

Vídeo entre: camadas

ANDRÉ BRASIL • CHRISTINE MELLO
EDUARDO DE JESUS • LUCAS BAMBOZZI
PABLO LOBATO • PATRÍCIA MORAN • RODRIGO MINELLI

Resumo Haveria mudanças de linguagem e representação que se tornaram possíveis devido ao uso de câmeras e estruturas de produção digital, particularmente no campo videoarte? Provocado por essa questão inicial, um grupo de realizadores e pesquisadores em artemídia realizou uma discussão via internet, buscando identificar tendências da produção videográfica contemporânea. O debate resultou no (hiper)texto que se segue, coletivo e aberto, articulado em camadas.

Palavras-chave vídeo, tecnologias digitais, novas poéticas

Abstract Does the use of cameras and of digital production structures make it possible changes in language and visual representation? On being challenged by this question, a group of promoters and researchers in artmedia started a debate via an internet chat, aiming at identifying tendencies in contemporary videographic production. This article is the outcome of such a debate, in the shape of a collective and open hipertext, articulated in many discursive layers.

Key words: video, digital technologies, new poetics

"O vídeo é essa mancha." A fórmula de Raymond Bellour (1993), incisiva em sua ambigüidade, permanece. Como uma mancha, a imagem eletrônica e digital se expande, transforma-se e se insinua entre o passado e o presente das artes.

A mancha muda enquanto flui, multiplica-se, ganha formas imprevistas e não cessa de crescer e se segmentar, em um movimento rizomático. Ao mesmo tempo em que expande, o rizoma acumula intensidades, potencialidades que podem ou não se atualizar.

Então, a mancha não é única (como não é única sua origem), mas várias. Camadas que se sobrepõem, que se misturam e se atravessam, que se interrompem e (de)compõem.

Provocado por *Galáxia*, em parceria com o Centro de Experimentação em Imagem e Som da PUC Minas, um grupo de realizadores e pesquisadores se reuniu, por meio de uma lista de discussão na Internet, para traçar um mapa (instável, dinâmico e inevitavelmente precário) dessa(s) mancha(s).

A motivação inicial do debate era pensar as potencialidades da produção videográfica contemporânea frente aos novos recursos digitais (câmeras mini-DV, plataformas de edição não linear, circuitos alternativos de produção e distribuição). O que se resumiria, em princípio, nas seguintes perguntas: há de fato mudanças de linguagem e representação que se tornaram possíveis pelo uso de câmeras e estruturas de produção digital? A singularidade da experiência de realização proporcionada pelo digital tem produzido novas poéticas?

Como seu próprio objeto, a discussão também se tornou rizomática: em certos momentos, mais ou menos tensa, em outros, mais ou menos esboçada, difusa, e, em outros ainda, mais ou menos convergente. Novas preocupações foram, então, surgindo: como se atualiza a relação entre vídeo e micropolítica? Quais os processos de expansão e retração da linguagem videográfica? Para onde tende o movimento pendular do vídeo entre ser uma arte da representação ou da apresentação? Enfim, questões que são próprias da experiência do vídeo ao longo de sua história, que ganham novas nuances e que, para além de suas fronteiras, interessam de forma mais ampla aqueles que pensam e produzem arte hoje.

Como todo bom debate, este não esgota suas motivações e, em muitos momentos, responde às perguntas com novas perguntas (o que fica claro no último e-mail de Lucas Bambozzi, que "conclui" a discussão elencando questões em aberto).

Se algum consenso houve, ele nos sugere, ainda com Bellour (1993), que o vídeo continua a se insinuar "entre", operando passagens e contaminações, guardando continuidades, mas instaurando rupturas: entre o analógico e o digital, entre arte e política, entre arte e técnica, entre técnica e subjetividade; entre apresentar ou representar, entre proporcionar uma experiência visual, tátil, sonora, sensória, escritural. O vídeo se consoma, enfim, "entre" questões: questões que trafegam de um a outro meio no vasto e polêmico campo da artemídia.

Uma visão contemporânea nos mostra, então, que o universo do vídeo se transforma e se diversifica, deixando-se atravessar por novos fluxos (tecnologias, experiências, agenciamentos). "*O vídeo é essa mancha*", repetimos. "*Sem dúvida frequentemente por demais visível. Mas indelével, e rica, já do leque de qualidades ao sabor das quais uma técnica se transformou, rapidamente, em arte*" (Bellour, 1993: 222).

Agradecemos aos participantes que, entre uma e outra pesquisa, uma e outra viagem, um e outro *rendering*, disponibilizaram parte do seu (con)corrido final de ano para participar, entre 2 e 13 de dezembro de 2002, desse diálogo. A discussão resultou, a partir de uma edição livre, no (hiper)texto que se segue, coletivo e aberto, articulado em camadas. *Layers* foram surgindo a partir das intervenções dos debatedores. Sem qualquer pretensão de propor perguntas ou respostas fechadas, o registro dessa discussão é, sobretudo, uma provocação a novos diálogos legitimada pela experiência dos próprios realizadores de vídeo aqui reunidos.

ANDRÉ BRASIL

(Coordenação e edição da discussão *on-line*)

LAYER 1

O VÍDEO ENTRE UM E OUTRO MEIO

Em minha casa tenho uma ajudante que perdeu o marido e o tio na favela. Enquanto ela lavava as panelas na cozinha, eu, da sala, iniciei uma conversa sobre o assunto. Marinalda não gosta de câmeras, mas entre quatro panelas e alguns talheres ela me contou, com riqueza de detalhes, sua forte experiência na favela no dia do assassinato do marido. Com uma *Vx2000* à altura do peito, acabei por perguntar se ela sabia o que eu segurava. Depois de um longo silêncio, ela me perguntou: isso é uma câmera? Disse que era e perguntei se já tinha sido filmada. Ela respondeu que sim: um dia que precisou ir ao supermercado comprar bucha.

Quando estive em Cuba para fazer o *Mira* (2000)¹, recebemos uma negativa do governo dois dias antes de embarcar. Fomos e passamos por turistas.

1 Vídeo-documentário realizado em Cuba, de maneira espontânea, por um grupo de jovens diretores: Pablo Lobato, Sérgio Borges, Leandro HBL, João Flávio Flores, Filipe FCMC e Eva Queiroz. Imagens e depoimentos foram captados no momento do 40º aniversário da revolução cubana. *Mira* traduz experiências de pessoas comuns, fundindo os grandes temas revolucionários aos pequenos temas do cotidiano.

Enquanto participo deste diálogo, estou em Portugal acompanhando o Festival de Cinema Luso Brasileiro de Santa Maria da Feira e, aqui, conversei sobre estas duas situações com o editor da revista *Cinema*, e ele achou bobagem, disse que tudo isso pode ser feito com uma *Bolex* à corda. Mas essa não é a mesma câmera que posso engolir em algumas clínicas de Belo Horizonte pagando R\$ 600,00 e fotografar meu intestino? Aí ele não achou bobagem.

Pensei nesses eventos ao ler a pergunta colocada pelo André dando início à nossa conversa: haveria de fato mudanças de linguagem e representação que se tornaram possíveis devido ao uso de câmeras e estruturas de produção digital? (Pablo Lobato)

*

Lido com uma pesquisa na qual coexistem 100 artistas que realizam suas propostas poéticas por intermédio do vídeo. Alguns constroem suas poéticas a partir do vídeo, outros incorporam o vídeo às suas poéticas. Alguns investigam a própria linguagem do vídeo, fazendo da metalinguagem o eixo norteador de suas proposições. Outros incorporam a linguagem já constituída do vídeo à dinâmica de seus trabalhos. E podemos notar que, em ambos os casos, encontramos momentos de expansão do vídeo.

Acredito que uma das mudanças diz respeito ao processo de concepção da idéia audiovisual. O artista que lida com o vídeo no início do século XXI já não é mais denominado, como há vinte anos, de artista do vídeo ou *videomaker*. Ele é, antes de mais nada, um criador que coabita os diversos universos das mídias em sistema analógico ou digital.

Os equipamentos com os quais trabalhamos hoje na produção de vídeo propiciam que todos os elementos referentes aos sons e às imagens possam ser digitalizados. E o processo de digitalização das informações audiovisuais, somado à sua capacidade de associarem o uso de *software* e bancos de dados, já é, em si, uma forma de relacionamento entre diferentes elementos de linguagem. A singularidade da experiência de realização proporcionada pelo digital tem produzido, sim, novas poéticas... Poéticas que se intercambiam nos mais variados fluxos e ambientes da arte. (Christine Mello)

*

Penso que hoje as obras são feitas para circular em diversos suportes (uma "facilidade" do digital) e, para tanto, devem sofrer transformações, adaptações, tradu-

ções. Entretanto, tal trânsito de mídias e sua necessária tradução abrem, por vezes, não apenas a possibilidade de "novas poéticas", mas sim o surgimento de obras "mutantes", adaptativas, que se adequam ao seu novo espaço de exibição à medida em que são requisitadas. (Rodrigo Minelli)

*

Para a melhor visualização dessa nova condição de trânsito entre meios, podemos notar, a título de exemplo, o trabalho concebido por Kiko Goifman no projeto interdisciplinar e coletivo que envolveu a realização de uma proposta poética como engendramento de diferentes linguagens e mídias que interagem entre si. O trabalho teve início com a produção do vídeo *Tereza* (1992, com co-direção de Caco Pereira de Souza), na seqüência foi gerado o CD-ROM *Valetes em Slow Motion* (1998, com direção de produção de Jurandir Müller e direção de criação de Lucas Bambozzi), que foi lançado juntamente com um livro teórico-acadêmico (trata-se da pesquisa de Goifman que acompanha a organização dos conteúdos e reflexão sobre o tema). Depois, o trabalho deu origem a um *site* na Internet e a uma videoinstalação interativa, apresentada na 24ª Bienal Internacional de São Paulo (1998) e também a uma outra na 2ª Bienal do Mercosul (1999). Do meio imaterial, virtual e eletrônico do vídeo e do CD-Rom, o trabalho se expandiu de forma híbrida para o espaço físico das videoinstalações e para os domínios imersivos das redes telemáticas e do ciberespaço. (Christine Mello)

*

As tecnologias digitais favorecem os fluxos e as contaminações em uma tendência mesmo expansiva. Sabemos que isso não é novo na história da arte, do cinema e do vídeo. Mas me parece que a imagem eletrônica e digital, por sua maleabilidade, favorece e intensifica a possibilidade do trânsito. Assim gosto da perspectiva de pensarmos, sim, em novas poéticas, no plural, pois as possibilidades de criação e agenciamento, no campo audiovisual, diversificam-se. (André Brasil)

*

O que me espanta, o que me admira, o que me entusiasma, com a convergência das "velhas mídias" (Manovich 2002) e com a invenção de novas no digital, é mesmo a diversidade.

Vemos uma ampliação de possibilidades expressivas para todos os gostos e bolsos: narrativas aristotélicas, narrativas com associações poéticas e outras mais minimalistas, que poderíamos chamar de gestos *a la* hai-kai. Há trabalhos sendo feitos tanto para a exibição em circuitos convencionais, com orçamentos bilionários, quanto para a circulação em pequenas salas ou mesmo na rede. (Patrícia Moran)

*

O digital parece ter ampliado o leque de realizadores, de circuitos e também de novas representações: uma coisa é uma 35mm e um estúdio, outra é uma digital... Os propósitos em alguns momentos são os mesmos, mas há uma mudança na proximidade, na relação e no conjunto de imagens que são produzidas que me fazem pensar em uma nova maneira de representar, sim, com todos os riscos dessa afirmação. Lembro aqui o vídeo *Jollies* (1990), da Sadie Bening², como exemplo dessa mudança. O vídeo foi produzido com uma câmera pequena e de rápido manuseio, de modo muito imediato e direto. Para mim, isso tudo se conecta muito rapidamente com a memória, com uma camada de memória que eu teimo em cavucar: rearticular as coisas paradas ou quase paradas, retirar o movimento delas, ou mesmo interromper o fluxo das imagens. Isso é uma resistência. Éder Santos, por exemplo, em *Tumitinhas* (1998), quando interrompe as imagens com *fades* e retoma as mesmas imagens depois (é montagem ou edição?), parece que gera uma resistência enorme dentro do fluxo das imagens produzidas agora³.

Gostaria, agora, de voltar à questão da subjetividade. Quem está por trás da câmera imprime nela um olhar que (re)cuta o mundo em pequenos planos (sabem-

2 Ainda adolescente, Sadie Bening realizou *Jollies*, uma espécie de diário videográfico no qual narra em tom lírico, sincero, mas hesitante, experiências de sua sexualidade em formação. A obra compõe-se de imagens precárias e residuais, textos escritos à mão e depoimentos gravados dentro do seu quarto. Todo o trabalho foi captado através de uma câmera de brinquedo, o que interfere substancialmente no resultado final. Uma breve análise de *Jollies* pode ser encontrada em BRASIL, André. *Casa, letra, corpo, voz: vídeo-escrituras domésticas* (texto apresentado no XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom, Salvador, setembro de 2002) <<http://www.intercom.org.br/papers/xxv-ci/np07/NP7BRASIL.pdf>> (Último acesso em 30/01/2003)

Informações sobre a artista e sua obra em Vídeo Data Bank <<http://www.vdb.org/>> (Último acesso em 30/01/2003)

3 Em *Tumitinhas*, Éder Santos traduz para o vídeo o poema de Sandra Penna sobre a separação de um casal. Através de imagens esboçadas e da leitura do texto em uma secretária eletrônica, a obra explicita a dificuldade em expressar os sentimentos contraditórios próprios da vida amorosa. O vídeo faz parte do acervo da Associação Videobrasil <www.videobrasil.org.br> (Último acesso em 30/01/2003)

do, já de cara, que, entre a representação e a coisa em si, há um abismo). Nesse momento, será que as tecnologias digitais não poderiam possibilitar novas articulações de subjetividade e, com isso, novas representações e, por isso também, novas poéticas? (Eduardo de Jesus)

LAYER 2

O VÍDEO ENTRE A *DOMUS* E A ALTERIDADE

Podemos apontar aqui uma outra tendência: se, de um lado, o vídeo se expande, ele também absorve outras linguagens (ainda potencializando algo que já faz parte de sua história). Por exemplo, o diálogo com a literatura pode ser visto em várias obras, no sentido de uma escritura videográfica doméstica. A meu ver, os processos de captação em mini-DV e de edição não-linear aproximam ainda mais o vídeo dessa perspectiva escritural, pessoal, algo que chamei em um texto de poética, ou melhor, poéticas da *domus*⁴. Em resumo, podemos dizer de uma tendência expansiva e de outra, digamos, nem tanto... (André Brasil)

*

Concordo com o André no que diz respeito à expansão do meio. Acredito que uma retração só pode haver em termos de uma certa reprodução de modelos que estão fora da vida contemporânea, ou voltados a simples sistemas de reprodução de modelos do passado. Penso que esses novos instrumentos viabilizam, ainda mais, uma poética da vida cotidiana (como os dadaístas fizeram nos anos vinte com o cinema). Só que agora estamos vivendo uma paisagem midiática muito mais complexa e engendrada na vida social.

Não posso deixar de falar em *Rua de Mão Dupla* (2002), recente trabalho do Cao Guimarães, apresentado na Bienal de São Paulo⁵. A obra me parece ser uma

4 O conceito de *poéticas da domus* se refere às produções audiovisuais de caráter pessoal que encontram no espaço doméstico lugar privilegiado para a expressão da subjetividade e da memória. Atualmente os recursos digitais de produção podem potencializar (mas não determinar) esse tipo de poética. Cf. BRASIL, André. *Casa, letra, corpo, voz: vídeo-escrituras domésticas* (texto apresentado no XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom, Salvador, setembro de 2002) <<http://www.intercom.org.br/papers/xxv-ci/np07/NP7BRASIL.pdf>> (Último acesso em 30/01/2003)

5 O projeto *Rua de Mão Dupla*, de Cao Guimarães, propôs uma experiência inusitada que contou com a mediação fundamental do vídeo: pares de pessoas que não se conheciam trocaram de casas simultaneamente por 24 horas. Cada um dos convidados levou consigo uma câmera simples e com

videoinstalação documental ou um documentário de experiências do "outro" exibida em circuito fechado. A proposta de Cao parece ser viabilizada mais facilmente pelo uso das câmeras digitais, de fácil manuseio e com boa qualidade de imagem. (Eduardo de Jesus)

*

Quando se aproxima o digital ao doméstico, alinho-me a esse pensamento que insere o vídeo em novos modos de produção/criação. Tenho chamado este processo de "artesanato digital"⁶, e a câmera seria, nesta situação, uma "caneta digital".

Quando o André fala de uma "escritura videográfica doméstica", ele está se referindo, em outras palavras, a uma nova cultura de produção. Há um modo de fazer que vai impregnar o trabalho. Como? A começar pelo que eu chamo de fim do "taxímetro" (ou seja, da hora paga na ilha de edição): quem já dependeu de equipamentos caros de grandes produtoras sabe como o tempo que se dispõe é determinante, como imprime sua marca ao trabalho. (Patrícia Moran)

*

Entre as conseqüências e possibilidades desse "fim do taxímetro", ressaltado pela Patrícia, destacaria fundamentalmente o trabalho em aberto, aquele que você nunca termina, que explora, transforma, transmuta sempre procurando o resultado estético pretendido, deixando-se por vezes levar pelos desdobramentos do *copy paste cut* (cpc?), irritando-se com os efeitos e seu processamento (se acabou o taxímetro, ainda não acabou o *rendering*), encontrando resultados, mas continuando a procurar por novos, interceptando imagens que passam à frente de nossos processadores digitais (se nossos instrumentos são digitais, (in)felizmente a realida-

ela filmou, de maneira totalmente livre, o universo pessoal do "outro" desconhecido. Após as 24 horas, cada participante deu um depoimento pessoal sobre como imagina este "outro". O material filmado, após uma edição básica, foi projetado lado a lado na instalação. Uma análise da obra pode ser encontrada em JESUS, Eduardo de. *Alguns novos caminhos para a imagem eletrônica* (texto apresentado no XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom, Salvador, setembro de 2002) <<http://www.intercom.org.br/papers/xxv-ci/np07/NP7JESUS.pdf>> (Último acesso em 30/01/2003)

6 Sobre o conceito de "artesanato digital", cf. MORAN, Patrícia. *Caneta Digital* (texto apresentado no XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom, Salvador, setembro de 2002). <<http://www.intercom.org.br/papers/xxv-ci/np07/NP7MORAN.pdf>> (Último acesso em 30/01/2003)

de ainda não o é, é preciso ainda digitalizar o mundo), usando seu próprio estoque de imagens já digitalizadas (aquelas que ficam guardadas no HD, que nunca é grande o bastante), emprestando imagens alheias encontradas no "limbo digital", novamente copiando, colando e cortando (ccc?), *ad infinitum*. (Rodrigo Minelli)

*

O cpc, sintetizado por Rodrigo, é uma maravilha pois podemos fazer isso com mais facilidade, e manipular ainda muito na pós-produção.

Memória... como cada vez ela é maior (imagens colocadas na mídia, emprestadas por amigos e de um passado Hi-8, Beta, Umatic, etc., etc., etc.), há uma perda e uma seleção maiores das imagens... Na situação do artesanato digital, fazemos o que costumo chamar de "vídeo de garagem". A garagem é o local, e não a qualidade. A qualidade é dada pelo realizador, pelo tempo de imersão no trabalho, pela possibilidade de cortar, colar, cortar, colar, cortar e colar quantas vezes quiser, antes de dar o trabalho por concluído. As possibilidades de teste também são ampliadas, o que significa uma aproximação maior com os objetivos do realizador.

Outra mudança interessante, com o suporte digital, é a intensificação do que poderíamos chamar de *work in progress*. Você pode, por exemplo, trabalhar com diferentes materiais oriundos de diferentes meios, ou trabalhar um mesmo material em diferentes os meios. Quer dizer, uma foto ou um som, por exemplo, podem ser utilizados e reutilizados e, assim, (re)associados. (Patrícia Moran)

*

Mas será que tudo isso consegue configurar uma linguagem própria? Pode uma mudança técnica determinar também mudanças na forma de se pensar e de se produzir? Estariam os instrumentos conseguindo, além de transformar a realidade, transformar as pessoas que os usam? Ou será que as pessoas que usam tais instrumentos não acabam por sucumbir ao próprio mundo criado por eles (não podemos nunca esquecer que, se vivemos sob a égide do digital, milhões de pessoas no mundo ainda morrerão sem nunca ter usado um desses instrumentos)? Essas são perguntas antigas, sempre feitas em épocas distintas por pessoas e propósitos distintos. Penso nisso tudo e volto para meu computador e minhas imagens neste trabalho sem fim...(ccc)... (Rodrigo Minelli)

*

As tecnologias digitais certamente geram novas representações e novas poéticas. Mas, na minha opinião, o uso dessas tecnologias na vida cotidiana (ou nas subversões e sabotagens da vida cotidiana) é o que efetivamente proporciona essas novas poéticas. O que há para ser representado exige novas posturas e novos instrumentos... Como podemos ainda pensar de forma categórica em cinema ou vídeo? Isso parece já antigo e fechado, principalmente, quando vemos trabalhos como os de Patrícia Moran, Éder Santos, Shirin Neshat e outros tantos⁷. (Eduardo de Jesus)

*

Como bem ressaltou o Eduardo, o que há para ser representado exige novas posturas e novos instrumentos. Se antes tínhamos um público acostumado a histórias com começo meio fim, hoje, cada dia mais, estamos vivendo uma paisagem midiática muito mais complexa do que aquela vivida nos tempos da criação do cinema. Não podemos nos esquecer de que o cinema surge, entre outras, da necessidade de criar uma diversão para as emergentes massas dos centros urbanos produzidos pela revolução industrial, que necessitavam de lazer e diversão, principalmente em grupos, para reafirmar sua identidade e possibilitar a perpetuação da espécie. Quais seriam então as possibilidades e necessidades desta contemporânea realidade? Realidade em que televisores, computadores, PDA's, DVD's, celulares, outdoor's eletrônicos espalhados pelos centros urbanos suplicam por nossa atenção ("*why can't I walk down on the streets free of suggestion?*", se pergunta Ian Mackeay⁸)? Não há dúvida que as necessidades de identificação e perpetuação da espécie se mantêm, mas de que forma poderiam se dar? (Rodrigo Minelli)

*

Vivemos hoje a realidade dos tempos simultâneos, ubíquos, das redes telemáticas e também um momento em que todo o processo de desmaterialização da arte, empreendido ao longo do século XX, parece inserir-se naturalmente como condição da produção contemporânea. Nesse universo, o vídeo traz com ele uma enorme bagagem de conhecimento.

7 Obras de Éder Santos (pioneiro do vídeo experimental no Brasil), Patrícia Moran (diretora que participa deste debate) e Shirin Neshat (artista iraniana) são emblemáticas das possibilidades de contaminação e passagem entre o vídeo e o cinema.

8 Trecho de *Suggestion*, música da banda Fugazi, no disco *13 Songs* (1988)

Em termos de exemplificação, podemos lembrar o quanto essa linguagem, hoje em dia já tão múltipla, traz ao campo da arte a experiência de se tratar de um meio que, em suas origens poéticas, insere a questão da interferência no sistema – no sentido de causar um ruído na linguagem – e de procurar estabelecer mecanismos de investigação para além dos princípios inicialmente estabelecidos pela indústria. O vídeo é também o primeiro meio no campo da arte que possibilitou a inscrição concreta do tempo nas imagens em movimento e que, entre as poéticas mediadas pelas máquinas, permitiu a vivência da simultaneidade dos tempos, já que permite gravar e transmitir uma ação em tempo real.

De certa maneira, a experiência do vídeo é tanto possibilitadora da inclusão de práticas de intervenção nas imagens e nos sons, de distorções e de efeitos de desvio, ou estranhamento, no sistema digital, quanto uma linguagem que permite levantar as questões da ordem do acontecimento, do acaso, da imprevisibilidade e da performance, como as encontradas hoje nos *happenings* que ocorrem sobre a forma de "vídeos ao vivo" e nas *web cams* espalhadas pela Internet.

Vale lembrar aqui do grupo (?), movimento (?), *feitoamãos*, uma iniciativa que hoje em dia contempla esse conjunto de ações e que, para mim, exemplifica um tipo de experiência integral dos desígnios do vídeo na contemporaneidade. (Christine Mello)

*

Nem nós mesmos sabemos se o *feitoamãos* é um projeto, grupo ou movimento⁹. Tenho pensado se isso que estamos fazendo não seria algo como um "novo cinema", uma nova experiência estética que responda às necessidades de representação da contemporaneidade. Uma contemporaneidade que não se apresenta de forma linear, que não permite a contemplação estática, que apela a todos nossos

9 Como apresentado no site <www.feitoamaos.com.br> (último acesso em 30/01/2003), este projeto "busca pesquisar, produzir e refletir sobre a linguagem e as possibilidades da arte eletrônica. O processo de realização coletiva, principal eixo que orienta os trabalhos do grupo, visa também incentivar e formar novos realizadores através de parcerias, co-produções, apoios, etc. O grupo é formado por um núcleo central de realizadores de formação diferenciada (André Amparo, Chico de Paula, Cláudio Santos, Lucas Bambozzi, Marcelo Braga, Ronaldo Gino, Rodrigo Minelli) com produção artística e autoral reconhecida. A cada trabalho, novos convidados participam do processo de criação coletiva do grupo, integrando e enriquecendo a proposta do *feitoamãos*. Além de discutir a noção de autoria coletiva, os trabalhos recentes do grupo têm pesquisado processos de expansão da imagem eletrônica e digital em busca de uma experiência visual, sonora e sensorial ampliada.

sentidos simultaneamente. Lembro-me de nossa primeira intervenção deste tipo: a proposta de "(re)-(des)-montar" Dziga Vertov e o seu *Homem com a Câmera* (1929). Foi saudada por um velho professor de cinema de Belo Horizonte com a interjeição, "mas isso não é cinema!" E não era mesmo: era imagem em grandes dimensões, música e vídeos tocados ao vivo, mas que, se por um lado guardava semelhanças com o cinema do início (aquele com a pianola do lado da tela), por outro, buscava através da (re)-montagem, dar conta da simultaneidade que a narrativa linear de um filme tradicional não era capaz.

Nas recentes apresentações que temos realizado com o *feitoamãos* — na performance *Adamantos - a cidade cheia de dias comuns*, o antigo mercado da cidade de Diamantina foi preenchido por inúmeros televisores, projetores de vídeo, luzes e som ao vivo; na 1a Mostra Brasileira de VJ's, apresentamos *Veja as instruções primeiro* em uma série de projetores que formavam um cubo, onde as pessoas dançavam, e no *Monstruário Ilustrado*, as telas ocupavam o lugar dos atores em um palco —, tenho percebido uma certa incompreensão ou, antes, uma falta de lugar de referência para aquilo que apresentamos: narrativas não lineares, que acontecem em uma diversidade de espaços de projeção, estimulando simultaneamente nossos sentidos (às vezes, se assemelhando àquilo que sentimos quando passamos, de carro ou a pé, pelas ruas dos grandes centros urbanos).

Como devemos nos portar frente às várias telas, música ao vivo, estando ao lado de outras pessoas (visão, audição, tato, olfato estimulados)? Assistir às imagens não é suficiente, qual delas? Dançar? Olhar para os músicos? Para as pessoas a sua volta? Tudo ao mesmo tempo? (Rodrigo Minelli)

LAYER 3

O VÍDEO ENTRE A EDIÇÃO E A COMPOSIÇÃO

Para mim, a montagem é o lugar por excelência da grande mudança. Prefiro a palavra montagem a edição. Mas me encanta também usar "composição". Por quê? Porque voltamos ao quadro fixo: ao compor uma página de jornal, ao compor um frame, temos uma possibilidade de compor temporalmente uma seqüência e, além do mais, compor nos remete à música. Assim temos uma duração com ritmo e diálogos internos variados. No campo da montagem, há outro *timing* no trabalho e uma nova relação com o equipamento — agora mais numérica, menos física, como no analógico ou na velha moviola — que demanda outro pensamento. Pede outro tempo. E aí, é bom ressaltar que na confecção de uma página para a *web*,

na produção de um CD ou de um trabalho audiovisual linear também existe montagem.

Este ano estive em Berlim, no Festival de Cinema. No evento, tradicional e ainda conservador, havia uma quantidade grande de filmes que resultaram de *transfer*¹⁰. Um caso engraçado foi o de um realizador alemão que, ao subir ao palco para falar sobre a projeção, só conseguia mostrar seu espanto diante do tamanho da tela. É que o trabalho dele foi, originalmente, um DVD. A dimensão da tela e o mergulho proporcionado pela sala escura mudaram a obra. Ela ganhou em termos líricos. O garoto só repetia: a tela é muito grande. O público ria... (Patrícia Moran)

*

O trabalho dele era em DVD e, por isso, exigia um certo circuito de exibição (casa, *laptop* ou computador comum). Quando a tecnologia mais atual se encontra com as teias do circuito, excessivamente velho, isso é uma subversão e uma sabotagem que podem gerar novos processos poéticos e líricos. (Eduardo de Jesus)

*

O que podemos destacar também, com este episódio anedótico, no momento em que se deu, é que há um novo cinema, com um olhar mais lírico e, muitas vezes, com uma montagem que propõe outras associações, outro ritmo, logo, outra poética.

Gosto de pensar em camadas se entrecruzando, dialogando e criando, no jogo estabelecido entre elas, um sentido ou outro. Lembro-me da noção de "montagem vertical", de Eisenstein, recuperada por Lev Manovich (2002). Como ele ainda estava ligado a uma estrutura linear e também tinha propostas impostas pela situação política de seu país, havia um alvo preciso a se alcançar em termos de sentido. O que vejo hoje como algo interessante são as diversas aberturas e cruzamentos nos trabalhos. (Patrícia Moran)

*

A idéia das camadas é muito boa, mesmo porque essas camadas não se acumulam da mesma forma. Entre uma e outra, existem desgastes, perfurações, vazios, que permitem que uma camada mais recente se comunique com uma mais antiga.

10 *Transfer*, processo de transferência de uma obra em suporte videográfico para a película cinematográfica (kinescopia) e vice-versa (telecinagem).

A fertilidade do nosso tempo é poder ver essas camadas sendo desgastadas e fazendo surgir novos agenciamentos entre os elementos éticos e estéticos e, com isso, novas poéticas. (Eduardo de Jesus)

*

Essa idéia das camadas, de uma forma ou de outra, explicita a maneira como a "realidade" é traduzida ou construída através da imagem eletrônica.

Na verdade, parece-me uma idéia complementar à noção de hipertexto, mas algo bem diferente... Se, em uma lógica hipertextual, temos saltos associativos de um fragmento a outro, trilhas e conexões, através das camadas, temos a possibilidade da passagem de uma imagem (um fragmento de tempo) "sobre" a outra, a sobreposição, a simultaneidade e a multiplicidade do quadro. Trata-se de dois processos de criação e articulação das imagens que são diferentes, mas ambos apontam para uma forma de associação mais aberta, fluida, menos linear.

Se pensamos, por exemplo, em nossa experiência no espaço urbano, ela se dá, de um lado, de forma fragmentária, associativa, hipertextual e, de outro, através da simultaneidade e da sobreposição: como vários autores já ressaltaram, de Benjamin (1994) a Canclini (1998), a cidade é um espaço de passagem, onde se atravessam e se acumulam camadas (sons e ruídos de todo tipo, monumentos, pichações, cartazes publicitários, vitrines, painéis eletrônicos, tapumes...). É muito bom quando o vídeo traduz essa experiência sem despotencializá-la. (André Brasil)

*

Lembro-me de novo do Manovich (2002), que compara a nossa sociedade a programas como o *Photoshop*. Convivemos com estas camadas. O Eduardo, como uma pessoa que já usou este programa para fazer um vídeo inteiro com imagens movimento, sabe que um *scanner*, um *Photoshop* e uma placa de vídeo podem colocar toda a humanidade em um trabalho. Passado, presente etc., etc... Era isso o que Eisenstein desenhou no seu livro *O sentido do filme* (2002), mostrando a estrutura de *Ivan, O Terrível* (1944-1948). Só não havia tantas camadas de imagem. Elas estavam na decomposição/composição de um quadro, de um enquadramento, e não em *layers*. (Patrícia Moran)

Diversidade e cotidiano e... micropolítica. Pegando carona nessas idéias da Patrícia e do Eduardo e pensando na perspectiva hipertextual da nossa conversa (como deve ser toda boa conversa), cito um trecho de um texto da Ivana Bentes no catálogo do festival Forum.doc.2002, que está acontecendo aqui em Belo Horizonte: *"Para além das imagens do jornalismo e do cinema, a novidade na representação da pobreza e os discursos sobre ela, surgem no campo da música e do vídeo-clipe. (...) Da moda ao ativismo, da 'atitude' à música e ao discurso político, vemos emergir novos sujeitos do discurso, que saem dos territórios reais, morros, periferias, guetos e ascendem à esfera midiática, trazendo o germe de um discurso político renovado, fora das instituições tradicionais: o Estado, o partido, o sindicato, o movimento estudantil, etc. e próximos da cultura urbana jovem: música, show, TV, internet, moda. (...) Os novos marginalizados lutam para obter o copyright sobre sua própria miséria e imagem, sabendo que a 'mediação' e os mediadores entre essas diferentes esferas e discursos não podem ser descartados e continuam concorrendo entre si ou se associando em parcerias produtivas"* (Bentes 2002: 84-5)

Será que essa diversidade própria do vídeo pode abrigar esses novos "sujeitos do discurso", sem torná-los simples espetáculo midiático ou sem domesticá-los em um enquadramento "politicamente correto"? Desculpem o tom quase panfletário... (André Brasil)

*

Estive acompanhando as discussões de longe, nos intervalos e nos *renderings*¹¹ da edição, mas sem intervir. A vontade de estar entre amigos e a última mensagem do André me estimularam, no entanto, a apertar o tempo ainda mais para participar do diálogo. Preocupa-me quando algo, seja um tema, uma linha estética, uma técnica ou um recurso poético que ainda não foi devidamente explorado passa a ser taxado de moda ou modismo. Isso funciona como um elemento desestabilizador, que supostamente abala a consistência dessa estrutura que mal se esboça. Tudo bem, é certo que queremos velocidade e a instabilidade nos seduz cada vez mais. Menos apego faz bem, inclusive com relação às linguagens.

11 Processamento de efeitos (filtros e transições) em programas de edição digital de imagens.

Mas, no momento em que se diz que a política virou moda no terreno da arte, isso preocupa de uma forma diferente, pois desautoriza uma necessidade, uma compulsão natural, uma vez que somos políticos por natureza. Explicando melhor: sempre foi adequado ao artista/realizador ter sua posição política bem definida e clara, mas em poucos momentos de nossa história, a estética ligada à política foi bem-vinda.

O texto da Ivana Bentes — apesar de prestar o grande serviço de nos abrir os olhos quanto aos mecanismos de *face-lift* da pobreza, da "eXperteza" virtuosística do casamento do cinema com a publicidade, da estetização da miséria ou da "cosmética" da fome (o termo é brilhante) — nos faz pensar que jamais repetiremos o prodígio cinemanovista e, portanto, estamos fadados a jamais sermos políticos em nossas estéticas, por medo do mero arremedo glauberiano. (Lucas Bambozzi)

*

Acho que o uso da pobreza pela mídia e por intelectuais, pseudo-intelectuais e artistas existe e existiu. O cinema novo, com menos *glamour*, vendeu pobreza. Os festivais de cinema internacionais amam pobres e, no Brasil, voltou-se a mitificar a favela. (Patrícia Moran)

*

Outro dia, conversando com alguns curadores bastante conhecidos (não vem ao caso citá-los), ouvi novamente o bordão que propaga a idéia da moda de se dizer que a moda política como todas as modas passa rápido. Tenho visto trabalhos muito interessantes nessa linha sendo subjugados a uma segunda categoria... Apesar disso, minha lista de preferidos no campo das mídias ainda privilegia a subversão, às vezes, da própria noção de política. Cito como exemplo: *Surveillance Camera Players* (cinismo ativista), *Mongrel*, *RTMark* (a paródia, a mídia), *E-Toys* (+ cinismo), *Jodi* (!), *NN* (!), *Barbie Liberation Organization* (referência lúdica), *Riots* (a própria rebelião), *Mute Mag* + *Adbusters* + *Indymedia* (o bom serviço prestado), *Bukaka* (literatura ativista), *Atac's Activities* (*home video tape insertions, billboards*), *Biotic Baking Brigade* (ativismo hilário), *Technologies to the People* (o blefe como obra), e ainda a maioria dos projetos ligados ao *The Thing* e ao coletivo *Irrational*.¹²

12 Todas estas experiências apresentam um marcado viés micropolítico e, de forma mais ou menos explícita, se situam na fronteira entre arte e ativismo. Algumas referências podem ser encontradas na Internet (último acesso em 30/01/2003):

Assim revejo três perguntas (aplicadas há pouco tempo a questões que envolvem tecnologias potencializadoras da intimidade, aliás, um assunto que gostaria de abordar mais profundamente): 1) seria o que se chama modismo um fenômeno que não merece a devida atenção? 2) seria esse modismo (aqui, a política na arte) um fenômeno de fácil compreensão e portanto desprezível? 3) seria modismo porque denota um fenômeno temporário? Mas não seriam também temporárias muitas das definições que se faz sobre as próprias mídias, uma vez que todas elas se notabilizam pela instabilidade?

Realmente, passou o tempo em que ser politicamente correto implica não ser político. Vejo com muito bons olhos a micropolítica engordando, não dando conta de si e abordando algo mais que o outro. O macro nos sufoca, não há como negar. Espero que esse modismo não passe tão logo. Espero que nossas inquietações mais verdadeiras não sejam banalizadas a ponto de nos envergonharmos delas. Que as mídias sobrevivam às mídias. Não precisa pedir desculpas, André. Assumir nossos trabalhos transitando do micro para o macro não nos faz panfletários.

A fórmula é conhecida. Por exemplo: em pouco tempo, não conseguiremos mais falar de temas como intimidade mediada, privacidade violada ou vigilância coletiva, e isso muito antes das questões ali contidas se esgotarem. Como se produz a saturação? A que ela serve?

A mídia, os curadores e artistas, em busca de temas atuais, produzem conjuntamente uma histeria que causa uma idéia de cansaço, a sensação de que os assuntos caducam irreversivelmente. Cansaço não é amadurecimento. Estamos tratando de valores e conceitos que estão em permanente negociação.

Surveillance Camera Players: <<http://www.notbored.org/the-scp.html>>

Mongrel: <<http://www.mongrelx.org>>

RTMark: <www.rtmk.com>

E-Toy: <etoy.com>

Jodi: <www.jodi.org>

NN: Netoshka Nezvanova, designer do software *Nato*, usado em manipulação de vídeo em tempo real. URLs: <www.eusocial.com> ou <m9ndfukc.com>

Barbie Liberation Organization: <<http://www.sniggle.net/barbie.php>>

Adbusters: <www.adbusters.org>

Indymedia: <<http://www.indymedia.org>> ou <<http://brasil.indymedia.org>>

Bukaka: obra in progress e livro-manifesto da dupla de artistas-ativistas Barbara Shurz e Alexander Brener <brener_schurz@yahoo.com>

Biotic Banking Brigade: <<http://www.asis.com/~agit-prop/bbb>>

Technologies to The People: <<http://irational.org/tttp/primer.html>>

The Thing: <<http://bbs.thing.net>>

Irational: <<http://www.irational.org>>

Quero mais discussões em torno disso. Por exemplo, por onde realmente passa a revolução digital? Como as tecnologias recentes vêm proporcionando novas formas de acontecimento do documentário? Entraríamos então no universo dos novos videogames centrados na realidade, avatares como indivíduos comuns, trabalhos de *augmented reality* enfim, *reality*, mas sem *show*... (Lucas Bambozzi)

*

Aí chegamos ao ponto da vantagem do artesanal, da miniatura, do equipamento mais barato e não tão difícil de manipular. Os paladinos e quixotes da pobreza deveriam oferecer às ONGs equipamento e treinamento básico. Inteligência não falta ali. De novo, pensando na música, temos casos exemplares como *Os Racionais*, *Sabotage* etc. Com estrutura pequena, eles conseguem falar. É possível que essa realidade logo se desenhe nos meios expressivos audiovisuais. A esperança de redenção estava nas TVs a cabo, nos canais de acesso público. Mas não aconteceu. Acho que ainda veremos a favela produzir sua própria fala, como, por exemplo, o pessoal da *Rádio Favela* de Belo Horizonte. Só então conheceremos seus temas e poéticas. (Patrícia Moran)

*

Concordo que arte e política são muito para um ser... mas quando deixamos de fazê-lo, um ou outro? Ou quando o fazemos, um ou outro?

Não quero ser pautado pela mídia, mas conheço gente que quer mesmo é estar na mídia, não apenas ver os *reality shows*, mas ser o show. Assim como diversos atores reivindicam o seu direito à fala, múltiplas subjetividades se propõem, intimidades se expõem...

Tem gente que acredita que o "digital possibilitou isso e aquilo", mas fico pensando que o real possibilitou muito mais, possibilitou que esses agentes/atores existissem, que sua situação fosse vivida. Da mesma forma que encontro cineastas e *videomakers* para tudo quanto é lado, encontro também inúmeros desempregados, infundáveis famintos, *talking heads* de janelas de carros em semáforos. A questão é: eu tenho ouvido o que estas vozes me imploram (pode ser dinheiro para drogas, álcool ou comida, pode ser apenas atenção, carinho e reconhecimento de sua existência) ao vivo? Preocupo-me quando só consigo ouvir estas vozes quando elas vêm embaladas em um suporte midiático (com todas as suas especificidades) e das quais esqueço quando termina a sessão.

Cada dia mais quero estar consciente do que faço e das conseqüências de meus atos, aos outros, ao meio ambiente, a mim mesmo. Quero estar consciente e quero dizer isto aos outros, aos meus alunos, aos meus amigos e aos que vêem meus trabalhos. Mas também quero ver o que têm a me dizer, não quero apenas ir a este ou aquele festival para que os outros me vejam ali, para poder dizer aos outros que ali estive. Isto me leva de volta a um de nossos pontos de partida: a representação. Quando uma infinidade de documentários é produzida, apresentando pessoas exóticas, lugares diferentes (ambos podendo ser inclusive de pessoas e lugares que estamos acostumados a conviver, mas que se tornam exóticos porque não lhes damos atenção em nossa pressa cotidiana), penso que muitas vezes estes nos são mais é apresentados; não são mais "representações" destas subjetividades.

Grande parte destes documentários é feita por universitários que "descobrem" novos personagens e lugares e, como lembra a Patrícia, muitas vezes, desconhecem a história. Acreditam-se reinventando a roda a todo o momento. Mas se esquecem daquilo que não sabem; muitas vezes, se esquecem de seu "objeto" mais rápido ainda, e as pessoas continuam a viver aquela sua realidade "exótica". Trabalhos como os de Patrícia Azevedo¹³, ao menos, deixam uma marca nesta realidade (uma biblioteca no Cascalho), além de abrirem novas possibilidades concretas a indivíduos reais (uma profissão a estes meninos), que podem transformar suas vidas e realidades. (Rodrigo Minelli)

*

Vale acrescentar que a arte do nosso tempo acompanha a política do nosso tempo, e que as relações entre práticas estéticas e políticas são constantemente reconfiguradas. (Christine Mello)

*

Concordo. Quando me remeto à política ou a micropolítica, não é apesar do estético ou do poético, muito antes pelo contrário. Uma opção estética é política.

13 A fotógrafa Patrícia Azevedo vem imprimindo em seu trabalho artístico um sentido marcadamente político e social, sem com isso desconsiderar as possibilidades estéticas e experimentais da imagem. O projeto *No Maravilhoso Mundo do Futebol* (1996), realizado em parceria com Murilo Godoy e Juliam Germain, resultou em um livro e em exposições de fotos produzidas em uma oficina com crianças e adolescentes do Morro do Cascalho (Belo Horizonte). O dinheiro arrecadado com a venda do livro foi utilizado na construção de uma biblioteca na comunidade.

Uma opção de linguagem é política. A micropolítica passa pelo exercício da subjetividade, ou pela possibilidade de criação de novas subjetividades e quando a reivindicado não o faço em detrimento do estético, mas a favor dele. (André Brasil)

*

Nesse sentido, são muito bem colocadas as questões por aqui, já que envolvem o universo da artemídia. O mais proveitoso disso é perceber o quanto o vídeo é uma arte presente e conectada às dinâmicas dos "novos sujeitos do discurso".

Como já me referi anteriormente, trata-se de um meio dialógico, que, nos anos 60, faz a ruptura do sistema unidirecional da fotografia, do cinema e da televisão *broadcast*. O vídeo permite a bidirecionalidade emissor-receptor, e essa é uma perspectiva política preexistente no cerne da linguagem.

Recentemente escrevi uma crítica para a exposição (10 videoinstalações) de Maurício Dias e Walter Riedweg¹⁴, que aconteceu recentemente no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio. Na crítica ao trabalho deles, coloco que esse domínio do dialógico no vídeo provavelmente tenha sido o responsável pela escolha dos artistas por essa mídia, já que o vídeo tem a capacidade de romper com hierarquias do discurso e transformá-lo numa via de mão dupla.

O Maurício e o Walter atuam nos meandros dessas formas de engendramento social relatadas aqui pelo Eduardo, ao comentar que é sobre esse ponto de vista que flui o trabalho do Cao Guimarães em *Rua de Mão Dupla*.

Em ambas proposições artísticas encontramos a situação de "videoinstalação documental", ou "um documentário do outro exibido em circuito fechado", já mencionado pelo Eduardo.

É muito interessante quando encontramos esses pontos de convergência na produção contemporânea, pois é a partir disso que podemos ir definindo e identificando certas "tendências do vídeo".

O gesto de alteridade é sempre uma constância dessa linguagem, se compreendermos que se trata de uma máquina de produção de bens simbólicos em que o sensorio estende-se ao outro. (Christine Mello)

14 *O outro começa onde nossos sentidos se encontram com o mundo*, exposição retrospectiva de Maurício Dias e Walter Riedweg constituída por dez videoinstalações de grande escala realizadas entre 1994 e 2002. Curadoria de Catherine David e coordenação geral de Mauro Saraiva. Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro), entre 7 de outubro e 1o de dezembro de 2002.

Desde 1993, Maurício Dias e Walter Riedweg desenvolvem, em dupla, projetos que se situam na fronteira entre documentário, arte visual e intervenção pública, a partir de uma perspectiva que funde experimentação estética e investigação sócio-cultural.

Voltar a falar sobre (re)presentação pode ser bom. Para isso, retomo a idéia de Anne Marie Duguet (1995), para quem obras imersivas, como videoinstalações, fazem parte de uma arte da apresentação e muito pouco têm a ver com representação. Mas outros me lembrariam da Bienal de Kassel, que parece ter comprovado o contrário. Vale ler: *In search of a Poetics of the Spatialization of the Moving Image (Em busca de uma poética da espacialização)*, de Marc Lafia (2002).¹⁵

A representação me parece uma questão um tanto anacrônica nos meios mais recentes, que sobrepõe interatividade à "narratividade". Não que anacronismos não interessem, pelo contrário. Mas há que se ver de que circuito/mídias estamos tratando. Exemplo: a maioria esmagadora dos trabalhos de *net art*, pelo menos os que alcançaram alguma visibilidade nos circuitos da arte, não se ocupa de questões ligadas à representação. Realmente, quando falamos do digital, temos de lembrar que essa "revolução" envolve procedimentos não necessariamente ligados à imagem, specular ou não. Falo de obras que não passam pelo embate típico do audiovisual.

Quando as possibilidades de apresentação do vídeo ainda estavam circunscritas ao aparelho de TV (ou projetores de baixa luminância), muitos ansiavam por experimentações para fora desses limites, vislumbrando formas e espaços poeticamente preenchidos pelas imagens eletrônicas. Reproduzindo alguns pensamentos que pairam no ar, diria que a compressão ou dilatação do tempo, uma vez afetado pelo espaço, sugere uma sintaxe ainda em formação, para a qual ainda temos uma linguagem rudimentar. O que isso significa? Que ainda não resolvemos a questão da "apresentação" e antes mesmo que possibilidades futuras sejam vislumbradas, muitos desejam um retorno "seguro" aos cânones da representação. Haverá tempo para alguma sedimentação? Acredito que não. Nostalgia? Muito cedo.

Conhecemos instalações em que os vários elementos parecem ignorar uns aos outros dentro de um mesmo espaço. Acontece que isso demanda uma espécie de "montagem espacial", conforme definida por Manovich (2002), citando Foucault: estamos agora na época da simultaneidade, na época da justaposição, do perto e do longe, do lado a lado, do disperso. Lev Manovich vai além e aplica esse conceito às interfaces presentes no computador, mas eu paro aqui no âmbito das instala-

15 Neste texto, o autor descreve obras audiovisuais contemporâneas, buscando mapear e analisar sua estratégia de apresentação e espacialização.

ções, onde a coexistência de informações nos permite deparar com uma nova rede de possibilidades narrativas.

É a partir daí que podemos ampliar as dualidades originárias de meio = mensagem, para contexto = conteúdo ou interface = mensagem. É partir daí também que as estéticas consagradas pelo vídeo a partir dos anos 80 (agora dominantes e talvez em processo de saturação (?!)) devem ser revistas. Então, acredito que corremos riscos de conservadorismos ao associarmos tão repetidamente as novas tecnologias digitais ao aparecimento de narrativas mais domésticas, documentais ou não (pois o super-8 já viabilizava isso com um teor lírico-poético imbatível. George Kuchar¹⁶ fez escola nos anos 90, assim como bem lembrou Eduardo sobre *Sadie Bening*).

Por isso, insisto em falar sobre um processo ligeiramente distinto, que envolve o desenvolvimento de tecnologias potencializadoras de intimidade (onde se inclui não apenas a câmera mas vários outros *gadgets* e sistemas de comunicação (estamos falando de mídia e arte não?)).

Se as obras de vídeo que utilizam o espaço estão, de fato, mais ligadas a uma sintaxe da apresentação, temos que ver como essa confluência de linguagens se estabelece de forma mais consistente. Tenho ouvido que os artistas do vídeo (salvo belas exceções) resolvem de forma ingênua a ocupação do espaço. Em experiências próprias vejo esse problema como um desafio realmente perturbador, mas exatamente por isso fascinante. (Lucas Bambozzi)

*

Com uma boa provocação, Lucas desloca a nossa discussão quando nos propõe pensar não em uma linguagem isolada (o vídeo), mas em circuitos/mídias.

Gosto também da idéia de que a potencialidade do digital estaria, em certo sentido, para além da imagem e da representação. Quanto a essa questão, uma pergunta: as poéticas que tendem à apresentação perderiam totalmente seu estatuto de representação? Tendo a pensar que ainda estamos tratando de representações, "narrativas", só que agora espaciais, sensoriais, interativas. Será que precisamos (e

16 Diretor underground norte-americano, desde a década de 50, George Kuchar realiza obras em super-8, 16mm e vídeo. Suas narrativas experimentais possuem um enfoque cotidiano, caseiro e pessoal, algumas em formato de diário audiovisual. A precariedade tecnológica acaba por imprimir uma marca poética em seu trabalho, que influenciou muitos realizadores contemporâneos. Cf. <<http://www.eai.org/eai/>> (Último acesso em 30/01/2003)

poderíamos?) superar a representação ou seria o caso de ampliar esse conceito, de forma a abarcar novas e diversificadas maneiras de representar (por exemplo: as que problematizam o espaço, o tempo, a fruição, etc.)? Essas formas nascentes de representação, concordo, devem ter em vista as potencialidades dos circuitos e mídias. Com isso, não quero propor "um retorno seguro aos cânones da representação", já que estes, provocados/problematizados pelas novas poéticas, não seriam mais cânones, tampouco muito seguros...(André Brasil)

*

Coloco também outra pergunta rápida. Estaríamos falando em mudança de dimensão e abrangência das experiências ou de experiências totalmente novas? No caso de ambientes imersivos, são novas. E quando estes espaços têm similares históricos? (Patrícia Moran).

*

As questões evoluíram, e eu agora já saí de Santa Maria da Feira. Estou em um café no bairro alto de Lisboa pagando 4 euros por hora para me comunicar. Mas este não é o ponto, evidentemente: consegui ficar toda a manhã vendo uma seleção de trabalhos do Gary Hill, no Centro Cultural de Belém, pelo mesmo preço e é nele que quero chegar. Numa das instalações, Hill coloca um projetor a 70 cm do chão sobre um suporte que gira verticalmente e horizontalmente. A um metro, uma câmera em um suporte semelhante capta as imagens projetadas. O espaço ganha janelas e se dilata, desdobra-se a partir da própria luz, "apresentando" sua representação. Apresentando sua representação? Eis aí mais uma boa questão (Pablo Lobato)

*

Ando mesmo muito interessado em perguntas. Tento então retomar algumas das perguntas (apenas as interrogações explícitas) que surgiram no decorrer da nossa discussão. Talvez esse exercício possa ser útil para avaliarmos os pontos reais de interrogações de nossas certezas e inquietações (casuais?), até porque muitas parecem questões destinadas a permanecer ainda muito tempo no ar. (Lucas Bambozzi)

1. "Haveria de fato mudanças de linguagem e representação que se tornaram possíveis devido ao uso de câmeras e estruturas de produção digital? A singularidade da experiência de realização proporcionada pelo digital tem produzido novas poéticas?"
2. "Pode um sistema técnico determinar mudanças nas formas de pensar e de produzir? Estariam os instrumentos conseguindo, além de transformar a realidade, transformar as pessoas que os usam?"
3. "Mas será que tudo isto consegue configurar uma linguagem própria. Será que podemos ainda falar de representação?"
4. "Nesse caso, quais as continuidades e rupturas?"
5. "Como devemos nos portar ao termos várias telas, música ao vivo, estando ao lado de outras pessoas (visão, audição, tato, olfato estimulados)? Dançar? Olhar para os músicos? Para as pessoas à sua volta? Tudo ao mesmo tempo?"
6. "Como se produz a saturação? A que ela serve? (...)Por onde passa realmente a revolução digital?"
7. "Será que essa diversidade própria do vídeo pode abrigar esses novos sujeitos do discurso, sem torná-los simples espetáculo midiático ou sem domesticá-los em um enquadramento 'politicamente correto'?"
8. "Quais seriam então as possibilidades e necessidades desta contemporânea realidade?"
9. "(...) Eventos com nítido teor político. Sintomático, não? O que nos incomoda de fato?"
10. "Arte e política são muito para um ser... mas quando deixamos de fazê-lo, um ou outro? Ou quando o fazemos, um ou outro?"

REFERÊNCIAS

- BELLOUR, Raymond (1993). A dupla hélice. In: PARENTE, A. *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- BENJAMIN, Walter. (1994) *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* (trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista). São Paulo: Brasiliense.
- BENTES, Ivana (2002). *Favelas: folclore, violência e estética pop*. (Texto publicado no catálogo do Fórumdoc.bh.2002 – 6o Festival do Filme Documentário e Etnográfico)
- CANCLINI, Nestor Garcia. (1998) *Culturas híbridas* (trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão). São Paulo: Edusp.
- DUGUET, Anne Marie (1995). *Does interactivity lead to new definitions of art? Media art perspectives*. Karlsruhe:Edition ZKM Cantz Verlag.