto pela dança quanto pelo vídeo”⁹⁶.

A relação entre Dança e Tecnologia não acontece somente na contemporaneidade: há muito que os contágios estabelecidos interferem nas estéticas coreográficas. Sapatilhas de ponta, técnicas de iluminação, máquinas de fazer voar e estruturas cênicas móveis são exemplos de como a tecnologia auxiliou a Dança a cumprir as demandas filosóficas e estéticas da época: “numa via de mão dupla, dança e tecnologia, como ingredientes em relação, promoveram a organização de uma nova manifestação artística”⁹⁷.

⁹⁵ GIANNOTTI, Marco. A imagem escrita. In: **Revista Ars**. São Paulo, n. 01, 2003, p. 96.

⁹⁶ SPANGHERO, Maíra. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003, p.39.

⁹⁷ SPANGHERO, op. cit., p. 30.

Acontece atualmente uma relação da Dança com novas tecnologias advindas da cultura e da comunicação digital. Conforme Ivani Santana⁹⁸, a Videodança é um dos pontos de convergência da Dança na Cultura Digital – um tempo-espaço social baseado na troca de informações mediada pelas novas tecnologias. Os modos de compor danças são modificados pelo uso de novas tecnologias, o que resulta na emergência de novos fazeres e pensamentos: *softwares* para a escrita e criação de coreografias são desenvolvidos, sensores de luz são adaptados ao corpo do bailarino para converter movimentos em imagens tridimensionais, dispositivos são utilizados para captar os sons produzidos pelos corpos, *cd-rom's* são disponibilizados para que qualquer pessoa experimente o processo de criação coreográfica, *blogs* são utilizados para escrever sobre Dança e para criar coreografias sob o conceito de rede, a *Web* torna-se palco, bem como as telas de celular, televisão, cinema e vídeo. Maíra Spanghero⁹⁹ apresenta três tipos de práticas recorrentes na relação Dança-Audiovisual: “o registro em estúdio ou palco, a adaptação de coreografia preexistente para o audiovisual e as danças pensadas diretamente para tela”. Percebe-se que a Videodança permite problematizar e colocar em debate questões sobre corpo, tempo, espaço, criação, registro, recepção e difusão da Dança.

“*Roseland*” (1990) de Win Vandekeybus é um trabalho referencial da Videodança. A obra utiliza a câmera de vídeo para simular o “olhar de um pássaro, mostrando a coreografia do ar. A respiração encurta-se com a velocidade e a fluidez com que os bailarinos saltam, rolam e arremessam tijolos”¹⁰⁰.



Figura 61 – Win Vandekeybus – “*Roseland*” (1990) – vídeo

⁹⁸ SANTANA, Ivani. Esqueçam as fronteiras! Videodança: ponto de convergência da dança na cultura digital. In **Dança em Foco: dança e tecnologia**. Vol.1. Rio de Janeiro: Instituto Telemar, 2006.

⁹⁹ SPANGHERO, op. cit.

¹⁰⁰ Ibid., p. 40.

Os trabalhos do grupo *DV8 Physical Theatre* são outra referência. O procedimento-base do grupo é a transposição de coreografias criadas no palco para a tela de vídeo e vice-versa. Exemplos disso são as obras “*My Sex, Our Dance*” (1986) e “*Dead Dreams of Monochrome Men*” (1989).



Figura 62 – DVD8 Physical Theatre – “*Dead Dreams of Monochrome Men*” (1989) - vídeo

A obra “*The Cost of Living*” (1994) do grupo é outro exemplar da Videodança e serve aqui como objeto de análise. Em uma das cenas, a coreografia é realizada por seis bailarinos (um deles sem pernas) em um gramado ao ar livre.



Figura 63 – DVD8 Physical Theatre – “*The Cost of Living*” (1994) – filme

Ao observar a composição, percebe-se que a originalidade do trabalho é a locação que serve de cenário para a coreografia. Considerando a hipótese de retirar o cenário, constata-se que coreografia pode ser realizada em um teatro sem perder

sua estrutura fundamental. Isso porque as estruturas coreográficas apresentadas nesse trabalho são configuradas fora das imagens eletrônicas: os movimentos dos corpos são os mesmos movimentos dos corpos de *fora do vídeo*. Além disso, a obra limita-se a reproduzir padrões sonoro-imagéticos extensamente utilizados, não tensionando a linguagem videográfica. O vídeo serve apenas como ferramenta de registro da coreografia em um espaço diferente ou como plataforma retórica de discurso sobre Dança, Inclusão Social e Acessibilidade, dado que há ênfase no bailarino que não tem pernas.

Tais críticas somente aparecem ao classificar indiscriminadamente o trabalho como Videodança, desconsiderando sua linguagem de instauração: a cinematográfica. É a partir da relação Cinema-Dança que essa obra deve ser analisada e não da Vídeo-Dança como vem sendo feito. A classificação indiscriminada de trabalhos que relacionam danças e imagens é uma prática recorrente. Um exemplo é o discurso¹⁰¹ de uma das curadoras do programa “Rumos Dança (categoria Videodança)”. A categoria é intitulada de Videodança, mas em nenhum momento o termo *vídeo* é abordado, sendo substituído por termos como “filme” e “cinema”. Para pensar ou praticar Videodança

[...] não basta achar que se trata de uma dança feita para o ambiente e linguagem do vídeo quando não há compreensão de que ambos (dança e videografia) pertencem à essa Cultura Digital e, conseqüentemente, manifestam-se, em sua simbiose, sob outros pressupostos. [...] para tratar de videodança, não basta emendar os preceitos da videografia com os da arte do corpo e dizer que se tornaram um híbrido [...]. Não se trata, portanto, de uma simples junção entre um coreógrafo e um videasta para a chamada videodança ocorrer. Não adianta um coreógrafo carregar a legalidade da dança pertencente a esse ambiente físico, com suas regras de tempo e espaço, para impô-lo a essa arte emergente. Ou, ao contrário, de nada vale o videasta elaborar um roteiro e um plano de filmagem que se equivocam quanto ao procedimento do corpo. Se os dois – coreógrafo e videasta – mantiverem um entendimento de ligação, fundamentado no discurso do rompimento de territórios, eles permanecerão presos em suas próprias áreas, reféns de leis que não pertencem à simbiose da dança com o vídeo.¹⁰²

Isto posto, identifico o que diferencia minha prática dos trabalhos produzidos sob a categoria *Videodança*.

¹⁰¹ Mostra de Resultados do Programa Rumos Dança 2009/2010 – categoria Videodança. Itaú Cultural. São Paulo, 13 de março de 2010.

¹⁰² SANTANA, op. cit., p. 33-35.

A primeira diferença é a abordagem do *vídeo* enquanto objeto de estudo e produção de movimento. Não interessa para meu trabalho tratar o vídeo apenas como ferramenta de amostragem de corpos dançantes, como suporte oco a ser recheado por imagens de corpos de bailarinos que conferem supremacia à Dança. O trabalho considera o vídeo como meio visual, produto da cultura, gerador e *coleccionador de movimentos*; busca respostas para questões como: de que maneiras o vídeo movimenta visualidades? Como *formas visuais em movimento* podem ser material de coreografias? *Como o vídeo dança?*

A segunda diferença é o fato de não buscar o *movimento* somente pela via da Dança para impor sua supremacia em relação ao vídeo. Interesse-me pela Dança sua referência histórica e poética sobre o movimento. Interesse-me pela Dança porque a experiência prática com ela instrumentalizou-me para a criação e manipulação de movimentos. Instrumentalização essa que me permite criar *experimentos coreográficos com o vídeo* em vez de *experimentos coreográficos em vídeo*; que possibilita coreografar os movimentos do vídeo: *pixels*, movimentos de câmera, efeitos, imagens e movimentos acumulados em sua história. Semelhante à Mallarmé, busco

[...] destituir a bailarina de sua função de intérprete e de mulher, para ser uma metáfora sintetizadora de todas as formas. Mallarmé chega a compará-la a uma flor, “o primeiro tom instinto poético”, conforme expressão utilizada pelo poeta. Na sequência de suas críticas, chega a ponto de reduzir a bailarina a um sinal, um hieróglifo em movimento, já que esta apresentava uma capacidade de desenvolver uma gramática corporal no espaço. É o que se pode perceber na passagem em que Mallarmé registra a aparição efêmera da bailarina diante dos olhos do espectador: “A dançarina [...] através do último véu que sempre permanece, te confia à nudez de suas ideias e registra sua aparição, na forma de um Signo, que ela é”.¹⁰³

Assim, o termo *Videodança* não condiz com minha prática. Eu não trabalho somente com bailarinos. Eu não trabalho com *videomaker*. Eu não trabalho somente com captura de imagens segundo um roteiro de filmagem previamente planejado. Eu não trabalho com um coreógrafo contratado. Eu não trabalho com um compositor musical. Eu trabalho com pessoas. Eu trabalho com o computador. Eu trabalho com *Adobe Premiere*. Eu trabalho com o *YouTube*. Eu trabalho com Bruce Nauman. Eu trabalho com a Macarena. Eu trabalho com pipocas. Eu trabalho com camadas. Eu

¹⁰³ JUNQUEIRA, Rodrigues Márcia. *O livro em movimento: hibridismo textual e escrita combinatória em O Dicionário de Kazar, Romance-Enciclopédia em 100.00 palavras*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Letras UFMG, 2008, p. 94.

trabalho com sentidos. Eu trabalho com memórias. Eu trabalho com *frames*. Eu trabalho com pistas de edição. Eu trabalho com programas de televisão. Eu trabalho com movimentos de efeito. Eu trabalho com músicas radiofônicas. Eu trabalho com tempos curtos, com coreografias simples, com imagens usadas, com sons desgastados, com palavras comuns. Eu trabalho com o mundo que vejo. Eu trabalho o mundo que sinto. Eu falo do mundo que vivo.

Videomovimento, portanto.

3 EXPANDINDO MOVIMENTOS

“Hipermovimentos” é o terceiro trabalho da pesquisa. A obra foi criada de forma inusitada, uma vez que não tinha a intenção de formular mais trabalhos além de “A Coleção de Movimentos” e “Videomovimentos”.

3.1 Hipermovimentos

Decidi descobrir outras possibilidades de edição dos movimentos da Coleção a título de experimento informal, sem vínculo imediato à pesquisa. Em vez de utilizar títulos de obras de arte, organizei uma lista de expressões idiomáticas remetem a partes do corpo em movimento para testar como ficariam ao serem traduzidas pelos movimentos da Coleção.

Abrir o coração	Estar com aperto no coração
Agarrar com unhas e dentes	Estar com dor de cotovelo
Armado até os dentes	Estar com o pé na cova
Botar a boca no trombone	Fazer boca de siri
Chegar de mãos abanando	Fazer nas coxas
Conversa com a minha mão	Fazer vista grossa
Dar com a cara na porta	Ficar com o cú na mão
Dar com a língua nos dentes	Ficar de boca aberta
Dar com o nariz na porta	Ficar de mãos atadas
Dar o braço a torcer	Lamber os beiços
Dar uma de João sem braço	Meter o dedo na ferida
Dar uma mãozinha	Meter o rabo entre as pernas
Deixar na mão	Meter os pés pelas mãos
Enfiar o pé na jaca	Pôr as barbas de molho
Estar com a cabeça nas nuvens	Pôr mãos à obra
Estar com a corda no pescoço	Pôr minhoca na cabeça
Estar com a faca e o queijo na mão	Tirar água do Joelho
Estar com a pulga atrás da orelha	

Ao realizar o primeiro teste substituindo cada letra pelo clipe correspondente, percebi que seria um processo lento. No entanto, as expressões idiomáticas me inspiram à ação: quis vê-las em movimento. Pensei em uma estratégia que acelerasse o processo e automatizasse a substituição, sem a necessidade de realizá-la manualmente no programa de edição.

Lembrei-me que a lógica de construção de páginas para Internet opera um processo dialético de ação-reação. Ao clicar em um *link* em uma página da Internet o usuário faz uma solicitação a uma base de dados, que por sua vez devolve a ação prevista do *link*. Imaginei que a lógica de programação *web* funcionaria para

construir uma “máquina de transformação de letras em vídeos de movimento”. Busquei auxílio para executar a ideia, publicando um chamado em um fórum¹⁰⁴ de informática na Internet:

“Artista em dúvida!

Pessoal, não sei exatamente se é aqui que essa dúvida deveria ser postada. Desculpem-me se não for; é que não sou exatamente dessa área mas preciso de um *help*. Sou artista, trabalho com vídeo e tecnologia. Nesse momento, estou terminando meu trabalho de mestrado e pensei numa ideia que não sei como desenvolver. Tenho uma galeria com 48 vídeos, e cada um deles possui uma letra e um sinal correspondente ("a", "b", "c", "?", ".", etc.). O que eu quero é que um visitante em um site digite em um campo de texto alguma palavra ou frase (*casa*, por exemplo), e o site devolva/transforme/substitua as letras pelos cliques de vídeo correspondentes. Não sei o quão complicado ou não é esse processo; e também não sei se é aqui que essa dúvida pode ser respondida (postei aqui por indicação de um amigo). Dessa forma, fico no aguardo de alguma ajuda para poder encaminhar essa criação.
Valeu!”

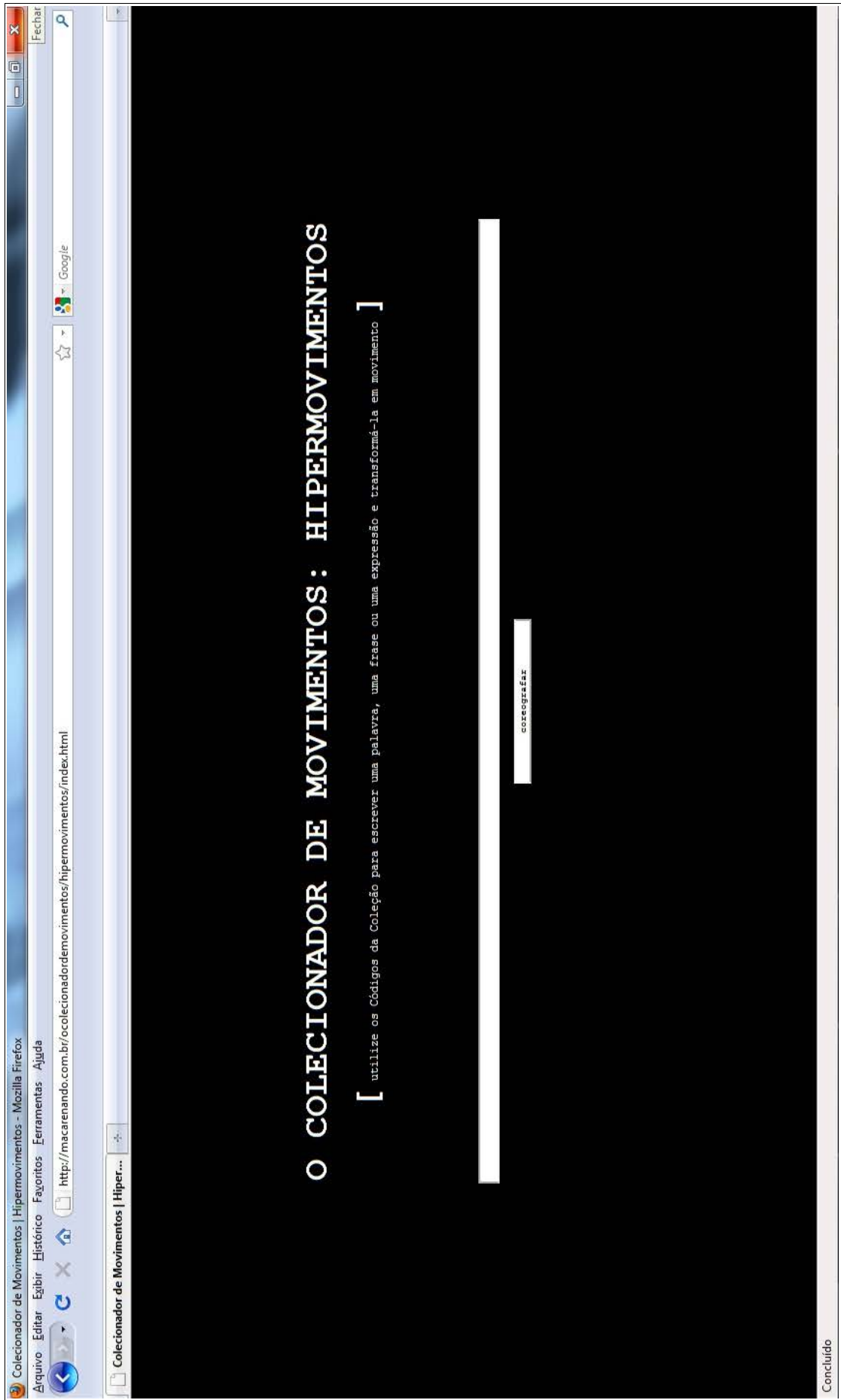
Recebi a manifestação de interesse do estudante de programação de *softwares* Wilson Neto e começamos a trabalhar utilizando o *MSN Messenger*¹⁰⁵ como ferramenta de comunicação. Durante o trabalho percebi que o sistema automático de conversão de letras em cliques de vídeo não precisava ter seu uso limitado às minhas ações internas de criação. O *site*-sistema poderia ser publicado na Internet e utilizado por qualquer pessoa para transformar letras em cliques de movimento. Assim, abandonei a ideia de usá-lo somente para traduzir expressões idiomáticas. E o que antes era apenas um experimento informal delineou-se como um novo trabalho.

Inseri no sistema a possibilidade de escolha de uma sonoridade para a *palavra-movimento*. Extraí o áudio de todos os Videomovimentos e organizei um *JukeBox*, pelo qual o usuário escolhe o som que acompanha os cliques de movimentos da palavra inserida.

No terceiro dia, o trabalho foi publicado na Internet.

¹⁰⁴ Clube do Hardware. Disponível em: <<http://www.clubedohardware.com.br>>.

¹⁰⁵ *Software* para comunicação em tempo real entre dois usuários de computadores conectados à *internet*.



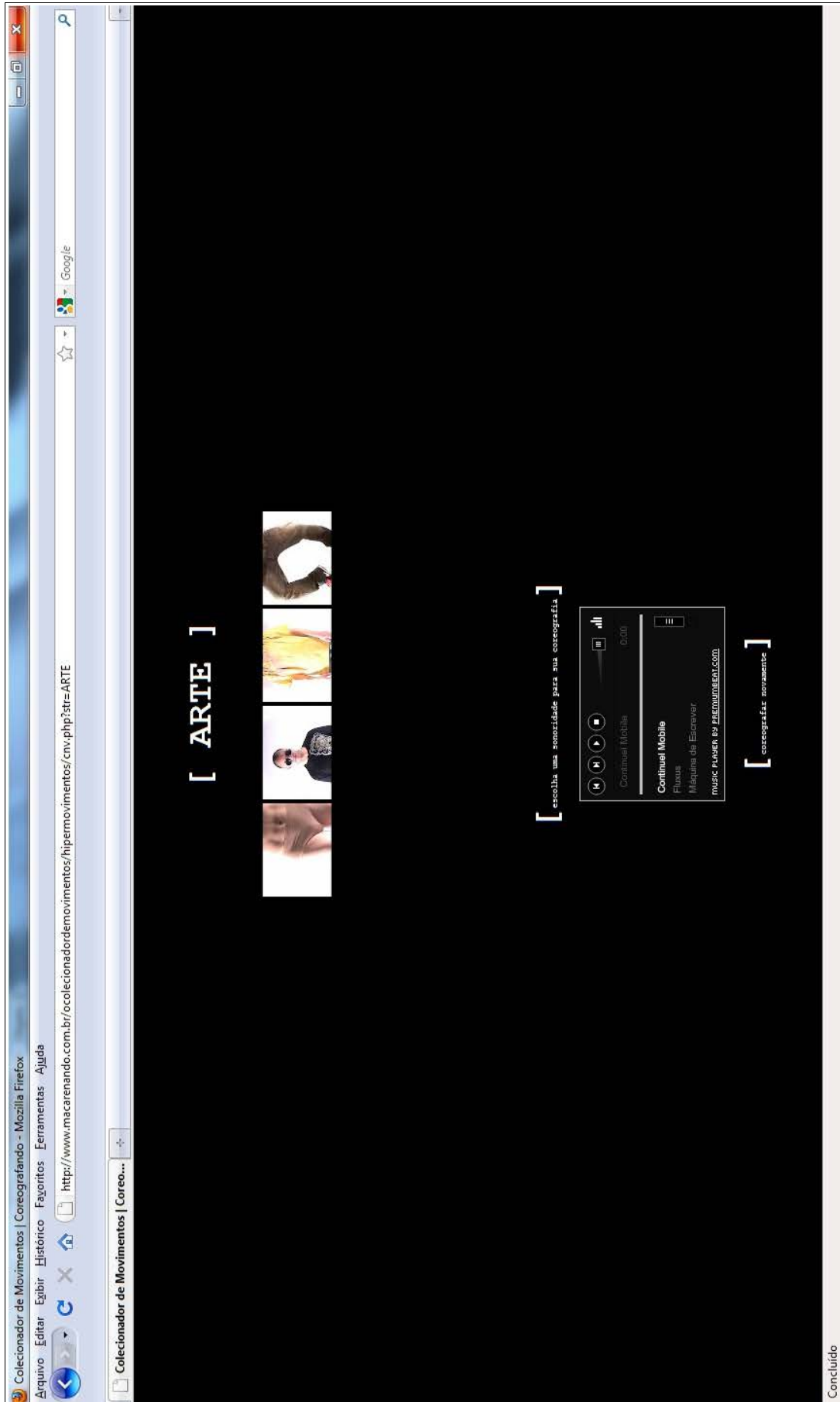


Figura 64 – “Hipermovimentos” (2010) - multimídia

3.2 O movimento do hipertexto: interações de ideias

Esse trabalho é atravessado na dinâmica de suas formas e conceitos pelas questões deste processo de pesquisa: a abordagem do movimento e suas formas de grafismo; o uso da Coleção como material para composições; a relação entre imagem, movimento, som e palavra, entre visualidade, mobilidade e linguagem.

Perceber esses atravessamentos me fez decidir pela inclusão da obra na exposição final, bem como identificar o conceito de *hipertexto* e analisar como ele opera o trabalho.

Hipertexto é um sistema interconectado por pontos chamados de *textos* que assumem formas variadas: são blocos de informações e ideias traduzidas em palavras, sons, imagens, arquivos, *softwares*, etc. Cada *texto* conecta-se a vários outros e possibilita o trânsito por caminhos não-lineares: cada ponto leva a um lugar onde novos pontos são apresentados e instala-se um processo infinito de interação de ideias por meio de montagens, combinações, edições, associações, etc.

Hipertexto é uma rede de “ideias que interagem”.

Assim, como o rio de Heráclito, o hipertexto jamais é duas vezes o mesmo. Alimentado por captadores, ele abre uma janela para o fluxo cósmico e a instabilidade social. [...] O texto é posto em movimento, envolvido em um fluxo, vetorizado, metamórfico. Assim está mais próximo do próprio movimento do pensamento, ou da imagem que hoje temos deste.¹⁰⁶

Percebe-se com maior facilidade o *hipertexto* por meio das tecnologias computacionais, em especial na Internet, cujo modelo de operação é hipertextual. O computador possui técnica para operar cálculos associativos com base em regras diversas e algoritmos combinatórios que permitem a configuração de redes, de labirintos hipertextuais pelos quais pode-se navegar e construir sentidos a partir de diferentes blocos de informações.

Entretanto, o *hipertexto* não é exclusividade do meio computacional: é a própria estrutura do pensamento, que não se dá em blocos de informações

¹⁰⁶ LEVY, Pierre. *O que é o virtual?* Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 29.

sucessivos e lineares, e sim através de diversas interações da rede neural. Como observa Júlio Plaza, é “[...] a própria performance do pensamento ao operar por associações”.¹⁰⁷

A noção de interação de ideias por meio de blocos de informações interdependentes data de 200 D.C. Segundo Nilton Bonder¹⁰⁸ no livro "Portais Secretos" (1996), o Talmud é a primeira página interativa da história humana, cuja composição segue a lógica do hipertexto, com blocos de textos “espalhados” que fazem ligações com outros blocos de textos do próprio Talmud ou de escritos externos a ele. Na Arte Literária o conceito de hipertexto vem sendo utilizado como forma e conceito de criação. Exemplos são as obras “O Jogo de Amarelinha”, de Júlio Cortazar (1966), “As Cidades Invisíveis” (1990), de Ítalo Calvino, "O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam" (1941), Jorge Luis Borges. Mallarmé, em especial, é uma referência importante para a ideia de *hipertexto*.

O sonho de Mallarmé, perseguido durante toda a sua vida, era dar forma a um livro integral, um livro múltiplo que já contivesse potencialmente todos livros possíveis; ou talvez uma máquina poética, que fizesse proliferar poemas inumeráveis; ou ainda um gerador de textos, impulsionado por um movimento próprio, no qual palavras e frases pudessem emergir, aglutinar-se, cominar-se em arranjos precisos, para depois desfazer-se, atomizar-se em busca de novas combinações. [...] O *Livre* deveria ter uma forma móvel, seria mesmo um processo infinito de fazer-se e refazer-se, algo sem começo e sem fim, que apontaria continuamente para novas possibilidades de relações e horizontes de sugestões ainda não experimentados. Suas “páginas” (se é que se pode chamar assim) não obedeceriam a uma ordem fixa, seriam intercambiáveis e se deixaram permutar em todas as direções e sentidos, segundo certas leis de combinação que elas próprias, na sua procura do orgânico, engendrariam. [...] a partir de um reduzido número de células de base, se poderia realizar milhares de possibilidades combinatórias.¹⁰⁹

Mallarmé construiu um esboço de seu sonho: o poema “Lance de Dados” (1897), no qual apresenta palavras, frases, letras dispostas de forma não-convencional. O poema pode ser lido de diferente maneiras: de cima pra baixo, da direita para esquerda, do fim ao início, em uma diversidade de combinações definidas pelo leitor.

¹⁰⁷ PLAZA *apud* MACHADO, op. cit., p. 169.

¹⁰⁸ Escritor brasileiro e Rosh da Congregação Judaica Brasileira, autor de livros reconhecidos nacional e internacionalmente sobre diversos temas vistos sob a ótica judaica.

¹⁰⁹ MACHADO, op. cit., p. 165.

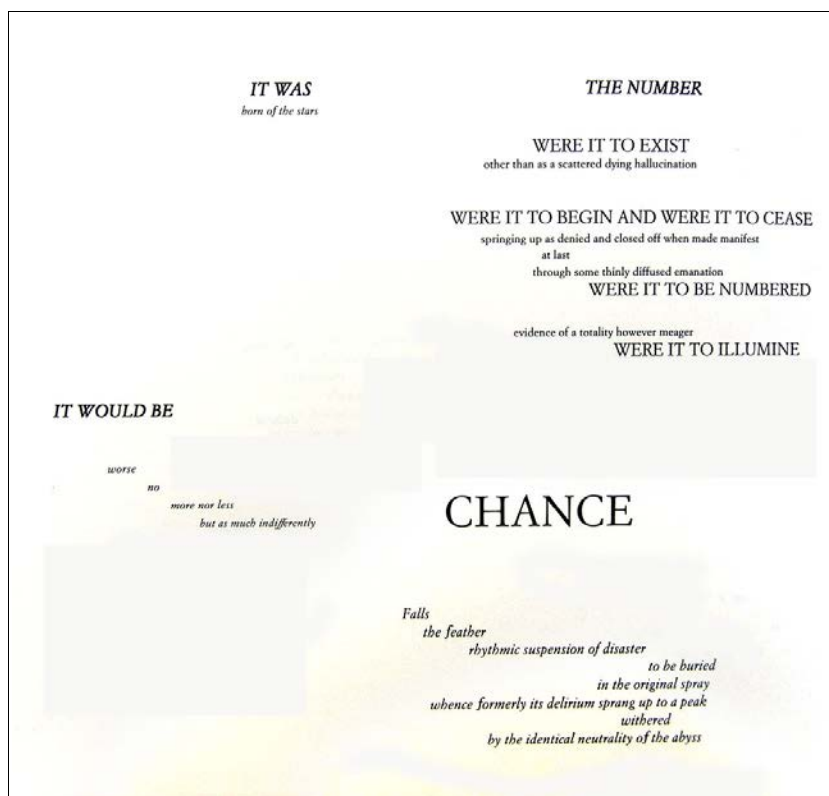


Figura 65 – Stéphane Mallarmé - “Lance de dados” (1897) - poema

Essas referências sobre *hipertexto* ajudam a entender a forma como ele é colocado em operação nas obras anteriores e neste trabalho em específico.

Os conceitos de *movimento* e *coleção* são explícitos no processo de pesquisa e nos trabalhos até então resultantes; já o conceito de *hipertexto* operava de forma implícita. Exemplifico: os termos do título do primeiro trabalho *explicitam* “movimento” e “coleção” e *implicam* “hipertextualidade”. Toda coleção e todo movimento são hipertextuais: ambos engendram em suas naturezas conexões a outras coisas. Um objeto colecionado e um movimento, além de ligarem-se aos outros objetos e movimentos por aproximação temática, espacial ou temporal, têm potência para apresentar rotas de pensamentos, alternativas de relações, acessos para outras imagens, caminhos para se navegar por outras situações, outros objetos, outros movimentos, outros contextos em que os sentidos são construídos com base na interação das ideias.

É esse caráter narrativo da coleção – e suas inúmeras possibilidades de “roteiro” – que atija colecionadores e curadores. Segundo [Eduardo] Brandão, o dado encantador de uma coleção é a possibilidade de criar recortes, ordenar as peças de modo a construir as tais narrativas.¹¹⁰

¹¹⁰ CRUSCO, Sergio. Colecionar é contar histórias. In: **Revista Continuum**, São Paulo, n. 29, online, 2011. Disponível em

No segundo trabalho, a lógica de inúmeras possibilidades de ordenação de peças também é operada, uma vez que a Coleção configura-se como uma rede cujos pontos ramificam-se para outras abordagens da mobilidade e tornam-se elementos construtores de novas propostas poéticas, novos roteiros para escritas e leituras da imagem e do movimento.

Levy intitula esse processo de *princípio da mobilidade dos centros*:

A rede não tem centro, ou melhor, possui permanentemente diversos centros que são como pontas luminosas perpetuamente móveis, saltando de um nó a outro, trazendo ao redor de si uma ramificação infinita de pequenas raízes, de rizomas, finas linhas brancas esboçando por um instante um mapa qualquer com detalhes delicados, e depois correndo para desenhar mais à frente outras paisagens do sentido.¹¹¹

Os hipertextos são como os *rizomas*, como os sistemas *a-centrados*, de Deleuze & Guattari. E da mesma maneira que identifica-se esses em “Coleção de Movimentos” e “Videomovimentos”, pode-se aplicar para caracterizar este trabalho.

A diferença é que nas obras anteriores o *hipertexto* atua como elemento conceitual no processo criativo e não aparece *formalmente* no trabalho. Já na obra “Hipermovimentos” ele é posto em movimento e proposto como experiência: os textos do trabalho são *hipertextos* de imagem e(m) movimento. O *texto* é “[...] um texto móvel, caleidoscópico, que apresenta suas facetas, gira, dobra-se e desdobra-se à vontade diante do leitor”.¹¹² Textos produzidos pelo espectador com base em jogos de montagem e associação que sugerem e articulam inúmeros sentidos entre movimento, imagem e palavra, entre escrita, coreografia e videografia.

Assim, o *hipertexto* atualiza seu movimento: as interações das ideias, que abrem um campo infinito de mobilidade. “O hipertexto é dinâmico, está perpetuamente em movimento.”¹¹³

No trabalho, o movimento não é somente o dos itens da Coleção, mas o do próprio espectador que precisa se mobilizar para que a obra aconteça: é sua ação

<<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em <30 de janeiro de 2011>.

¹¹¹ LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: O Futuro do Pensamento na Era da Informática*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: 34, 1993, p. 16.

¹¹² LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 26.

¹¹³ LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: O Futuro do Pensamento na Era da Informática*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: 34, 1993, p. 22-24.

perante a ideia proposta que põe o trabalho em funcionamento, que dá existência e sentido à criação esquematizada pelo autor. É o espectador quem dá sentido aos movimentos da Coleção por meio dos jogos textuais que opera. Para *ver em movimento* é preciso agir: idealizar e escrever. São os movimentos dos pensamentos, das palavras e dos sentidos que estão em jogo.

Embora essas características possam aproximar o trabalho da Arte Conceitual e da Arte Interativa, cabe apontar a relação com processos criativos literários que utilizam a ideia de textos permutatórios, como o poema “Lance de Dados”. Conforme Junqueira,

Em *Um lance de dados*, há uma tentativa de reproduzir os efeitos que a dança enquanto arte do espaço possui: corpo, visão, cheiro, contato direto, movimento. No entanto, o poema está impresso na brancura rígida da página e não em um palco; as palavras não se deslocam dali, porque estão fixas, impressas (cada palavra se mantém em uma única posição estabelecida previamente pelo poeta ao editar o poema); não têm músculos; não transpiram, mas deixam rastros luminosos, sentidos; não têm cheiro, mas possibilitam apresentar os dados como um sistema de significação aberto, móvel, portanto, múltiplo em direção ao receptor: a frase ou a palavra passa a se abrir e, conforme Blanchot, “por essa abertura, sobrepõem-se, soltam-se, afastam-se e juntam-se, em diferentes níveis de profundidade, outros movimentos de frases, outros ritmos de falas, que se relacionam uns com os outros segundo firmes determinações de estrutura, embora estranhas à lógica comum – a lógica de subordinação – a qual destrói o espaço e uniformiza o movimento”. [...] O leitor terá que atuar como um *operador*, pois os elementos são espaciais, são jogados em “diferentes níveis de profundidade”, diz Blanchot, e é preciso que outra instância produza, faça o trabalho de composição que não é dada previamente. O trabalho de coletar, combinar os dados, que significa montar e desmontar sequências, está no leitor.¹¹⁴

Arlindo Machado dá a isso o nome de *literatura potencial*:

uma literatura que só existe em estado de probabilidade ou virtualidade e que se realiza apenas por ocasião de seu consumo, no ato da leitura. O próprio conceito de livro aqui há começa a se transformar: o livro aparece agora como um objeto inconcluso, sem forma definitiva, (quase) infinitamente manipulável, incorporando o movimento e a permutação como elementos estruturais. Sua mecânica combinatória prevê apenas campos de acontecimentos, constelações móveis, que se renovam continuamente a cada novo ato de leitura. [...] O leitor deve encarar o texto permutativo como uma obra em movimento [...].¹¹⁵

Uma obra em movimento. Uma obra em Hipermovimento.

¹¹⁴ JUNQUEIRA, op. cit., p. 95-96.

¹¹⁵ MACHADO, op. cit., p. 179-183.

MOVIMENTOS FINAIS

O desenvolvimento da pesquisa, seus caminhos e derivas evidenciam o *movimento* como um conceito operatório decisivo em minha poética. Os trabalhos resultantes foram instaurados pelas questões citadas, que mobilizaram a pesquisa. “A Coleção de Movimentos”, “Videomovimentos” e “Hipermovimentos” são resultados de processos de criação que visaram a descoberta de estratégias poéticas para materializar, colecionar e arquivar movimentos, bem como para abordá-los como materiais de trabalho na captura e ressignificação de “outros movimentos” presentes do campo da Arte.

As linguagens videográfica e coreográfica e o corpo-humano foram utilizados como meios e linguagens de criação. Ao conceito de *movimento* articularam-se os conceitos de *coleção* e *hipertexto*, atuando como norteadores das proposições poéticas e das relações realizadas.

As referências de *movimento* na Performance foram trabalhadas nas obras de Hélio Oiticica, Bruce Nauman e do movimento *Fluxus*; no Futurismo a partir do trabalho de Anton Giulio Bragaglia; na Arte Cinética, em obras de Julio le Parc, Alexander Calder e Abraham Palatnik; na Dança por meio do espetáculo “O Lago dos Cisnes”. A Arte Cinética mostrou-se referência relevante para a pesquisa, dado o histórico do *movimento* como material de criação dos artistas, bem como a Performance, que oferece perspectiva multidisciplinar para o movimento.

O *movimento* está presente também na forma de apresentação dos trabalhos, que foram finalizados de modo a serem exibidos em diferentes meios e formatos, conferindo possibilidade de movimento: CD-Rom, projeção, Internet, Computadores e Notebooks.

Além disso, o conceito de *movimento* atuou como importante aspecto metodológico desta investigação. A pesquisa configurou-se por deslocamentos constantes que caracterizam os *movimentos da pesquisa*. Movimentos entre prática e teoria, entre poético e preciso, entre o meu trabalho e o processo de outros artistas, entre uma obra e outra, entre o tempo presente e o que já passou.

Convivi, muitas vezes, com a sensação de espaços vazios, brancos ou pretos, como um vácuo, sem ar. Nada parecia se mover. Por vezes os processos aparentavam ser caminhos sem saída, mas sem entrada também. Inertes. Em várias ocasiões as tentativas foram frustradas, ou por parecerem ingênuas demais, ou por reproduzirem padrões de procedimentos já estabelecidos e que não mobilizavam as descobertas que me propusera realizar. Em contraponto, outros *movimentos da pesquisa* indicaram-me rotas de fuga das zonas de conforto: ou pela porta da frente e avançando na pesquisa ou pela porta dos fundos, voltando para pontos de partida, mas escapando de espaços inócuos. Os trânsitos, os deslocamentos, as idas e vindas, os *movimentos da pesquisa* construíram camadas de formas e sentidos que configuram as descobertas, as criações, o conhecimento, enfim, a estrutura deste trabalho.

A pesquisa mostra que o *movimento* funciona em minha poética da mesma maneira que a palavra-conceito *Merz* atua na poética de Kurt Schwitters. A palavra *Merz* transformou-se em um conceito para o artista, em uma *visão Merz de mundo*, em um posicionamento frente a Arte e suas formas de produção, reflexão e consumo, direcionando a percepção sobre as obras criadas sob este termo: *Merz Desenho*, *Merz Pintura*, *Merz Escultura*, *Merz Publicações*, *Merz Art*.

A evidência do termo *movimento* nos títulos dos trabalhos desta pesquisa é índice de um posicionamento: pensar e praticar Arte por meio de *movimento*. Isso significa contaminar-se pelas propriedades do *movimento* e atuar de forma multidisciplinar e atenta aos devires. O movimento é agente de mediação entre passado e presente; conecta e mobiliza histórias, temáticas, artistas, obras, linguagens, procedimentos e reflexões. O movimento transborda os limites do vídeo e do corpo: espraia-se para dimensões em que *ver* não significa contemplação passiva. A pesquisa indica que para lidar com o movimento é preciso mobilizar sentidos e fazer agenciamentos entre o que se vê, o que se move e o que se vive.

[...] durante um longo período o homem não foi capaz de descobrir a conexão entre seu pensamento-movimento e sua palavra-pensamento. As descrições verbais do pensamento-movimento encontra sua possibilidade de expressão apenas na simbologia poética. A poesia, descrevendo os acontecimentos de deuses e ancestrais, foi substituída pela simples expressão do esforço, na dança. A era científica do homem industrial ainda tem que descobrir os modos e meios que nos capacitem a penetrar no

domínio da tradução mental do esforço e da ação, a fim de que as linhas comuns das duas modalidades de raciocínio consigam finalmente reintegrar-se em uma nova forma.¹¹⁶

O deslocamento do foco inicial para o *movimento* provocou uma grande mudança nos rumos da investigação e permitiu que me descobrisse um “Colecionador de Movimentos”, mais do que um coreógrafo, bailarino ou videasta. Por conseguinte, esse deslocamento modificou meu pensamento, minhas maneiras de agir e criar, meu posicionamento, imaginação e relação com a arte. Isso porque esta pesquisa não é algo à parte de outras investigações e criações por mim realizadas: é, sobretudo, um desdobramento das pesquisas em arte que venho realizando; é meio-do-caminho de meu projeto poético – sua parte visível. Mas para além e para baixo há uma estrutura que sustenta o que hoje é realizado, composta por assuntos já discutidos, procedimentos já recrutados e obras realizadas. Isso sugere o desdobramento do trabalho como o início de uma nova etapa em minha poética, cuja gênese está nesta pesquisa. As próximas ações apontam para o aprofundamento do estudo acerca do tema e para a descoberta de novas estratégias e soluções formais na coleta de movimentos, bem como para o uso da Coleção já existente na composição de novas obras.

¹¹⁶ LABAN, op. cit., p. 46.

REFERÊNCIAS

Livros

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

AZZI, Francesca. Território impuro. In: MACHADO, Arlindo (Org.). **Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

BARRET, Cyril. Arte Cinética. In: STANGOS, Nikos (Org). **Conceitos de Arte Moderna**. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro. 1991.

BELLOUR, Raymond. **Entre-Imagens - Foto, Cinema, Vídeo**. São Paulo: Papirus, 1997.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Trad. Paulo Neves. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O pensamento e o movente**. Ensaios e conferência; Tradução Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BRAGAGLIA, Anton Giulio. Fotodinamismo futurista. In: BERNARDINI, Aurora Feroni (Org.). **O futurismo italiano**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BRETT, Guy. Um salto radical. In: ADES, Dawn. **Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COUCHOT, Edmond. **A Tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Trad. Sandra Rey. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003.

DANTAS, Mônica. **O enigma do movimento**. Rio Grande do Sul: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

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

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. I. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000 [1980], p. 32.

DOMINGUES, Diana (Org.). **A Arte no século XXI – A humanização das tecnologias**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas**. São Paulo: Ed. Annablume, 2002.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o wuppertal dança-teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Hucitec, 2000.

FEYERABEND, Paul. **Contra o Método**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GEERTZ, Clifford. **O saber local**. Petrópolis, Editora Vozes, 2000.

GIL, José. **Movimento Total – O Corpo e a Dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LABAN, Rudolf Von. **O Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LANGER, Susanne. **Sentimento e Forma**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LE PARC, Julio & HERZOG, Hans-Michael. **Le parc lumière: obras cinéticas de Juilo Le Parc**. Zurich: Daros-Latinamerica, 2005.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da Inteligência – O futuro do pensamento na era da informática**. São Paulo: Editora 34, 2004. Trad. Carlos Irineu da Costa.

_____. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996. Trad. Paulo Neves.

LOUPPE, Laurence. **Corpos Híbridos**. In: SOTER, Silvia & PEREIRA, Roberto. (Orgs.). **Lições de dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

_____. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. **Máquina e imaginário**. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. **Pré-cinemas-Pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.

_____. (Org.). **Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

MATIAS, André. Ensaio: texto de simbioses proteicas... In: BONINI, Adair; FIGUEIREDO, Débora de Carvalho & RAUEN, Fábio José (Orgs.). **Anais [do] 4º Simpósio Internacional de Estudos de Gêneros Textuais**. Tubarão: UNISUL, 2007.

MELLO, Christine. **Extremidades do Vídeo**. São Paulo: SENAC, 2008.

NEWTON, Isaac. **Mathematical principles of natural philosophy and his system of the world**. Vol. 1. California: University of California Press, 1934.

ORTEGA Y GASSET, José. Meditaciones del Quijote: Lector. In: **Obras Completas**. Vol. I. Madrid: Taurus, 2004.

PARENTE, André. Os paradoxos da Imagem-Máquina. In: **Imagem-Máquina: A era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

PEDROSA, Mario. Calder, escultor de cataventos. In: ARANTES, Otilia. **Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV/Mário Pedrosa**. São paulo: EdUSP, 2000.

PEREC, Georges. **Espèces d'espaces**. Paris: Galilée, 1974.

PLAZA, Júlio. **Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais**. São Paulo: Hucitec, 1998.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SANTANA, Ivani. Esqueçam as fronteiras! Videodança: ponto de convergência da dança na cultura digital. In: **Dança em Foco: dança e tecnologia**. Vol.1. Rio de Janeiro: Instituto Telemar, 2006.

_____. **Dança na cultura digital**. Salvador: EDUFBA, 2006.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano. Da cultura das mídias à cibercultura.** São Paulo: Paulus, 2005.

Sartre, Jean-Paul. **A imaginação.** Porto Alegre: L&PM, 2008. Trad. Paulo Neves.

SPANGHERO, Maíra. **A dança dos encéfalos acesos.** São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o cinema.** Rio de Janeiro: Editora Ciência moderna, 2006.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual.** Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

WOSNIAK, Cristiane do Rocio. **Dança, cine-dança, vídeo-dança, ciber-dança: dança, tecnologia e comunicação.** Curitiba: UTP, 2006.

Sites

Anita Wadsworth

<http://www.anitawadsworth.co.uk>

Boris Charmatz

<http://www.borischarmatz.org>

Clube do Hardware

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

Dicionário Michaelis Online

<http://michaelis.uol.com.br>

Enciclopédia de Artes Visuais / Itaú Cultural

<http://www.itaucultural.org.br>

Entrevista de Abraham Palatnik a Eduardo Kac

<http://www.ekac.org/luzeletra.resenha.gb.html>

Filósofos pré-socráticos

http://www.consciencia.org/pre_socraticos.shtml

Jonathan Kearney

http://www.jonathankearney.com/old/words/words_contexta.html

Julio le Parc

<http://www.julioleparc.org>

Matéria sobre Quentin Tarantino

<http://www.opais.net/pt/revista/?id=1722&det=5842&mid=312>

MORAIS, Frederico. **Catálogo da exposição Cotidiano/Arte - A Técnica - Máquinas de Arte, 1999**. Disponível em:

<<http://www.itaucultural.org.br/tecnica/palatnik/p01.htm>>. Acesso em: <14/12/2010>.

Mulleras

<http://www.mulleras.com>

O Terramoto de 1755 e a cultura europeia da época

<http://www.aventar.eu/2010/02/07/o-terramoto-de-1755-e-a-cultura-europeia-da-epoca/>

O terremoto do Lisboa: o tremor e o temor

<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/cultura/2005/02/10/001.htm>

OITICICA, Hélio. **A dança na minha experiência**. Rio de Janeiro: 1965. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4297&cod=109&tipo=2>. Acesso em: 02 fev. 2010.

Poema de António Machado

<http://ocanto.esenviseu.net/destaque/machado.htm>

SANTORO, Maria Teresa. **O fantástico mundo de Matthew Barney**. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1549,1.shl>>. Acesso em: 07 fev. 2010.

Revistas e jornais

CRUSCO, Sergio. Colecionar é contar histórias. In: **Revista Continuum**, São Paulo, n. 29, online, 2011. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em <30 de janeiro de 2011>.

DURAN, Cristina. **Teatro-Dança de Pina Bausch faz 20 anos**. In: O Estado de S. Paulo, Caderno 2, ano IX, nº 2.768, 7 de setembro, 1994.

FABRIS, Annateresa. A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo. In: **Revista Ars**. São Paulo, n. 04, 2004, p. 55.

GIANNOTTI, Marco. A imagem escrita. In: **Revista Ars**. São Paulo, n. 01, 2003, p. 96.

MACIEL, Laura Antunes. Na mala do turista aprendiz. In: **Revista Continuum**, São Paulo, n. 29, online, 2011. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em <30 de janeiro de 2011>.

OLIVEIRA, Andréia Machado; SIEGMANN, Christiane & COELHO, Débora. As

coleções como duração: o colecionador coleciona o quê? In: **Revista Epistême**. Porto Alegre, n. 20, 2005, p. 114.

PERRONE, Cláudia Maria & ENGLEMAN, Selda. O colecionador de memórias. In: **Revista Epistême**. Porto Alegre, n. 20, 2005, p. 86.

VERUNSCHK, Micheliny. De coletores a colecionadores. In: **Revista Continuum**, São Paulo, n. 29, online, 2011. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em <30 de janeiro de 2011>.

Dicionário

Novo Dicionário Eletrônico Aurélio. Versão 6.0. Edição eletrônica: Positivo, 2009.

Dissertações

JUNQUEIRA, Rodrigues Márcia. **O livro em movimento: hibridismo textual e escrita combinatória em O Dicionário de Kazar, Romance-Enciclopédia em 100.00 palavras**. Dissertação de mestrado. Faculdade de Letras UFMG, 2008, p. 94.

MADSEN, Larissa. **Inventários do impalpável: uma coleção de sombras, temporalidades e projeções**. Dissertação de mestrado. PPGAVI – Instituto de Artes UFRGS, 2010, p. 122.

PERISSINOTTO, Paula. **O cinetismo interativo nas artes plásticas: um trajeto para a arte tecnológica**. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicação e Artes USP, 2000, p. 30.