



TICIANO PEREIRA MONTEIRO

**CHÃO DE ESTRELAS:
MODOS DE SUBJETIVAÇÃO PRODUZIDOS EM UMA INVESTIGAÇÃO
ARTÍSTICA SOBRE OS VIDEOKÊS EM FORTALEZA**

CAMPINAS
2013



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

TICIANO PEREIRA MONTEIRO

CHÃO DE ESTRELAS:
MODOS DE SUBJETIVAÇÃO PRODUZIDOS EM UMA INVESTIGAÇÃO
ARTÍSTICA SOBRE OS VIDEOKÊS EM FORTALEZA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestre em Multimeios, sob orientação do Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira

Orientador: Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira

Este exemplar corresponde à versão final de Dissertação defendida pelo aluno Ticiano Pereira Monteiro, e orientado pelo Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira.

CAMPINAS
2013

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

M764c Monteiro, Ticiano Pereira, 1982-
Chão de estrelas : Modos de subjetivação produzidos em uma investigação artística sobre os videokês em Fortaleza / Ticiano Pereira Monteiro. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Francisco Elinaldo Teixeira.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Videoarte. 2. Documentário (Cinema). 3. Arte contemporânea. 4. Videokê.
I. Teixeira, Francisco Elinaldo, 1954-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Ground of stars : modes of subjectivation produced on an artistic research about videokês in Fortaleza city.

Palavras-chave em inglês:

Video art

Documentary moving-pictures

Contemporary art

Videoke

Área de concentração: Multimeios

Titulação: Mestre em Multimeios

Banca examinadora:

Francisco Elinaldo Teixeira [Orientador]

Sylvia Beatriz Bezerra Furtado

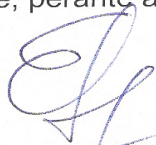
Ernesto Giovanni Boccara

Data de defesa: 18-06-2013

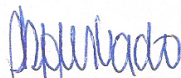
Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

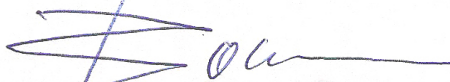
Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pelo
Mestrando Ticiano Pereira Monteiro - RA 96328 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira
Presidente



Profa. Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado
Titular



Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara
Titular

*Dedico este trabalho a Gugu, Rogério, Luiz Carlos,
Eliezer, Leom, Aurora e Luana.*

Agradecimentos

A meu orientador Francisco Elinaldo Teixeira, pelos seus sábios conselhos e constante incentivo ao pensamento criativo.

A pesquisadora e companheira Luana Veiga, que me auxiliou a encontrar caminhos em meus pensamentos caóticos.

A professora doutora Irani Marchiori, pela contribuição e atenção doada a essa pesquisa.

Ao professor Renato Ferracini pela atenção e dedicação, me ajudou muito no processo de pesquisa.

Ao grande companheiro Leonardo Moreira, sem ele a pesquisa não existiria.

A minha família pelo apoio e carinho.

Ao GGTE Unicamp, Larissa, professor Valente e professora Vera, que foram pacientes e me apoiaram durante o período da pesquisa. Ao camarada Valdir Junior, que me apoiou trazendo suas inquietações.

À Unicamp, ao Instituto de Artes, aos professores e funcionários do programa de pós-graduação.

Ao suporte da Capes, necessário e importante para esta pesquisa.

RESUMO

MONTEIRO, Ticiano. **Chão de estrelas: modos de subjetivação produzidos em uma investigação artística sobre os videokês em Fortaleza**. 2013. 100 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2013.

A presente investigação parte de um processo de criação artística videográfica experimental, na qual foram filmados cantores de videokê da cidade de Fortaleza, capital do Ceará. Das inúmeras apresentações gravadas, algumas se destacavam, trazendo o problema: o que faz essas imagens mais intensas que outras? Como alguns poucos sujeitos conseguem, com o corpo, provocar sensações tão intensas no tempo de suas encenações? Do conjunto das gravações, oito foram escolhidas para compor o objeto deste estudo. A análise dessas imagens levanta como principais conceitos as ideias de *dispositivo* e *processos de subjetivação*, teorizadas principalmente por Michel Foucault e Gilles Deleuze, e a proposição da *câmera como ferramenta de relação*, defendida por Jean-Louis Comolli. Os conceitos são aprofundados e colocados em diálogo com outros autores, assim como com as imagens das quais emergiram. São destacados dois dispositivos essenciais às análises dos modos de subjetivação em jogo nas imagens: a câmera e o videokê. A partir daí evidenciam-se: as linhas de sedimentação, ligadas ao aspecto molar do dispositivo, presentes nas performances como reproduções dos espetáculos da cultura de massa; e as linhas de fratura, ligadas às apropriações criativas do dispositivo. Nelas são revelados como certos indivíduos realizam apropriações dos dispositivos e dos espetáculos midiáticos para produzir um conhecimento de si, sobre as formas como o corpo se põe em cena e produz momentos de intensidade na tomada. Conclui-se que são os processos de subjetivação como autoafecção que são capazes de produzir as imagens intensas. Por fim, como resultado deste processo, que transita entre a prática artística e a teoria, é realizada uma instalação audiovisual.

Palavras-chave: Videoarte, Cinema expandido, Documentário, Processo de subjetivação, arte contemporânea, videokê.

ABSTRACT

This research is based on an videographic experimental artistic process, in which footage of *videoke*'s singers were made, in the city of Fortaleza, Ceara state's capital. Among the numerous recorded performances, some stood out, raising the problem: what makes these images more intense than others? How can a few individuals provoke, with their bodies, such intense sensations in their performances? Eight recordings were selected, from the entire set, to compose this study's object. From the analysis of these images emerges, as most important concepts, the ideas of *device* and *process of subjectivation*, mainly theorized by Michel Foucault and Gilles Deleuze, and the proposition of the camera as a *tool for relationship*, defended by Jean-Louis Comolli. Those concepts are examined in depth and put into dialogue with other authors, as well as with the images from which they emerged. Two devices are highlighted as essential to the analysis: the camera and the *videoke*. Based upon that, becomes evident: the lines of sedimentation, related to the devices' molar aspects, visible in performances as a reproduction of mass culture's spectacles; and the lines of fracture, linked to creative appropriation of the devices. Those cases reveals how certain individuals are appropriating the devices and mediatic spectacles in order to produce a knowledge about themselves, on the manners to impose the body on the scene and produce such intense performances. In conclusion, it is the processes of subjectivation as self-affection that are capable of producing the intense images. Finally, as a result of this process, which, from the beginning, is both theoretical and artistic practical, an audiovisual installation is assembled.

Keywords: video art, expanded cinema, documentary, process of subjectivation, contemporary art, *videoke*.

SUMÁRIO

Introdução	p. 1
Parte I: Relato da experiência, procedimentos e métodos da pesquisa artística	
1. <i>Newilkes</i> Bar e Restaurante, um relato da experiência e considerações sobre os procedimentos e métodos	p. 8
2. A postura do artista ou quem é o artista afinal?	p. 17
Parte II: Sobre os dispositivos da pesquisa e seus processos de subjetivação	
1. Dispositivos e processos de subjetivação	p. 27
2. O <i>videokê</i> como dispositivo	p. 33
2.1. Linhas de sedimentação	p. 35
2.2. Linhas de fratura	p. 42
3. A câmera como dispositivo	p. 55
3.1. Linhas de sedimentação	p. 58
3.2. Linhas de fratura	p. 61
3.2.1. Cinema indireto-livre	p. 62
3.2.2. Cinema do corpo	p. 65
3.2.3. A dupla transformação	p. 63
3.2.4. A encenação como encontro	p. 76
3.2.5. Capturando o invisível	p. 81
Considerações Finais	p. 89
Referências	p. 96
Bibliografia consultada	p. 99

INTRODUÇÃO

“Pensar é sempre experimentar, não interpretar, mas experimentar, e a experimentação é sempre o atual, o nascente, o novo, o que está em vias de se fazer.

(Gilles Deleuze)

Entre os anos de 2006 e 2008, realizei um trabalho em vídeo baseado em gravações no centro da cidade de Fortaleza, no estado do Ceará. O processo intuitivo, embora perpassado de leituras filosóficas diversas, levou-me a organizar duas videoinstalações com o material captado.

A primeira foi no museu da Pampulha em Belo Horizonte, na ocasião do encerramento do programa Bolsa Pampulha, do qual fui contemplado. O prédio, que hoje é o Museu, funcionava anteriormente como um cassino público, uma das edificações de Oscar Niemeyer que integra o conjunto da Pampulha. O prédio possui um *dance hall*, um salão luxuoso com palco onde ocorriam as apresentações musicais e os bailes dançantes da década de 40 da alta sociedade mineira. Foi nesse espaço onde a primeira videoinstalação foi montada. Intitulada *Um palco só para você*, a videoinstalação era constituída por um vídeo contendo várias apresentações de cantores de videokê do centro de Fortaleza; sofás e cadeiras; um *cd-player* e fone de ouvidos com uma coleção de cd's de cantores amadores que foram recolhidos durante o período de gravação; e um aparelho de videokê com caixa de som, microfone e tv situado no palco do *dance hall* (MONTEIRO, 2006/7).

A segunda montagem foi realizada no Centro Cultural Banco do Nordeste, no centro de Fortaleza, um espaço mais próximo das características do museu moderno, um cubo branco. A instalação era constituída pelo mesmo vídeo apresentado na Pampulha, um sofá, cadeiras, uma mesa de bilhar, *backlights* fixos à parede contendo imagens de artistas com pequenos aparelhos de som (*mp3 player*) acoplados que possuíam entrevistas e canções, e um pequeno palco com um videokê (MONTEIRO, 2008).

Nas primeiras gravações de 2006 pautei-me apenas pelo prazer despreocupado que sentia ao assistir os espetáculos mambembes do centro de Fortaleza. Filmei todo tipo de apresentação: cantores de rua, seresteiros de restaurantes e cantores de videokê. Porém, aos poucos meu interesse foi se focando no videokê, esse curioso jogo de encenação criado no Japão mas bastante popular em várias partes do mundo. Percebi que as apresentações de videokê se adequavam bem à experiência com a câmera, e desse modo, dava acesso a um saber que todos os sujeitos filmados tinham em algum grau, um conhecimento a respeito do que é ser filmado, das capacidades que cada uma tinha de produzir uma cena. Encenações que davam a ver, de algum modo, apropriações de espetáculos da cultura de massa; paródias toscas, algumas bem ensaiadas.

Mas, entre essas encenações existiam algumas poucas que surpreendentemente conseguiam produzir em mim uma emoção intensa. Efeitos breves registrados pela câmera de vídeo. Essas imagens gravadas trouxeram o problema central dessa pesquisa: o que faz essas imagens mais intensas que outras? Como alguns poucos sujeitos conseguem com o corpo provocar sensações mais intensas no tempo de suas encenações?

Persegui essa questão durante a pesquisa. Busquei durante o período do mestrado respostas em vários campos. A princípio me aproximei da antropologia fílmica, mas minha experiência de campo não encontrava o rigor de uma pesquisa em antropologia visual. Seu fundamento não estava especificamente pautado no homem social, resultado da cultura, ao contrário, estava exatamente no que se desprendia disso tudo.

Olhei para as apresentações mais intensas como quem olha uma obra de arte e pela raridade de seus acontecimentos percebi que elas eram exceções. Só aí compreendi as palavras do cineasta Jean-Luc Godard, citadas no vídeo, *Je Vous Salue Sarajevo* (1993): “onde a cultura é a regra, a arte é a exceção”.

A arte, portanto, surgia desses raros lampejos de vida, alguns segundos de existência que passavam rapidamente diante de minha objetiva. Meu interesse encontrava reverberações nas palavras do filósofo Michel Foucault:

O que me espanta é que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado a objetos, e não a indivíduos ou à vida; e que a arte tenha se tornado um campo especializado, o campo de especialista que são os artistas. Mas a vida de todo indivíduo não poderia ser uma obra de arte? Por que uma mesa ou uma casa são

objetos de arte, mas nossas vidas não? (FOUCAULT, 1984a, p.617, tradução nossa)¹,

Encontrei nessas interrogações de Foucault, as minhas. Intuitivamente senti que se tratava da mesma busca, da mesma inquietação. Enfim, tive a impressão de não estar tão só, em decisões aparentemente tão arbitrárias naquela época. Busquei mais respostas na literatura, e tive o feliz prazer de encontrar os textos do filósofo Gilles Deleuze sobre Foucault.

Deleuze lia Foucault e aplicava sobre seus conceitos um olhar de artista, sempre em busca da diferença, da metamorfose, da criação. Interessava a Deleuze a exceção, não a regra. Olhar para vida enquanto ela fala por si, enquanto ela se faz exceção. Encontrei nas interpretações de Deleuze um conceito que dava conta dos meus interesses: *processos de subjetivação como dobra, como autoafetação, como linhas de fuga*. Deleuze me apresentou uma estrutura conceitual que coloca o pensamento-artista como centro das problematizações. Afinal, eu me colocava nas ruas, não como antropólogo ou cientista, mas como um artista a indagar as coisas do mundo.

Porém, mesmo Foucault sendo acusado por Deleuze de não conseguir transpor as linhas do poder, de estar, em suas análises, sempre do lado do poder, foi quem me ofereceu algumas saídas metodológicas para a pesquisa. No texto *A vida dos homens infames*, Foucault (1977) apresenta uma curiosa metodologia para escolher e organizar uma coleção de cartas de internação do século XVIII. Como eu, ele se deixa envolver pelas emoções ao se deparar com alguns textos.

Eu ficaria embaraçado em dizer o que exatamente senti quando li esses fragmentos e muitos outros que lhes eram semelhantes. Sem dúvida, uma dessas impressões das quais se diz que são “físicas”, como se pudesse haver outras. E confesso que essas “notícias”, surgindo de repente através de dois séculos de silêncio, abalaram mais fibras em mim do que o que comumente chamamos literatura [...] (FOUCAULT, 1977a, p. 205)

As emoções de Foucault tornam-se os primeiros critérios de sua seleção. Ele resolve reunir e organizar os textos, pela intensidade que eles pareciam ter, impondo ainda, mais um conjunto de regras pertinentes a sua pesquisa.

¹ Ce qui m'étonne, c'est que, dans notre société, l'art n'ait plus de rapport qu'avec les objets, et non pas avec les individus ou avec la vie; et aussi que l'art soit un domaine spécialisé, le domaine des experts que sont les artistes. Mais la vie de tout individu ne pourrait-elles pas être une œuvre d'art? Pourquoi un tableau ou une maison sont-ils des objets d'art, mais non pas notre vie?

Inspirado no critério de Foucault, escolhi oito vídeos que filmamos para compor as análises da pesquisa. A princípio, por serem os vídeos que mais me atingiram com seus breves momentos de intensidade. Além disso, neles julgamos encontrar mais claramente os elementos que os fazem imagens mais intensas. Nelas a própria intensidade das apresentações coloca em relevo suas qualidades composicionais que as tornam mais intensas do que as outras imagens que filmamos.

A experiência da realização dessas gravações e as imagens obtidas me instigaram a aprofundar, de maneira mais organizada, as investigações filosóficas a respeito das relações que se travaram entre os filmados e a câmera, e os tipos de imagens daí resultantes. Dessa forma, alguns conceitos operatórios tornaram-se mais presentes: ao encontro produzido entre a câmera e a situação filmada chamei de *encenação do encontro*, aproximando-me da concepção de *mise en scène* documentária, do cineasta e teórico Jean-Louis Comolli. Aos efeitos perceptíveis nos sujeitos filmados nesse encontro, chamei com Foucault e Deleuze de *processos de subjetivação*; ainda com Foucault e Deleuze chamei de *dispositivos* os elementos que concorreram para que tais processos de subjetivação ocorressem.

Assim, esta pesquisa acadêmica tem como objeto uma investigação artística experimental no campo da videoarte. O texto persegue, portanto, reflexões acerca de minha própria atitude enquanto artista, sobre as situações vividas/provocadas por minha (câmera) presença, assim como sobre as produções de subjetividade de certos “personagens” que encontrei e que se demonstraram tão (ou mais) artistas do que eu.

A dissertação divide-se em duas partes. A primeira parte é composta de dois textos: *Newilkes Bar e Restaurante, um relato da experiência e considerações sobre os procedimentos e métodos* e *A postura do artista, ou quem é o artista afinal?*. O primeiro texto traz um relato sobre a experiência de filmagem, os procedimentos envolvidos na experiência de campo e informações sobre a metodologia vinculada à análise do material e dos procedimentos artísticos. O segundo texto tem como objetivo aproximar o leitor dos procedimentos poéticos dessa ação artística, o mergulho na cidade e a postura ao mesmo tempo crítica e sensível com a atualidade. Para tanto, nos embasamos fundamentalmente nos textos de Michel Foucault, *O que são as luzes?*, do crítico de arte Nicolas Bourriaud,

Formas de vida, e do poeta e crítico da modernidade Charles Baudelaire, *O pintor da vida moderna*.

A segunda parte da dissertação destina-se às aproximações entre as imagens filmadas, seus processo de produção e a teoria. No texto *Dispositivos e processos de subjetivação* cuidamos de esclarecer esses conceitos que serão as bases de nossas análises. Para a construção desse texto nos baseamos nos escritos de Michel Foucault, Gilles Deleuze e do filósofo Giorgio Agamben. O texto *O videokê como dispositivo* cuida de destacar o videokê como um dos dispositivos chave de nossa experiência. Partindo do vídeo 2, *Kekê canta Pega Ladrão*, buscamos destacar as linhas de sedimentação (controle) do dispositivo. Com dois outros vídeos, *Rogério canta Sangue Latino* (vídeo 3) e *Walter canta A Minha Vida* (vídeo 4) destacamos um uso do videokê como linha de fratura (linha de fuga). Os autores no qual nos baseamos para tal empreitada foram Michel Foucault, Gilles Deleuze e Jean-Louis Comolli.

Na sequência, destacamos o que consideramos outro importante dispositivo de nossa experiência, a câmera. O texto *A câmera como dispositivo* busca destacar a partir de nossas experiências as linhas de sedimentação e de fratura deste dispositivo. Recorremos, novamente, às imagens do cantor Kekê para frisar algumas relações de sedimentação que suscitam desta situação filmada. A partir daí, mergulhamos um pouco nas concepções que definem a câmera como dispositivo, com Jean-Louis Comolli e com o artista e teórico Edmond Couchot.

Em seguida, a partir do texto *Linhas de fratura*, seguem-se outros que abordam as relações criativas com a câmera e as apresentações que produziram intensidades na imagens videografadas. Iniciamos com *Rogério canta Eu Juro* (vídeo 5), destacando a forma como Rogério escapa dos modelos de encenação pressupostas, criando, em sua relação com a câmera, uma imagem intensa a partir de um estado de devir. A apresentação de Rogério constrói a ponte para as potências do falso do cinema indireto-livre de Gilles Deleuze. A seguir, em *Ivan canta Ojos Así* (vídeo 6), evidenciamos as transformações do corpo na imagem-tempo. Para compreensão dessas passagens pelo qual o corpo passa, recorremos ao cinema do corpo de Gilles Deleuze. Com o vídeo 7 *Fausto canta Emoções*, buscamos compreender a cena filmada como um “devir em sincronia”, ou seja, um duplo

processo de transformação: da personagem e do cinegrafista. Partindo dessas imagens tentamos aprofundar um pouco a ideia da encenação como encontro, como forma relacional. Para tanto, recorremos a textos de Gilles Deleuze, Nicolas Bourriaud, Jean-Louis Comolli e do teórico de cinema Jacques Aumont. Por fim, no texto *A câmera capta o invisível*, analisamos dois vídeos, *Eliezer canta Sangrando* (vídeo 8) e *Paulinho canta Um Dia Um Adeus* (vídeo 9), nos quais as imagens concentram-se em seus rostos. Buscamos no texto compreender as propriedades composicionais do rosto na imagem filmada, a capacidade de ele dar a ver o afeto. Também partiremos de textos de Gilles Deleuze para constituição dessa análise.

Para finalizar esse processo de pesquisa, produzimos, partindo das discussões aqui levantadas, uma nova videoinstalação, montada na galeria de Arte da Unicamp. A ideia é enfatizar esse processo no qual as imagens caminham junto com os textos. Um discurso textual e ao mesmo tempo visual.

A videoinstalação na galeria marca, portanto, um ponto de chegada, fruto de um processo de reflexão que iniciou em 2006 com as primeiras filmagens e montagens e se aprofundaram em um processo crítico e teórico durante o período deste curso de mestrado.

Esperamos com esta dissertação proporcionar ao leitor uma aproximação ao nosso processo criativo sem, contudo, fechar em procedimentos autocentrados, em práticas que não conseguem escapar da centralidade do artista. Neste tipo de prática há muitos artistas, artistas de carne e osso, artistas infames escondidos entre ruas escuras e becos da cidade. Nossa prática artística resume-se, portanto, apenas em interceder, ser um meio que potencialize a vida como obra de arte. Mesmo que em breves instantes.

Parte I

Relato da experiência, procedimentos e métodos da pesquisa artística

1. Newilkes Bar e Restaurante: um relato da experiência e considerações sobre os procedimentos e métodos.

O centro da cidade de Fortaleza é marcado por intensas movimentações que atravessam o dia e a noite. Movimentações que se permutam no tempo e que se diferem pelo uso que fazem do espaço. Durante o dia o centro é intensamente ocupado por comerciantes ambulantes, consumidores de várias classes sociais, funcionários de escritórios que se espalham em prédios pelo bairro, marcado por uma movimentação intensa, fruto das relações de mercado que o centro da cidade mobiliza diariamente. É o movimento do comércio, que enche as calçadas, as lojas e as praças de compradores e vendedores. O bairro é ocupado por sons que vêm de todas as direções. Anúncios de produtos misturam-se a gritos, buzinas e o som do último forró. Pessoas transitam disputando espaço entre carros, motos e bicicletas.

Esse movimento vai caindo com a chegada da noite. A partir de então, modificam-se as práticas do bairro. A maioria das lojas fecha suas portas e permanecem abertos apenas alguns lugares que contemplam essa modificação do uso do espaço. Em sua maioria, bares, lanchonetes, restaurantes, além das inúmeras boates, cabarés e bingos clandestinos que funcionam dia e noite. Os apressados transeuntes, trabalhadores e consumidores do centro da cidade aos poucos tornam-se rarefeitos. Os poucos que ficam usufruem do bairro como lugar de encontro e lazer. Assim, no cair da noite o centro da cidade torna-se boêmio.

Foi em um desses estabelecimentos, voltados para o dia e para a noite, na rua Floriano Peixoto, que iniciamos nossas experiências. O *Newilkes*, como era chamado, possuía um grande espaço de salão com múltiplas funções. Durante a manhã, o espaço era destinado para almoço e lanche, servindo aos passantes do centro. Além da comida, no cantinho do salão voltado para a rua, existia um pequeno balcão de vidro, no qual os transeuntes faziam fotocópias de documentos e compravam materiais de papelaria. Um negócio familiar, conduzido por Dona Nair, marido e filhos. A maratona da família começava às oito da manhã e ia até, mais ou menos, duas da madrugada. Às vezes, dependendo da movimentação, o bar ficava aberto até mais tarde.

Com o cair da noite, o movimento do *Newilkes* se alterava. Na parte de dentro do bar, havia um balcão de alvenaria com copos secando sobre uma bandeja e um freezer grande com bebidas. Mais ao fundo do salão, havia um suporte de ferro fixado no alto da parede com uma TV de tubo de 20 polegadas e um aparelho de videokê. Conectado ao videokê, um amplificador sonoro e um microfone, ligado somente quando escurecia. O *Newilkes* era, então, ocupado por boêmios cantores que costumavam divertir-se com o jogo. Foi este o lugar em que tudo começou, onde conhecemos pessoas como o Walter, Ivan, Rogério, e o Eliezer, que depois nos levaram a outros videokês da cidade.

Nos primeiros dias de perambulação pelo centro da cidade, apenas seguia meus ouvidos. Perseguia o som das pessoas e das músicas, e encontrava principalmente os bares. Meus ouvidos, aos poucos, começavam a distinguir os sons. Mais habituado com os percursos, começava a arriscar, desviar caminhos, perambular um pouco pelas ruas e divertir-me com algumas conversas e cervejas. Fui adquirindo a ginga necessária para ser um frequentador habitual desses lugares. Lembro-me quando, de forma inesperada, em um desses desvios, deparei-me com um bar onde um sujeito cantava como louco diante de um televisor. Com uma voz afinada, ele cantava e sua voz ia longe, vibrando com potência. A emoção transbordava sua face: puro afeto. Para mim aquilo soou como surreal. Aquele lugar não parecia combinar com tal cena, pois era um bar humilde, escondido em uma rua escura do centro da cidade. A partir daquele dia resolvi frequentar o *Bar e Restaurante Newilkes*.

Passei a visitar o lugar com certa frequência. Arriscava-me pouco no jogo de videokê, pouco ritmo, pouca voz. Meu prazer em frequentar aquele espaço consistia menos em cantar do que em ver e ouvir os outros cantarem. Logo conversei com Nair, a proprietária, e propus a possibilidade de filmar os cantores. A ideia foi muito bem recebida e, sem demora, eu já estava a filmar as cantorias do videokê.

Rapidamente, aquela prática me tirou do anonimato. Deixei de ser o rapaz desconhecido que ficava no fundo do salão, para ficar conhecido por todos que frequentavam o *Newilkes*. Sem que eu pedisse, os cantores me seduziam, vaidosamente posavam para mim, cantavam com mais capricho, com mais afeto. Foi se instaurando, aos poucos, uma relação amistosa em que a câmera integrava-se ao jogo.

A partir daí, foram inúmeras noites, muitas horas de filmagem, tateando com os olhos, tentando entender o que as imagens nos apresentavam. Havia algo diferente em certas apresentações, nas quais podíamos perceber alguns elementos que perpetuavam-se na imagem filmada, destoando da maioria das outras imagens, mais banais, imagens quaisquer. Alguns cantores conseguiam instaurar uma breve intensidade que não era resultado apenas de uma boa voz. Havia em alguns, uma capacidade de se afetar que os modificava, mexia com seus corpos, conduzindo seus gestos de maneira expressiva. Gestos impulsivos, rostos que transbordavam em suas expressões. Esses breves momentos surgiam na imagem filmada, tornando-as mais intensas, dando a elas um caráter especial.

Essa experiência trouxe algumas questões: Como um corpo pode intensificar uma duração, no sentido de fazer dessa duração uma experiência estética? Que relação esse corpo pode estabelecer com o *dispositivo* câmera para produzir uma *imagem-tempo* intensa?

Para entender essas questões foi necessária uma abertura para experimentar os processos em curso no campo. A pesquisa em arte requer uma pré-disposição, uma relação de afeto, pois o que pesquisamos não é especificamente o videokê como aparelho tecnológico, mas as produções de subjetividade que ocorreram a partir da relação com esse dispositivo, mais especificamente aquelas que produziam transformações, potências de vida.

Recorremos às imagens filmadas (vídeos de performances de videokê) e também às anotações de campo, entrevistas, fotografias, mapeamentos e todo tipo de material produzido durante o processo buscando analisar, de alguma maneira, as relações que produziram as cenas. Dessa forma, tomamos essas imagens não como um filme acabado, nem um documentário a ser produzido. Abordamos esse material como parte essencial de um fazer artístico.

A pesquisadora brasileira Sandra Rey (2002), ao escrever sobre a metodologia da pesquisa em artes, indica que tal tipo de pesquisa deve voltar-se para a obra em seu processo de produção, sua instauração. Assim, é do processo de criação que a teoria emerge, em uma espécie de trânsito entre prática e teoria.

A pesquisa em poéticas visuais apoia-se no conjunto de estudos que abordam a obra do ponto de vista da instauração, no modo de existência da obra se fazendo. [...]

A obra em processo conecta-se com tudo o que diz respeito ao conhecimento. Dessa forma, a ela se articulam conceitos, e estabelecem-se elos entre as manifestações da

cultura. A obra em processo de formação insere-se de maneira específica, algumas vezes peculiar, numa discussão proposta pela produção contemporânea e/ou pela História da Arte. (REY, Sandra, 2002, p. 126)

Dessa forma, pressupõe-se que a realização do artista pesquisador está ligada tanto à produção de um “objeto”, destinado a dialogar com os parâmetros da Arte e do campo que ela se insere, como a elevar, através da escrita, os conceitos e ideias que movimentam a produção de tal obra, buscando refletir sobre os aspectos da própria Arte e da cultura que dela emergem. A prática artística, portanto, não se reduz a mera técnica, ela é também um procedimento crítico fruto de pensamentos, ideias e conceitos; ela implica na operacionalização de conceitos. É o que Rey nomeia como “conceitos operatórios”, que “permite [...] realizar a obra tanto no nível prático quanto no teórico” (REY, Sandra, 2002, p.130).

Esta pesquisa, portanto, aborda seu problema desde o ponto de vista de uma pesquisa artística. A prática de produção das imagens videográficas é o objeto central de nossas análises. Partindo da prática analisamos as imagens e os procedimentos que envolvem sua feitura, buscando extrair delas os conceitos operatórios que fazem parte de seu campo de problematizações.

Tendo em vista nossa prática artística, durante o período dessas experimentações, tomamos de antemão uma estratégia básica para inserção no campo, um “mergulho na multidão”, mais especificamente na boemia do centro da cidade de Fortaleza. Assim, nos aproximamos das pessoas que constituíram nossa pesquisa e que nos guiaram pela cidade, construindo “mapas de relações”. Aproximações feitas em mesas de bares, entre copos de cervejas e muitas conversas.

O fato de portarmos uma câmera e equipamentos de captura nos deu certos privilégios e facilidades nesse mergulho. A câmera era uma máquina que já tinha seu lugar no espetáculo do videokê, ela era intuída, imaginada, devido ao universo de referências do qual essas apresentações advinham. As referências eram as *mise en scène* midiáticas dos shows de televisão, dos espetáculos da cultura de massa, que já estabeleciam relações de encenações específicas com a câmera. Roberto Carlos, Ney Matogrosso, Raul Gil, João Inácio Show, Silvio Santos, Chacrinha e Domingão do Faustão, compunham o universo de referências mais comum do videokê. Assim, em alguns lugares, o videokê tinha um formato

semelhante ao de um programa de televisão, inclusive com apresentadores e cantores (como ocorria com Kekê, que, entre outras coisas, oferecia o serviço de apresentador de videokê, e Dream-Tom, rapaz que regularmente era apresentador do videokê do Conjunto José Walter).

A câmera, nesses casos, era complementar, nos possibilitando uma certa atenção privilegiada, que facilitava e modelava nossa inserção no campo de investigação. Dessa forma, para o cantor de videokê, a câmera não era apenas um aparelho de captura de imagem e som, mas era o olho da mídia, trazia a presença de uma massa, dos espectadores de TV, complementando esse universo de repetições, apropriações e paródias.

Tínhamos, portanto, um lugar reservado nesse jogo, um modo de subjetivação atrelado aos espetáculos de massa que também nos definia. Não cabia só a nós escapar desse jogo modelador para dali extrair algo mais, era preciso aguardar entre inúmeras apresentações algumas poucas que escapavam dessa armadilha contemporânea para compor, juntos, pequenos momentos (imagens) de diferença.

Para fugir dos espetáculos dados e pressupostos, fomos aos poucos criando procedimentos, métodos que consistiam em fazer da câmera um dispositivo catalisador de relações; um aparelho que mediava encontros. Através dela, as pessoas eram seduzidas pelo desejo de imagem, um desejo normalmente de se auto produzir, de produzir uma cena. Mas, isso ocorria sempre por uma relação de trocas amistosas, de desejos compartilhados. Conversando e bebendo, estabelecíamos com alguns cantores relações de afeto que constituíam uma zona de liberdade, que proporcionavam, a eles e a nós, uma predisposição ao devir.

Nesse jogo criado através da câmera, nos lançamos em uma operação de diluição da dominação do diretor-cinegrafista. É evidente que mantivemos alguns poderes, como escolher para onde apontar a câmera, definir o enquadramento e a duração do plano, mas nossa preocupação era a de não consolidar esse poder. Buscávamos trabalhar diante de uma “estética da amizade”, na qual o ponto crucial estava no fato de jogarmos com um mínimo de dominação, criando um tipo de relação intensa e móvel. Essas relações de amizade entre eu, Leonardo Moreira (companheiro de equipe de filmagem) e os personagens criavam uma zona de interstício, capaz de fomentar e suscitar acontecimentos. Assim, nesta

experiência não fazíamos um filme, nem pensávamos em um documentário especificamente, antes, considerávamos nossas práticas como experimentações com vídeo. Como artistas, nossa estratégia era compor redes de encontros para delas extrair nossas experimentações.

Essas experimentações, portanto, levam em consideração um processo criativo que baseia-se na copresença de indivíduos em um jogo relacional. Há a ideia de um tempo e espaço compartilhado (a cena), em que buscamos agenciar um encontro intensivo. O que está em jogo nesse procedimento é a capacidade de suscitar acontecimento no tempo da filmagem, gerir um jogo que produza potências de vida. Dessa forma, entendemos a *mise en scène* como um fato compartilhado, “algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens” (COMOLLI, 1988).

A câmera de vídeo, como característica, produz uma imagem específica, um tempo-espaço próprio (a cena filmada), resultado de uma relação sincrônica entre ela e os corpos filmados (COMOLLI, 1988). Uma verdade que, mesmo que consideremos uma ficção, é algo em que podemos nos apegar como um resultado de relações que aconteceram diante dela. Através das cenas filmadas resgatamos o processo de feitura delas, ou seja, o fato compartilhado, o encontro que as produziram.

Partindo dessa relação corpo a corpo, corpo e câmera, levamos em consideração um duplo processo de subjetivação que dela decorre: a do corpo filmado que se subjetiva na imagem videografada e o da câmera enquanto *cameraman*, autor, artista, revelado pela forma como o personagem lhe devolve o olhar. Esses serão os dois parâmetros em que nos concentraremos ao analisar as imagens. Em todo caso, em nossas filmagens há um conjunto de elementos que concorrem para os processos de subjetivação da cena filmada, os videokês, a câmera, e o espaço arquitetônico. Elementos que, em inter relação, produzem o dispositivo da nossa experiência que é a base técnica, prática para que todos se pensem na imagem, respirem a “imagem que circula no ar”, desejem ser sujeitos da imagem, seja como personagem em uma performance preenchendo o quadro e dando a ele movimento ou *cameraman*, enquadrando e decupando na sua medida. Todos se produzem pela imagem.

Em nossas experiências com os videokês, construímos um jogo complementar, basicamente, através da composição de duas máquinas – a câmera e o videokê. Esses são os dois dispositivos de base, ao qual demos maior atenção em nossas análises.

Com o tempo, as experiências de filmagens foram se tornando quase um hábito obsessivo, transformando-se em uma verdadeira sala de ensaios, um laboratório de encenações, no qual estudávamos maneiras de suscitar acontecimentos a partir dos dispositivos dados.

Essa experiência aparentava certo amadorismo, com imagens tremidas, angulações estranhas. Por outro lado, tal amadorismo não parecia, para nós, destoar do universo estético em que nos inseríamos. Pelo contrário, a precariedade da imagem nos levava para mais perto desse universo, o lugar onde as gambiarras reinavam, onde a poética dominante era a paródia escrachada. E onde a imagem, mesmo em sua precariedade, era capaz de ser intensa. Ela deveria ser como a apresentação eloquente de Rogério ou de Walter (dois cantores que filmamos). Esses cantavam em lugares improvisados, com microfones ruins, caixa de som danificada. Mas, para surpresa dos que estavam presentes, conseguiam compor durações intensas com os materiais que tinham em mãos.

Dessa forma, em nada nos aproximamos do cinema, enquanto técnica aprimorada, enquanto preocupação com todo narrativo que a montagem, enquanto sucessão de planos, nos dá. Estávamos dispostos a esquecer essas questões, pois encarávamos aquilo como uma experimentação, um laboratório de encenações e filmagens.

Trabalhamos em uma linha tênue, nas bordas do experimental e documentário. Nossa maior preocupação era criar as condições dos encontros que rendessem acontecimentos e, a partir dessa atividade quase obsessiva, colecionar esses momentos sem pensar em um filme finalizado.

Para criar tais condições, foi necessário um longo trabalho de preparação que consistia, primeiramente, numa aproximação amistosa. As filmagens frequentes possibilitaram uma espécie de treinamento que nos colocava em sintonia com alguns cantores, nos permitiam desenvolver algumas habilidades técnicas e nos tornava cada vez mais preparados para perceber as possibilidades de um eminente acontecimento.

Assim, mais do que fazer com que as personagens entendessem o que é um filme, o nosso trabalho caminhou no sentido inverso, tentamos compreender a dimensão de suas performances e como aquele momento de lazer propiciava momentos de fruição estética que colocava em ação forças que os afetavam de forma intensa.

Tudo isso não aconteceu de uma hora para outra, essa preparação precisou de tempo para a construção de intimidades entre nós e os fregueses do bar. Foi, inclusive, nos dispondo a essa relação de afetividade que coproduzimos dois festivais de videokê no *Newilkes*, que ocorreram respectivamente em 2006 e 2007.

Além da filmagem, ficamos encarregados de convidar os jurados do festival. Os cantores, de uma forma geral, preferiram que o júri fosse composto por pessoas de fora, mais imparciais em suas decisões. Nair, a proprietária do estabelecimento, encarregou-se das regras, da organização geral, das apresentações e dos troféus. Foram vários dias de apresentações. Ao final do festival, tiramos uma média geral das apresentações, uma apuração das notas. As melhores notas levaram os troféus de primeiro, segundo e terceiro colocados.

O festival acabou sendo bastante lucrativo para o *Newilkes*, um grande sucesso para suas proporções. A final do festival de 2006 trouxe mais pessoas que o esperado, o bar ficou completamente lotado, eram vários cantores além de inúmeras pessoas que iam apenas para assistir as apresentações. As calçadas ficaram cheias, mal havia espaço para circular pelo salão. O sucesso do festival serviu para construção de elos de confiança e amizade entre nós, os cantores e os donos do estabelecimento. Divertimo-nos juntos, construímos e compartilhamos momentos alegres e intensos, constituindo uma “liga” que dava forma ao nosso encontro, nossos microterritórios de onde extraíamos as *mise en scène*. Entendíamos que toda essa relação que foi se estabelecendo fazia parte de nosso processo criativo e constituía nosso posicionamento ético-estético frente a *mise en scène*. A câmera aliada ao videokê constituía um dispositivo relacional, e nesse sentido a câmera acabou se dispondo e, principalmente, potencializando as encenações que já ocorriam naquele local. Assim, os encontros não ocorriam na “cena do cinema”, na urgência da produção, no tempo do set de filmagem. Eramos nós que nos dispúnhamos frequentemente nos lugares, abertos e atentos aos encontros. Nosso trabalho consistia em provocar, em identificar e em comunicar o encontro.

Dessa forma, o ponto de vista aqui colocado é a de um artista, mas não um artista individualista, preocupado com sua forma de sentir e interpretar o mundo. Um artista agenciador de modos de subjetivação individuais e coletivos, que menos do que construir

obras, está preocupado em viabilizar dispositivos que possibilitem a criação de formas de vida. É o filme em sua fabricação o que interessa – o cinema enquanto uma experiência de filmar, enquanto procedimento experimental – uma plataforma que nos joga para a vida.

Por portarmos a câmera de vídeo como catalisadora de nossas experiências, esse olhar, pelo menos no momento da captura da imagem, confunde-se com o olhar do *cinegráfi*sta ou do *cameraman*. É o olhar de quem agencia os elementos que constroem o quadro, escolhe para onde vai levar a câmera, para onde vai apontar a objetiva e define o recorte espaço-temporal. Mas, nesse caso, é também quem compartilha a construção da cena, assim como compartilha a câmera.

É dessa forma que o “encontro” gerido por uma “estética da amizade” é, aqui, um princípio criativo fundamental nessa experimentação com imagens videográficas. O que está sendo explorado nesta dissertação são os princípios criativos, ou seja, as estratégias de produção das cenas, que fazem as imagens acontecerem com maior ou menor variação de intensidade.

Para isso, vamos partir de trechos de vídeos acompanhados de descrições das experiências, buscando levantar os conceitos operatórios, e aprofundá-los por meio de revisão bibliográfica. Introduzindo os textos há um vídeo, indicado entre colchetes. É importante que o leitor assista aos vídeos antes de prosseguir com o texto, pois estes são partes integrantes e indissociáveis do texto. Após a revisão bibliográfica, retornamos à imagem e à nossa prática, analisando-as a partir dos conceitos operatórios destacados.

2. A postura do artista, ou quem é o artista afinal?

Prólogo

[vídeo 1: O Mergulho]



Figura 1. Frame do vídeo “O Mergulho”.

Durante o período das experiências de filmagens que nos lançamos entre os anos de 2006 e 2008, objeto desta pesquisa, filmamos uma imagem aérea da janela de um avião. Sobrevoávamos Fortaleza em uma noite de céu aberto, sem nuvens, e era possível ver a cidade em suas formas. O que se via eram apenas luzes, uma infinidade delas que piscavam em diferentes intensidades, constituindo um traçado e revelando um princípio geométrico que organizava toda a cidade. A forma desse conjunto em nada se assemelhava a composições racionalistas e formais. Antes, ela se assemelhava a um organismo vivo e reluzente. É como uma imagem de microscópio, mostrando um corpo visto de dentro, com veias paralelas que conduzem pequenos pontos cintilantes. Um organismo feito de inúmeros blocos luminosos,

amontoados entre luzes vermelhas enfileiradas que demarcam algumas linhas. Linhas de fluxo e rompimento.

Essa imagem se diferencia de todas as outras, é diretamente antagônica a todas que trazemos para discussão nesta dissertação, mas seu movimento marca uma passagem de um ponto de vista à outro. O movimento é o da descida, do mergulho. Movimento que em sua representação evidencia um desejo de nos lançarmos na experiência do presente fugaz, no que se materializa como forma na cidade, colocando esse movimento em uma oposição a um olhar histórico, idealista e universalizante da cidade. Escolhemos essa imagem para introduzir o leitor nas experiências, empurrá-lo junto com ela ao mergulho que nos envolveu.

O vídeo que inicia esta pesquisa, *O Mergulho*, traduz um movimento fundamental buscado nas experimentações com a câmera de vídeo: negar o olhar distante para envolver-se pelos movimentos das ruas, percebê-la como uma variação de sons e imagens que guardam em si uma poética própria. Ingênuos como *flâneurs*, espécie de “homens da multidão”, deixamo-nos levar pelo desejo e o prazer de olhar para as ruas da cidade no rés do chão e tê-las como museus que guardam coisas magníficas. Olhar para o rastro de luz, sentir os cheiros, perceber as vibrações, a forma como a multidão ocupa o espaço e constrói o campo de percepção.

Voltamos à ingenuidade que move o “homem-criança”, que Charles Baudelaire descreve em texto dedicado ao pintor Constantin Guys, *O Pintor da vida moderna*. Em seu texto, a criança aparece como um ser apaixonado, que permite ser atravessado pelos blocos de sensações, ávido por sentir tudo que lhe atravessa os olhos, os ouvidos, os dedos e a boca. A criança é como um ser sensível que se encanta a cada nova descoberta. Ao contrário, o homem tem “nervos fortes”, não deixa-se envolver pelos afetos, é o “homem de gênio” guiado pela razão. O homem-criança, portanto, é o ser dotado dessas duas características. É uma criança dotada de espírito analítico; um homem que não perdeu a capacidade de se encantar com o que lhe é sensível.

O homem de gênio tem nervos sólidos; a criança tem-nos fracos. Num, a razão tomou um lugar considerável; na outra, a sensibilidade ocupa quase todo o ser. Mas o gênio não é mais que a criança reencontrada sem restrições, a infância agora dotada, para se exprimir, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permite pôr em ordem a soma de materiais involuntariamente acumulada. (Baudelaire, 1863, p. 286).

Para Baudelaire, Constantin Guys não deve ser chamado de puro artista, nem mesmo Guys deseja essa categoria. Antes, Baudelaire o descreve como um dândi, por sua capacidade de olhar o mundo como uma criança e de conceber sua vida cotidiana em um constante prazer de ver e transfigurar a multidão, voltando-se para a experiência do presente. Experimentando as ruas da cidade, seus movimentos, suas cores e formas.

A multidão é seu domínio, tal como o ar é o do pássaro, como a água é do peixe. A sua paixão e a sua profissão é desposar a multidão (BAUDELAIRE, 1863, p. 287).

Para a profissão de Guys, pintor das multidões, é necessário um espírito disposto a vaguear pelas ruas, perambular pela cidade como um *flâneur*. Um sujeito disposto a experimentar a vida em suas andanças. Esse espírito de “vagabundo” constituiu um dos

pilares da arte moderna. Pensemos em pintores como Henri de Toulouse-Lautrec, por exemplo, conhecido como “o pintor de *Montmartre*”. Pintava os cabarés, circos, teatros de variedades e bordéis de Paris. A pintura desses artistas consistiam em figurações rápidas, que buscavam não apenas uma representação da realidade presente sob seus olhos, mais que isso, buscavam captar as vibrações (ARGAN, 1988), os devires, os blocos de sensações que constituíam sua experiência na atualidade. Suas pinturas estavam atreladas às suas andanças pelas ruas, ligadas a um estilo de vida marcado por seus passeios nas ruas e nos bordeis de Paris. Lautrec, assim como Guy, produzem a subjetividade moderna do “cidadão das multidões” (BAUDELAIRE, 1863).

À pintura desses artistas, atribui-se uma espécie de janela de onde é possível vislumbrar suas vidas enquanto artistas. A vida como componente poético da obra: o boêmio incansável, sensível, que entrega-se à beleza fulgurante do *Moulin Rouge*; o andarilho das ruas que passa dia e noite a pintar os movimentos das ruas. O que importa nessas pinturas é a capacidade que os artistas adquirem de colocarem-se ali como crianças, com o corpo poroso, aberto às vibrações das ruas e às nuances sensíveis que o movimento da cidade propicia. Esses artistas criam técnicas que os possibilitam transfigurar os afetos vividos, revelando a vida como uma existência estética.

Tratam-se de técnicas rápidas, de traços soltos, aliadas à invenção da tinta em bisnagas, que deu aos artistas uma mobilidade que os permitiu atrelar a pintura aos estilos de vida de cada um. O crítico francês Nicolas Bourriaud escreve sobre essa características nos pintores modernos:

Os estilos de vida são modos de pintar, e vice-versa. Para a geração dos impressionistas, ir até o motivo não representa apenas a possibilidade de um realismo óptico capturando os estados cambiantes da luz: ao fincar seu cavalete no meio da natureza, eles sistematizam um comportamento. A invenção da pintura com óleo em tubo, nos anos de 1830-1840, contribuiu para o desenvolvimento da pintura ao ar livre, oferecendo uma solução prática para esse desejo de mobilidade: doravante, é possível trabalhar em qualquer lugar. Degas, e depois Seurat, frequentam os cafés-concertos, Toulouse-Lautrec acampa nas espeluncas e cabarés, Manet pinta *A Música no Tulherias* ou *Um bar no Folies-Ber-gère*. A pintura moderna gera novos comportamentos, de que o mito do “artista maldito” não demora a reunir grosseiramente as nuances... (BOURRIAUD, 2011, p. 30-31).

O que marca a obra desses pintores são as visões particulares do mundo que se confrontam com os tradicionais modelos da pintura acadêmica do século XIX, pautada nas

antigas e coletivas referências culturais. Assim, há uma vertente da pintura moderna que se volta para o presente, para a experiência vivida e transfigurada em sua representação². Émile Zola evidencia essa questão ao escrever sobre Manet e Coubert: “poderia sustentar que, depois das obras tão notáveis de Manet e Coubert, o tempo presente não é digno de pincel” (ZOLA *apud* COLI, 1988, p.232). Nesse mesmo texto, Coli revela uma bela compreensão dessa postura moderna em relação à atualidade em Baudelaire, na qual ele identifica a relação da atualidade como uma volta para si:

(...) a criação poética é aqui também consciência estética da criação poética. Nesta volta sobre si, Baudelaire se distancia do romantismo, do qual ele é oriundo. Porque não propõe uma fuga do mundo presente, daquilo que poderia ser chamado vagamente de real (...), mas uma transformação desse real pela imaginação e pela criação artística (COLI, 1988, p.236).

Um ponto fundamental que a História da Arte revela é esse retorno para si ancorado no presente, marca de algumas vertentes da arte moderna, que se acentua a ponto de relativizar as coletivas tradições culturais da arte acadêmica. Visão particular de mundo que caracteriza o pintor da modernidade que Baudelaire tanto valoriza. Esse investimento no tempo presente é o que Michel Foucault chama de “atitude moderna” (FOUCAULT, 1984b). No texto *O Que são as luzes?*, Foucault sugere uma abordagem da modernidade que não se define por uma sequência histórica, mas por uma atitude específica com a atualidade, uma “heroificação do presente”.

(...) pergunto-me se não podemos encarar a modernidade mais como uma atitude do que como um período da história. Por atitude, quero dizer um modo de relação que concerne à atualidade; uma escolha voluntária que é feita por alguns; enfim, uma maneira de pensar e de sentir, uma maneira também de agir e de se conduzir que, tudo ao mesmo tempo, marca uma pertinência e se apresenta como uma tarefa. (FOUCAULT, 1984b p.341)

A complexidade da atitude moderna vai além de uma exacerbação superficial do presente. Conforme Coli, existe nessa relação uma “volta sobre si”, ponto esse que Foucault também enfatiza em seu texto: “(...) para Baudelaire, a modernidade não é simplesmente forma de relação com o presente; é também um modo de relação que é preciso estabelecer consigo” (FOUCAULT, 1984b, p.344). O próprio Baudelaire deixa clara essa ideia, ao

² Jorge Coli descreve duas atitudes da pintura modernas que confrontam as tradicionais pintura Histórica e pintura literária: a primeira caracteriza-se pela visão particular de mundo, marcada pela transfiguração da realidade e sua relação com o presente e a outra marcada pela radicalização com as formas de representação tradicionais, anulando todas as suas referências semânticas, tendendo à abstração.

diferenciar o dândi do *flâneur*. O *flâneur* não transfigura a realidade, ele apenas a toma no instante presente. O dândi, ao contrário do *flâneur*, toma a si como uma complexa elaboração feita a cada instante vivido; não basta descobrir-se e aceitar-se tal como se é no fluxo dos momentos que passam. É preciso elaborar-se, fazendo da própria vida uma obra de arte (FOUCAULT, 1984b). É nessa diferença que Baudelaire insiste para diferenciar a posição criadora de Constantin Guy, que não o considera um *flâneur*, mas um dândi. A esse respeito Foucault escreve:

Mas para ele [Baudelaire], ser moderno não é reconhecer e aceitar esse movimento perpétuo; é, ao contrário, assumir uma determinada atitude em relação a esse movimento; e essa atitude voluntária, difícil, consiste em recuperar alguma coisa de eterno que não está além do instante presente. A modernidade não é um fato de sensibilidade frente ao presente fugidio; é uma vontade de “heroificar” o presente. (FOUCAULT, 1984b, p.342)

Essa postura de dândi, a qual Baudelaire chama de “heroificação do presente”, Foucault dá um sentido filosófico profundo. Segundo o filósofo, para que essa “heroificação” ocorra é necessário um asceticismo indispensável, uma austeridade que consiste em uma constante criticidade com o seu tempo. Desse forma, o dândi para Foucault é uma espécie moderna de ascese (*askesis*) (DIAS, R. M., 2008). Uma forma autônoma e moderna de conhecimento sobre corpo, baseado em uma autoafecção que advém de uma relação ao mesmo tempo crítica e sensível da atualidade.

Dessa forma, segundo Foucault, a modernidade, enquanto atitude moderna, convida-nos a estabelecer uma permanente criticidade com o presente, com nosso ser histórico. Nesse sentido, a modernidade não pode ser ultrapassada, pois ela sempre se atualiza como uma atitude nova que deve ser conduzida frente ao presente que se renova em suas constantes relações de forças. O que é ultrapassado é a modernidade em suas formas históricas. O combate à tradição é, para os pintores modernos, antes uma desconfiança daquilo que foge às urgências do presente. Um combate às formas universais, ao Belo, à pintura histórica, aos ideais clássicos. Uma batalha que se atualiza a cada momento em que algo se petrifica, em que alguma coisa transforma-se em tradição e tende a cercear a vida. Quando se fala que as vanguardas viraram tradição, é porque não se compreende a tarefa primordial de sua criticidade com o presente. Compreende-se as

vanguardas apenas como um reduto de novas formas e novas técnicas, sem compreender as atitudes que as movimentam.

[...] se a arte depende tanto das circunstâncias sociais como do campo autônomo da arte, é possível julgar o comportamento de cada artista em relação a essas circunstâncias, pois cada situação histórica apresenta um campo de possibilidades que só acontece uma única vez, induzindo atitudes mais ou menos pertinentes e acertadas em relação às linhas de força da época.

[...]

[O artista] deve, portanto, renovar constantemente seu esforço para 'diagnosticar os atuais possíveis', para criar sentido em relação à sua própria atualidade. Há de inventar, de certa forma, uma moral da atualidade que integre a duplicidade do termo, que signifique tanto o conjunto dos eventos que ocorrem em determinado momento como também o que é ativo no momento presente, o que funciona dentro da duração. Assim, toda obra deve interrogar tanto o seu pertencimento ao presente como seu lugar na História (BOURRIAUD, 2011, p.27)

Para Bourriaud, a atitude crítica com a atualidade influencia, em parte, a arte do século XX, que se volta cada vez mais para a experiência vivida, muito mais do que para a construção de objetos. Ele vê uma corrente da arte que parte dessa atitude focada no presente. A aproximação entre a pintura e a própria vida do artista é o início de uma prática artística que desenvolve-se no século XX, a caminho das práticas corporais e da arte cada vez mais não objetual. Segundo Bourriaud, os pintores do século XIX, como Lautrec, Daumier, Guys, Manet, Coubert, revelam apenas um esboço dessa “atitude moderna”, que se radicaliza no decorrer do século XX com os grupos dadaístas na Europa, os surrealistas franceses. Posteriormente, no pós-guerra, com os happenings de Kaprow, as performances do grupo de Viena, de Yves Klein e de Joseph Beuys, o trabalho de Piero Manzoni, os concertos de John Cage, os parangolés de Hélio Oiticica, a arte relacional de Rirkrit Tiravanija entre outras modalidades, grupos e artistas que em suas práticas voltam-se para a vivência, propõem menos objetos do que formas de vida (BOURRIAUD, 2011).

Nesse contexto da Arte, o vídeo surgiu como uma imagem propícia ao tipo de prática voltada para o presente e para o imaterial. A instantaneidade de sua imagem foi crucial para exploração de trabalhos “ao vivo”, como em obras pioneiras de Dan Graham. Também podemos destacar o uso do vídeo em experimentações de artistas com o corpo, em uma relação de temporalidade específica com a tomada direta, como os vídeos de pioneiros da videoperformance como Vito Aconcci, Bruce Nauman, Letícia Parente entre outros.

Além disso, segundo Bourriaud, a câmera de vídeo possibilitou a vários artistas um novo “mergulho na multidão”, comparável ao que havia ocorrido com as tintas em bisnagas dos pintores modernos do século XIX. Desempenhando, muitas vezes, um papel heurístico semelhante aos esboços e às figurações rápidas dos pintores modernos. Podemos citar como exemplo desses mergulhos videográficos, os trabalhos pioneiros do grupo Videofreex, dos artistas Les Levine, Frank Gillette entre outros grupos de artistas e ativistas que se voltaram à produção de documentários experimentais, muitas vezes, seguindo influências do cinema direto.

Encontramos nossa prática artística orbitando essa tradição, ligada à tal atitude com atualidade. É a mesma postura, mesma forma de aproximação com a vida, que começa em uma disposição a ser afetado por ela sem um plano, um projeto. Colocar-nos na cidade, vivendo a cidade, convivendo com seus habitantes a partir de um mergulho, em certa medida, como em Guy e Lautrec. As tomadas, muitas vezes imprecisas e borradas, buscam esse acesso ao fugaz e ao contingente, tal qual as figurações rápidas e os esboços desses pintores. Seríamos como um dândi no centro de Fortaleza. Mas, a diferença entre nossa prática e a desses pintores está, como sugere Bourriaud, na percepção de que o artista, ou a produção de uma potência artística, também ocorre no outro, naquele que antes era apenas o modelo. A nossa prática se desvincula da tarefa de captar os devires através do traço, do esboço, do gesto da pintura, já que a câmera automatizou parte desse trabalho. Mas, enquanto artistas, percebemos que esse dispositivo pode funcionar de outra forma, como uma plataforma que joga-nos para a vida, incita-nos a transformações, mobiliza-nos em um encontro que desestabiliza o universo de gestos e condutas pressupostas.

A forma expressiva suscita do outro, não apenas do artista. Nesse tipo de prática cabe ao artista construir microterritórios relacionais que funcionam como linhas de fuga individuais e coletivas, “construções provisórias e nômades com que o artista modela e difunde situações perturbadoras” (BOURRIAUD, 2009, p.42). O “tornar-se outro junto com a personagem” (DELEUZE, 1985, p.185).

Percebo-me com a mesma disposição que o dândi Baudelairiano, sinto-me próximo a Lautrec, mergulhando na noite da cidade, mas deixo espaço para que os

“modelos” apareçam como autores de si próprios. Meu olhar de artista serve, agora, apenas para perceber e destacar o artista que emerge no outro.

Parte II

Sobre os dispositivos da pesquisa e seus processos de subjetivação

1. Dispositivo e processos de subjetivação

O dia 27 de outubro de 2006, pelo que consta nas anotações de campo e nas etiquetas das fitas, foi a primeira vez que gravei Walter cantando. Neste dia, Gugu, amigo e cantor de videokê, me chamou para a mesa, apresentando Walter e o elogiou: “esse aqui canta muito bem”. Walter balançou a cabeça negativamente com um sorriso no canto da boca, em falsa modéstia que revelava um orgulho que ele não escondia.

Naquele momento, não dei muita importância a Walter. A princípio, minha atenção era atraída pelos sujeitos mais extravagantes, mais teatrais, pois estava mais interessado na performance e nas expressões do corpo que em uma bela voz. Walter não parecia ser desse tipo de sujeito performático. Ele fazia um tipo correto, responsável, moderado. Havia em Walter um semblante de orgulho que poderia confundir-se com um menosprezo pelo lugar, afinal, o *Newilkes* era um bar bastante humilde. Era desses bares popularmente chamados de “copo sujo”, “risca faca”. Walter destoava daquele ambiente. Muito educado, camisa passada por dentro da bermuda, falava muito bem, sempre mantendo certa compostura na mesa.

Após um tempo sentado com Gugu e Walter, trocando palavras e impressões superficiais, Nair levou o microfone até a nossa mesa e entregou a Walter. A música começou, esperei para ver. Ele levantou e caminhou até o meio do salão, onde o espaço entre as mesas era maior. Uma voz poderosa tomou a sala e silenciou as conversas que ocorriam pelo bar. De repente, aquele sujeito cheio de compostura, de medidas, era tomado por afetos, emoções que transbordavam seu corpo. Walter se transformava, passava de um estado a outro, produzindo um breve acontecimento.

Essas transformações ocorriam a partir de um conjunto de elementos: o aparelho de videokê, os espectadores, a cerveja e a cachaça, o microfone, o projetor e minha presença com a câmera. Esse conjunto de elementos funcionava como um dispositivo, segundo a terminologia de Michel Foucault. Todos esses elementos colaboravam para determinar as transformações, ou melhor, os processos de subjetivação que eu via nos frequentadores do lugar.

Para compreender essas transformações precisamos esclarecer que estamos partindo da compreensão de sujeito segundo a filosofia de Michel Foucault. Para ele, o sujeito não existe enquanto uma entidade autônoma, predeterminada, imutável, mas sim como uma função discursiva, o sujeito *de* alguma ação. Não podemos, portanto, confundir *sujeito* com a pessoa, nem afirmar uma profundidade ou interioridade. O que não significa a negação da existência de uma interioridade no ser humano, mas apenas uma escolha metodológica que permite fazer do sujeito um objeto de um saber possível, historicamente determinado pelas relações de poder.

Dessa forma, fugir das categorias universais do sujeito é uma escolha metodológica que permite dirigir o campo de análise às “práticas”, abordar o estudo pelo viés dos processos de subjetivação, dos dispositivos, dos modos de fazer que constituem um campo de conhecimento. Essas práticas, como indica Foucault, estabelecem um campo de conhecimento que se constituem e se transformam no tempo, revelando-se como formas determinadas, “o a priori histórico de uma experiência possível” (FOUCAULT, 1984c, p. 235). Portanto, a negação do sujeito universal é também o que permite o filósofo escapar às categorias atemporais do sujeito, ou seja, o sujeito como uma determinação local, de um dado momento.

Foucault aponta no texto *Le jeu de Michel Foucault* (1977b), que os dispositivos são espécies de mecanismos (uma formação), constituídos por uma rede heterogênea de elementos que possui uma função estratégica dominante determinada. Essa função, em todo caso, é a de capturar, modelar, controlar, ou seja, produzir os modos de subjetivação que interessam às relações de poder de um dado momento histórico.

Em termos gerais, para Foucault, dispositivo é um conceito chave que condensa toda a relação entre seres vivos e seus processos de *subjetivação* (AGAMBEN, 2010). É um termo técnico de sua filosofia, que agrupa uma rede que se estabelece entre elementos variados – discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, leis. Assim, “o dispositivo é a própria rede que se estabelece entre esses elementos” (FOUCAULT, 1977b, p.299)³.

³ [...] par dispositif, j'entends une sorte – disons – de formation, qui, à un moment historique donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a dans une fonction stratégique dominante. [...] Le dispositif lui-même, c'est Le réseau qu'on peut établir entre ces éléments (FOUCAULT, 1977b, p.299).

(...) qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos (...) (AGAMBEN, 2010, p. 40) .

O termo dispositivo, portanto, trata de um conjunto heterogêneo de práticas e mecanismos, que inclui toda sorte de aparatos técnicos, com os quais os seres vivos se relacionam e que produzem, como efeito, subjetividades determinadas.

Há, segundo explica Agamben, duas grandes classes: a dos seres vivos e a dos dispositivos. Entre os dois, existe o sujeito que resulta da relação corpo a corpo entre vivos e dispositivos. Compreende-se neste contexto que o sujeito é processual, sendo, portanto, “processo de subjetivação” (PARENTE, 2010). Não se trata mais de um sujeito que é essência, mas do processo de subjetivação que resulta da relação entre vivos e dispositivos.

Se por um lado, em Foucault os dispositivos exercem como principal função a produção de subjetivações de controle, existem, por outro lado, casos onde são produzidas subjetivações que não estão previstas pelo dispositivo, que escapam à sua função estratégica dominante. *Desvio* (FOUCAULT), *dobra* (DELEUZE), e *profanação* (AGAMBEN), tratam-se de modos de subjetivação que ocorrem, muitas vezes, às urgências das necessidades do presente, aspirando a uma função tática nas relações de poder (NEGRI, 2003; CERTEAU, 1980) funcionando como *linhas de fratura* (linhas de fuga) que produzem *dobras* no interior do dispositivo (DELEUZE, 1996).

Deleuze descreve o conceito foucaultiano de dispositivo como “uma meada, um conjunto multilinear, composto por linhas de natureza diferente” (DELEUZE, 1996, p. 83). Há, segundo ele, duas tendências que derivam da relação entre vivo e dispositivo, dois agrupamentos que dizem respeito aos processos de subjetivação que ocorrem no interior do dispositivo. O primeiro é a estratificação ou sedimentação; trata-se aqui da tendência molar do dispositivo, sua capacidade estratégica de modelar, domesticar para melhor controlar. O segundo é a atualização ou criação, vinculada à capacidade do vivo de se individuar a partir de sua relação com o dispositivo; processo de subjetivação como *linha de fuga*, *linhas*

de *fissura* e de *fratura* que produzem desvios da função estratégica do dispositivo (DELEUZE, 1996).

Foucault também aponta maneiras diferentes de um sujeito ser produzido. A princípio, os sujeitos seriam produzidos a partir de determinadas técnicas de dominação. Porém, segundo o autor, a partir de *História da sexualidade: o uso dos prazeres*, existiriam também determinadas técnicas, as quais ele chama técnicas de si, capazes de permitir a constituição do sujeito como objeto dele próprio.

Talvez seja possível [...] distinguir três tipos principais de técnicas: as técnicas que permitem produzir, manipular coisas; as técnicas que permitem utilizar sistemas de signos; e, finalmente, as técnicas que permitem determinar a conduta dos indivíduos, impor certas finalidades ou determinados objetivos. Temos então as técnicas de produção, as técnicas de significação ou de comunicação, e as técnicas de dominação. Fui me dando conta, pouco a pouco, de que existe, em todas as sociedades, um outro tipo de técnicas: aquelas que permitem aos indivíduos realizar, por eles mesmos, um certo número de operações em seus corpos, suas almas, seus pensamentos, suas condutas, de modo a produzir neles uma transformação, uma modificação, e atingir um certo estado de perfeição, de felicidade, de pureza, de poder sobrenatural. Chamemos essas técnicas de técnicas de si (FOUCAULT, 1981, p.95).

Deleuze indica essa “descoberta” de Foucault em *A vontade de Saber* (1976), onde Foucault depara-se com uma crise, marcada por uma incapacidade de encontrar processos de subjetivação que ultrapassem as linhas de força do dispositivo. Essa crise o direciona aos seus estudos inacabados, iniciados nos dois últimos volumes da *História da sexualidade - O uso das prazeres* (1984) e *O cuidado de si* (1984), e seguido de diversos textos, entrevistas e cursos que apontam para outro modo de subjetivação (DELEUZE, 1986) – os “procedimentos pelos quais o sujeito é levado a se observar, se analisar, se decifrar e se reconhecer como campo de saber possível” (FOUCAULT, 1984c, p. 236). Neste caso, o processo de subjetivação, apresenta-se como criação; uma existência estética, na qual Foucault direciona seus estudos para a constituição das relações do sujeito consigo mesmo, a sexualidade, os cuidados de si, as técnicas de si, o dândi, a *askesis*.

Mas, dessa constatação de Foucault, da subjetivação como técnica de si, como processo de uma existência estética, deriva um outro tipo de dominação, pois mesmo essas relações consigo entram nas relações de poder e são desdobradas. Recodificam-se as relações de poder através de um saber “moral”, que se impõe como verdade. É como Deleuze argumenta:

A relação consigo entrará nas relações de poder, nas relações de saber. Ela se reintegrará nesses sistemas dos quais começará por derivar. O indivíduo interior acha-se codificado, recodificado num saber “moral” e, acima de tudo, torna-se o que está em jogo no poder – é diagramatizado. A dobra parece então ser desdobrada, a subjetivação do homem livre se transforma em sujeição: por um lado é “a submissão ao outro pelo controle e pela dependência”, com todos os procedimentos de individualização e de modulação que o poder instaura, atingindo a vida cotidiana e a interioridade daqueles que ele chamara seus sujeitos; por outro lado, é “o apego (de cada um) à sua própria identidade mediante consciência e o conhecimento de si”, com todas as técnicas das ciências morais e das ciências do homem que vão formar um saber do sujeito (DELEUZE, 1986, p. 110).

Levando em consideração esse processo de estratificação (dominação) dos modos de subjetivação desviantes, a subjetivação como criação, como linha de fuga, obriga a colocar-se em uma relação crítica e constante consigo mesmo. É preciso, a todo momento, colocar-se em uma relação crítica com seu ser histórico (FOUCAULT, 1984b). Esse retorno a si é a dobra, que Deleuze menciona sob várias perspectivas: dobra como autoafecção, dobra das linhas de força que constituem o dispositivo, dobra do lado de fora e dobra da verdade. Trata-se dos modos de subjetivação como dobra, como linha de fuga (DELEUZE, 1986).

Há alguns textos em que Deleuze dedica-se a essa questão de Foucault⁴, da subjetivação como dobra. Mas como é sabido, Deleuze incute em suas leituras suas próprias proposições, fazendo da *dobra* o pensamento da *diferença*.

A luta por uma subjetividade moderna passa por uma resistência às duas formas atuais de sujeição, uma que consiste em nos individualizar de acordo com as exigências do poder, outra que consiste em ligar cada indivíduo a uma identidade sabida e conhecida, bem determinada de uma vez por todas. A luta pela subjetividade se apresenta então como direito à diferença e direito à variação, à metamorfose. (DELEUZE, 1986, p. 113)

Dessa forma, para Deleuze (e Guattari) a subjetivação é a produção de intensidades que nos afetam positivamente; ato, ação fabuladora capaz de extrair dos condicionamentos motores que a sociedade produz uma intensidade que nos faça acreditar no mundo em que vivemos (PARENTE, 2010). É por aí que passa a luta por uma subjetividade moderna, nesse combate específico que ocorre no seio da subjetividade e que tem como finalidade criar novas formas de vida.

⁴ Tomamos conhecimento nessa pesquisa de pelo menos cinco textos de Deleuze importantes sobre o pensamento de Foucault: Foucault (1986); *O que é um dispositivo?* in *O misterio de Ariana* (1996); *Rachar as coisas, rachar as palavras* in *Conversações* (1990); *A vida como obra de arte* in *Conversações* (1990); *Um retrato de Foucault* in *Conversações* (1990).

Vemos em Foucault (de maneira mais cuidadosa e aparentemente tardia) e em Deleuze (de forma enfática, sobretudo, em todos os livros escritos com Guattari) um arejamento nas formas de interpretar as relações de poder. Todavia, as correntes mais críticas desenham uma paisagem distópica, uma visão negativa que tende a despotencializar nossa capacidade de agir no mundo, paralisando nossos pensamentos e subestimando a capacidade de criar novas formas de vida. Mas, isso não significa um otimismo ingênuo, pois, para tal atitude criadora é preciso antes de tudo uma criticidade constante aliada a uma necessidade vital, uma vontade de arte, de metamorfose, de diferença, que impulse esse movimento constante de criação de nós mesmos.

Assim, tendo como base conceitual as questões aqui esboçadas, os dispositivos e os modos de subjetivação como linhas de sedimentação e fratura, fazemos as análises pormenorizadas dos principais dispositivos envolvidos em nossas experiências: o videokê e a câmera de vídeo.

Partindo das imagens filmadas, primeiramente, nos dedicamos em identificar as principais linhas de sedimentação e fratura que decorrem da relação com o videokê, a forma como o aparelho está vinculado à cultura de massa como seu modelo e como alguns cantores conseguem dobrar essas linhas de sedimentação, produzindo linhas de fratura. O segundo momento do texto partiremos das relações com a câmera, esboçando as linhas de sedimentação e de fratura que ocorrem a partir desse encontro. Ao tratar sobre as linhas de fratura que decorrem da relação com a câmera, abordamos os princípios criativos que envolveram nossas experimentações.

2. Videokê como dispositivo: as linhas de sedimentação e de fratura

Nas imagens da cidade de Tóquio no filme de *San Soleil* (1983), Chris Marker descreve a cidade como partituras musicais. As imagens mostram a paisagem urbana, repleta de televisores, escadas que tocam notas musicais, um mundo eletrônico no qual podem-se escutar, andando pelas ruas, os sons dos videogames. Depois de mostrar curiosos jogos eletrônicos, o filme apresenta um homem que fabrica videogames, Hayao Yamaneko. “Ele diz que só a eletrônica pode tratar o sentimento, a memória e a imaginação” (MARKER, 1983).

Esse pensamento reflete a crença na tecnologia que aquele país mergulhava no período em que Marker captava suas imagens. Foi o período em que o Japão ficou popularmente conhecido por suas invenções eletrônicas como os walkman, videogames, robôs, torradeiras automáticas, etc. Entre essas invenções surgiu o *karaokê*, a orquestra vazia.

A invenção, nos seus primórdios, era bem simples. Bastava comprar fitas cassetes gravadas com os *playbacks* das músicas populares, reproduzi-las no aparelho de som e cantar no microfone ligado ao aparelho. Mas não demorou para a mania eletrônica apropriar-se da ideia e, rapidamente, fazer dela um complexo jogo eletrônico, um videogame para cantar, no qual é possível ver a letra da música na tela do televisor, controlar o tom e a velocidade da reprodução e ainda ser avaliado pela máquina. Hoje, com os aparelhos mais sofisticados é possível gravar a apresentação em um *chip USB*.

O equipamento nasceu no âmbito da indústria de entretenimento eletrônico do Japão e logo foi produzido em vários outros países, inclusive no Brasil. Atrelado à cultura de massa, lançam-se cartuchos, cedês e devedês com as últimas canções da moda, assim como as músicas da novela, dos últimos grupos de forró e sertanejo, seguindo o ritmo da cultura de mercado.

A ideia do jogo é reproduzir os cantores da moda, os espetáculos da televisão, reproduzir modos de subjetivação do mercado. O videokê é um jogo de cantar e encenar que tem como modelo a cultura de massa. Mas, há uma distância, um hiato, entre sua função

estratégica e seu uso, de forma que é possível encontrar no seu uso pequenas dobras, linhas de fratura possíveis.

Dessa forma, partindo de nossas experiências de filmagem, pensamos o videokê como um dispositivo, um aparelho que envolve uma rede de elementos que em relação com os seres vivos produz modos de subjetivação. Ele envolve conhecimentos específicos, determina gestos, encenações e se vincula diretamente a cultura de massa como seu modelo. Como todo dispositivo existe nele duas tendências de modos de subjetivação, duas linhas, como propõe Deleuze: as linhas de sedimentação e as linhas de fratura.

A seguir, analisamos essas duas tendências do videokê, tendo por base nossas gravações e nossas experiências de campo.

2.1. As linhas de sedimentação

Durante as experiências de filmagem fui apresentado a Kekê. Mais uma vez, Gugu intermediou o encontro, apresentando-me esse homem criativo que trabalha com o karaokê e o videokê desde quando a moda apareceu no Brasil. A própria origem de seu apelido, Kekê, surgiu da ligação que ele mantém com o jogo.

Kekê mantém um programa de rádio, aberto para apresentações ao vivo de cantores amadores, transmitido todas as quartas e sextas-feiras na Rádio Educativa Parreão FM (92,1 MHz), em Fortaleza. Com um karaokê em seu estúdio ele promove apresentações ao vivo, qualquer um pode ir ao seu programa e cantar uma música, oferecê-la a alguém, ou simplesmente tentar lançar-se como cantor no programa de rádio. Cheguei a gravar uma noite de apresentações de seu programa.

Outro tipo de trabalho que ele faz são os serviços de intervenções publicitárias e declarações públicas de amor com seu *Kekê Móvel*, uma caminhonete velha, toda enfeitada, que possui um sistema de som com microfone e uma coletânea de *playbacks*.

Tive acesso a seu trabalho através de registros que ele mantém, vídeos e fotografias de antigas festas de karaokê que ele promove desde o início dos anos noventa. Desde esse período, Kekê promove um serviço, normalmente oferecido a bares, restaurantes e buffets de festas, que consiste na contratação de um show de calouros. O serviço dispõe de uma complexa aparelhagem: o aparelho de videokê, amplificadores, microfones, caixas de som, televisão e/ou projetor. Um negócio que consiste na produção de um espetáculo no qual o próprio Kekê conduz o show de apresentações musicais através do videokê. À exemplo dos programas de auditório de televisão, ele conduz o jogo do videokê, contando piadas, cantando algumas músicas, apresentando os cantores e auxiliando os mais despreparados.

O videokê, nesse caso, torna-se o dispositivo de onde emerge uma forma de espetáculo que tem como modelo os programas de auditório e shows de calouros da televisão. Esses modelos tornam-se mais evidentes na medida em que nos colocamos com a câmera diante das performances. Por vezes, os cantores filmados nos impõem enquadramentos e encenações pré-estabelecidas. Essa é a impressão que tenho quando

vejo a apresentação do próprio Kekê, que filmei no *Newilkes* em 2006. Ele expõe o corpo buscando um exagero cômico, como alguém que usa seus gestos e impulsos para entreter o outro, o espectador. Gestos exagerados, bocas e caras despropositadas, como se fossem tirados desses animadores de auditório de televisão incumbidos de animar o espectador oferecendo-se como uma imagem de alegria vazia. O histórico de Kekê favorece seu repertório de gestos e atitudes, pois década de noventa trabalhou no Rio Grande do Sul em um programa de auditório, *Bibo Show* (programa diário que vai ao ar, atualmente, pela ULBRA TV), no qual ele produzia um quadro de karaokê, recrutando os calouros para cantar no programa. Em Fortaleza participou do programa de auditório *João Inácio Show* (que vai ao ar aos domingos pela TV Diário), sendo animador ao lado das dançarinas tigras, inventando músicas e coreografias.

[vídeo2: Kekê canta Pega Ladrão]

A apresentação de Kekê revela as influências desses espetáculos midiáticos, o videokê e a câmera mobilizam essas referências em sua apresentação. Há em Kekê uma maneira de colocar-se para a câmera, uma forma de olhar que só se encontra nesses programas de televisão. Em sua apresentação, essa relação do jogo com a cultura de massa torna-se astuta e evidente. Kekê não olha para a câmera de uma forma inocente, ele olha para a objetiva como quem olha para um espectador da tv. Constituindo um jogo de olhar que mobiliza modelos específicos de gestos, falas e ações que suas apresentações perpetuam. A televisão, a câmera e o jogo se empenham em constituir esses gestos cotidianos ligados à cultura de massa.



Figura 2. Frame do vídeo 2 “Kekê canta Pega Ladrão”.

O cineasta e crítico Jean-Louis Comolli escreve sobre esse problema. Ele percebe que em nossa sociedade atual o espetáculo ganhou a dimensão do controle. Na sua compreensão os espetáculos midiáticos passaram a roteirizar nossas vidas, nossas condutas, nossas verdades. Seu cinema tem como função revelar os espetáculos do controle e promover rachaduras nesses roteiros que modelam nossa sociedade. Essa é a questão que movimenta vários ensaios do autor e um texto mais pontual, *Cine contra espetáculo* escrito entre 1971-72 .

(...) os roteiros não se contentam mais em organizar o cinema de ficção, os telefilmes, os jogos de vídeo, as agências matrimoniais, os simuladores de voo. Sua ambição ultrapassa o domínio das produções do imaginário para assumirem as linhas de ordens que enquadram aquilo que podemos muito bem definir como “nossa” realidade: da Bolsa de Valores às pesquisas de opinião, passando pela publicidade, a meteorologia e o comércio. Os “previsionistas” não são utopistas, e o poder dos programadores não é virtual. Mil modelos regulam, assim, os dispositivos sociais e econômicos que nos mantém em sua dependência (COMOLLI, 2008, p.172).

Esses modelos funcionam como controles invisíveis, baseados em jogos de olhar. Eles marcam a origem do que Michel Foucault chama de *sociedade disciplinar*, que tem seu

apogeu na Europa durante o século XIX e seu declínio com o fim da Segunda Guerra (DELEUZE, 1990). A sociedade disciplinar baseia-se nos espaços de confinamento como as fábricas, os hospitais, as escolas e os presídios. Esses espaços caracterizam o modelo de controle de uma época, definido por uma forma de disciplina que consiste em concentrar os corpos, classificá-los e distribuí-los de forma que os ponham em evidência à um olhar hierarquizado. Um olhar que induza os corpos aos efeitos do poder.

O exercício da disciplina supõe um dispositivo que obrigue pelo jogo do olhar; um aparelho onde as técnicas que permitem ver induzam a efeitos de poder, e onde, em troca, os meios de coerção tornem claramente visíveis aqueles sobre quem se aplicam. Lentamente, no decorrer da época clássica, são construídos esses “observatórios” da multiplicidade humana para as quais a história das ciências guardou tão poucos elogios. Ao lado da grande tecnologia dos óculos, das lentes, dos feixes luminosos, unida à função da física e da cosmologia novas, houve as técnicas das vigilâncias múltiplas e entrecruzadas, dos olhares que devem ver sem ser vistos; uma arte obscura da luz e do visível preparou em surdina um saber novo sobre o homem, através de técnicas para sujeitá-lo e processos para utilizá-lo (FOUCAULT, 1975, p. 143).

É nesse contexto que Foucault traz o projeto utilitarista do filósofo Jeremy Bentham⁵, que desde o final do século XVIII já apontava para a questão da encenação dos corpos para efetivação do controle (FOUCAULT, 1975). Foucault faz uma conhecida análise do princípio panóptico do projeto da casa de detenção de Bentham. Uma arquitetura onde se incute no prisioneiro um olhar que o conduz a disciplina constante.

A clareza de Bentham sobre a importância do controle das encenações é clara e evidente. Para controlar sem o uso de força e com o fim de extrair do corpo o máximo de sua produção, Bentham sabe que é necessário ter o controle dos gestos, conduzir as “cenas”. Para tanto é necessário a presença constante do olho invisível do legislador para se obter o máximo de uma encenação utilitarista.

Predicai ao olho, se quereis predicar com eficácia. É por este órgão, pelo canal da imaginação, que o julgamento da maioria da humanidade pode ser conduzido e modelado quase que à vontade. Como marionetes na mão do feirante, assim serão os homens na mão do legislador que, além da ciência própria à sua função, deveria prestar uma atenção cultivada ao efeito teatral (BENTHAM, 1787).

O que Bentham aponta como solução de controle de massas é antes uma ideia de um novo princípio de controle do que uma arquitetura específica. O controle baseado no olho

⁵ Filósofo utilitarista inglês do século XVIII, descreve em *O Panóptico* um projeto de uma penitenciária, ou casa de inspeção, como ele coloca. Foucault resgata Bentham em sua análise sobre os mecanismos de controle das instituições penitenciárias modernas no livro *Vigiar e Punir* (1975).

e na cena. Ocorre que, após a Segunda Guerra, a sociedade disciplinar entra em crise em decorrência de novas forças que se instauram lentamente (DELEUZE, 1990). O modelo baseado no confinamento, aos poucos, dá lugar a um controle que não depende mais da ordenação dos corpos. O controle se espalha em todos os lugares. O olho que determinava a cena derivou-se, escapou da estrutura arquitetônica para habitar todos os lugares.

Sabemos que, em nossa era atual, esse princípio de controle disseminou-se nos mais variados dispositivos, e faz parte da lógica social atual de uma maneira quase total. As câmeras espalharam-se de tal forma que não sabemos quando estamos sendo monitorados ou não, as redes sociais da internet, além de transformar o cotidiano em espetáculo, transforma nossas vidas em um verdadeiro “livro aberto”, privando-nos da nossa própria intimidade, tornando-as públicas. Porém, aos poucos nos acostumamos, e até desejamos esse espetáculo do controle. Receptores de GPS, telefones celulares, câmeras embutidas nos mais diversos dispositivos móveis fazem com que, quando menos esperamos, possamos estar sendo filmados, fotografados ou ambos. Sem saber, emprestamos a imagem de nosso corpo para publicações na Internet. Dessa forma, não só entramos nessa engrenagem, como a perpetuamos através dos diversos dispositivos eletrônicos que se espalham no dia a dia. Trata-se da efetivação da sociedade de controle, descrita por Foucault e Deleuze, marcada por esse controle disseminado.

De certa forma, existe um olho que nos induz a uma cena esperada, um espetáculo, em certa medida condicionado. A nossa cultura soube aproximar o espetáculo e o controle, generalizando e proliferando olhos e espetáculos por todos os lados.

Para Comolli, nossa condição social atual, no que diz respeito a sua produção simbólica, é marcada pela generalização do espetáculo. Cada vez mais, somos agenciadores e propagadores de imagens e sons, “corpos e espíritos permanentemente mobilizados pelas imagens” (COMOLLI, 2008). A inocência perdida, como ele coloca, é uma condição atual, na qual não existe mais a inocência do espectador de crer que o cinema seja verdade, assim como não existe a inocência do sujeito filmado, que já constituiu um conjunto de repertórios, gestos e atitudes muitas vezes determinados pelos espetáculos da cultura de massa, marcando um ponto crítico de uma alienação simbólica.

É verdade que nos anos 50 o espetáculo ainda não havia assumido o controle do mundo; estávamos apenas no começo, a televisão e a publicidade ainda não eram globais. Agora são. Cada um de nós, intimado pelo espetáculo e dele se tornar parte, nele será ator e espectador, consentindo e não consentindo, cúmplice e adversário ao mesmo tempo (COMOLLI, 2008, p.11).

Tal condição demonstra o desenvolvimento utilitarista dos dispositivos em benefício de um mercado de consumo, pois a maior parte dessas encenações midiáticas são subjetivações de controle, modelos de consumo que deflagram uma massificação dos modos de existência produzidos pela sociedade. Afinal, na sociedade de controle os dispositivos empenhados na tarefa de modelação estão diluídos e espalhados, encontrando-se em todos os espaços e em todos os meios. Muitos programas de televisão e publicidade televisiva, por exemplo, estão empenhados em reproduzir e construir modelos de consumo⁶, modelos que constituem os modos de subjetivação que o poder econômico normalmente impõe. Assim, os processos de subjetivação, em muitos dispositivos eletrônicos, destinam-se à reprodução de modelos massificados, produzidos pela cultura de massa.

O videokê não escapa a essa premissa, pois também possui esse aspecto modelador, ou seja, existe nele uma função de produzir linhas de sedimentação, modos de subjetivação que estão previstos em sua função estratégica modeladora. Trata-se de sua herança utilitarista que busca perpetuar os modelos da cultura de massa. Um controle que está estreitamente ligado ao espetáculo e ao consumo, pois o videokê está ligado à reprodução do espetáculo midiático, sendo um equipamento eletrônico que reproduz *playbacks* da principal produção da cultura de massa.

Recorrendo às experiências feitas com a câmera de vídeo, pudemos observar muitos cantores habilidosos que se preocupavam com a imitação dos modelos. Gravamos uma apresentação em que um homem consegue modular sua voz para que fique semelhante à do cantor Fagner. Em outra apresentação, uma moça consegue cantar com a voz semelhante à da cantora Sandy. Ambos buscam aproximar-se do modelo, aprimorando suas performances para reproduzir cada vez melhor o timbre de voz, o tom, os gestos e olhares dos modelos. Não interessa a esses cantores criar novas formas, mas apenas aprimorar as suas, em busca de uma forma já estabelecida.

⁶ Suely Rolnik chama esses modelos de consumo de *identidades prêt-à-porter* (ROLNIK, 2005).

Da mesma maneira, quando vemos a apresentação de Kekê, não enxergamos exatamente cantores específicos, mas um conjunto de gestos, de atitudes que nos fazem lembrar as imagens televisivas dos programas de auditórios escrachados típicos de Fortaleza. A forma como Kekê coloca-se para a câmera é, em certa medida, calculada, pois demonstra que ele conhece uma maneira de relacionar-se com a câmera e que me parece bem típica do modelo televisivo.

Ele olha para câmera com um olhar de alegria, fazendo gestos espalhafatosos típicos da TV. Seu olhar parece reconhecer um público específico, ele não olha para câmera como quem olha para mim que estou a filmá-lo. Ao contrário, seu olhar é como se fosse direcionado para um espectador, ao mesmo tempo em que ele olha para a objetiva ele a anula, reconhecendo ali uma subjetivação massificada – os milhares de telespectadores munidos de um controle remoto, que ao sinal do menor desinteresse mudam de canal. Por isso Kekê mexe-se para lá e para cá, fazendo trejeitos e contando piadas para um espectador imaginado. Submetendo-se a um jogo de olhares que ele mesmo escolheu travar naquele momento, seu desejo encontra o modelo e a regra.

2.2. As linhas de fratura – autoafecção

Por mais que Kekê revele através de sua apresentação alguns condicionamentos de gestos e olhares próprios da cultura de massa, como foi mostrado, existe nele uma criatividade que não está relacionada à sua apresentação. Trata-se da forma como ele se apropria da máquina para dela tirar proveito. Ao inventar novos usos para o videokê (o serviço de show, o carro de karaokê e o programa de rádio) ele põe em prática uma lógica de reapropriação, produzindo uma dobra na lógica de funcionamento do jogo que o beneficia.

Nesse sentido, vemos o surgimento de uma lógica pautada não apenas pelo consumo passivo dos produtos do mercado, mas também uma lógica de apropriação, de programação e de remixagem. Como propõe o cientista social Michel de Certeau, são modos criativos de proceder as atividades cotidianas. Em seu livro *A invenção do cotidiano: as artes do fazer*, o autor chama a atenção para a ação do consumo, ela mesma uma produção, uma fabricação que nem sempre segue como esperado. Ele evidência uma possibilidade de um procedimento criativo, produtor, uma poética que está na forma como o consumidor se apropria do produto. Uma poética do uso.

A uma produção racionalizada, expansionista além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde outra produção, qualificada de consumo: esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios mas nas maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante. (CERTEAU, 1980, p.39)

Dessa forma, o videokê enquanto um jogo, instaurado ali na cotidianidade do centro de Fortaleza, possibilita por em prática, em sua relação com uma comunidade, não só a reprodução de modos de subjetivação modelares, mas também uma apropriação criativa delas. Há, como mencionado, o aspecto modelar do dispositivo, sua linhas de sedimentação. Mas, considerando as colocações sugeridas por Certeau, há na fabricação dos consumidores os desvios dessas modelações massificadas. A produção do consumidor nem sempre ocorre da forma esperada, podem-se operar pequenos desvios, fruto de uma criatividade que gera uma ‘certa poética’.

Essa poética colocou-me em sintonia com toda uma produção espalhada pela cidade. Foi só então que consegui perceber de maneira viva os ornamentos próprios do cotidiano de Fortaleza, uma trama complexa de ritmos, músicas, práticas e circuitos sociais

próprios: festivais de videokê, seresteiros, tecladistas, vendedores ambulantes, mercados informais. Tudo isso constituía uma rede de relações diretas e indiretas na cidade onde o elemento central que os tornavam peças de um mesmo universo era a forma como tudo era apropriado e reapresentado, uma reutilização desabusada dos dispositivos, em uma lógica criativa do pensamento do *bricoleur* (Lévi-Strauss, 1962). O centro da cidade de Fortaleza é rico nesse tipo de criatividade. É um lugar marcado pela presença de mascates que espalham pela cidade esse lógica. Eles inventam serviços, constroem carrinhos coloridos e barulhentos, vendendo cedês e devedês piratas, caldo de cana, veneno para matar ratos e baratas, uma infinidade de produtos.

A experiência na qual coloquei-me fez-me perceber variadas formas de apropriações criativas, modos de subjetivação que evidenciam desvios, produzindo linhas de fratura (linhas de fuga) a partir da relação que os seres vivos estabelecem com os dispositivos.

Porém, nossa prática videográfica escolheu uma dobra específica dentre as dobras que se evidenciam na imagem, por produzir uma intensidade composicional nela. São *técnicas* que encontramos em alguns cantores de videokê, que os tornam capazes de suscitar acontecimentos a partir de suas apresentações. A meu ver, uma capacidade que alguns apresentaram de dobrar as linhas de força do dispositivo para afetar e ser afetado. Um processo de subjetivação como autoafecção, heroificação de si mesmo e do presente.

[vídeo 3: Rogério canta Sangue Latino]

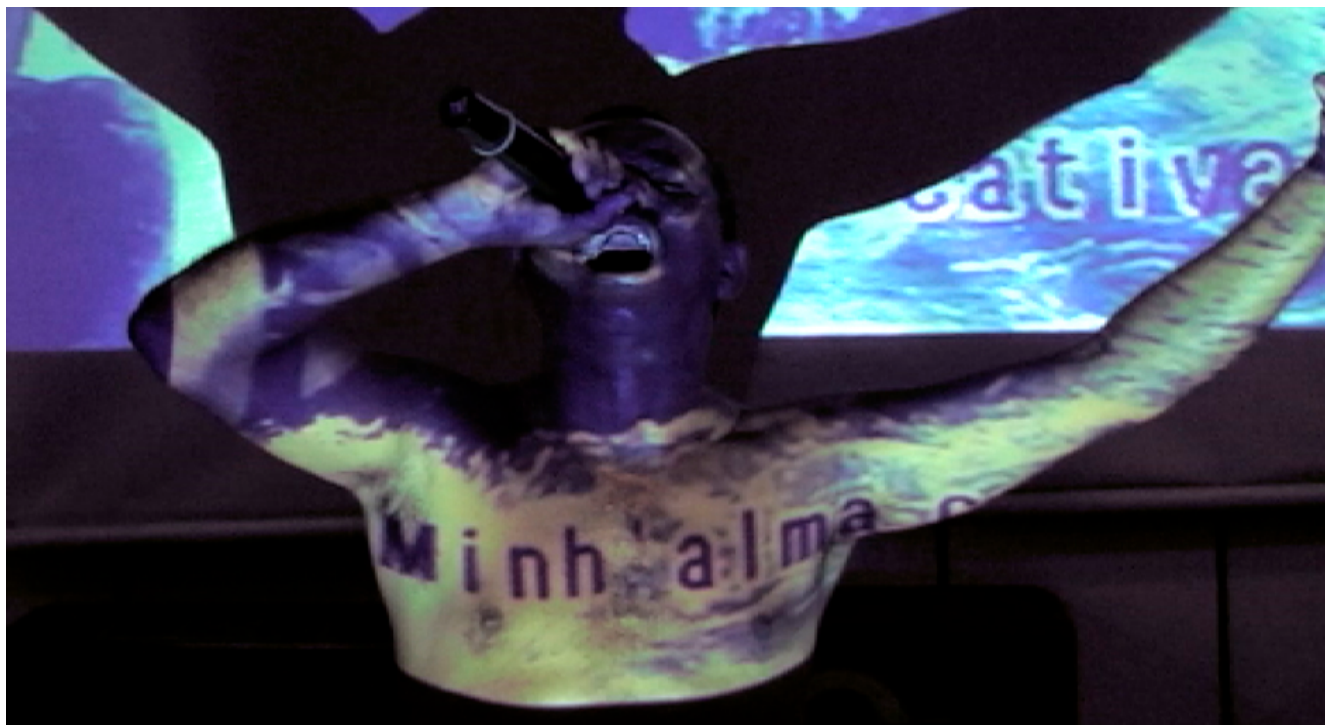


Figura 3. Frame do vídeo 3 “Rogério canta Sangue Latino”.

Apenas os artistas, especialmente os do teatro, dotaram os homens de olhos e ouvidos para ver e ouvir, com algum prazer, o que cada um é, o que cada um experimenta e o que quer; apenas eles nos ensinaram a estimar o herói escondido em todos os seres cotidianos, e também a arte de olhar a si mesmo como herói, à distância e como que simplificado e transfigurado – a arte de se “pôr em cena” para si mesmo. Somente assim podemos lidar com alguns vis detalhes em nós! Sem tal arte, seríamos tão-só primeiro plano e viveríamos inteiramente sob o encanto da ótica que faz o mais próximo e o mais vulgar parecer imensamente grande, a realidade mesma.

(NIETZSCHE, A Gaia Ciência, Aforismo 78)

“Por favor senhores, desliguem os celulares”, diz Rogério ao microfone ao iniciar sua performance no *Shopping Acaiaca* no centro da cidade de Fortaleza. Ele fala entrando no campo da imagem da câmera, da esquerda para direita e postando-se no centro. Sobre ele incide a luz desgastada do projetor, que lança uma imagem esverdeada. Ele se coloca no lugar da imagem que o aparelho de videokê projeta, fundindo-se a ela, produzindo um

espaço cênico, uma duração por si intensa. Há em Rogério uma vontade de arte, uma capacidade de produzir acontecimento.

Na parede, as imagens projetadas são subtraídas por sua silhueta. São paisagens: um campo verde com uma casinha do norte europeu, montanhas, neve, praia, cenas aleatórias tiradas de algum banco de imagens. Sobre as paisagens, o letreiro indica a música: Sangue Latino. Rogério começa a cantar, enérgico como sempre é. Ele coloca-se levemente de perfil para a câmera, demonstrando sua relação consciente com ela. Cantando, vai vai desabotoando lentamente sua camisa, botão a botão. Rogério sabe que está sendo filmado, a câmera o desperta mais ainda. Um leve zoom in, o campo da imagem agora se fecha em um plano mais fechado de Rogério, que finaliza sua performance sem camisa e com os braços jogados ao alto.

Aplausos surgem do extracampo.

Uma noite de videokê é uma sequência ininterrupta de performances mediadas por esse dispositivo, mas a maior parte das apresentações não passam de paródias amadoras, repetições e reproduções.

É incrível como Rogério consegue transformar aquele lugar de boemia noturna do centro da cidade. Rogério sabe demarcar bem o tempo de sua apresentação, sabe compor como poucos naquele lugar, com o corpo e o que é extensivo a ele, demonstrando uma alta consciência da imagem de seu corpo; uma percepção plástica de seus gestos, seus movimentos no espaço, sua voz, a duração de sua apresentação. De alguma forma, tudo parece calculado, o olhar para câmera, o gesto, as ações, a postura.

É verdade que, anteriormente, já havia filmado Rogério cantando *Sangue Latino* no *Newilkes*. A apresentação não tinha sido tão forte como a que fizera no *Shopping Acaiaca*, ao contrário, ela tinha sido bastante desengonçada e turbulenta devido a uma falta de preparação do ambiente e do próprio Rogério. Porém, já no *Newilkes*, ele demonstrava uma maior segurança com a canção de Ney Matogrosso; já não olhava para a tela para ver a letra da música, e o ritmo já estava marcado na memória do corpo. Isso nos leva a crer que ele já havia cantado essa música inúmeras vezes e que já havia pensado em sua encenação.

Percebi que existiam alguns elementos que se repetiam em ambas as gravações.

1) Ele encosta-se em um assento alto, no *Newilkes* ele puxa uma mesa de plástico que não lhe dá tanta segurança pela natureza do material, mas no *Shopping Acaiaca* ele encontra um banco alto de madeira, mais apropriado para manter a posição que ele havia escolhido para cantar a música. 2) Há um gesto rítmico bem natural, ele balança os ombros no ritmo da música, é a memória do corpo entrando em ação, marcando o tempo da música. 3) Durante a música ele desabotoa a camisa e, nos momentos finais, ele deixa a camisa escorregar pelos ombros para finalizar com o peito nu, em um gesto glorioso com as mãos levantadas para o alto.

É, certamente, essa repetição que permite Rogério aprimorar sua encenação. Fora do teatro, do cinema, em um lugar tão ordinário, é difícil acreditar que as coisas não sejam sempre dadas ao acaso. Mas, essas repetições (os ensaios e apresentações que ocorrem em meio à boemia do centro) dão-lhe a possibilidade de aperfeiçoar os movimentos,

a voz, os gestos, e, ao mesmo tempo, experimentar formas de provocar certos estados de devir, provocando no corpo, variações de afeto que produzem movimentos expressivos determinantes à uma intensidade poética de suas apresentações.

Dessa forma, a prática do videokê dá a Rogério uma espécie de consciência ampliada do corpo, semelhante à de um ator ou bailarino. Qualquer dançarino sabe que para compreender um movimento, é necessário executá-lo inúmeras vezes, a fim de alcançar um aprimoramento que dê ao movimento rigor e precisão. É como explica o filósofo Henri Bergson, em *Matéria e memória* (1939), em que defende a ideia de que o exercício e a repetição são formas de “falar à inteligência do corpo” e de constituir uma memória a partir dele. Trata-se da memória como mecanismo sensório-motor (atitude cotidiana) que necessita da matéria para se constituir como memória.

O progresso que resultará da repetição e do exercício consistirá simplesmente em desembaraçar o que estava inicialmente enredado, em dar a cada um dos movimentos elementares essa autonomia que garante a precisão, embora conservando-lhe a solidariedade com os outros, sem a qual se tornaria inútil. É correto afirmar que o hábito se adquire pela repetição do esforço; mas para que serviria o esforço repetido, se ele reproduzisse sempre a mesma coisa? A repetição tem por verdadeiro efeito decompor em primeiro lugar, recompor em seguida, e deste modo falar à inteligência do corpo (BERGSON, 1939, p.127).

Nesse sentido, Bergson faz referência a uma memória corporal mecânica, que está relacionada a um certo automatismo, próprio dos gestos que compõem uma atitude cotidiana que dá ao movimento maior eficiência. As ações são eficientes na medida em que cumprem sua função com precisão. E para que isso ocorra é necessário tornar a ação uma memória corporal, dando a ela certo automatismo. Qualquer atividade que envolva o corpo necessita desse aprimoramento. Um exemplo disso é o jogador habilidoso que, por executar o exercício inúmeras vezes, alcança maior precisão nos movimentos que compõem o jogo.

O videokê não escapa a essa premissa pois, antes de tudo, é um jogo de encenação que envolve um tempo (duração) e um espaço cênico que formam a base primeira para a experiência do jogo. Sobre essa base, variadas linhas se cruzam: as linhas de visibilidade da cultura de massa, que formam o modelo de referência dos gestos, dos movimentos; as linhas sonoras que impõem suas modulações de som, o timbre, o ritmo; além das linhas de força e de um saber-moral que se instaura em qualquer relação social.

Rogério, no entanto, apresenta algo mais a ser revelado no momento da sua performance e é registrado pela câmera de vídeo. Suas ações não trazem apenas a precisão do movimento ensaiado e da atitude cotidiana. Ele põe-se em estado de transformação, um devir que revela uma vitalidade, uma vontade de arte que transborda seu corpo. Rogério produz um modo de subjetivação por autoafecção (FOUCAULT, 1984b; DELEUZE, 1986). Ele faz as linhas do dispositivo se dobrarem sobre si, fazendo do jogo uma prática de si; uma técnica que o torna objeto do seu próprio conhecimento. Um conhecimento que o permite acelerar ou reduzir a respiração, controlar os espasmos, as contrações e o relaxamento dos músculos, modular a voz, a ponto de compor no tempo e no espaço com os impulsos do seu corpo. Rogério faz do jogo do videokê uma arte da encenação e uma técnica de si.

Assim, Rogério cria uma prática baseada em um repertório de movimentos e em uma técnica de autoafecção. No seu caso, a repetição não garante a intensidade da encenação, assim como a afecção não garante, por si, o sucesso da performance enquanto um acontecimento. Sua prática está condicionada a uma preparação anterior que o permite controlar e intensificar seus afetos combinando-os ao seu repertório de movimentos.

Como sua prática está estreitamente ligada à boemia, a bebida funciona como um dos elementos disparadores, que o conduz a uma linha de fuga que permite liberar o corpo. É a maneira que Rogério encontra para chegar a certo estado de devir. Ao longo da noite ele vai bebendo, cantando, bebendo... até que, em um dado momento, seu corpo encontra-se aquecido e sua inibição reduzida. Liberando-se da pressão moral e dos condicionamentos sensório-motores destinados àquela experiência social, em virtude de uma subjetividade criadora, mergulha em um processo de *autopoiesis* capaz suscitar acontecimentos e produzir intensidades.

Isso não quer dizer que Rogério tenha tudo coreografado, cada música uma dança, cada cena um modo de se afetar. Não se trata disso. Existe na verdade um repertório de movimentos que pode ser combinado e re combinado. Porém, o mais interessante é perceber que existe nele uma estratégia voltada para a intensificação e o controle de seus impulsos corporais e de sua capacidade de se autoafetar, certamente, criados por ele através da prática constante do jogo e de sua relação com a música. Um conhecimento de si, das capacidade que seu corpo tem de ser afetado que o permitem intensificar e controlar as

variações de potência, a partir das relações de forças pertencentes àquele tempo-espço (DELEUZE, 1978-81). Um conhecimento que não passa pela consciência inteligível, mas que pertence à inteligência do corpo ligado a um desejo de criação, de *autopoiesis*. Nesse caso, diferente da memória do corpo cotidiano, o corpo aciona outro tipo de memória, que une o corpo a uma sensação, uma capacidade de o corpo atualizar um afeto, um composto de sensações, através do corpo, de suas ações e de suas vivências (FERRACINI, 2013).

[...] a atualização do atuator é realizada por meios de ações físicas ou matrizes corpóreas. Atualização de vivências e experiências com o corpo, pelo corpo, através do corpo. Esse movimento, esse fluxo é possível devido à atualização de vivências intensivas trabalhadas em estado de treinamento ou preparação (FERRACINI, 2013).

Rogério, em entrevista, deixa clara a relação de afeto que trava com a música, que para ele tem essa capacidade de atualizar uma vivência intensiva. Ele afirma, em depoimento no vídeo:

Música é uma coisa primordial na minha vida. Não existe coisa melhor que você acordar às cinco e meia da manhã, você sozinho, jogar uma música que você gosta e viver aquela música.

Sabe, eu acho que a música você tem que viver, você tem que sentir, você tem que fazer com que ela chegue ao orgasmo da sua alma. Porque o orgasmo não é só o corpo. Você chegar ao orgasmo é muito simples. Você se toca, começa a se acariciar, começa a pensar em alguma coisa, aí você chega ao orgasmo.

Mas, não é desse orgasmos que eu estou falando. Eu estou falando do orgasmo de uma maneira sensual que você tem que ter. Você tem que fazer com que a sua alma sinta o prazer em ser alma do seu próprio corpo. Você sentir o prazer que dê o prazer a ela.

Por suas palavras, entende-se que ele faz uso do videokê e da música como componentes de uma prática de autoconhecimento, o videokê como dispositivo de autoafecção. O orgasmo, nesse caso, pode ser entendido como um composto de sensações que a música ativa em seu corpo e que dispara essa relação dele com ele mesmo, mobilizando-o em um ato de criação – criação em ato. Assim, Rogério não é outra coisa naquele lugar, se não, um artista a suscitar acontecimentos, dando vida àquele ambiente caótico do centro da cidade.

Assim como Foucault faz alusão a um sujeito que não é universal, mas que é fruto de uma demanda específica determinada por um tempo e por um espaço, não chamamos Rogério de artista pensando o artista como uma categoria universal, um sujeito integrado a toda uma história da arte. Não cabe compará-lo aos feitos dos artistas que compõem todo

um conhecimento autônomo no ocidente. Também não se trata de um artista enquanto sujeito profundo dotado de uma essência, de uma emoção profunda. Aqui, o que interessa é percebê-lo como artista a partir da sua demanda autoafetiva (poder de afetar e ser afetado) capaz de mobilizá-lo em um ato criador; Rogério enquanto processo de subjetivação capaz de suscitar acontecimentos que transformam nossas imagens filmadas em imagens intensas.

[vídeo 4: Walter canta A Minha Vida]



Figura 4. Frame do vídeo 4 “Walter canta A Minha Vida”.

Assim como Rogério, ocorre o mesmo com Walter. Um senhor de meia idade apaixonado por antigas canções. Certamente é a voz mais potente que encontrei nas noites de videokê. Ele sempre dizia que as músicas antigas fazem-no viajar no tempo, retomar sensações do passado: o cheiro do perfume de uma namorada, a emoção que sentia quando criança quando assistia ao ensaio do tio cantor. Com orgulho, sempre mencionava seu tio que, segundo ele, foi um dos antigos integrantes do grupo paulista *Demônios da garoa*.

Walter é um homem calmo, sério, não bebe muito. Frequenta o *Newilkes* com reservas, não o encontrávamos sempre. As músicas escolhidas para cantar são sempre para grandes vozes masculinas, bem impostadas e vibrantes, à maneira de Nelson Gonçalves, Dick Farney e Agnaldo Rayol. Músicas que precisam de grande controle da voz, do bom uso do *vibrato*, de variações de tons.

Das filmagens de Walter, chamou atenção sua apresentação da música *A minha vida*, versão em português da famosa canção cantada por Frank Sinatra, *My Way*. A música é constituída de ciclos que se repetem em tons crescentes e Walter começa cantando em um tom mais suave, mais baixo, que vai aumentando em cada parte. Uma espécie de frequência sonora que vai crescendo e vai tomando a interpretação de Walter, exigindo um esforço maior, uma respiração mais acelerada, uma voz mais alta. Walter se impõe a uma transformação em que é tão afetado pela modulação crescente da música que, ao final, a voz que sai do corpo rivaliza, em volume, com a voz reproduzida pelo amplificador ligado ao microfone. Seu canto final nessa canção, na última estrofe, é como um grito calculado que dá corpo a uma sensação de extravasamento, uma autoafecção tão aguda que vai transbordando o corpo por todos os lados, tomando seus gestos, impulsionando os músculos dos braços e da face. Tudo se dá em poucos segundos.

Vemos na imagem a testa de Walter se encrespar, o braço mexendo em impulsos rápidos. Segurando o microfone com firmeza, ele impulsiona o braço gerando movimentos circulares; são impulsos carregados de afetos, não uma atitude cotidiana cheia de silêncio, que movimentam o braço de Walter ao ritmo da música. O corpo inteiro é tomado por movimentos bruscos, rápidos e ritmados.

No vídeo, um pequeno *zoom in* enquadra seu rosto e a imagem torna-se uma face. É um rosto inteiro que se encrespa: a testa e os olhos que se apertam, veias que saltam às ténporas, a boca que vibra com o voz que sai dela. Não se trata de um corpo que simplesmente interpreta uma música ou imita um cantor famoso. Trata-se de um corpo em ato, que através das variações intensivas do afeto produzem na imagem filmada uma intensidade. Assim, a subjetivação como autoafecção do personagem é uma forma de promover uma intensidade na imagem; ao ser afetado, ele afeta e si produz esteticamente, aguentando a duração, gerindo o conteúdo de suas intervenções para a câmara, se encarregando de sua encenação. Trata-se de uma capacidade que alguns têm de produzir uma cena impondo ao tempo modulações de intensidades, provocando rachaduras no tempo da tomada, como sugere Comolli:

Esses personagens são precisamente aqueles que produzem buracos ou borrões nos programas (sociais, escolares, médicos, e mesmo coloniais), que escapam tanto da norma majoritária como da contra-norma minoritária tal como esta é cada vez mais

bem roteirizada pelos poderes: contudo, eles vivem, não lhes faltando nem sofrimento nem alegria, experimentando angústias, dúvidas ou felicidades que não são, ou são muito pouco, as dos modelos circundantes (COMOLLI, 2008, p.173).

Em nosso caso, é o movimento que vai do gesto do espetáculo midiático a uma espécie de devir, que faz a imagem filmada desses personagens intensas. Um movimento pendular que vai do corpo cotidiano ao corpo cerimonial (DELEUZE, 1985) que produz essa variação intensiva do corpo na duração da tomada. Assim, por um lado existe a presença do gesto do espetáculo midiático entre outros gestos, fundamentais às relações sociais que articulam-se naquele lugar em que os personagens estão engajados. São os modelos da cultura de massa que o videokê mobiliza, ligados à sua função estratégica de perpetuá-los. Por outro lado, esses sujeitos que descrevemos possuem a capacidade de produzir rachaduras no dispositivo (videokê), transformando sua função estratégica, fazendo do videokê um jogo de autoafecção. Essa autoafecção conduz o corpo a um aspecto cerimonial: o personagem impõe-se a uma espécie de devir, que nos faz perceber o tempo pelas transformações do corpo, produzindo uma intensidade particular na imagem. É uma forma que tanto Rogério como Walter encontram de heroificar o presente, de produzir buracos, reconfigurando o jogo de olhar do videokê e os condicionamentos que ele impõe, provocando, dessa forma, uma transformação do corpo cotidiano.

Em resumo, trata-se de um *processo de subjetivação como linha de fratura*. O que Rogério e Walter articulam é o que Deleuze chama de primeira categoria da dobra, a dobra das linhas de força sobre si, ou seja, a autoafecção (DELEUZE, 2006).

Vejo esses modos de subjetivação que Rogério e Walter produzem como maneiras de escapar da enchente de imagens, modelos de toda sorte que o capitalismo atual produz e perpetua através de seus dispositivos. Tentativas de conviver com a crueldade simbólica e sensível que se instala nas normatizações de nossa existência; práticas que esses cantores criaram para conviver com as imagens e espetáculos que povoam seu cotidiano comum, permitindo que não se apaguem como indivíduos (enquanto processo de subjetivação) no mundo. Uma forma de conviver no oceano de imagens em que nos encontramos submergidos. Neles, a capacidade de autoafecção funciona como um impulso que eleva a cabeça para fora e os permite gritar: eu estou vivo!

Isso não quer dizer que esses cantores de videokê sejam revolucionários, nem promovam atos de resistência ao governo e ao mercado capitalista. Eles produzem apenas gestos pequenos, ações expressivas que são faíscas de vidas ignoradas pela história, mas que têm um pequeno tempero desviante. Assim, a prática do videokê promove para alguns uma relação não apenas coletiva, mas sobretudo, uma relação de si para consigo, que o conduz a uma percepção estética do seu próprio corpo. A prática traz à tona instintos em repouso, contrações de músculos, modulações de som com a voz. Uma cerimonia que envolve corpo, espaço, tempo, coletividade.

Dessa forma, entendo que meu trabalho carrega um preceito essencial: a de mostrar que há formas de vida possíveis, mesmo diante da automação crescente das atividades humanas, que não cessam de expandir com o processo de industrialização e a expansão do capitalismo. É por aí que passam nosso desejo e vontade ao sair com a câmera de vídeo no centro de Fortaleza produzindo espécies de *esboços videográficos*, colecionando gestos de cantores de videokê que, mesmo diante da atividade ditada pela máquina, conseguem impor uma intensidade vital em uma pequena brecha que o jogo eletrônico dá e que se envidencia na imagem filmada. Apesar da disciplina utilitarista que recai sobre nossos corpos, existem as lacunas onde podemos inventar e reprogramar as máquinas, criar novos procedimentos para lidar com elas sem, contudo, perder de vista a vida.

3. A câmera como dispositivo

[vídeo 5: Rogério canta Eu Juro]



Figura 5. Frame do vídeo 5 “Rogério canta Eu Juro”.

Filmei Rogério pela primeira vez em setembro de 2006. Apesar de termos trocado apenas algumas palavras, desde o princípio percebi sua empolgação com o fato de eu estar filmando as apresentações dos cantores de videokê. A primeira apresentação de Rogério causou em mim uma sensação que venho tentando entender até hoje. Constrangimento e excitação são apenas as camadas mais superficiais do que senti naquele momento. Rogério tirou-me o chão, colocou-me em outro lugar, puxou-me para dentro da cena. Para elaborar esse acontecimento, recorro à imagem gravada e também tomando a liberdade de voltar às lembranças que a imagem traz da vivência e do que isso suscitou em mim.

O início do plano faz-me lembrar o quanto eu estava perdido, sem saber ao certo para onde apontar a câmera. Filmava o televisor, a tela, a textura da imagem que o videokê

reproduzia. A tela mostrava as informações da música e a imagem de uma capela em meio a montanhas verdes de algum lugar da Europa. Tentava firmar a câmera com dificuldade, quando escutei a voz do próximo cantor dizendo: “Essa música eu ofereço a esse menino, esse aqui, ó”. Guiando-me pelo visor busco a imagem do cantor. Deparo-me então com Rogério apontando o dedo para a câmera e dizendo: “esse aqui, ó”.

Zoom out, enquadro Rogério em plano médio, ele continua sua declaração, falando ao público (extra campo) e se referindo a mim (a câmera): “Por ele eu me ajoelho aos pés”. Ele faz a declaração durante o prelúdio da música que escolhe para cantar, *Eu Juro*, da dupla sertaneja Leandro e Leonardo.

Antes de começar a cantar ele movimenta-se para o fundo da imagem e retorna com os braços arqueados. Vira-se para o videokê, buscando a referência do tempo da música. No momento certo ele gira rápido e começa a cantar:

“Eu vejo a luz do teu olhar; como uma noite de luar; luz que me guia onde eu for;
você, meu motivo pra sorrir; caminho certo pra seguir; saiba que é só teu meu
verdadeiro amor.”

Rogério não apenas canta, mas encena, entra em um devir. Movimentando-se o tempo todo, sobe e desce a escada; grita, impulsiona os braços em gestos expressivos, joga-os para cima, voltando a arqueá-los, seguindo a música. Em seguida, Rogério caminha até as mesas do bar, para por um momento em frente a um jovem e canta batendo forte com a mão em seu peito: “é tanta emoção, é tanta paixão, eu te amo do fundo do meu coração”. Na sequência, vira-se e volta a declarar-se para a câmera: “eu juro, com certeza, eu juro que você é um tesão”. Olha para um lado e faz um gesto com a cabeça, um gesto de aprovação. Volta o olhar para a câmera, vejo seus olhos vermelhos e o rosto carregado de expressão. Rogério se aproxima mais um pouco da câmera, tão perto que sai do campo focal da objetiva e fala bem perto da câmera, “não tenha dúvida...”, e me olha dos pés a cabeça, me revelando atrás da câmera. Fico constrangido, mas me empolgo com o acontecimento que se produz na imagem. Nesse momento, Nair, a dona do bar, o censura (extra campo), talvez por perceber meu constrangimento. Não se pode ouvi-la na gravação, só a resposta de Rogério, “calma Nair, te controla”, passa a mão em minha cabeça e volta para frente do videokê cantando e fazendo movimentos largos e expressivos. Seu rosto revela seu estado de emoção. É quando a música vai chegando ao seu final, reduzindo o ritmo como que

anunciando seu término. Rogério eleva as mãos a cabeça e termina a canção estendendo a voz e se agachando: “eu juro”.

Volto a câmera para o videokê, que anuncia seu veredito: “83 – Sensacional, você já é quase um profissional!”

A forma com que Rogério olha para a câmera e aponta o dedo para ela, joga-nos para dentro da cena. Rogério me oferece um corpo com sua encenação. Coloca-me ali, antes da imagem, no cume da pirâmide visual que define o enquadramento. Ele faz o espectador lembrar que quem segura a câmera é um corpo, colocado ali antes da imagem.

3.1. Linhas de sedimentação

A câmara filmadora é um dos dispositivos envolvidos na situação objeto de nossa pesquisa e, como todo dispositivo, possui duas tendências: de provocar linhas de sedimentação e de fratura. Podemos considerar que as linhas de sedimentação que ela produz em sua relação com os seres vivos são os condicionamentos pressupostos. Tratam-se das reações que a câmara produz nas pessoas que interagem com ela, sejam os técnicos que a manuseiam ou os personagens que ela filma. À câmara relacionam-se variados gestos técnicos e modelos de encenação que são difundidos pelos meios audiovisuais. Kekê, nosso personagem explorado anteriormente, é um bom exemplo desse tipo de encenação, com seus gestos exagerados que simulam os apresentadores de programas televisivos. São as formas de relacionar-se com a máquina filmadora que estabelecem-se como condicionamentos e modelos pressupostos, frutos de uma demanda social e ideológica.

Além desse aspecto modelador de encenações e gestos, há ainda na câmara um modelo de visão que consolidou-se como herança histórica. Esse modelo é o modo de representação do espaço utilizando o código da perspectiva.

Comolli, em seu conjunto de textos *Técnica e ideologia* (1971-72), sintetiza um caloroso debate ocorrido na França no começo dos anos 70, a respeito da câmara enquanto dispositivo. Nesses textos, o autor busca esclarecer os aspectos ideológicos envolvidos na técnica e nos aparatos de produção do cinema, em especial a câmara. Um dos aspectos abordados por Comolli relaciona-se à herança histórica da câmara com relação à *perspectiva artificialis* do *Quattrocento*, baseada em uma visão monocular centralizadora, e às linhas de saber que tal dispositivo perpetua. Trata-se, segundo o autor, de uma *ideologia do visível*.

(...) la imagen producida por la cámara no pode hacer otra cosa que confirmar e duplicar “el código de la visión especular tal como lo define el humanismo renascentista”, a saber, el ojo humano situado en el centro del sistema de la representación, en una centralidad que a la vez corta el paso a cualquier otro sistema representativo, asegura la dominación de este órgano sobre todos los demás órganos de los sentidos y lo pone (pone al sujeto) en un lugar propiamente divino (crítica del cristianismo por el humanismo) (COMOLLI, 1971-72, p.150)

Comolli mostra que a ideologia do visível está fundamentada em uma prática específica de enquadramento, baseado em um ponto de vista monocular e centralizador que

define uma forma de olhar, própria de nossa sociedade desde o advento desse código de representação, há mais de cinco séculos.

Leon Battista Alberti, matemático e pintor renascentista, é frequentemente citado nos artigos teóricos sobre o tema da perspectiva monocular, devido a seu importante tratado, *Da pintura* (1435). Há na obra, escritos sobre uma prática de produção pictórica toda calcada em procedimentos ópticos e geométricos assim como a produção de volumes, a concepção geométrica das imagens, as proporções ideais do corpo. Mas, para a concepção da atividade de enquadrar, são extremamente importantes seus esquemas de visão perspectivada para produção da imagem e seu modo de conceber o olhar a partir da ideia da pirâmide visual (perspectiva cônica). A ideia da pirâmide visual consiste em um esquema bem conhecido, em que o olho é o cume da pirâmide, de onde saem as linhas que culminam nos vértices da moldura-limite da imagem. Como é sabido, existem inúmeros aparelhos que foram produzidos a partir do renascimento, com essa concepção de pirâmide visual, tanto para fins científicos como para fins artísticos. Tal modelo de visão não marca apenas uma forma de enquadramento na arte, mas também relaciona-se a concepções de visão que a ciência utilizou por muito tempo e que são difundidas até hoje.

Edmond Couchot, no livro *A tecnologia na arte* (2003), sintetiza uma questão muito importante que nasce desse modelo de visão. Segundo Couchot, a perspectiva monocular central contribuiu com duas mudanças fundamentais nos modos de figurar o mundo sobre uma superfície bidimensional. A primeira diz respeito ao centro organizador rigorosamente definido que se confunde ao olho humano, vertical. Esse centro impõe-se como centro de percepção da imagem e nele convergem o olhar do artista e do espectador. Uma coincidência retrospectiva, que faz com que o espectador partilhe algumas relações intersubjetivas com o artista. Ao mesmo tempo, a imagem organizada a partir de um centro óptico faz com que seu espectador torne-se o centro para o qual a imagem toda converge. A segunda mudança relaciona-se às operações técnicas que, principalmente com Alberti, envolvem a produção da imagem, dando a ela um certo automatismo nunca vistos anteriormente (as técnicas de pintura a partir de modelos matemáticos, o uso do *intersector* etc.). É esse automatismo que, segundo Couchot, irá evoluir em direção às imagens fotográficas, cinematográficas e videográficas. A partir de Couchot, portanto, podemos

perceber uma dupla herança que a câmera (videográfica, cinematográfica e fotográfica) deve ao modelo perspectivado de representação do espaço: a visão monocular centralizadora e o automatismo da representação.

A câmera videográfica e cinematográfica, portanto, vincula-se a esse modelo de visão monocular que fundamenta um sistema de representação baseado no olho humano. A sobreposição que se faz por meio do olho centralizador (o olho do espectador se sobrepondo ao cume da pirâmide visual) permitirá o desenvolvimento de um sistema representativo baseado na invisibilidade do dispositivo. É dessa forma que baseiam-se muitos espetáculos audiovisuais atuais, bem como o cinema narrativo representativo industrial, os shows de televisão, as telenovelas, os telejornais, etc., no pressuposto da invisibilidade da câmera. Assim, cada um desses espetáculos desenvolverá seus gestos técnicos, sua organização produtiva e suas encenações específicas, constituindo modelos diferentes de relação com a “máquina filmadora”⁷.

Quando Kekê, por exemplo, olha para a câmera e fala com ela, ele põe em prática esse sistema representativo no qual o dispositivo dá lugar ao espectador. Sua encenação compreende a existência de um centro óptico organizador em que converge toda a imagem da qual ele faz parte, ao dirigir-se para câmera e relacionar-se com o espectador. Ou seja, sua relação com a câmera já pressupõe essa sobreposição de olhares. O relacionamento que ele trava com a câmera não se direciona a mim, corpo que segura a câmera; ao contrário, torna-me invisível (eu e a máquina) e transforma-me na subjetiva direta de uma massa imaginária de espectadores. Em suma, sua encenação anula minha presença como sujeito que porta a câmera e a presença do próprio dispositivo.

⁷ Aproximo a compreensão da câmera ao que Comolli chama de “máquina filmadora”: “Entendo por “máquina” o conjunto de dispositivo técnico (câmera, som, luzes, travellings, maquinaria... mais os gestos especializados para fazê-los funcionar) que permite filmar. Essa máquina, determinada historicamente (tal estado de desenvolvimento técnico, tais apostas ideológicas, tais potencialidades econômicas etc.), é a instância material em que se cruzam – e se perdem – os imaginários daqueles que fazem o filme (sejam eles técnicos ou atores)”(COMOLLI, 2008, p.329).

Tal tipo de encenação é típica da televisão, na qual o apresentador fala direto ao espectador mirando a câmera. É um modelo em que o dispositivo câmera transforma-se nesse ponto de convergência que tende a anulá-lo para que a presença do espectador torne-se mais “real”. Essa é uma peça fundamental do jogo entre espectador e espetáculo. É o ponto essencial em que se instaura, como sugere Comolli, uma suposta realidade do espetáculo que tende a alienar o homem, distanciando-o do mundo (COMOLLI, 2008).

3.2. Linhas de fratura

Por outro lado, quando Rogério relaciona-se com a câmera não parece ter em vista um modelo pré-estabelecido de encenação. Ele fala para quem porta a câmera diretamente. Ele não se reduz ao desejo de produzir-se apenas como imagem pressuposta, um personagem preexistente que encena para uma massa de espectadores imaginários. A ele interessa o jogo corporal que se instaura naquele momento. Através da encenação de Rogério, a câmera adquire uma presença subjetiva que não é a do espectador, mas sim a minha própria presença.

Naquele momento, o que Rogério deseja, mais que tudo, é a carne. Esse desejo é uma vontade irreduzível que mobiliza sua apresentação. Envolvido por esse afeto, Rogério olha para câmera, um olhar que atravessa a objetiva e chega até mim. Fico constrangido, mas mantenho-me ali, segurando a câmera e determinando o quadro. Porém, seu olhar já dobrou de vez o dispositivo invisível, pondo a câmera ali entre nós como uma “máquina” que funciona como base desse encontro; estabelecendo na cena relações de forças distintas da que se pressupõe em um espetáculo audiovisual comum, fugindo, dessa forma, da personagem preexistente e de um real pressuposto.

Assim, se entendemos o dispositivo câmera em sua invisibilidade como marca de sistemas representativos pressupostos, a sua presença, tal como Rogério proporciona, revela a câmera como uma linha de fratura, como um rompimento com esses sistemas de representação na medida que ele nos revela e nos faz intercessores de sua apresentação.

3.2.1. Cinema indireto-livre

Em estado de devir, Rogério simula uma narrativa que destrona os modelos de verdade (sistemas representativos da televisão, da reportagem, o programa de calouros etc.). Ao me puxar para a cena (com seu olhar, seu gesto, sua teatralização) ele me dá um corpo, transformando a cena em um jogo corporal de simular narrativas. Não se trata de um jogo de reproduzir modelos, mas uma experimentação que põe em evidência a câmera como meio de produzir ficções. Assim, Rogério destrona as ficções veneradas, para no lugar delas instaurar um estado de livre invenção de ficções. O devir como fabulação em ato, como potência do falso (DELEUZE, 1985).

Nesse ponto nossa prática compartilha semelhanças com uma certa produção do cinema direto, a qual Deleuze chama de indireto-livre. Para explicar esse recorte Deleuze parte do que ele vê como falso problema, que consiste em opor o 'cinema de ficção' e o 'cinema de realidade'. A princípio ele indica dois polos históricos do cinema que supostamente opuseram-se as formas ficcionais do cinema: um documentário/etnográfico, no qual ele localiza a obra de Flaherty; e outro investigação/reportagem, no qual ele cita autores como Grierson e Leacock.

O 'cinema de realidade' (nome que Deleuze dá a esses dois polos: documentário/etnográfico e investigação/reportagem) assume desde o princípio uma recusa da ficção e concentra seus esforços em uma suposta realidade, uma vontade persistente de capturar o real, que em todo caso, "consiste em nos fazer ver e ouvir as relações entre o homem e uma dada situação" (PARENTE, 2000, p.114).

Como explica o pesquisador brasileiro Francisco Elinaldo Teixeira, no texto *Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre*, o recorte de Deleuze "incide num período de desenvolvimento desse tipo de cinema que se situa entre os anos 1920 e de 1950, período de forte vigência da narrativa clássica" (2004, p. 45). Ocorre, portanto, que o cinema de realidade nasce inteiramente tributário do cinema de ficção em suas formas cinematográficas. Dessa forma, ao mesmo tempo que recusa a ficção, esse cinema acaba por conservar e sublimar um ideal de verdade que decorre da ficção cinematográfica.

É no contexto desse tributo às formas do cinema clássico, que Deleuze irá reportar-se a Nietzsche para contextualizar a crítica ao ideal de verdade na qual se ancora o cinema de realidade.

Era fundamental recusar as ficções preestabelecidas, em favor de uma realidade que o cinema podia apreender ou descobrir. Mas se abandonava a ficção em favor do real, mantendo-se um modelo de verdade que supunha a ficção e dela decorria. O que Nietzsche havia mostrado – que o ideal da verdade era a ficção mais profunda, no âmago do real – o cinema ainda não havia percebido (DELEUZE, 2005, p.182).

Para Deleuze, o cinema de realidade ainda não havia percebido os modelos de verdade presentes no seio da própria sociedade, da religião, do cinema, do sistema de imagens. Assim, a ruptura com o cinema de ficção e com o ideal de verdade ocorre quando certa produção do direto dos anos de 1960⁸, percebe a “ficção encrustada no âmago do real”, e volta-se para o combate direto desses modelos de verdade. Tal combate torna-se possível quando esse cinema (direto indireto-livre) percebe as potências da função fabuladora de criar novas ficções que destronam os modelos de verdade. A função fabuladora, em todo caso, é o próprio devir capaz de criar as novas ficções e produzir diferença; é a “vontade de potência que se põe em ato, relação entre forças, poder de afetar e ser afetado” (TEIXEIRA, 2004, p. 42).

Deleuze mostra que a ficção não se opõe ao real, matriz do falso problema no qual o cinema de realidade colocou-se. Pois, tanto a ficção como a realidade pressuposta compõem os modelos de verdade, a verdade do dominante. O que opõe-se à ficção, bem como ao real pressuposto, é a função fabuladora capaz de dobrar as linhas de força que compõem o modelo de verdade. Ela dá, ao que não é modelo, uma potência capaz de torná-la uma lenda, um monstro, uma memória.

Dessa forma, o cinema direto indireto-livre volta-se para os devires das personagens, evitando a fórmula que buscava encontrar suas identidades. Tratam-se de personagens que entram em devir e se produzem no filme. Um devir que as envolvem em transformações, passagens do corpo cotidiano (preso aos modelos de verdade) para o corpo glorioso, desviante, cerimonial. Ato que marca a passagem de um corpo a outro; corpo

⁸ A essa corrente do direto-indireto, Deleuze inclui autores como Jean Rouch, *Les maître fous*, *Moi, um noir*, *Jaguar*, *Cocorico monsieur Poulet*; Pierre Perrault, *Pour La suite Du monde*, *Pays de La terre sans arbre*, *La bête lumineuse*; Shirley Clarke, *The connexion*, *Portrait of Jason*; e John Cassavetes, *Shadows*, *Faces*.

pressuposto para um corpo que põe-se deliberadamente a ficcionar outro para si e dá a ver a celebre formula desse cinema: EU=OUTRO.

3.2.2. Cinema do corpo

[vídeo 6: Ivan canta Ojos Así]



Figura 6. Frame do vídeo 6 “Ivan canta Ojos Así”.

Um exemplo, em nossas práticas, dessas passagens que vão do corpo cotidiano ao cerimonial ocorre em uma gravação de 2006 com o cantor Ivan, um frequentador assíduo do *Newilkes*. Ele apresenta-se com a música *Ojos así*, conhecida pela gravação da cantora colombiana Shakira.

Na época, Ivan era coroinha e integrante do coral da *Igreja do Sagrado Coração*, localizada bem próxima ao *Newilkes*. Um rapaz resguardado que geralmente sentava-se sozinho para beber e fumar alguns cigarros depois das atividades paroquiais. Gravei Ivan cantando várias vezes essa canção, mas a apresentação que me pareceu mais intensa foi mesmo a da primeira gravação

O vídeo da apresentação de Ivan inicia-se com um plano sofrido, tremido, que mostra a imagem de fundo do monitor de televisão, um vasto campo verde, um cercado da

com um pneu velho pendurado, onde se vê pintadas as palavras *keep out* (mantenha-se afastado). Sobre essa imagem, um letreiro eletrônico com os escritos: “Ojos Asi – Shakira Florez Garza”.

A canção agitada é conhecida, as pessoas que encontram-se no bar dançam com muita animação. Ivan, que veste uma camiseta regata azul, começa a cantar. Um pouco rígido, canta sem sair do lugar, em pé, atrás da mesa, com os braços quase imóveis, segurando o microfone. Cantando, mantém seu olhar fixo na tela da TV; o ritmo acelerado exige dele muita concentração para acompanhar a letra da música. Os contornos, que indicam no videokê o momento em que as palavras devem ser cantadas, passam com muita velocidade. Palavras complexas, cantadas em espanhol, com uma estranha entonação árabe.

Na época, meus enquadramentos eram muito indecisos, ainda buscando compreender, através da prática, o que fazia de certas imagens um acontecimento. Percebo essa imprecisão quando revejo a gravação de Ivan. O enquadramento corre de um lado a outro, sem decidir onde fixar-se. Mas, por um momento, o rosto de Ivan captura meu olhar, as transformações em sua face revelam o estado de devir.

A princípio, ele canta sem muitos gestos e pouca afetação, mas com uma voz bem afinada. A imagem detém-se nele, em plano médio. É possível ver o que acontece ao redor: pessoas dançando, conversando, bebendo, fumando, uma criança que observa o videokê e brinca com seu ioiô. Até o momento, a imagem apresenta uma cena, sem dúvida, curiosa, mas repleta de trivialidade. Por enquanto, existem apenas os gestos do corpo cotidiano que se abrigam nos corpos e entre eles. Até que Ivan inicia sua transformação, discreta, mas potente. A música dá uma pausa, um interlúdio que o permite improvisar, fazendo modulações na voz, variações sutis e inesperadas que causam um efeito hipnótico, entoando a voz como um cantor árabe, como num *mawwal* (solos vocais das tradicionais músicas árabes).

Durante a improvisação ele fecha os olhos. O campo da imagem fecha-se em seu rosto que mostra os afetos que lhe atravessam em suas variações, gerando pequenos movimentos, intensos e expressivos. Ele entra em um estado de criação, em um devir, um processo de metamorfose.

Esse estado de limite em que Ivan se coloca dá-lhe as pulsões que potencializam seu devir, instauram esse momento de transformação de total concentração na voz. O rosto, por ser uma superfície reveladora de afetos, mostra que Ivan passa por um paroxismo. A imagem, quando aproximada, mostra as veias que saltam do pescoço e das têmporas.

É a variação que vai do corpo cotidiano ao corpo cerimonial. Um estado de devir que o permite transgredir os limites expressivos do corpo cotidiano. Porém, aos poucos, a variação volta a pender ao gesto comum: acaba o interlúdio, ele volta a se concentrar na letra, até a música acabar e Ivan fazer um sinal positivo para a câmera. A imagem retorna bruscamente para a TV. Uma trilha engraçada anuncia a avaliação da máquina sobre a apresentação: 66 – continue assim, você está no caminho certo!

É Deleuze quem traz a ideia de um cinema do corpo, no segundo volume de seus dois livros dedicados ao cinema: *Cinema I Imagem-movimento* (1983) e *Cinema II: Imagem-tempo* (1985), nos quais utiliza a reflexão sobre o tempo como um de seus fundamentos.

Para Deleuze, há dois regimes da imagem cinematográfica que guardam em suas diferenças, as relações que estabelecem com tempo – um regime representa o tempo (imagem-movimento) o outro o apresenta (imagem-tempo). Para o filósofo, o chamado período clássico do cinema caracteriza-se por uma montagem que constitui o tempo de maneira indireta. A montagem passa a ser a operação fundamental do cinema, ela combina através de esquemas de continuidade (*raccords*), cortes e *falsos raccords*, três tipos de imagens: imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação, para daí extrair o todo que é a imagem do tempo. Por esse motivo, é preciso que a montagem seja pré-concebida, nesse sentido, cada plano é uma célula do todo estando subordinado à imagem do tempo (DELEUZE, 1983). Em suma, “a montagem é a composição, o agenciamento das imagens-movimento como constituindo uma imagem indireta do tempo” (DELEUZE, 1983, p.48). Diante dessa concepção de montagem o filósofo assinala quatro grandes tendências do regime da imagem-movimento: a tendência orgânica da escola americana, a dialética da escola soviética, a quantitativa da escola francesa pré-guerra e a intensiva da escola expressionista alemã.

No regime da imagem-movimento, segundo Deleuze, o tempo está subordinado ao movimento por intermédio da montagem. Explicamos: as imagens que trazem

enquadramentos muito fechados, close-ups, principalmente nos rostos (imagem-afecção) e aquelas que mostram o ponto de vista de um personagem, as subjetivas-diretas (imagem-percepção) funcionam como espécies de intervalos das ações (imagem-ação) que determinam os centros dos acontecimentos. Mas para que esse cinema funcione como tal, esses intervalos precisam funcionar sob uma determinada proporção em relação à imagem-ação. Uma combinação que precisa ser bem medida para que não se tornem *movimentos aberrantes*, anomalias, dentro de sua lógica que tem em vista a construção da narração, determinada por uma representação indireta do tempo. Em decorrência, há duas questões importantes a serem definidas: por um lado, a relação calculada entre os planos garante a representação indireta do tempo; por outro lado, ela garante uma relação de normalidade, o que Deleuze, apropriando-se da terminologia de Bergson, chama de esquema sensório-motor. Deleuze explica que essa proporção entre as imagens (percepção – afecção – ação) é o que garante a determinação de um centro orgânico. Mesmo que esse cinema seja constituído por imagens de diferentes pontos de vista, é a relação proporcional entre a *percepção do movimento recebido (imagem-percepção)*, *afecção diante do movimento recebido (imagem-afecção)* e *movimento executado (imagem-ação)* que garante ao filme uma dinâmica orgânica (esquema sensório-motor). Esse cinema substitui de forma ilusória o centro de percepção do espectador, por um centro feito de rupturas, constituído por vários pontos de vista distintos – um mundo autônomo.

A identificação com o esquema sensório-motor dá-se, também, pela manutenção da convenção da representação perspectivada do espaço, que garante a verticalidade da imagem e a coincidência do ponto de fuga com o ponto de vista do espectador, que somado às técnicas de montagem descritas anteriormente, correspondem à continuidade da sua experiência concreta de visão e de percepção da passagem do tempo cronológico.

Porém, é justamente o esquema sensório-motor que vai ser relativizado pelo cinema moderno. As anomalias que desconstróem esse esquema de normalidade ganham uma renovada liberdade. O espaço passa a ser representado de maneiras diferentes da convenção da perspectiva – como nos filmes abstratos de Brakhage. As proporções entre as imagens (afecção, percepção e ação) são desfeitas, e os intervalos que antes existiam apenas como intertícios das ações ganham impulso e passam a ser um novo centro. Surgem

daí novas formas de encadeamento das imagens, uma nova narrativa, que deixa de ter o tempo subordinado ao movimento. Agora, com o movimento deslocado, as imagens deixam de representar o tempo através dos elos de ações, e passam então a apresentar o tempo diretamente na imagem – não mais uma imagem *do* tempo, mas uma imagem-tempo (DELEUZE, 1985).

Desse modo, partindo do princípio da quebra ou do afrouxamento do esquema sensório-motor, o cinema moderno produz uma série de formas de apresentar o tempo, seja como lembrança pura - lençóis do passado que se apresentam no filme - seja como um presente complexo, uma duração, apresentada como tempo em si, com sua multiplicidade. São as formas como o tempo se apresenta na imagem-tempo, que Deleuze mostra em *Cinema II: a imagem-tempo*. Dentre essa variedade, uma forma é bastante explorada pelo cinema experimental, pela videperformance e pelo cinema direto, a qual ele denomina *cinema do corpo*. Essa variedade que Deleuze propõe nos interessa especialmente, pois ao olharmos nossas imagens encontramos tais características.

No cinema do corpo, como o nome revela, este é o fundamento, é o centro, que habita a superfície da imagem e vive a duração dela. A imagem, nesse caso, revela os corpos para fazer-nos pensar sobre os efeitos do tempo sobre eles: o cansaço, a espera, o hábito, o gesto, etc. É uma forma de por o corpo em um cristal, em uma caixa de vidro, para vê-lo sob a ação de um presente vivo. Mas, esse presente, não é um presente imediato, superficial. Não se trata de um presente enquanto sucessão de instantes, mas um presente enquanto uma multiplicidade que traz em si o passado e o futuro, o antes e o depois como suas dimensões, e o corpo é o que revela essa multiplicidade do tempo.

Trata-se aqui do primeiro pólo do cinema do corpo: o corpo cotidiano. É através da atitude trivial, ou seja, do conjunto de hábitos, de gestos, ritmos e reações, que o corpo mostra esse presente cosubstanciado ao passado e ao futuro - a simultaneidade das *pontas do presente* (DELEUZE, 1985) que Peter Pál Pelbart chama de *presente cronogenético* (PELBART, 2007).

(...) um presente vivo contraindo os instantes numa duração, numa retenção do passado, numa expectativa do futuro, definindo “nossos ritmos, nossas reservas, nossos tempos e reações (PELBART, 2007, p.124).

Para que o corpo seja o centro da imagem, torna-se necessário que uma câmera ponha-se diante dele. Porém, irá colocar-se de uma nova forma, com uma nova consciência, diferente da postura da câmera na imagem-movimento. No cinema clássico, a câmera, por estar em função da representação do tempo e do espaço, é dissimulada, não se deixa ser vista ou percebida na imagem para não criar movimentos de anomalia, obedecendo as regras estabelecidas pelo esquema de montagem. No cinema do corpo ela deixa de funcionar em função da montagem, assumindo uma nova relação com a cena. Como o espaço e o tempo ganharam um novo estatuto, a câmera agora está em função do tempo, das relações de tempo em que é capaz de penetrar. É como descreve Comolli: “O filme não é o que vai se fazer. Ele está sempre-já em curso. Aqui, antes de nós. Nós entramos dentro.” (COMOLLI, 2008, p.56)

Comolli reflete esta nova postura da câmera na forma que a concebe em seus filmes. Ele escreve sobre uma realidade cinematográfica que fundamenta-se na relação sincrônica que é construída entre corpo e câmera:

Uma máquina e um corpo (pelo menos) partilham uma duração que é feita de interação entre eles. [...]. Ela extrai sua “verdade” da própria passagem do tempo, do desgaste partilhado do tempo, provocado pela máquina e, no mesmo instante, registrado por ela, como marcas desse desgaste no corpo filmado. (COMOLLI, 2008, p.220)

Percebemos que Comolli está muito próximo da concepção de tempo que Deleuze afirma como *pontas do presente* – o *presente cronogenético*. Seu cinema de revelação se concentra na relação corpo e máquina em uma duração sincronizada, onde ele busca revelar esse corpo cotidiano. Nos seus escritos em *Ver e poder*, percebemos a aproximação na forma de conceber o presente como um conjunto de *habitus*, gestos, esquemas sensório-motores determinados pelas relações sociais já em curso. É o impensável, nas palavras de Deleuze, revelado pela atitude cotidiana, que caracteriza esse cinema do corpo cotidiano.

Aquele que filma vem também ao encontro do filme com seu *habitus*, esse tecido estreito, essa trama de gestos aprendidos, de reflexos adquiridos, de posturas assimiladas, a ponto de terem se tornado inconscientes; [...]

As “realidades” não são apenas narrativas particulares aos grupos que as fabricam e as legitimam – a “realidade social”, a “realidade patronal” etc. Essas narrativas são também *mise en scènes*, verdadeiros rituais, em que os corpos e suas hierarquias, suas posturas, seus intervalos são frequentemente definidos. O cineasta filma representações já em andamento, *mise en scènes* incorporadas e reencenadas pelos agentes dessas representações. (COMOLLI, 2008, p.84 e 85)

Deleuze aponta outro pólo do cinema do corpo: o corpo cerimonial. Nesse cinema a relação com o tempo permanece, mas a estratégia que se estabelece com o corpo modifica. Como explica Deleuze, não se trata mais de acuar o corpo no intuito de extrair dele as múltiplas camadas do tempo, de pensá-lo como um corpo condicionado ou em via de se liberar de seus condicionamentos. No cinema do corpo cerimonial trata-se de por a câmera diante do corpo impondo-lhe um ritual, uma cerimonia, uma *performance*. Aqui o corpo entra em um processo de auto-afetação, uma consciência estética que se direciona ao corpo em uma relação estabelecida com ele mesmo nesse presente cronogenético. Através desse processo de cerimonia que ele se impõe, o corpo pode nos dar essas camadas impensáveis do tempo. É o corpo em ato, em ato de criação, ou como preferir, em processo de fabulação, que torna-se o centro da imagem. Assim, dessa relação do corpo no tempo muitos artistas das chamadas artes corporais (*body art*) desenvolvem suas estratégias criativas.

O que Deleuze assinala, nesse vasto campo de produção do cinema do corpo, são as mudanças que se operam no cinema, ou seja, em sua relação entre imagem e corpo, no qual o aspecto primordial dessa mudança está na forma como o tempo é apresentado através da imagem do corpo. Como o próprio filósofo assinala, o cinema do corpo é uma variedade da imagem-tempo que acomete muitas obras do cinema experimental, integrando um dos domínios desse cinema, baseado na física dos corpos; seu aspecto concreto (DELEUZE, 1985). Além disso, é importante destacar que seus dois pólos (cotidiano e cerimonial) não são estanques, ao contrário, são a todo momento combinados em medidas distintas, em que cada artista e cineasta desenvolve sua forma de trabalhar com o corpo na duração. Dessa forma, o cinema do corpo funciona como um pêndulo que varia entre seus dois pólos, hora alguns autores tenderão para o corpo cotidiano, hora para o corpo cerimonial, existindo entre esses os que conseguirão, mais ou menos, uma equidade entre as partes.

O nosso caso não é diferente. Nossa prática consiste em colocar uma câmera diante dos corpos, dos cantores dos jogos de videokê. Tal qual as condições que mencionamos no cinema do corpo, em nosso trabalho variamos entre os dois pólos. O primeiro (cerimonial) permite enxergar as apresentações dos cantores como performances, como encenações, são as linhas de fratura. Permite-nos buscar entre os cantores os

“verdadeiros artistas”, artistas do corpo, capazes de gerir modulações de afecto e intensidade, dobrar o corpo cotidiano. Esse olhar está ligado ao que mais privilegiamos: a forma como alguns conseguiam afetar a si, dobrar as linhas de forças condicionantes do dispositivo para produzir momentos de intensidade, um “carnaval”, uma cerimônia. O segundo (cotidiano) impele-nos a olhar para os cantores e neles perceber o condicionamento dado pelo dispositivo, as linhas de sedimentação. Traz à tona um olhar que nos joga ao dispositivo do videokê e faz-nos percebê-lo como um jogo de encenação que revela gestos, condicionamentos, mecanismos motores e toda uma tipologia de encenações da cultura de massa.

Destaca-se, nessa prática, o vídeo como ferramenta que possibilita uma observação mais apurada do corpo, pois se o corpo faz-nos pensar o impensável, como afirma Deleuze, o vídeo aparece como esse dispositivo que acopla-se ao nosso espírito permitindo-nos pensar com mais firmeza sobre as condições e extrapolações de um corpo. Permite-nos ver tanto suas atitudes, diante das encenações em curso no qual ele se encontra engajado (COMOLLI, 2008), como as potências criativas que o corpo produz, seus modos de subjetivação criativos (FOUCAULT; DELEUZE). O vídeo como uma imagem, um dispositivo que auxilia em uma prática que é ao mesmo tempo poética e analítica.

3.2.3. A dupla transformação

[vídeo 7: Fausto canta Emoções]



Figura 7. Frame do vídeo 7 “Fausto canta Emoções”.

Outra importante imagem que revela estados de intensidade é a performance de Fausto. Mas, sua importância nessa pesquisa é dupla, pois ela aponta para outra questão que é o estado de duplo devir – da câmera e da personagem.

Sobre Fausto não sabemos muito, pois esse foi o único dia que o vimos cantar. Nesse dia gravei três performances suas. Escolhi a última apresentação pelo critério de intensidade que foi tomada por método.

A performance foi gravada em 2008, uma das últimas apresentações de videokês gravadas em Fortaleza. Se comparada com as primeiras gravações de 2006, com a de Ivan, por exemplo, é possível ver certa progressão técnica e estética: saber produzir o plano-sequência a partir de uma variação composicional constante. Uma tarefa a qual o sucesso só é possível com o empenho dos dois lados da câmera – a personagem e o cinegrafista. A

meu ver, a evolução que esse plano traz, mostra que o problema da pesquisa havia sido colocado no plano prático. O interesse pelo corpo e seus processos de transformações afetivas já se revelam com mais clareza na imagem.

Quando trabalha-se em um plano-sequência, é necessário, para sua fluência, que o cinegrafista tenha claro o que deseja. Se ele não sabe, essas incertezas aparecerão na imagem. Saber o que quer não significa trazer verdades pressupostas, ou que o cinegrafista já tenha uma imagem idealizada que deseje produzir. Saber o que quer, é antes ter clareza do problema, ter uma familiaridade com a cena para nela buscar as regiões de intensidade. Ele precisa entender como o devir atua na imagem.

Dessa forma, o cinegrafista que filma devires também precisa de um treinamento do corpo e não só do olhar. Existe um conjunto de gestos técnicos que precisa dominar para utilizar a câmera. Além disso, precisa acionar vivências, assumir determinados comportamentos, determinados impulsos, saber recuar e aproximar, controlar a respiração quando a câmera está na mão. Como a cena acontece por uma forma relacional, com poder de afetar e ser afetado, sua postura compõe esse encontro, influencia diretamente na composição da imagem e nas relações travadas na cena.

Na filmagem de Fausto, a câmera ancora-se a seu corpo fugidio, atenta ao seu estado de metamorfose. A câmera é posta à sua frente com firmeza, enquadrando-o em plano médio. Fausto canta a música *Emoções*, de Roberto Carlos, iniciando sua apresentação com movimentos já carregados de expressividade, cheios de impulsos. O corpo inteiro é tomado por um estado afetivo intenso; os braços, a face, as pernas não param de se mexer, ele se movimenta por todo o bar, movimenta-se entre as mesas, abaixa-se, levanta-se. Há em Fausto um trabalho próprio de um atleta do afeto e a seu modo muito bem treinado.

Ainda no início da música fico ali com a câmera a sua frente, mas rapidamente Fausto foge da imagem, talvez por sentir-se um pouco acuado pela câmera, afinal, eu estava ali, pregado a seu corpo. Eu tinha tomado uma decisão naquele momento, de que não usaria mais movimentos de zoom e que não desviaria mais a câmera do corpo. Sempre que possível, o corpo deveria ocupar o centro da imagem, e por isso, resolvi persegui-lo.

Quando filma-se assim tão próximo é possível perceber certas reações à câmera. Essas reações dão pistas sobre a distância, os recuos e as aproximações que se deve ter da personagem. Constroem um campo de composição afetivo que influencia diretamente a composição do plano. Por isso, quando se filma em situações como essas é preciso passar também por certa transformação, um “devir em sincronia”. Preciso, portanto, estar completamente aberto aos afetos em jogo. Isso ajuda a “calibrar” meus impulsos, pois quando acompanho um corpo em devir que se movimenta por impulsos, a câmera para acompanhá-lo precisa movimentar-se quase que por impulsos também. Não obstante, é preciso prever minimamente os movimentos, as ações, as expressões, como se fosse possível compartilhar os afetos. Como se o afeto que passa pela personagem passasse também por mim, colocando-nos em um “devir em sincronia”. Semelhante ao que ocorre no “*cine-transe*” de Jean Rouch quando ele põe-se a filmar os rituais africanos.

Em seus momentos mais felizes, seu método do “cine-transe” aproxima assim o cineasta dos estados de consciência das pessoas que ele mostra, seu trabalho então consistindo menos em explicar de fora o sentido do transe alheio do que partilhá-lo, traduzi-lo em si mesmo, ou seja, em seu filme, no nível do seu estilo de captação, para entrar, por analogia, em sintonia com o possuído. (ARAÚJO SILVA, 2010, p.78)

Como nos explica Mateus de Araújo Silva, o “*cine-transe*” de Jean Rouch consiste em uma transformação do próprio cineasta, para captar o estado de transformação da personagem; “um estranho estado de transformação da pessoa do cineasta que chamei, por analogia com os fenômenos de possessão, de cine-transe” (ROUCH apud ARAÚJO SILVA, 2010, p.79). Como se o cineasta entrasse em transe por empatia, transformando-se ele também em outro, para interceder às transformações da personagem. É o que Deleuze escreve sobre o cinema indireto-livre, tornar-se outro junto com a personagem.

(...) o cineasta e suas personagens se tornam outros em conjunto e um pelo outro, coletividade que avança pouco a pouco, de lugar em lugar, de pessoa em pessoa, de intercessor em intercessor. (DELEUZE, 1985, p.186)

As experiências com os videokês mostrou-nos essas duplas transformações. Captar os devires requer também um trabalho do cinegrafista, uma disposição de se afetar que o põe em sintonia com as transformações dos personagens. O encontro entre personagem e cinegrafista ocorre em uma relação corpo a corpo. Filmar, nesse sentido, transforma-se em uma arte física, semelhante a uma dança, uma luta. Assumir esse estado

de transformação é, também, dobrar as linhas de sedimentação da câmera, dando a ela uma função diferente da função que assume quando ela se volta as relações pressupostas entre a câmera seus personagens e técnicos. Filmar devir é assumir um constante estado de transformação.

3.2.4. A encenação como encontro

Na prática do cinema indireto-livre cada cineasta busca uma forma de suscitar devires nas personagens. O filme transforma-se em um encontro onde a câmera é o meio específico pelo o qual a personagem se produz. Assim, “o filme torna-se o próprio acontecimento, a aproximação do acontecimento, o lugar onde este é chamado a se produzir” (PARENTE, 2000, p.122).

Destacamos, com Comolli, duas funções da câmera que consideramos importantes para a produção desse tipo de prática (indireto livre), que são sua relação real sincrônica e sua capacidade de criar um espaço-tempo que lhe são próprios – a cena cinematografada.

Segundo Comolli, à câmera (máquina-filmadora) liga-se uma instância própria a ela, um “grau zero” de realismo cinematográfico, que em nada tem haver com sua capacidade de reproduzir um real bruto, um real pressuposto que para ele não passa de uma ideia de “reflexo supostamente verdadeiro”. Esse “grau zero” ou “inscrição verdadeira” corresponde a uma relação existente de sincronismo entre os corpos e a máquina. A relação “real, sincrônica, cênica do corpo filmado com a máquina filmadora” (COMOLLI, 2008, p. 219). O autor explica que o real cinematográfico está mais relacionado à passagem do tempo nos corpos filmados que à impressão de realidade, dado a ver pela relação sincrônica entre corpo e máquina.

O realismo nasce com o sincronismo, que primitivamente não é o sincronismo entre o som e a imagem, mas aquele entre a ação e o seu registro. Uma máquina e um corpo (pelo menos) partilham uma duração que é feita de interação entre eles. Essa partilha é real (e não virtual). Ela extrai sua “verdade” da própria passagem do tempo, do desgaste partilhado do tempo, provocado pela máquina e, no mesmo instante, registrado por ela, como marcas desse desgaste no corpo filmado (COMOLLI, 2008, 219-20).

Ainda segundo Comolli essa relação sincrônica estabelece um espaço-tempo próprio, a cena cinematografada, definida por uma duração e uma imagem em seus limites visuais – blocos de imagem e duração. Semelhante a nossa experiência, o autor, em seu cinema de revelação, propõe a cena como um encontro, uma composição entre máquinas e corpos filmados que tem como motivação construir um jogo que os tirem das verdades pressupostas. A personagem não está ligada a uma situação anterior, a câmera age sobre elas como um revelador de suas transformações, a passagem do corpo pressuposto ao corpo desviante. A câmera funciona, portanto, como catalisadora de relações, um dispositivo que potencializa encontros. Ela não filma uma realidade pressuposta, não filma acontecimentos em curso, não busca grandes espetáculos, nem ações heroicas. Ela interfere, faz-se perceber e instaura um espaço-tempo sincrônico e partilhado no qual o personagem se produz.

É, portanto, através da relação sincrônica e do espaço-tempo que constitui a cena cinematografada, que o encontro produz-se como acontecimento fílmico. Trata-se da encenação como encontro, como relação de forças, poder de afetar e ser afetado.

Na apresentação de Rogério em que ele canta a música de Leandro e Leonardo, essa relação torna-se evidente. Rogério me afeta com seu olhar, seus gestos, ele me afeta com sua presença, transformando-me, causando em mim reações, constrangimento, excitação. Ao mesmo tempo, ele se afeta com minha presença portando a câmera, com o som da música, e com a presença dos outros. Produz-se ali, uma relação de forças que compõem a cena, que mobilizam as transformações das personagens (e minhas) e que dão forma a imagem.

A encenação de Rogério ocorre principalmente para a câmera, ele é impulsionado pelo “desejo de imagem”. É assim no *Shopping Acaiaca*, quando ele canta *Sangue Latino*, e também no *Newilkes* quando ele canta *Eu Juro*. Ele tem em vista produzir um acontecimento fílmico, produzindo-se na duração e estabelecendo uma composição direcionada aos limites da imagem (a cena cinematografada). Para tanto, ele precisa ter consciência da imagem videográfica no que diz respeito à sincronia do seu corpo com a máquina e, principalmente, às relações entre enquadramento e encenação. Afinal, nessa prática, o corpo compõe a

imagem e torna-se, portanto, seu fundamento. As transformações do corpo, seu devir, seus estados emocionais, tudo isso irá compor os elementos sonoros e visuais da imagem.

Enquanto técnica, Jacques Aumont descreve a encenação da seguinte maneira: “A encenação nunca é mais do que uma organização da disposição e deslocamento dos atores num quadro determinado” (AUMONT, 2006, p.134). A definição é bastante abrangente, mas define o lugar dessa prática na composição da imagem, sua relação com o enquadramento. Partindo dessa noção, arrisco-me a definir nossas encenações como as ações mais ou menos articuladas (das personagens), frutos de um encontro amistoso que ocorrem no real concreto e que têm em vista um trabalho de composição dentro da superfície plástica da imagem. A encenação é, sobretudo, fruto de uma complexa relação que envolve as personagens com os mais variados elementos (objetos, ambiente, técnicos, luzes, equipamentos etc.), todos atuando em uma relação sincrônica com a câmera, partilhando uma imagem-tempo.

Dessa forma, a encenação relaciona-se diretamente à superfície plástica da imagem, ao quadro. A superfície plástica diz respeito à sua organização visual, à composição. Trata-se de um espaço plástico determinado por uma moldura-limite (definida pelo enquadramento), que interrompe a imagem e a separa do que não o é – seu limite sensível. Por consequência, essa moldura, além de delimitar o espaço plástico, tem como função singularizar a imagem no mundo. Assim, ao mesmo tempo que essa moldura cria os limites da imagem, ela submete a superfície plástica a um “campo de forças” visual, uma composição (AUMONT, 1990). Esse campo de forças visual, em nosso caso, é fruto da relação, do encontro amistoso que suscita as transformações nas imagens, impulsionando os corpos, seus gestos, suas ações, definindo as distâncias e as aproximações da câmera, constituindo uma *forma relacional* que interfere diretamente na composição da superfície plástica da imagem.

A forma relacional é o próprio encontro que dá forma a imagem filmada. Forma deve ser entendida, neste caso, como uma estrutura relacional, uma unidade coerente e dinâmica constituída por relações de forças (BORRIAUD, 2009). É um modo de relação em cena que provoca certas transformações na personagem e em mim, é um embate corporal que dá forma à nossa “dança”.

A encenação, nesse sentido, não é fruto de um conjunto de regras estabelecidas *a priori*, não é uma relação medida, planejada. Ela acontece na medida em que se estabelece um jogo de relações mediado pela câmera de vídeo, um pouco à maneira de Comolli, que vê o “cinema como ferramenta e o lugar de uma relação possível, real, entre nós” (COMOLLI, 2008, p.57).

Para Comolli não é o personagem que se disponibiliza para a câmera como ocorre em uma filmagem planejada do cinema clássico, por exemplo. A câmera procura disponibilizar-se à personagem em uma encenação compartilhada. A *mise en scène documentária* de Comolli é um encontro, tal qual percebemos nossa prática videográfica. Encontros mediados por imagens, blocos de duração, vivência. Comolli revela seu procedimento, espécie de método do encontro, que ele utilizou em um de seus filmes:

Em Tabarka, na Páscoa de 1987, a câmera era uma betacam, e Jacques Pamart a operava. Havíamos definido um dispositivo – digamos: a regra do jogo (...) muito simples, até mesmo sumário, para tentar acolher a polimorfia dos acontecimentos e sua alma aleatória.

Antes de tudo, organizar o menos possível, e, nos momentos de graça, não organizar mais nada. Deixar, então, nossos personagens, sozinhos ou juntos, se encarregarem da organização de suas intervenções e aparições em cena. Responder às suas proposições em vez de fazê-los entrar nas nossas. Como se, em uma ficção, em vez de mandar os atores trabalhar, seguissemos a lógica dos personagens: não se trata mais de ‘guiar’, mas de seguir (COMOLLI, 2008, p. 54).

Pelas palavras de Comolli, “organizar o menos possível”, é trabalhar com pouco cálculo, dando ênfase ao acontecimento fortuito que o encontro proporciona. É trabalhar uma encenação na qual é diluído o jogo de dominação entre ator e diretor, personagem pressuposto e documentarista. A encenação, nesse caso, é uma partilha da imagem filmada, é uma imagem compartilhada em seu processo de produção.

Por um lado, é preciso admitir que frente à câmera não existe alguém inocente. Todos compartilham minimamente de uma compreensão do que é ser enquadrado. Ao mesmo tempo, é necessário entender que existem as encenações já em jogo no mundo, encenações que nos vêm como esquemas sensório-motores instituídos por nossa sociedade, fruto de campos de forças que ocorrem no âmbito das relações sociais. Porém, acreditamos na possibilidade criativa de dobrar esses tipos de encenações, de desfazer e afrouxar esses esquemas sensório-motores dados através da câmera. Assim, faz parte de

nossa encenação, instaurar um jogo de relações que nos conduza aos limites, que possibilite os estados de devires.

Desse modo, uma questão fundamental se coloca no que concerne ao enquadramento e à encenação: é preciso pensá-los como práticas partilhadas, o que somente torna-se possível quando nos tornamos sensíveis e abertos aos desejos da personagem, deixá-lo produzir-se na imagem, permitir que ele nos conduza na cena, entender a imagem que ele deseja produzir em suma, compartilhar com ele o espaço plástico e a duração da imagem.

Nessa prática, não nos colocamos como artistas preocupados com suas formas de sentir e interpretar o mundo. Antes, colocamo-nos como artistas agenciadores de modos de subjetivação individuais e coletivas desinteressados na construção de obras, mas preocupados em viabilizar dispositivos que possibilitem a criação de acontecimentos.

Somos artistas à medida em que nos construímos como um meio que possibilite os devires das personagens, intercessores. É a imagem em sua fabricação que nos interessa – imagem enquanto uma experiência compartilhada, enquanto procedimento experimental – uma plataforma que joga-nos para a vida.

Dessa forma, em nada nos aproximamos com o cinema, enquanto técnica aprimorada, enquanto preocupação com todo narrativo que a montagem, enquanto sucessão de planos, nos dá. Dispostos a esquecer essas questões, encaramos todo o processo como uma experimentação, um *laboratório de encenações e enquadramentos*.

3.2.5. Capturando o invisível

[vídeo 8: Eliezer canta Sangrando]



Figura 8. Frame do vídeo 8 “Eliezer canta Sangrando”.

Eliezer é um cantor que conheci no *Newilkes*, sempre nos encontrávamos às quartas e sextas-feiras. Homem forte e corpulento, era um bom cantor, arrancava aplausos por onde se apresentava. Seu sucesso devia-se à voz potente ao um longo período que dedicou aos estudos de canto, chegando a cantar profissionalmente integrando corais e grupos vocais de Fortaleza. Sua importância para pesquisa foi grande, pois foi também um amigo de boemia, guiando-nos a vários lugares do gênero, como o *Videokê do Gatim*. No bairro Maraponga, videokê do bairro Antônio Bezerra, videokê da avenida Bezerra de Menezes e o videokê da Barra do Ceará.

Em uma dessas longas noites, fui com Eliezer para o videokê da Bezerra de Menezes. Havíamos bebido muito, entrando madrugada adentro gravando. Em uma das músicas escorei a câmera na mesa, colocando um maço de cigarros para elevá-la, fazendo um leve *contra plongée* de Eliezer. Fechei a imagem em seu rosto e de lá não a tirei até que ele acabasse de cantar.

Na imagem, quando a música inicia, Eliezer faz um gesto com a boca ao mesmo tempo em que seus olhos se fecham, parecendo um gesto de decepção. Um afeto que se expressa como uma tendência motora, movimentando sua boca e seus olhos muito rapidamente. Logo em seguida, seu rosto se entenece e o olhar é tomado por um vazio melancólico. Nesse momento, os olhos parecem ter perdido sua função principal, eles deixaram de olhar para fora, por isso tornaram-se vagos. Eliezer concentra-se no que não pode ser visto, no invisível que mobiliza sua apresentação. Com esse estado sensível, ele conduz sua performance.

A música vai crescendo e com ela Eliezer vai passando por diversos níveis afetivos. Ele não é dessas figuras performáticas, concentra sua potência na voz. Dessa forma, é sua boca que movimenta-se de forma expressiva, abre, vibra, tensiona, relaxa, grita. É possível perceber nos picos que suscitam os “gritos” de Eliezer um transbordamento, não é só a face que encontra-se em uma série intensiva de movimentos expressivos, é a própria voz que sai envolvida pela sensação que o mobiliza.

Para a emissão da voz há todo um conjunto de órgãos do corpo que são envolvidos: pulmão, traqueia, laringe, língua, são os principais. Para que o som saia com potência é preciso mobilizar toda a cavidade bucal, movimento que consequentemente atinge toda a face. Esses movimentos ficam ainda mais exagerados quando canta-se em estados de autoafecção, de devir. O rosto entra em séries intensivas extremas, as variações dos movimentos expressivos são potencializados e a face produz expressões exageradas, relações e variações bruscas entre as partes materiais que compõem a fisionomia.

A experiência com os videokês fez-me perceber algumas qualidades expressivas da imagem do corpo. Com a prática, percebi que a câmera de vídeo possui potencialidades especiais de capturar estados afetivos, a euforia, a sedução, o constrangimento, a melancolia.

Na pintura moderna da passagem do século XIX para o XX, muitos artistas dedicaram-se a representar as transformações do corpo pelo afeto. Basta pensar nas pinturas de Egon Schiele, nos retratos de Oskar Kokoschka, André Derain, Henri Toulouse-Lautrec e em toda notável obra de Francis Bacon. O corpo transformado por seus estados afetivos é um importante tema das artes plásticas.

Na pintura, o artista apreende o afeto para figura-lo em formas, traços e cores. Por vezes, um traçado nervoso em volta da boca que tenta expressar uma vibração, um grito; ou uma pincelada firme sobre os olhos que dá ao rosto um semblante severo; um contorno alongado, tremido, que deforma o corpo inteiro e dá a ele um certa preguiça, uma languidez. Basta olhar para as obras de Egon Schiele para ver vários corpos deformados, pinceladas nervosas que dão ao corpo uma certa indolência, as vezes um olhar malicioso ou raivoso.

Sobre esse assunto Deleuze dedica um livro à obra do pintor Francis Bacon, no qual mostra como artista torna visíveis forças invisíveis que agem sobre o corpo. Tratam-se de transfigurações e deformações dos corpos retratados revelando as forças e intensidades invisíveis dos afetos.

Na arte, tanto em pintura quanto na música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. É por isso que nenhuma arte é figurativa. A célebre forma de Klee, “não apresentar o visível, mas tornar visível”, não significa outra coisa. (DELEUZE, 1981)

Tendo em vista esse campo expressivo da imagem, existe uma diferença fundamental entre a pintura e a cinematografia/videografia. Enquanto na pintura o afeto é figurado pelo pintor, em seu gesto, em sua pincelada, no caso da imagem cinematográfica, videográfica e fotográfica as coisas mudam. Como é sabido, existe um caráter indicial na formação desse tipo de imagem, por possuir uma natureza automática. São as reações fotossensíveis, da película ou do sensor que registram por si as aparências geradas pela radiação luminosa. A máquina intervém no processo de constituição da imagem, transformando-a em uma representação praticamente automática. Comparativamente, o gesto do pintor que constituía a imagem, dá espaço a um gesto de condução da máquina (DUBOIS, 2004).

Pensando dessa forma, o afeto que antes era figurado pelo traço do artista agora ganha um caráter indicial. O afeto ao mobilizar o corpo em impulsos e em micro movimentos, deixa seus rastros na imagem.

No caso da câmera de cinema e vídeo, essa capacidade se estende à captura das transformações que ocorrem na duração. Possibilita a captura das variações intensivas do afeto que mobilizam o corpo no tempo, os micro movimentos do rosto, os impulsos e contrações musculares; o invisível que se materializa no corpo. O cineasta Robert Bresson escreve sobre essa característica da câmera e assinala ainda as diferenças entre o pincel e a câmera:

Sua câmera não capta somente movimentos físicos incaptáveis pelo lápis, pelo pincel ou pela caneta, mas também certos estados de alma reconhecíveis em detalhes que não poderiam ser desvelados sem ela (BRESSION, 1975, p. 120).

A esse respeito Jean-Louis Comolli coloca-se com precisão, em texto dedicado ao cinema de John Cassavetes, argumentando que o cinema, através da câmera, possui essa capacidade de revelar o invisível, o interior que só é visto através de seu invólucro, da superfície. Ele descreve o cinema como uma arte física onde o corpo revela seus desejos, suas angústias, suas pulsões, seus afetos.

O cinema é uma arte ambiciosa. O que ele deseja é que o dentro se entregue ao fora. Filmar o exterior para descobrir o interior, filmar o invólucro sensível dos seres e das coisas, mas para nele adivinhar, desmascarar ou desvelar a parte secreta, escondida, maldita. Inscrever o visível como palimpsesto que contém o invisível e que, ao mesmo tempo, a ele dá acesso.

[...]

Isso quer dizer que o cinema filma não os seres ou as coisas como tais [...], mas sua relação com o tempo - a relação dos seres e das coisas no tempo da tomada, e, consequentemente, no tempo da tela mental. O cinema torna sensível, perceptível, e [...] diretamente visível, o que não se vê: a passagem do tempo nos rostos e nos corpos (COMOLLI, 2008, p.225-226).

O que Comolli descreve é a capacidade da câmera de captar os efeitos do afeto no tempo, as variações de intensidade no corpo, tornando esse afeto perceptível e sensível para quem vê a imagem.

O rosto é a parte mais privilegiada para demonstrar as transformações corporais provocadas pelo afeto, sendo inclusive tema de pesquisas em diversos campos. Segundo o psicólogo da percepção e crítico de cinema Rudolf Arnheim, os estudos mais sérios sobre

fisionomia humana datam do século XVIII, desde então muitas pesquisas e teorias importantes surgiram no campo da psicologia, da sociologia e da estética. Arnheim cita teóricos como Berkeley, seu tratado sobre a visão, Theodor Lipps e sua teoria da empatia, os trabalhos da psicologia gestaltiana de Max Wertheimer sobre a expressão corporal, dentre outros (ARNHEIM, 1954).

Analisando as imagens do cinema, Gilles Deleuze traz a ideia de imagem-afecção, uma reflexão sobre os primeiríssimos planos de rostos. Parte da definição de Bergson em que o afeto expresso é constituído por uma unidade refletora imóvel e de movimentos intensivos e expressivos. A unidade refletora consiste em um órgão, uma superfície sensível com tendência motora aos micromovimentos expressivos. É uma placa nervosa na qual seus movimentos são sempre impulsivos: espasmos, contrações e relaxamentos. Tratam-se de movimentos expressivos que essa superfície revela e que a maior parte do corpo mantém escondida. Deleuze aproxima o rosto à essa noção – o rosto como superfície nervosa.

O rosto é essa placa nervosa porta-órgãos que sacrificou o essencial de sua mobilidade global, e que recolhe ou exprime ao ar livre todo tipo de pequenos movimentos locais, que o resto do corpo mantém comumente soterrado. (DELEUZE, 1983, p. 125)

As experiências com videokê nos levou a perceber essas qualidades expressivas da imagem do rosto. Mesmo em planos médios, é possível perceber sua tendência expressiva. Os estados de limite, de autoafecção que os cantores se impõe, se revelam, sobretudo, em seus rostos. Por conta disso, em algumas experiências filmei apenas o rosto de cantores. Imagens bem fechadas em que o rosto ocupa quase toda a imagem. A seguir, outro vídeo baseado nesse exercício, a apresentação de Paulinho.

[vídeo 9: Paulinho canta Um Dia Um Adeus]



Figura 9. Frame do vídeo 9 “Paulinho canta Um Dia Um Adeus”.

Em outra noite de gravação um amigo, Luiz Carlos, levou-me a um novo videokê, o *Curupitas Bar*, localizado na Vila Peri, um bairro popular situado na periferia da cidade de Fortaleza. O *Curupitas* era um reduto de amigos e conhecidos que moravam na região, um pequeno bar onde todos se conheciam e se reunião para beber e cantar.

Nas gravações daquela noite resolvi concentrar-me em planos fechados do rosto dos cantores. Filmei algumas apresentações, mas apenas uma delas pareceu cumprir com o interesse de revelar as relações de intensidade que ocorriam no videokê. Foi a apresentação de Paulinho, cantando a música de Guilherme Arantes, *Um dia um adeus*.

No pequeno recorte que a imagem faz, há vários elementos em jogo que aparecem recortados, dando pequenas pistas do lugar. Trechos de palavras pintadas na parede, a grade de ferro, as bebidas ao fundo. Tudo isso vai revelando o campo da cotidianidade. Esses elementos aparecem apenas quando o rosto de Paulinho sai de quadro.

Em Paulinho existe também seu aspecto, sua fisionomia, elementos que compõem a imagem como elementos dinâmicos do campo visual, ao mesmo tempo em que são índices sociais e culturais. A cor de sua pele, o corte de cabelo, o bigode ralo, os dentes, são como marcas que revelam um outro tempo que atravessa a tomada e evidenciam o corpo cotidiano.

Em Paulinho os elementos que mais expressam seus afetos são seus olhos. Durante sua apresentação seu olhar adquire diferentes movimentos. Seus olhos observam a letra que o guia no videokê, apertam-se, ficam suavemente fechados, ou mesmo fitam o nada. Paulinho não é dessas figuras performáticas, sua forma de se afetar é discreta, mas ela existe. Com a câmera é possível ampliar seu rosto, selecionar apenas o recorte e dar a ele uma atenção focada. A imagem fechada no rosto faz os movimentos de expressão crescerem e ocuparem dinamicamente a superfície da tela.

Nessas imagens, todos os instantes, todas as variações, assim como os menores detalhes do rosto são percebidos. Há um momento em que Paulinho passa por uma variação de humor, o que ocorre rapidamente. Ele percebe a presença de um amigo e sorri, num misto de alegria e constrangimento. Mas, rapidamente, recompõe a matriz afetiva da performance, voltando a seu estado anterior.

Dessa forma, a partir dos vídeos das performances tanto de Eliezer como de Paulinho, percebemos que na imagem de uma face existe uma composição interna ao quadro que se caracteriza pelas relações do rosto em suas partes materiais. Um olho que se esbugalha, que se imobiliza, que se fecha suavemente ou que se espreme; a pele que se estica ou se enrugua; a boca que pode abrir toda, vibrar com a ressonância da voz ou fechar como um gesto de decepção ou desaprovação; os músculos da face que se endurecem e se enternecem, enfim, uma infinidade de movimentos, que se relacionam e variam constituindo a composição interna do quadro.

O que prevalece na imagem do rosto, não é a face enquanto representação, mas seu conteúdo expressivo, a expressão de uma sensação ou sentimento (DELEUZE, 1983). Por empatia, quando olhamos imagens de rostos humanos, não só compreendemos quando um rosto se entristece, por exemplo. mas nos afetamos com sua tristeza. O mesmo ocorre quando um semblante demonstra um certo vigor, uma pulsão que o mobiliza.

Assim, se no campo da vivência podemos considerar que há uma sensação intensa que acomete o corpo de Eliezer, Paulinho, Rogério, Walter e outros, no campo da imagem filmada parte desse acontecimento pode ser captado, estabelecendo uma correlação entre sensação vivida e sensação filmada. A melancolia, a euforia, a tristeza, a pressão, o peso, a cólera, participam da experiência visual da imagem. São as forças invisíveis que a câmera é capaz de captar.

Tratando-se da experiência do videokê, que reúne pessoas que possuem essa capacidade de se afetar, os rostos são por excelência o meio pelo qual o afeto se expressa. Essas imagens dos rostos filmados tomam para si parte do acontecimento que não se deixa atualizar em um meio determinado (DELEUZE, 1983). São os movimentos físicos incaptáveis pelo lápis ou pela caneta que Bresson mencionava, e que só funcionam em função do gesto do artista. Para Deleuze, com o movimento automático do cinema essa essência artística se efetua. Assim, o cinema realiza a exigência artística das outras artes: "...produzir um choque no pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar diretamente no sistema nervoso e cerebral. (...) converter em potência o que ainda só era possibilidade" (DELEUZE, 1985, p.189).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, chegamos às últimas páginas deste trabalho, no qual buscamos refletir, desde o princípio, sobre nossos procedimentos artísticos e os processos de subjetivação que resultaram dessa prática. Para tanto, partimos das imagens videográficas, resultado de um laboratório experimental em que nos colocamos com a câmera diante de encenações de cantores de videokê. Uma experiência aberta que orbitou tanto o campo do documentário, quanto da videoarte.

O caminho que o trabalho tomou fez-nos dividi-lo em duas partes. A primeira parte trouxe o ponto de vista da experiência de campo. O relato e a natureza do mergulho no qual nos envolvemos durante o período da experiência. Buscamos construir pontes entre algumas práticas artísticas nas quais percebemos algumas similitudes; como a natureza do mergulho na multidão de Constantin Guy e Toulouse-Lautrec. Trata-se, neste caso, da forma de estabelecer uma relação com a atualidade que é, ao mesmo tempo, de natureza sensível e crítica. Essa é a natureza do mergulho no qual nos envolvemos ao filmar a cidade e seus cantores. A câmera de vídeo participa de uma experiência que não se contenta em apenas capturar o que se passa. Ela está envolvida em um processo que busca compreender os ornamentos que dão à cidade uma forma sensível. Forma essa que é fruto das relações que se estabelecem no espaço urbano, a forma como as pessoas se apropriam de meios e dispositivos e dão a eles um novo caráter coletivo e individual.

Na segunda parte da dissertação, partimos das imagens buscando analisar nossas experiências a partir de dois dispositivos considerados essenciais em nossa prática: o videokê e a câmera. Compreendemos a existência de duas dimensões possíveis nas relações entre dispositivos e seres vivos, a sedimentação e a fratura. O trabalho buscou destacar essas duas dimensões nos processos de subjetivação que resultaram das práticas de filmagem.

Em todo caso, fica evidente que nosso interesse voltou-se para a linha de fratura, a linha da criação. Partindo desta linha, buscamos identificar os procedimentos criativos que concorreram para produzir intensidades nas imagens filmadas, ou seja, as encenações que

romperam com as formas pressupostas de colocar-se no mundo e em cena, assim como, as formas de conduzir a câmera para que ela seja um meio para produzir tais intensidades.

No texto *O videokê como dispositivo*, em primeiro lugar, cuidamos de destacar no videokê o que nele é fator condicionante, ou seja, sua função estratégica dominante; os tipos de espetáculos de massa que dele se perpetuam e as encenações pressupostas que ele mobiliza. Recorremos ao vídeo da encenação de Kekê (vídeo 2), cantor habilidoso mas que não consegue escapar de encenações pressupostas. Suas performances reportam sempre às apresentações extraídas dos grandes modelos da cultura de massa.

Seguindo as análises sobre o videokê como dispositivo, destacamos a linha de fratura na qual alguns cantores extraíam, da relação com o jogo, um conhecimento sobre si capaz de suscitar momentos de autoafecção que os levam a limites, conduzindo-os a devires que dão à imagem uma intensidade especial. Encontramos nessa relação de autoafecção a resposta ao primeiro problema da pesquisa: como alguns cantores conseguem com o corpo provocar sensações mais intensas no tempo de suas encenações?

A partir dos planos de Walter (vídeo 4) e Rogério (vídeo 3), consideramos que ocorre uma apropriação criativa do dispositivo, um desvio da função estratégica dominante do videokê. Essas relações de autoafecção que partem da interação do cantor com o dispositivo, fazem com que se produzam formas de conhecimento sobre seus corpos. Esse conhecimento resgata vivências, estados emocionais, controle dos impulsos corporais que dão a esses cantores uma habilidade de fabular. Dessa forma, em estado de criação, esses personagens criam momentos de intensidade, subvertendo, em certa medida, a função estratégica do videokê, transformando-o em dispositivo de autoafecção.

No texto *A Câmera como dispositivo*, destacamos algumas linhas de sedimentação e de fratura. Assim como o videokê, ela possui modelos estratégicos dominantes nos quais se perpetuam formas enunciativas, modelos de representação e de encenação, além dos gestos técnicos que conduzem o equipamento. A câmera quando filma os cantores de videokê, aproxima-se de espetáculos da cultura de massa, que o videokê suscita, assumindo, de certo modo, funções preestabelecidas pela forma do espetáculo. Essas funções se estabelecem por uma via de mão dupla, tanto a câmera incorpora esse modelo pela forma que é conduzida, como a encenação a coloca também no lugar do

espetáculo a qual pertence. Dessa forma, algumas linhas de sedimentação da câmera estão ligadas a jogos de olhares, formas como as personagens estabelecem relações com ela, formas de conduzi-la na cena que, em nosso caso, está estreitamente ligado às formas de espetáculos que a televisão perpetua, como por exemplo os programas de auditório.

As linhas de fratura da câmera, em nossa prática, são os modos nos quais evidenciamos algum tipo de desvio das formas pressupostas. Neste ponto, tratamos de alguns procedimentos que utilizamos para interceder pelos devires das personagens; como a câmera participou da cena; qual sua contribuição nos processos de subjetivação que ocorrem nas cenas mais intensas. Esta parte do trabalho cuida de responder um segundo problema, derivado do primeiro problema colocado: Que relação esse corpo pode estabelecer com o *dispositivo* câmera para produzir uma *imagem-tempo* intensa?

Partindo do segundo vídeo de Rogério (vídeo 5), entendemos que acontecia ali uma encenação que não tinha como modelo sistemas pressupostos de encenação. Rogério estabelecia relações com a câmera que fugiam dos modelos dados. Partimos desse vídeo para pensar a câmera como dispositivo de relação, de encontro. A partir desse ponto analisamos os procedimentos fílmicos que originam-se do devir da personagem, construindo uma aproximação para o que Deleuze chama de cinema indireto-livre.

Seguindo, ainda sobre os procedimentos criativos que se relacionam à nossa prática, buscamos esclarecer, a partir da gravação de Ivan (vídeo 6), como a imagem revela o tempo através das transformações do corpo - a passagem do corpo cotidiano para o corpo cerimonial. Compreendendo que nossa prática pode ser pensada através dos parâmetros do cinema do corpo de Deleuze.

Partindo das apresentações de Eliezer e Paulinho (vídeos 8 e 9), no texto *Capturando o invisível*, problematizamos a capacidade da câmera de capturar os afetos que passam pelo corpo. Sua qualidade de capturar parte do acontecimento, o qual, os outros meios cuidavam apenas de figurá-lo. Baseamos nossas análises a partir da qualidade do rosto de mostrar os afetos, a aptidão que essa parte do corpo possui de compor na imagem formas expressivas.

Finalizando as análises com o vídeo de Fausto (vídeo 7), enfatizando, nesse caso, uma dupla transformação: da personagem e do sujeito que porta a câmera. Dentro dos

termos do cinema do corpo e do indireto livre, fazemos a leitura dessa prática que, em nossa opinião, dá a ver um certo devir da câmera, um devir por empatia com a personagem, que permite a câmera entrar em sintonia com ela, incorporando ritmos, movimentos e impulsos. Em decorrência, nos aproximamos de Comolli, para pensar a câmera em sua relação de sincrônica com o corpo filmado e a questão da cena cinematografada como lugar de encontro. Trata-se da imagem temporalizada como campo de encontro, a cena como relação de afetar e ser afetado.

Durante o período do mestrado, buscamos aprofundar este aspecto relacional de nossos procedimentos criativos. Por conta da pesquisa encontramos toda uma corrente na arte contemporânea, no teatro e na videoarte que trabalha no que Nicolas Bourriaud chama de estética relacional. A complexidade do tema não nos permitiu um aprofundamento desejado sobre essa questão. Porém, observamos aí a existência de um campo fértil para futuras pesquisas artísticas no cinema e no vídeo, na qual se possa abordar o processo de criação como um campo compartilhado, colaborativo. Entendemos que, neste ponto, integram-se várias outras questões pertinentes ao nosso tempo, como a crise do autor, rupturas com modelos hierarquizados de produções audiovisuais, relações entre técnica e ideologia, que carecem de aprofundamento. Ao mesmo tempo evidencia-se o processo artístico como uma meada, um dispositivo que nos possibilita um contato com a vida de forma crítica e produtiva.

Diante do investimento massivo do capitalismo na produção de bens imateriais e da crescente mecanização dos meios de produção, parte da produção da arte volta-se ao combate que se trava nesse campo. Cada vez mais, presenciamos uma automatização da vida, desde a produção das imagens, até as ações mais triviais, como cantar, brincar, jogar, escrever, andar. Há uma produção da arte que nasce dessa crescente automatização da nossa existência, que busca descobrir as brechas de vida que se instauram nessas ações mecanizadas; o que resta em nossa sociedade de pulsão, de vontade, de devir, ou seja, as possibilidades de vida entre as máquinas.

Hora, nosso trabalho se insere sem dúvida nessa empreitada. Por um lado, quando buscamos por figuras pulsantes, a procura dessas estrelas escondidas pelo brilho ofuscante da cultura de massa. Figuras essas que recorrem a máquina, que dita a música,

dita o ritmo, avalia o cantor. Porém, é da relação com a máquina que elas extraem vida, ao se autoafetar e afetar o outro, suscitando momentos de intensidade que fogem a qualquer regra mecanizada que ali se instaura.

Por outro lado, buscamos a vida quando escolhemos experimentar. Quando escolhemos a via da experimentação no lugar da interpretação, quando ensaiamos maneiras de fugir das formas pressupostas, quando buscamos fazer da câmera uma plataforma de relações que nos jogue para outras maneiras de produção da imagem, buscando escapar do ensaiado, dos modelos de realidade pressupostos e dos espetáculos de massa. Buscamos a vida quando tentamos interceder por ela, quando damos espaços a fabulação do outro.

Antes de finalizar, há ainda um ponto de chegada que não se escreve na dissertação. Propomos como resultado do processo desta pesquisa uma nova montagem desse material. Uma videoinstalação baseada nas questões aqui levantadas.

Desde o princípio, as imagens captadas foram pensadas de forma autônoma. Com elas construímos várias peças experimentais, dentre as quais duas videoinstalações e um documentário. A proposta de fazer um único filme sempre nos incomodou. Primeiro, pelo fato das imagens não serem pensadas para as necessidades de um filme, deixando a desejar em alguns padrões técnicos que são próprios ao universo sofisticado do cinema (como a questão da captação do som em vários canais e mesmo da resolução da imagem). Segundo, porque sempre pensamos essas imagens como grandes pinturas, projetadas em paredes. Espécies de esboços, heurísticamente semelhantes às pinturas dos modernos Toulouse-Lautrec, Egon Schiele, entre outros. Uma coleção de momentos, de acontecimentos, que podem ser vistos de forma autônoma, apreciados não como um encadeamento de imagens que dão forma a uma história, uma narrativa, mas, um acontecimento em si.

Tendo em vista as discussões levantadas nessa dissertação, resolvemos estruturar nossa videoinstalação com três projeções e um nicho feito de um amontoado de televisores. É na ordenação dessas projeções e televisores que constituiremos uma possível narrativa, na qual o espectador ganha a liberdade de transitar pelas imagens e fazer sua própria montagem.

Como projeção de entrada temos o vídeo *O Mergulho*, que trouxemos ainda na primeira parte dessa dissertação. Depois compomos uma grande tela com dupla projeção

onde há as imagens que consideramos intensas, as linhas de fratura. E nos televisores temos os cantores que, em nossa opinião, não criam, ou perpetuam os espetáculos de massa.

Dessa forma, esperamos ter colaborado para compreensão de uma experimentação poética que vê nesse campo, da pesquisa em arte, uma possibilidade de constituição de saberes que não se pautam em afirmações de verdades, mas na construção de verdades possíveis, que escapam a lei, ao geral, ao dado, ao ideal.

Não custa mencionar que esta dissertação faz parte de um processo contínuo de amadurecimento acadêmico e pessoal, no qual ensaiamos os primeiros passos na construção de nossos parâmetros para uma pesquisa em poéticas visuais. Lançamo-nos em uma empreitada de difícil resolução, uma tarefa pretensamente poética e crítica na relação com o presente. Ainda mais quando estamos cheios de ingenuidade, aprendendo ainda a avaliar o tamanho de nossa empreitada, envolvidos por um desejo que joga-nos em trabalhos de grandes dimensões; quando os métodos precisam ser encontrados e os diálogos entre as imagens e as palavras precisam ser estabelecidos. Dessa forma, quando muita coisa está por ser construída, sobra pouco espaço para a tarefa crítica, que carece de uma reflexão contínua, exaustiva, que é própria do exercício do pensamento. Mesmo assim, acreditamos ter cumprido com a tarefa a que nos propusemos, mesmo que a duras *marteladas*.

Em fim, este trabalho é, antes de tudo, uma homenagem aos cantores que, vibrando como loucos, nos fizeram acreditar no mundo em que vivemos, mesmo diante do oceano de imagens que recobre-nos incessantemente. Com eles aprendemos a gritar: eu estou vivo!

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALBERTI, Leon Battista. (1435) **Da pintura**. Tradução Antonio da Silveira Mendonça. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2009.
- ARAUJO SILVA, Mateus. **Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe a outro**. In: _____. (Org.). Jean Rouch 2009: retrospectiva e colóquios no Brasil. Belo Horizonte: Balafon, 2010.
- ARGAN, Giulio Carlo. (1988) **Arte moderna**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- ARNHEIM, Rudolf. (1954) **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. Tradução de Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira, 1997.
- AUMONT, Jacques. (1990) **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- _____. (2006) **O cinema e a encenação**. Tradução de Pedro Eloi Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles (1863). **O Pintor e a vida moderna**. In: A invenção da modernidade: sobre arte, literatura e música. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.
- BENTHAM, Jeremy. (1787) **O Panóptico**. Tomaz Tadeu da Silva (Org. e Tradução). Belo-Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- BERGSON, Henri. (1939) **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BRESSON, Robert. (1975) **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- CERTEAU, Michel. (1980) **A invenção do cotidiano: 1. Artes do fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008.
- COLI, Jorge. **Manet: o enigma do olhar**. In: NOVAES, Adauto. O olhar. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

COMOLLI, Jean-Louis. (1971-72) **Cine contra espetáculo seguido de técnica e ideologia: 1971-1972**. Buenos Aires: Manantial, 2010.

_____. (1988) **Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Tradução de Sandra Rey. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

DELEUZE, Gilles. **O que é um dispositivo?**. In: Mistério de Ariana. Lisboa: Vega, 1996.

_____. (1978-81) **Cursos sobre Spinoza (Vincennes, 1978-1981)**. Fortaleza: Ed. UECE, 2009.

_____. (1981) **Francis Bacon: a lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

_____. (1983) **A Imagem-movimento: cinema 1**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. (1985) **A Imagem-tempo: cinema 2**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. (1986) **Foucault**. Tradução de Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. (1990) **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche e Foucault: a vida como obra de arte**. In: KANGUSSU, Imaculada. O cômico e o trágico. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo e Godard**. Tradução de Mateus de Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. (1990) **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

FERRACINI, Renato. **Ensaio de atuação**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013.

FOUCAULT, Michel. (1975) **Vigiar e Punir: o nascimento da prisão**. Petrópolis: Editora Vozes, 1989.

_____. (1976) **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1988.

_____. (1977b) **Le Jeu de Michel Foucault**. In: Dits et écrits III. 1954-1988. Paris: Gallimard, 1994.

_____. (1981) **Sexualidade e solidão**. In: In: Ditos e escritos V: ética, sexualidade, política. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. (1984) **História da sexualidade II: O uso dos prazeres**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1984.

_____. (1984) **História da sexualidade III: O cuidado de si**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1985.

_____. (1984a) **À propos de la généalogie de l'éthique: un aperçu du travail en cours**. In: Dits et écrits IV. 1954-1988. Paris: Gallimard, 1994.

_____. (1984c) **Foucault**. In: Ditos e escritos V: ética, sexualidade, política. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. (1977a) **A Vida dos Homens Infames**. In: Ditos e Escritos IV: Estratégia, Poder-Saber. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro, 2ª edição. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 2006.

_____. (1984b) **O Que são as luzes?**. In: Ditos e escritos II: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. (1962) **O pensamento selvagem**. Trad.: Tânia Pellegrini. Campinas: Ed. Papirus, 1989.

NEGRI, Antonio. **Cinco lições sobre Império**. Tradução de Alba Olmi. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

PARENTE, André. **Enredando o pensamento: redes de transformação e subjetividades**. In: _____. (Org.). Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. Porto Alegre: Sulinas, 2010.

_____. **Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2000.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais**. In: BRITES, B; TESSLER, E. (Org.). O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

ROLNIK, Suely. **Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer**. In: Caderno Videobrasil. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2005. p. 88-95.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre**. In: _____. (Org.). Documentário no Brasil: tradições e transformações. São Paulo: Summus, 2004.

OBRAS DE ARTE

MONTEIRO, Ticiano. **Um palco só para você**. 2006/2007. Videoinstalação relacional composta de vídeo, coleção de cedês, aparelho de som e máquina de videokê. Realizado durante a exposição dos bolsistas da Pampulha, no Museu da Pampulha, Belo Horizonte, entre 19 de novembro de 2006 até 7 de janeiro de 2007.

_____. **Sem título - série Um Palco Só Para Você**. 2008. instalação composta de projeção de vídeo, backlights, mesa de sinuca e aparelho de videokê, participante da mostra Blocos de Ensaio, de curadoria de Luana Veiga, no Centro Cultural Banco do Nordeste, 08 de janeiro a 29 de fevereiro de 2008.

FILMES

SANS SOLEIL. Direção de Chris Marker. 1982, 100 min.. França.

JE VOUS Salue SARAJEVO. Direção de Jean-Luc Godard. Video, 1993, 2min. França.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BERGSON, Henri. **As duas fontes da moral e da religião**. Coimbra: Ed. Almedina, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DIAS, Sousa. **Lógica do acontecimento: Deleuze e a filosofia**. Porto: Ed. Afrontamento, 1995.
- FRANCE, Claudine de. **Cinema e antropologia**. Campinas: Ed. Unicamp, 1998.
- KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1974.
- NEGRI, Antonio. **Multidão**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PARENTE, André; COCCHIARALE, Fernando. **Filmes de artista: Brasil, 1965-80**. Rio de Janeiro: Contra capa, 2007.
- PARENTE, André. **Cinema em trânsito**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- PASSOS, Eduardo (org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre, Ed. Sulina, 2010.
- PELLEJERO, Eduardo. **A postulação da realidade**. Lisboa, 2009. (ver referencia)
- ROCHA, Glauber; XAVIER, Ismail. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre, Ed. UFRGS, 2011.
- ROUCH, Jean. **Camera and Man in Ciné-ethnography**. Minnesota, University of Minnesota press, 2003.
- TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- VEIGA, Luana Marchiori. **Poéticas da esquiva: modos como a arte colabora para a produção de subjetividades que escapam às sociedades de controle**. 2008. 111 f.

Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós Graduação em Artes Visuais – PPGAV, Centro de Artes. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

VEIGA, Luana Marchiori. **Um palco só para você, parangolés, karaokês e pessoas quaisquer.** In: Arte e Cultura Contemporânea: produções, lacunas, insubordinações. Rio de Janeiro, 1º Seminário de pesquisadores do Programa de Pós Graduação em Artes, 6-8 novembro, 2007. Anais das comunicações, p. 19-22.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema: antologia.** Rio de Janeiro: Graal, 1983.