

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS - ESCULTURA

MATHEUS FELIPE XAVIER DE OLIVEIRA

**Como Loops:**

O ciclo cármico das Imagens e o Tempo encurralado no pós-digital

RIO DE JANEIRO

2024

MATHEUS FELIPE XAVIER DE OLIVEIRA

**Como loops:** O ciclo cármico das Imagens e o Tempo encurralado no pós-digital

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Artes Visuais – Escultura.

Orientação: Kátia Correia Gorini

RIO DE JANEIRO

2024

MATHEUS FELIPE XAVIER DE OLIVEIRA

**Como loops:** O ciclo cármico das Imagens e o Tempo encurralado no pós-digital

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Artes Visuais – Escultura.

Apresentado em:

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Katia Gorini  
(Orientadora – Universidade Federal do Rio de Janeiro)

---

Profa. Dra. Ana Cecília Mattos MacDowell  
(Avaliadora – Universidade Federal do Rio de Janeiro)

---

Profa. Dra. Gabriela Di Baptista Mureb  
(Avaliadora – Universidade Federal do Rio de Janeiro)

RIO DE JANEIRO

2024

**Departamento de Artes Visuais – Escultura - BAE**  
**Curso de Bacharelado em Artes Visuais/Escultura**

**ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE BACHARELADO EM**  
**ARTES VISUAIS - ESCULTURA**

Aos 19 dias do mês de novembro de 2024, às 10:00 horas, reuniram-se em sessão pública on-line pelo link [meet.google.com/rhb-tdpg-rwp](https://meet.google.com/rhb-tdpg-rwp). a **Banca Examinadora** formada pela Professora Doutora **Ana Cecília Mattos MacDowell** e Professora Doutora **Gabriela Di Battista Mureb** para avaliar Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “**Como Loops: O ciclo cármico das Imagens e o Tempo encurralado no pós-digital**”, de autoria do discente **Matheus Felipe Xavier de Oliveira**, matrícula **DRE 117061717**, orientado pela Professora Doutora **Katia Correia Gorini**, destinado a obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais: Escultura, curso do Departamento de Artes Visuais – Escultura – BAE, da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Após a arguição e defesa, a Banca Examinadora reuniu-se para avaliação final do TCC. A banca destaca a qualidade poética dos trabalhos e da escrita da artista, e recomenda o desenvolvimento do projeto no âmbito da pós-graduação. Nesses termos considera-se o discente **APROVADO** com **GRAU 10.0 (Dez)**. A Banca foi encerrada às 12:30h. Na qualidade de Orientadora e Presidente de Banca de TCC lavro a presente ATA, assinada por mim, pela Banca Examinadora e pelo Discente.

<b>Participantes</b>	<b>Assinaturas</b>
<b>Katia Correia Gorni – SIAPE 5168144 (Orientadora)</b>	<p>Documento assinado digitalmente</p>  <p><b>KATIA CORREIA GORINI</b> Data: 19/11/2024 13:13:05-0300 Verifique em <a href="https://validar.iti.gov.br">https://validar.iti.gov.br</a></p>
<b>Ana Cecília Mattos MacDowell – SIAPE 29454775 (Banca Examinadora)</b>	<p>Documento assinado digitalmente</p>  <p><b>ANA CECILIA MATTOS MAC DOWELL</b> Data: 19/11/2024 15:52:33-0300 Verifique em <a href="https://validar.iti.gov.br">https://validar.iti.gov.br</a></p>
<b>Gabriela Di Battista Mureb – SIAPE 2114949 (Banca Examinadora)</b>	<p>Documento assinado digitalmente</p>  <p><b>GABRIELA DI BATTISTA MUREB</b> Data: 20/11/2024 19:32:21-0300 Verifique em <a href="https://validar.iti.gov.br">https://validar.iti.gov.br</a></p>
<b>Matheus Felipe Xavier de Oliveira – DRE 117061717 (bacharelado)</b>	<p>Documento assinado digitalmente</p>  <p><b>MATHEUS FELIPE XAVIER DE OLIVEIRA</b> Data: 19/11/2024 15:28:45-0300 Verifique em <a href="https://validar.iti.gov.br">https://validar.iti.gov.br</a></p>

## RESUMO

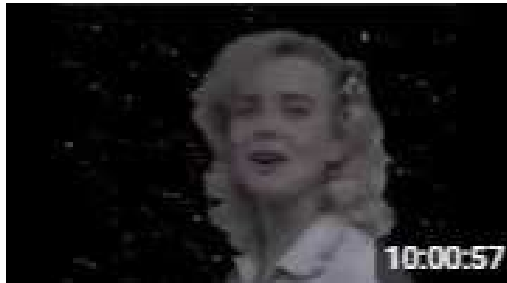
A pesquisa explora um recorte específico de experiências e trabalhos práticos realizados durante a graduação, contemplando um conjunto temático de videoartes e videoinstalações. Apropriando-se de material do inconsciente coletivo de imagens substancializado internet, e manipulando-o com ferramentas de edição simples – como cortar, colar e repetir trechos de vídeo, criando brechas de tempo que se assemelham a *loops* –, institui-se um paralelo entre a distorção sensorial da diegese do *vídeo* e os efeitos da crescente inserção de tecnologia no cotidiano, afetando a percepção humana do tempo e do espaço, como também dos nossos próprios corpos e subjetividade. Por fim, atravessando experiência política do *existir* individual e coletivo em uma sociedade já tão alicerçada em suas contradições internas e histórico de exploração. A primeira parte discorre a respeito de como os conceitos livres de Repetição e Apropriação se relacionam com as bases artísticas, literárias e filosóficas da pesquisa. Em seguida, seus principais produtos são detalhados: duas videoartes e uma exposição final, além das novas indagações e atravessamentos físicos gerados ao trazer tais trabalhos à superfície, constituindo mais um degrau de sentido na grande roda de eventos a qual *Como loops: O ciclo cármico das Imagens e o Tempo encurralado no pós-digital* se submete.

**palavras-chave:** arte contemporânea; tela; mais-valia; sincretismo.

## LISTA DE FIGURAS

1. Frame de *I WANNA LOVE YOU TENDER 10 HOURS* disponibilizado no youtube. Acervo pessoal. *Página xx*.
2. *Drawing Hands* (1948), litografia de M. C. Escher
3. Composição de referências: *Li Tai Po (1887)*, vídeo escultura de Nam June Paik. Frame de *passage à l'acte* (1993), videoarte de Martin Arnold. Frame de *Zorns Lemma* (1970), filme de Hollis Framton.
4. Autorretrato de Jorge Luis Borges (1975).
5. Frame de *Manufaturando Máquinas / Maquinizando corpos I*. Acervo Pessoal.
6. Frame de *Manufaturando Máquinas / Maquinizando corpos II*. Acervo Pessoal.
7. Frame de *Manufaturando Máquinas / Maquinizando corpos III*. Acervo Pessoal.
8. Vista da videoinstalação *Manufaturando Máquinas / Maquinizando corpos*. Acervo Pessoal.
9. Frame de *O torno reterno*. Acervo pessoal.
10. Vista da exposição *O VOO DO CACHORRO*, videoinstalação *Corpóreo Coletivo* no centro. *Catálogo*.
11. Frame da videoarte *equuestre*. Acervo pessoal.
12. Vista da exposição *O VOO DO CACHORRO*, videoarte *equuestre*. Acervo pessoal.
13. Vista da exposição *O VOO DO CACHORRO*, videoinstalação *O torno reterno*. Acervo pessoal.
14. Vista da exposição *O VOO DO CACHORRO* com os três trabalhos ao fundo. Acervo pessoal.

## VIDEOTECA



**I WANNA LOVE YOU TENDER 10 HOURS**

[youtube.com/watch?v=KUgcYr0S05Y](https://youtube.com/watch?v=KUgcYr0S05Y)



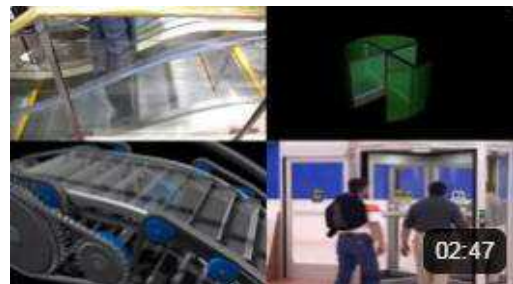
**Manufaturando máquinas / Maquinizando corpos**

[vimeo.com/306325327](https://vimeo.com/306325327)



**Manufaturando máquinas / Maquinizando corpos (vista)**

[vimeo.com/449118398](https://vimeo.com/449118398)



**O torno reterno**

[vimeo.com/449121279](https://vimeo.com/449121279)



**Corpóreo Coletivo (vista)**

[vimeo.com/999695189](https://vimeo.com/999695189)



**equeuestre**

[vimeo.com/999678070](https://vimeo.com/999678070)



**equeestre (vista)**

[vimeo.com/999682184](https://vimeo.com/999682184)



## APRESENTAÇÃO

Antes mesmo de uma introdução ao objeto acadêmico propriamente dito desse documento, é impossível começá-lo – e, por conseguinte, almejar concluí-lo – sem também localizá-lo, de certo modo, em uma linha temporal. Nesse ensejo, naturalmente o texto assumirá, em alguns momentos mais que outros, porém principalmente nesse estágio, uma estrutura de relato, com contornos pessoais bem marcados. Com efeito, transcorrido tempo mais do que razoável em relação à conclusão dos demais requisitos para o título de bacharel, mais do que necessário, transcendendo os limites do fazer acadêmico (como talvez sempre quando se fala de arte), se torna essencial encerrar esse já dilatado capítulo da minha vida.

Inicialmente, o principal obstáculo era uma certa – muita – dificuldade (ou resistência) em distinguir uma faixa de interesses, temas, práticas e perguntas que, por fim, me proporcionasse com segurança a sensação de validade nesse lugar de artista. Depois, penso que de uma maneira natural quando se deixa as coisas por terminar no caminho, e impulsionado pelas circunstâncias e adversidades de uma vida que não para de correr, meus interesses migraram para outra área e lá ficaram. Ainda assim, com a maturidade que tenho hoje, é explícito para mim e fácil afirmar que nada do que eu faço hoje, ou farei um dia, sobretudo meu olhar, deixa de ser atravessado pela construção artística e humana proporcionada pelo curso de *Artes Visuais com ênfase em Escultura*. É com absoluta certeza devido a essa formação que me encontro agora um pouco mais seguro das minhas escolhas e de meu lugar no mundo.

Posto isto, resta frisar que o presente trabalho é fruto de uma sequência de tentativas, crises, resgates e dúvidas – e agora, nesse momento, ainda contra tudo isso, visto que a conjuntura em si não se transformou tanto, de uma espinhosa e árdua retomada final. Não me iludo ao já saber de antemão que, na verdade, as questões e embaraços inerentes exclusivamente do próprio e puro

*fazer* apenas se assomarão mais, em volume maior em magnitude e urgência do que o todo proveniente dos períodos de hiato e preparação agregados. No mais, o que me alenta também é a convicção de que essa experiência servirá como gatilho para novas sensações, operações cognitivas, transmutações e a especulação de um retorno factual à prática artística. De um modo que acaba sendo bem significativo, quebrar esse estado de inércia não deixa de representar também uma convergência com o objeto – e ferramenta – principal desse trabalho: *loops*. Ou a sensação de habitar e estar sujeito a um. Essas repetições, à primeira vista, infinitas, e nesse caso prático, estabelecidas no contexto da edição e produção de vídeos com finalidade criativa.

É nesse sentido que o presente projeto de graduação pretende se inserir, levando em consideração e, por vezes, resistindo as suas especificidades de gênero. De tal jeito, a significar ele próprio – além da produção prática em vídeo que explora – também um trabalho imaginativo, se aproximando do exercício de uma *escrita de artista*. Por esse motivo, tem-se como escolha estética a preservação de traços da sua concepção original, alguns alternativos aos manuais e modelos formais de publicações acadêmicas exigidas. De início, buscando-se priorizar, nesses deslocamentos e detalhes, sensações abstratas e a insinuação furtiva de efeitos que são intrínsecos a temas que o trabalho tangencia: ciclos, movimentos, repetições... a natureza do eterno e a contiguidade de outra logicidade temporal, que é ambigualmente familiar e estranha à nossa vivência material desse fenômeno.

Em atributo disso, esse primeiro fragmento chamado Apresentação, assim como o último – invocado, por necessidade, como Considerações Finais –, apresentam alinhamento de texto com a margem esquerda, associando figurativamente a interconexão entre começo-fim e da forma cognitiva livre assumida pela escrita em ambas as partes à dinâmica de leitura dos olhos, fluidamente da esquerda para a direita. Além de, pensar no cuidado ao balanço real entre palavras e espaços. Nessa flama, os capítulos também não exibem numeração, o que se dá pelo entendimento da dispensabilidade de mais uma camada extra de ordenação binária imposta que os algarismos representariam. Por fim, contemplar com similitude elementos pré-textuais, textuais e exteriores,

momentos de epifania e outros de escrita árdua; todos – preservados ou não nessa final e derradeira versão – coadunando-se nesse intrépido metaesquema visual e lógico que o trabalho almeja como um todo.

Assim, é valendo-se da força cinética das contradições e da certeza sóbria de um panorama geral maior das coisas, ao mesmo tempo imutável e cíclico, que esse projeto desdobra parte de experiências singulares e coletivas do existir em uma realidade codificada por imagens em crise. Dilatada e trespassada pela profusão de pontos de vistas múltiplos e heterogêneos via internet, porém em contraste ao endurecimento dos meios materiais de subsistência impetrado à grande maioria dos sujeitos. Igualmente, é através desse esboço que reencontro e compreendo a unidade de desígnios entre todos os eus, distintos e distantes, que atuaram em sua integridade, contraindo marcas em cada paragem, mas também expandindo ramificações afora vida.



## SUMÁRIO

RESUMO .....	5
LISTA DE FIGURAS .....	6
VIDEOTECA .....	7
APRESENTAÇÃO .....	9
INTRODUÇÃO .....	14
REPETIÇÃO: BASES E MÉTODOS .....	16
APROPRIAÇÃO: BASES E MÉTODOS .....	22
MANUFATURANDO MÁQUINAS / MAQUINIZANDO CORPOS .....	31
O TORNO RETERNO .....	36
O VOO DO CACHORRO .....	39
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	46
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	49
SITES PESQUISADOS .....	50

## INTRODUÇÃO

Tomando como ponto de vista momento dos últimos trabalhos da graduação, a despeito do já citado bloqueio em enxergar uma unicidade temática na minha produção que perpassou todo o “meio” do curso, foi que passei a reconhecer um cordão capaz de ligar satisfatoriamente aquele presente aos trabalhos práticos iniciais realizados nas primeiras disciplinas. Mesmo que em uma forma basilar, lá estavam presentes elementos que nortearam todo esse percurso.

Vendo-a hoje quase como um esboço primitivo, se torna inevitável sublinhar a apresentação de atividade final de *Oficina de Criação 3D1*. Coadunando com alguns interesses então pré-desenvolvidos mesmo antes da entrada no curso de Artes, já adveio ali o primeiro trabalho sólido envolvendo conceitos de repetição e apropriação de material coletado na internet. Em uma primeira vista, tratava-se de referenciar um costume na cultura digital (hoje, já também com seu próprio ar de retrô), normalmente motivada pelo humor, que consistia em fazer o *upload* no *Youtube* de arquivos de músicas, memes e outros gêneros de vídeo, se repetindo ao longo de 10 horas. Então, *subi* na plataforma, com essa duração, uma versão do videoclipe da música *I Wanna Love You Tender*, de autoria dos finlandeses Danny & Armi no final dos anos 70.

Para além das características intrínsecas originais do clipe de cerca de quatro minutos – uma estranheza dissonante gerada pela coreografia incompreensível e cômica, além da melodia repetitiva em combinação com a excentricidade das imagens de uma construção estética que soava ao mesmo tempo atemporal e extremamente datada –, pretendia demarcar algumas questões com esse trabalho: 1) a sua assimilação não necessariamente em concordância com um sentido de temporalidade usual, afinal não era preciso fim, começo ou intervalo pré-estabelecido para que ele funcionasse; 2) através do excesso, pensar os dados (bits e bytes), e o volume que ocupam virtualmente, também como material escultórico; 3) investigar uma proclamada imortalidade das imagens, assim como a natureza fantasmagórica dessa condição.



I WANNA LOVE YOU TENDER 10 HOURS

1. Frame de *I WANNA LOVE YOU TENDER 10 HOURS*. Acervo pessoal.

Ainda dentro do mesmo exercício, com essas preposições em mente, introduzi mais uma camada ao resultado final, em uma ação que entendi como uma espécie de *hyperlink*. Através de uma tatuagem, fixei na minha própria pele o endereço *url* do vídeo disponibilizado no Youtube<sup>1</sup>. Assim, ao vincular a existência e a perpetuação daquelas imagens no ambiente virtual – que, apesar de pretensamente imortais, estariam sujeitas a se perder na perenidade de informações da rede – com as extensões materiais e temporais do corpo humano, buscou-se aprofundar os tensionamentos entre as diferentes noções correntes no trabalho, tais como: o jogo entre volumes, a multiduplicidade entre material/virtual, as demarcações limitadas humanas de tempo e, por fim, uma nova reiteração, mais um estágio do *loop*.

Portanto, foi desse modo, tateando ainda sem o discernimento completo da importância desse movimento para a subsequente – e imediata – investigação artística instaurada, que se chegou à *repetição* como enunciado guia e aglutinador das questões de interesse que me rodeavam no momento. A partir daí, e em contato com referências visuais e de vida das já conhecidas à todo um novo cosmo incipiente desse ponto em diante, o caminho dessa pesquisa se revelou a frente em uma bruma envolvente e ambígua, como um túnel, sem a certeza se irromperia em uma zona de sentidos distinta e mais ensolarada ou se retornaria tesa e incontente ao mesmo lugar de partida.

---

<sup>1</sup> Disponível em: [youtube.com/watch?v=KUgcYr0S05Y](https://www.youtube.com/watch?v=KUgcYr0S05Y)

## REPETIÇÃO: BASES E MÉTODOS

Pode-se considerar uma tarefa difícil explicar como um conceito tão natural e até autoexplicativo como “repetição” é capaz instalar de maneira tão crucial uma prática artística. A primeira coisa óbvia a dizer é, notoriamente, como ele caminha junto com a própria história da arte, e, mais substancialmente, do desenvolvimento da consciência e cultura humanas. Partindo desse princípio, seria possível elencar como referência incontáveis casos em que essa ideia manifesta-se em correntes filosóficas e artísticas, seja por correlação, ou de modo mais proeminente e capital para a produção de algum efeito fim.

Mesmo com alguma eventual digressão, o presente trabalho tentará se ater em uma compreensão mais hermética das repetições, os *loops*, que podem ser entendidos como uma fusão de diferentes definições, da informática<sup>2</sup> até autores das Ciências Humanas – que serão brevemente explorados adiante –, como Friedrich Nietzsche e György Doczi. Se aproximando mais ainda de uma acepção desejada para essa pesquisa, consideraremos *loops* como elementos repetidos de modo sistemático em circuitos fechados, seja de maneira direta, criando padrões perceptíveis, ou subjacente, permeando a estrutura e/ou ritmo dessas composições.

Filosoficamente, a repetição tem sido tema de reflexão em várias teorias desde o período pré-socrático. Na contemporaneidade, foi fundamental e tem ainda sua difusão muito atrelada, até com algum status *pop*, através da obra de Friedrich Nietzsche – sobretudo, nos escritos *A Gaia Ciência* (1882) e *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém* (1885). O “Eterno Retorno” propõe a ideia de que os eventos e existências que compõem o universo são recorrentes e interligados, semelhantes ou idênticos, se repetindo infindavelmente no tempo e espaço. Para os seres humanos, essa perspectiva inescapável se revelaria

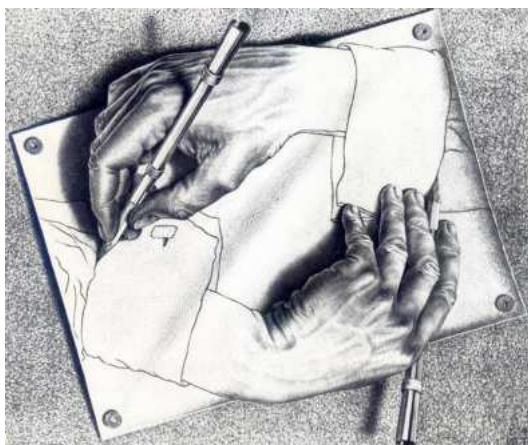
---

<sup>2</sup> “conjunto de instruções que um programa de computador percorre e repete um significativo número de vezes até que sejam alcançadas as condições desejadas” (Google)



ambivalente, primeiro na forma de um fato estarrecedor, mas também como uma condição reconfortante, insinuando nesse movimento eterno uma razão transcendente para a vida. Em um caminho afluente, o autor György Dóczi, no livro *O Poder dos Limites: Harmonias Proporcionais na Natureza, Arte e Arquitetura* (1981), destaca a frequência de *loops* nos padrões e proporções presentes em diferentes classificações filogenéticas da natureza, depois intuitivamente replicados ao longo da história na arte e arquitetura. Outro filósofo proeminente no pensamento contemporâneo com atravessamentos nessa pesquisa é Gilles Deleuze, que perscruta o papel das repetições nos processos de subjetivação do ser, formação das personalidades e sua mediação com a realidade. Uma das obras de Deleuze expoente dessas reflexões é *Diferença e Repetição* (1968). Ao radicalizar as representações tradicionais de identidade, propondo-as tal como seqüelas de um ciclo retroalimentativo das diferenciações advindas dos contatos entre os sujeitos, têm-se nessa cinesia o princípio produtivo de inovações. Desta feita, a expressão dessas repetições se coloca mais próxima a tipos de processos que forjam singularidades a cada turno, do que da reles reprodução exata de si mesma.

No campo das artes visuais, de certo um dos nomes mais célebres cuja obra se relaciona com o tema é M.C. Escher. Em suas gravuras, arranja tesselações, padrões de simetria, ilusões de ótica e outros recursos para criar composições visuais que desafiam pré-concepções de finitude e verossimilhança. Dentro da escultura e da arte cinética, também há uma longa tradição de artistas com trabalhos que concatenam repetição e movimento. De figuras já há muito consolidadas na História da Arte, como Alexander Calder, a outras mais contemporâneas, como Arthur Ganson e Gabriela Mureb. Mesmo com poéticas distintas, em comum há que tais artistas incorporam elementos simples, como polias e engrenagens, estabelecendo sistemas de fluência cognitiva e estética para a execução engenhosa de suas obras e, por consequência, brechas para contemplações rítmicas, meditativas e uma constante dialética com o andar multimodal da modernidade.



2. *Drawing Hands* (1948), litografia de M. C. Escher

Se atentando para um recorte mais próximo da pesquisa, direcionada à videoarte e videoinstalação, tem-se referências como Nan June Paik, Martin Arnold e Hollis Frapton. Paik torna-se relevante não apenas por ser considerado um dos pioneiros da arte em vídeo precisamente, mas em especial pela maneira que empregou o próprio meio de exposição, televisores e telas variadas, como fator imanente e terminal na poética de sua obra. Capitaneando o que se compreende desde então como videoinstalação, transformou a superfície da tela em locus de experimentação e, como dito, promoveu o próprio equipamento em si à material escultórico, ampliando suas possibilidades de fruição no espaço expositivo. Ademais, seu empreendimento interessa para essa pesquisa no passo que, dentro dessa interlocução, trabalha dualidades como ocidente/oriente, passado/futuro e tecnologia/espiritualidade, proposições essas que também eclodem aqui em determinados momentos.

Martin Arnold também organiza seu trabalho ativamente com base em *loops* e apropriação de material terceirizado, notadamente, filmes clássicos. Um ponto focal que – apesar de constituir também uma diferença para os procedimentos do trabalho objeto desse escrito, circunscritos ao domínio digital – enriquece a influência de Arnold do ponto de vista técnico, é seu processo de manipulação rigorosa e artesanal, intervindo diretamente nos rolos de filme. Explorando tal material-base e seu inerente anacronismo, a partir da repetição obstinada e subversão da linearidade tempo-narrativa comum, Arnold rumina, sobretudo, a respeito de memória e percepção. Para além, infere o jogo de expectativas entre realidade e ficção, cujos efeitos para o psiquismo humano e

sua fragmentação atual é reinterpretado e dissecado através da técnica obsessiva de manipulação do artista, trazendo a tona e expondo dissensos, anomalias e fissuras no tecido social moderno.

No mesmo ângulo, Hollis Frampton tensiona a fundo as interseções entre a temporalidade distorcida do presente e as estruturas narrativas congênicas das imagens em movimento, localizando seu corpo de trabalho em uma fronteira abstrata entre o cinema experimental e as artes plásticas. O próprio repertório visual apropriado e reutilizado por Frampton tende ao etéreo e especulativo, priorizando sensorialidades de imersão e contemplação, autoanálise e estímulo intelectual. Para tal propósito, em suas séries temáticas de videoartes e filmes de média-metragem, também desenvolve mecanismos que incluem a reiteração de fragmentos de vídeo iguais ou semelhantes, incitando, nesse caso, o experimentar cinemático empírico dessa dissonância tempo/narração, a livre associação de idéias e participação dinâmica do sujeito interlocutor na construção de significados.

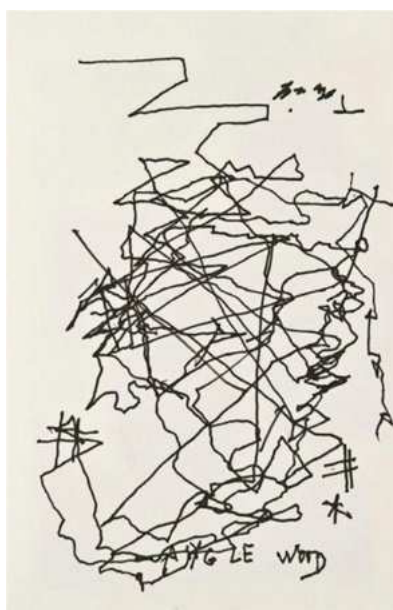


3. Lado esquerdo, *Li Tai Po* (1987), vídeo escultura de Nam June Paik. Lado direito superior, frame de *passage à l'acte* (1993), videoarte de Martin Arnold. Lado direito inferior, frame de *Zorns Lemma* (1970), filme de Hollis Frampton.

Inobstante, a alçada dos *loops* como recurso artístico para evocar essa profusão de sensações estéticas e operações prático-teóricas, evidentemente, não se delimita apenas ao escopo estritamente imagético. Outro campo anexo de importância – porém que, vale ressaltar, regularmente atravessa as artes visuais – é o da música. Embora, como já discorrido aqui, seja uma característica que date de eras imemoriais, se confundindo com a própria cronologia humana, pode-se dizer que é doravante ao advento da música eletrônica, com suas inúmeras alternativas e avanços tecnológicos, o salto na utilização de *loops* sonoros como um meio vital para o florescimento quantitativo e qualitativo de novas composições e descobertas musicais. *Mix, samples, mashups*: exemplos de termos relacionados com o conceito de repetição – além de, igualmente, ao de apropriação – que extrapolaram o mero contexto da produção musical eletrônica e passaram a integrar o léxico vigente de uma civilização interconectada e cada vez mais autóctone às tecnologias. Além de tudo, é bem possível que seja através e em conjunto da música – por seu caráter ritualístico, acessando sensorialmente memórias genéticas de ancestralidade –, que o subsídio ontológico dos *loops* mais eficazmente remonta, materialmente e de fato, à inclinação humana em alcançar estados alterados de consciência, com incremento sináptico de empatia e dissolução de barreiras egóicas. Este, virtualmente, talvez o objetivo último e categórico de toda envergadura artística em potencial, e até mesmo, da singular experiência humana de existir como um fenômeno único no universo.

Não menos impactante, do mesmo modo há em outra área, a literatura, autores como Jorge Luis Borges e Samuel Beckett, que desfrutam da repetição como tema e metodologia. Símbolos, assuntos, situações e personagens são replicados, espelhados e coreografados em tramas labirínticas, subvertendo constructos da linguagem e defrontando os pressentimentos e sentidos do leitor. Similarmente, de um modo amplo, eles esquadrinham o conceito na medida em que ele translada a natureza cíclica da vida. Contudo, há muitas diferenças de percurso para um e outro. Enquanto, em Borges, esse plano dispõe da elevação do espírito humano, tratando de questões superiores como eterno, infinito e a perpetuidade a ser construída coletivamente do conhecimento e da cultura, Beckett se bifurca em outra direção. Sem ele próprio, como autor, cair em

frivolidades – muito pelo contrário –, Beckett divaga na sombra da falta e do vazio, ilações fabricadas que não deixam de serem objetivamente também modelos de repetição. Reflexo direto da condição finita e banal da humanidade, sem nenhuma agência verdadeira sobre os desígnios do destino, restaria aos sujeitos mortais repetir o mesmo e monótono ciclo ininterrupto, no qual estão efetivamente acorrentados. O que compete de diferente, sem embargo disso, é o que pode de extraordinariamente nascer em cada pequeno encontro e variação dessa roda. Seguramente, ambos, Borges e Beckett, concordariam que esses dois horizontes são faces da mesma moeda, episódios de um mesmo dilema perplexante. Sim, místico e absurdista em semelhante proporção, porém, por circunstâncias milagrosas, a fagulha de vida e consciência; apesar de tudo, um regalo possível, generoso e intrépido. Se não motor para respostas, ao menos para mais poesia.



4. Autorretrato de Jorge Luis Borges. (1975)

## APROPRIAÇÃO: BASES E MÉTODOS

O encadeamento das próximas considerações e referências, que transpõem a noção de apropriação como dispositivo para esse trabalho, não visa uma segmentação do que se explanou até aqui acerca dos *loops* como noção norteadora geral da pesquisa. Porém, justamente pela alta difusão e manuseio cruzado desses materiais ressignificados como “insumos” na arte multimídia contemporânea, e, já introduzindo um termo discutido por alguns teóricos para qualificar esse fenômeno, sua ubiquidade, é que se torna pertinente balizar ao menos uma seção dedicada a essa incumbência.

Nessa seara, nota-se a importância nos últimos séculos do ato de reutilizar, com intuito criativo, imagens e objetos cotidianos, bem como, produções anteriores ou de outros artistas. Seja nos experimentos pioneiros da colagem cubista ou, adiante, da videoarte; quer ainda pela centralidade que se aproximou no dadaísmo e na pop art, essa dinâmica encontrou-se na vanguarda, conflagrando deslocamentos internos e o interesse do público. Sem demora, no momento, é secundário recontar detalhadamente tal trajeto, dado que essa prática, de tão presente, vem se confundindo com o respectivo desenvolvimento dialético das estratégias e linguagens característico da arte. Todavia, é transversalmente à massificação dos meios de comunicação e consumo que o apropriar como método de produção atinge seu esplendor – ocasionando também, de efeito colateral, a complexificação dos debates em todos os âmbitos do que seria ou não essa “arte”.

Portanto, tratando-se do estudo de uma série de trabalhos em vídeo, nivelaremos o escopo da apropriação ao contexto contemporâneo de simplificação do acesso aos recursos de produção e usufruto de conteúdo em formato digital. Então, a “matéria-prima” básica aqui consiste de vídeos gerados e/ou inseridos na *internet* por usuários comuns, principalmente expressas em plataformas sociais de compartilhamento como o *Youtube*. Aliás, vinculando o que já foi abordado, é cristalino como o particular ato de coletar alguma imagem, som ou vídeo disponível na rede para a execução de uma nova *coisa*, já equivale a uma repetição. Tal repetição que configura, por sua vez, a fração de um *loop*

maior – isto, na medida em que essa coisa passa também a integrar, ela própria, o vasto inventário de material disponível a ser reaproveitado.

Nesse sentido, para melhor entendimento, é preciso decompor o fenômeno da apropriação em graus diferentes. O primeiro, relacionado à sua existência e manifestação per si, não como um mineral em estado bruto, mas aproximando sua envoltura da figura de uma sopa primordial<sup>3</sup>, onde trocas dinâmicas ocorreriam a todo instante e simultaneamente. Esse sentido já incute também uma camada primária e espontânea da apropriação: antes do *repost*, *reblog*, *retweet*, etc. como ato primário, haveria antes a identificação com uma ideia ou conceito previamente em circulação. Voltando à analogia bioquímica então, irromperia uma espécie de apropriação a nível molecular, movida por marcadores inatos. Ou, expandido o empréstimo de jargões à psicologia, chegar-se-ia ao inconsciente coletivo de Carl Jung – e de fato, há mesmo autores que estabelecem conexões entre a *internet* e esse conceito.

Douglas Rushkoff, em seu livro *“Present Shock: When Everything Happens Now”* (2013) aponta de maneira geral que, assim como a camada mais profunda da psique seria composta de símbolos e arquétipos partilhados pela humanidade, o ciberespaço operaria de modo análogo, agrupando histórias, informações e valores culturais em dimensões globais. Hoje, ambos os domínios se transformariam em conjunto e de modo espelhado, com a internet, em sua singularidade, também alterando o fluxo de consciência da humanidade. Mais um exemplo próximo é Pierre Lévy, que tem o tratado *“Cibercultura”* (1999) como contribuição mais eminente. Vislumbrando também essa correlação, Lévy cunha o termo “inteligência coletiva”, pondo em perspectiva a descentralização do conhecimento armazenado e gerado sob a égide da *internet* como um aspecto positivo, capaz de catalisar novos estágios de desenvolvimento cultural.

De pronto, outro autor (e artista) que condensa bem e se debruça largamente sobre o tema é Lev Manovich. Um dos principais atributos relativos à

---

<sup>3</sup> Frequentemente associada aos bioquímicos Aleksandr Oparin e J.B.S. Haldane, esse conceito, também conhecido como teoria da origem heterotrófica da vida, propõe a mistura de compostos inorgânicos e orgânicos na água, sob condições pré-bióticas e expostos a diferentes fontes de energia e reações químicas, em um caldo onde se complexificariam até as primeiras formas de vida.

atual fase informacional e estética determinada pelo avanço tecnológico explorado por Manovich é a ubiquidade, sobretudo no livro “*The Language of New Media*” (2001). De origem divina, essa característica não se coloca também muito atrás em magnitude nesse contexto, com a tecnologia, de fato, quase substituindo em várias instâncias a função social da religião – o que nem mesmo é uma ideia nova, sendo tangenciada por autores como Marshall McLuhan (“*The Medium is the Message*”) em *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem* (1964) e Jean Baudrillard, que em *A Sociedade de Consumo* (1970), tem como um dos pontos de partida essenciais a substituição da busca da transcendência espiritual pela cultura de consumo, acúmulo e obsessão por imagens na fundação moderna.

Regressando à ubiquidade, o que chama atenção hoje, além do que pode ser observado como uma onipresença já prescrita do digital, é sua capacidade exponencial de penetração e cravamento em praticamente todos os foros da vida humana. Do sentido mais subjetivo e abstrato às próprias estruturas físicas, de poder e controle que regem a sociedade, acarretando em uma dependência quiçá irreversível, o que já se analisa – com certo temor – na atualidade, é um cenário de senciência e autonomia dessas forças, rumando a uma emancipação completa das rédeas civilizatórias. Em um panorama próximo, também Manovich, no artigo *The Poetics of Augmented Space* (2002), examina um meio ambiente saturado com informações e resíduos computacionais, usualmente em formatos multimídias. Essa alegada digitalização dos meios físicos é descrita como uma espécie de “espaço aumentado”, predominante, sobretudo em grandes centros urbanos, se exemplifica pelas tecnologias de conexão sem fio, integrações com satélites, difusão dos dispositivos pessoais, interfaces móveis, burocratização e vigilância eletrônicas, conversão dos textos e símbolos em ecrãs nos locais públicos, entre outros.

Desse modo, com o pretexto de que qualquer lugar passa a ser um espaço expositivo em potencial também para a arte digital e videoarte, abre-se um novo leque de hipóteses e abordagens criativas. Para essa pesquisa, tais desdobramentos poderão se dar em trabalhos futuros, envolvendo noções de arte pública, *site-specific* e *site-oriented*. Vale dizer, isto resultaria em novamente



operar com faixas de repetição/apropriação, enquadrando o digital de maneira ressignificada nesses espaços, interferindo com distorções ou sobreposições de *layers* na paisagem urbana corrente, resgatando materiais em desuso e anacrônicos, ou apontando para o traço polutivo e ruidoso dessa invasão perceptual germinada pela tecnologia, e que, no fim, acaba sendo na maioria dos casos apenas banalmente supérflua. Assim, novamente em um movimento cíclico e metalingüístico, intensifica-se então o deslocamento sensório das questões políticas mediadas pelo trabalho. Transferências essas, irrompendo da esfera representativa e alegórica para um real – talvez, terminalmente em seu ápice – contraditório, imprevisível e moralmente entorpecido; ou, igualmente, dos limites protegidos e superficiais da tela a uma tridimensionalidade maculada e comprometida aos ideais inflexíveis da aceleração.

Daí em diante, já apresentado o contexto sociocultural no qual os trabalhos que serão mais à frente expostos se desenvolveram – em um ato que também, quase por definição, se tratando do referido tema, abre brechas para exercícios especulativos –, é preciso reconduzir-nos àquela aferição, em graus, do apropriar-se como fenômeno. Atendo-se, agora, a seu uso deliberado e consciente como ferramenta pelos sujeitos-artistas. Portanto, tendo em mente que os seres humanos, mesmo antes da difusão dos meios de comunicação e troca, já praticavam a apropriação por instinto, naturalmente deve-se também entender e esmiuçar o que há de singular quando esse ato é sistematizado e carregado com intencionalidade criativa. Ou mais, conforme apreciado pelo crítico Nicolas Bourriaud em *Pós-Produção: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo* (2009), quando tal empreendimento se diferencia pelo desejo de navegar uma “rede de signos” e inserir-se por “linhas existentes” e em uma “narrativa que prolonga e interpreta as narrativas anteriores” (Bourriaud, 2009, p.16).

No âmago da relação entre uma inventividade que é incipiente do fazer (e por isso, ainda ligada à problemática da figura do gênio nas artes) e o repertório técnico comum de procedimentos utilizados pelas mídias de comunicação visual em seu fim, ambas compreendidas na fase de pós-produção (em uma conduta banal quase apartada da produção em si pelo prefixo pós), é possível então pensar a amplitude da apropriação dubiamente, tanto em uma base preliminar

quanto como finalidade ou conseqüência. De qualquer maneira, para quem pretende entender o lugar do artista como “operário qualificado” (Bourriaud, 2009, p.22) nessa conjuntura global, Nicolas Bourriaud e sua obra são fundamentais. Ainda que o autor expanda a concepção de pós-produção para outros períodos e práticas – sendo mais preciso, encabeça sua análise a partir do início das vanguardas do século XX, sobretudo do *ready-made* como novo evento de expressão – este é um conceito determinante aqui justamente pela aproximação dessa série de trabalhos com o significador formal em sua origem, ao redor do escopo do vídeo, bem como suas implicações políticas contemporâneas.

“Pós-produção”, termo técnico usado no mundo da televisão, do cinema e do vídeo. Designa o conjunto de tratamentos dados a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes *off*, os efeitos especiais. (...) Essa arte da pós-produção corresponde tanto a uma multiplicação da oferta cultural quanto – de forma mais indireta – à anexação ao mundo da arte de formas até então ignoradas ou desprezadas. Pode-se dizer que esses artistas que inserem seu trabalho no dos outros contribuem para abolir a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original. Já não lidam com uma *matéria-prima*. Para eles, não se trata de elaborar uma forma a partir de um material bruto, e sim de trabalhar com objetos atuais em circulação no mercado cultural, isto é, que já possuem uma *forma* dada por outrem (Bourriaud, 2009, p. 7-8).

Como habitual muitas vezes em textos exordiais – sentindo ser também nessa medida o alcance da influência desse título –, Bourriaud em poucas linhas parece não apenas sintetizar, mas desvelar e tornar óbvia, em um êxito quase apelante à face instintiva da cognição, todos os elos estruturais de seu argumento, que acabam se apoiando mutuamente. Nessa conjuntura, é natural a centralidade que a videoarte assume como meio de exploração estética e crítica na contemporaneidade. Ela oportuniza, ao mesmo tempo e com fertilidade (diferente de outras técnicas, como a pintura ou esculturas em relevo, que embora compartilhem diretamente com o vídeo do atual estado de flexão multimidiática da arte, são mais vinculadas a suportes tradicionais ainda), a flexibilização do acesso, compreensão e manipulação dos objetos – aqui, descorporeificados dos embargos físicos da matéria – e a manifestação das contraditoriedades conceituais e políticas já incutidas crucialmente em sua própria extensão, “de fábrica”, também fomentadoras de novas repercussões prático-teóricas. Em um cenário idealizado e conciso, talvez todo e qualquer trabalho de vídeo operando

alguma camada de apropriação seria, por definição, metalingüístico, crítico e refletivo; mesmo aquele que em um primeiro momento não se propusesse a ocupar declaradamente o status de produto artístico.

A chave do dilema encontra-se na instauração de processos e práticas que nos permitem passar de uma cultura de consumo para uma cultura de atividade, da passividade diante do estoque disponível de signos para práticas de responsabilização. Cada indivíduo, e ainda mais cada artista, visto que circula entre os signos, deve se considerar responsável pelas formas e por seu funcionamento social o surgimento de um “consumo cidadão” através da conscientização coletiva a respeito das condições desumanas de trabalho na produção de tênis esportivos ou dos desgastes ecológicos provocados por tal, ou tal atividade industrial faz parte dessa responsabilização. (...) Não que a tarefa dos artistas seja denunciar, militar ou reivindicar: toda arte é engajada, qualquer que seja sua natureza ou finalidade. Hoje existe um embate entre as representações que envolvem a arte e a imagem oficial da realidade, difundida pelo discurso publicitário, transmitida pelos meios de comunicação, organizada por uma ideologia *ultralight* do consumo e da concorrência social. Em nossa vida cotidiana, convivemos com ficções, representações e formas que alimentam um imaginário coletivo cujos conteúdos são ditados pelo poder. A arte apresenta-nos contra-imagens. Diante dessa abstração econômica que desrealiza a vida cotidiana, arma absoluta do poder tecnomercantil, os artistas reativam as formas, habitando-as, pirateando as propriedades privadas e os *copyrights*, as marcas e os produtos, as formas museificadas e as assinaturas de autor (Bourriaud, 2009, p. 108-109-110).

Essas ponderações iniciais apenas tocam o conjunto completo de especificidades do vídeo como mídia artística. Atravessadas pelo exercício da apropriação, toda específica etapa dessa considerada fase de pós-produção geraria suas respectivas bifurcações e implicações de sentido. Na verdade, esse raciocínio se estende para qualquer mínima ferramenta de um *software* editor de vídeos ou imagens – bem como para as variações na escolha das fontes de busca e as particularidades dos cliques usados como material. Do mesmo modo que, para essa pesquisa, a manipulação de recortes de tempo foi o artifício encontrado para alcançar determinadas impressões, outros poderiam ter sido empregados. Alterar gradientes de cor e luz, adicionar efeitos cinemáticos, mesclar áudios externos, falsear legendas atribuindo interpretações distintas, criar sobreposições de imagens, provocar *glitches* com resultados visuais imprevisíveis, desconstruir totalmente a configuração do conteúdo etc., potenciais recursos para, a partir de um material base encontrado abundante nessa rede de

*coisas* compartilhadas expoente que é a internet, arquitetar novas narrativas e articulações culturais, políticas e científicas.

Seja reforçando determinados aspectos e ângulos, reinterpretando-os ou, muitas vezes, até opondo-se analiticamente aos fundamentos originais daquilo anteriormente disponível, tais operações, de certa maneira, não se distanciam muito do ato de empunhar realmente um pincel ou um formão quanto às intencionalidades de expressão artística, abrindo paralelamente a esse campo de investigação estético-filosófico dissertado até aqui, uma superfície pura dedicada à experimentação pictórica, formal e performática. Explicado em parte por esse caráter, é que talvez haja um grande grupo que pratique “não-profissionalmente” com esses recursos digitais, legando à arte digital e de vídeo, ainda que jovem, toda uma já consolidada modalidade *naïf*, concentrada em montagens e edições espontâneas e ornamentais difundidas em plataformas de compartilhamento populares e redes sociais (e levando em conta que o autodidatismo, traço forte dessa denominação em outros períodos, é quase natural pelo menos em algum momento na maioria das relações entre sujeito e dispositivos computacionais). Assim, conseqüentemente urge também a necessidade de assegurar a continuidade livre desses modos de expressão e linguagem autênticos, nomeadamente, contra o avanço progressivo da mercantilização do tempo *online*, movimento perpetrado por grandes corporações que visa massificar e instrumentalizar cada faceta da experiência existencial e comunitária dos *usuários*. Logo, o que fica cristalino é, quanto maior a potencialidade emancipativa e contestatória que determinada manifestação social apresenta, mais agressiva e sofisticada se torna a reação do capital, induzindo um cenário em que a trilha para um ponto de inflexão calamitoso se assenta no mesmo passo que a evolução tecnológica e da consciência humana.

A vista disso, para além dessa miríade de desdobramentos nos planos teóricos e práticos, incluindo as transfigurações da entidade autor e a discutibilidade de parte desses anunciados – como sobre toda arte ser engajado de fato ou não –, o que resulta indispensável é reconhecer e assimilar o caráter indissociável desse fluxo corrente de expressões artísticas de um capitalismo já em fase tardia. Oferta e demanda em constante arritmia, uma economia

melindrosa de signos, formas, objetos e princípios. Incorporações de um mercado de subjetividades insaciável, no qual o velho preceito do tempo como moeda central toma contornos mais inflexíveis que o metafórico. Considerando esse painel, torna-se benquisto a quem se propõe produzir novas realidades e sentidos, também concatenar – mesmo que indiretamente – ideais ao redor da valorização e enaltecimento de um tempo de qualidade livre em seus corpos de pesquisa e trabalho, assumindo uma postura ativa defronte a implacabilidade do real.

Um das vias para a construção dessa práxis é, justamente, tirar proveito da desterritorialização do fluxo de informações e da hiperconectividade característicos da internet, criando também em suas brechas e ensejando momentos de trégua, reflexão crítica e apreciação. Quem aponta esses meios são os pesquisadores em comunicação e mídia, Ivone Neiva Santos e José Azevedo. Em um registro valioso para a investigação do digital na arte (ou da arte no digital), eles decorrem no artigo “Compreensão do espaço-tempo e hiperlocalização: os novos *flâneurs*:” (2019) sobre como o papel do artista estaria novamente se mesclando ao de *flâneur*. Promovido na poesia de Charles Baudelaire e amplamente explorado por Walter Benjamin, o *flâneur* seria uma figura habitual das cidades especialmente no século XIX; um observador atento, que se diferencia dos demais no tocante ao seu entusiasmo ímpar, a nível fenomenológico, direcionado não só ao utilitário e notável, mas também aos desvios e vicissitudes da malha urbana, subtraindo dessa vivência inspiração e traquejo artístico. No contexto presente, trocando as vielas e praças pelas arenas de discussão e comunidades *online* permeadas por imagens, um movimento semelhante então teria vez. Mais do que apenas isso, os autores, coadunando também com as arguições de Bourriard, ressaltam como tal impulso, apesar de sinalizar a aceleração tecnológica e o intrínseco desgaste dos modos de vida analógicos, duplamente, potencializa o resistir a esse mesmo processo degradante.

Portanto, é nesse ambiente de circunstâncias, referências e conjecturas que os próximos trabalhos se enredaram. Isto posto, também é evidente que tal arcabouço se funda distintivamente nessa forma em retroativo, a datar das

concepções primárias e da feitura de cada trabalho, suas lacunas e do próprio processo de escrita e reescrita. Para desenlaçar essa exposição de maneira mais pormenorizada, ilustrando-a com resultados práticos, os próximos segmentos de dedicação a abordar individualmente esses produtos, divididos em videoartes, videoinstalações e na ocasião de uma exposição individual – essa última vale dizer, desembocamento não apenas dos processos individuais de cada componente, mas da experiência somada de ter sido estudante de artes visuais e atuado como artista até ali; abraçando seus infortúnios, recompensas e o amadurecimento conquistado.

## MANUFATURANDO MÁQUINAS / MAQUINIZANDO CORPOS



5. Frame de *Manufaturando Máquinas / Maquinizando corpos I*. Acervo Pessoal.

Videoarte / Videoinstalação, em dois monitores

3'01" (*loop*)

2018

**Manufaturando máquinas / Maquinizando corpos**<sup>45</sup> é uma videoarte idealizada para apresentação em duas telas, utilizando como material base uma filmagem caseira cooptada no youtube. Enquanto, em uma delas, é exibida sem alterações essa tomada de um homem cortando um tronco de árvore com machado, na segunda é veiculada uma versão manipulada desse mesmo vídeo, contendo um *loop* que desequilibra a cronometragem e o senso temporal entre uma e outra. Esse *loop* consiste em um intervalo de ações – as machadadas – recortado e reinserido na sequência, repetidas vezes, até determinado momento, no qual a normalidade é restabelecida. Assim, a versão inalterada se encerra primeiro, dando lugar a uma tela preta, que permanece até a conclusão retardada da filmagem variante. Por fim, então, os vídeos se reiniciam em ambos os canais, no mesmo ponto, a contar do início original da gravação. Somada a essa operação, é adicionada na edição do *loop*, perdurando até o final da reprodução, a captação de um áudio retirado de uma reportagem televisiva expondo uma linha de fabricação de *smartphones* na China: bipes eletrônicos e uma voz artificial que pronuncia “OK” continuamente, ditando o ritmo dos funcionários.

<sup>4</sup> Disponível em: [vimeo.com/306325327](https://vimeo.com/306325327)

<sup>5</sup> Disponível em: [vimeo.com/449118398](https://vimeo.com/449118398) (vista da exposição)

Nesse sentido, a dessincronização da imagem e do tempo entre as duas exibições, acrescido do repetir incessante e robótico do “OK”, em uma dialética apelante aos sentidos, apontam diretamente para a divisão desigual do trabalho acentuada pela crescente inserção de tecnologia nas rotinas laborais – no presente, seja ela no setor primário, secundário ou terciário da economia, de maneira quase indistinta. Em síntese, uma ferramenta digital simples, usada para recortar e colar trechos de vídeo ou áudio, altera não apenas a extensão em segundos, minutos ou horas desses protótipos, mas similarmente a percepção subjetiva de sua temporalidade. Do mesmo modo, diferentes recursos tecnológicos, em contato com a realidade tangível, possuem a faculdade de controlar, distorcer o *tempo* e, fatalmente, a própria subjetividade dos indivíduos.



6. Frame de *Manufaturando máquinas / Maquinizando corpos II*. Acervo Pessoal.

Esse processo, dado como ocorre, engendra uma dinâmica que é, por definição, precetora do capitalismo. Portanto, afeta mais com maior intensidade as classes trabalhadoras de bases precarizadas e os grupos que já são historicamente mais marginalizados. Isto se dá tanto através dos mecanismos de controle físicos e psicológicos nos ambientes ocupacionais (incluindo aí outros relacionados, como os meios de trânsito e deslocamento entre casa-trabalho), quanto pela automação das forças de trabalho, substituição e extinção de postos em diversas áreas, sobretudo sem análises e planos de contingência que mitiguem os impactos na capacidade de subsistência e reflexos nos modos de vida desses sujeitos.

Ademais, a articulação entre os atributos intrínsecos e patentes dos arquivos coletados para a construção do trabalho acabou revelando outros estratos de desigualdade – ainda que isso não tenha sido premeditado em um



primeiro momento (o vídeo usado, em especial, foi escolhido entre muitos outros de pessoas também cortando madeira devido ao seu ângulo e frontalidade em relação à câmera, além do gestual do lenhador que já quase caracterizava um *loop* por si só). Essas assimetrias se inscrevem principalmente nos âmbitos de gênero, raça, classe e região: basicamente de um lado tem-se um homem branco, em algum lugar do ocidente, casualmente cortando lenha em frente a uma câmera, para, em seguida, subir tal filme em uma plataforma online focada em entretenimento; enquanto do outro se tem uma fração de áudio extraída de um vídeo-denúncia em uma fábrica sediada no oriente, focado em uma função exercida, maiormente, por mulheres). Caso trabalhadoras e trabalhadores sendo explorados no oriente (ou mais, no sul global<sup>6</sup> de uma maneira geral) para suprir um interesse de mercado supérfluo abastecido em grande parte pelo ocidente não seja suficientemente sintomático, acresça a isso o fato desses itens, como o *smartphone*, serem considerados ultratecnológicos e até “futurísticos”, mas a fabricação de seus componentes ainda ser amplamente baseada em trabalho manual e precarizado.



7. Frame de *Manufaturando máquinas / Maquinizando corpos III*. Acervo Pessoal.

Mais questões, concernentes à fase de execução e transposição do trabalho para o espaço expositório físico – assumindo ser uma videoinstalação de fato – também surgiram. Obstáculos esses que, na prática, passaram a evocar novos estímulos.

---

<sup>6</sup> Parte de uma classificação política e socioeconômica, usualmente adotada sob uma perspectiva pós-colonial e multipolar, visando realinhar e expandir os conceitos anteriores de primeiro e terceiro mundo, que subdivide os países de acordo com seu grau de desenvolvimento e soberania. Enquanto aqueles emergentes ou subdesenvolvidos geralmente se localizam no hemisfério sul, os desenvolvidos e titulares da hegemonia política estão no norte, apesar de exceções em ambos os casos. Além da posição latitudinal, essa categorização, via de regra, também coincide com a oposição entre oriente e ocidente.



8. Vista da instalação *Manufaturando máquinas / Maquinizando corpos*. Acervo pessoal.

Uma dessas adversidades, até poderia ser considerada uma limitação intransponível em relação àquilo projetado inicialmente, porém, por se tratar de um trabalho que também aspira contemplar – e pôr em xeque – as problemáticas de seu *médium*, acabou adicionando uma faceta inesperada. Os aparelhos de *dvd* utilizados na instalação *padeciam*, ambos, com um *delay* de milissegundos entre o fim e o princípio de cada reprodução, acumulando-se lentamente a cada *loop*. Como resultado imediato, o planejado reinício simultâneo entre os dois canais não se manteve exatamente preciso. Entretanto, já pensando em uma gama de efeitos mais ampla, além de não comprometer factualmente a impacto estético e conceitual da videoinstalação, desencadeou novas vertentes para sua fruição, incorporando de maneira mais concreta a dimensão tecnológica como meio e suas especificidades, reiterando a discussão especulativa da relação humana-máquina com mais uma esfera. De algum modo, aqueles aparelhos estavam ali também executando um *trabalho*; exaustivo, subordinado e personificando, talvez, certa sensação de contragosto, bem como defrontando sua intrínseca e programada obsolescência.

Por outro lado, também se fez presente mais uma circunstância que, nesse caso, já se mostrava provável desde a concepção do trabalho. O áudio coletado da reportagem na fábrica (rememorando, composto por um sinal sonoro eletrônico

acompanhado da pronúncia da citação “OK”) não era satisfatoriamente nítido, especialmente para uma escuta desprovida de contexto. Todavia, e sem embargo das tentativas realizadas de tratamento do áudio ou da procura por outro fragmento que pudesse melhor substituí-lo, esse encadeamento sonoro com o movimento das machadas era, indispensavelmente, elemento fundamental para a formulação completa e única do trabalho. Assim sendo, optou-se por prosseguir com a videoarte como tal, mesmo que o repetir ininterrupto do *OK* soasse mais ruidoso que o esboçado – de qualquer modo, essa textura *noise* também era bem-vinda, visto seu valor contemporâneo para as explorações em arte e tecnologia. E, de fato, talvez tenha sido essa a sensação mais preponderante durante sua exposição, ainda mais considerando o sistema de áudio obsoleto dos televisores antigos de tubo.

Não obstante, após essa primeira experiência, foram pensadas formas futuras para a exibição do trabalho. Porventura, um terceiro monitor, que apresentasse, textualmente, uma conjectura mínima para as escolhas estéticas e sua acepção geral. Porém, é claro que, nesse caso, toda fruição e arcabouço de interpretações acabariam subservientes à visão do artista. Esse, um cenário que era, no fim, muito menos desejável do que uma leitura mais aberta, atonal e enigmática – como se intentou, não somente nesse trabalho, mas integralmente na pesquisa que o engloba –, aproximando mais sua receptibilidade da própria sensação de montar um quebra-cabeça que foi (e sempre é, pensando no conjunto) elaborá-lo.

## O TORNO RETERNO



9. Frame de *O torno reterno*. Acervo pessoal.

Video arte

2min47s (*loop*)

2019

**O torno reterno**<sup>7</sup> é um painel móvel, subdividido em quadrantes que operam sob lógica internas de manipulação e repetição próprias – embora ainda contíguas, diferindo mais no grau de intervenção nos recortes originais e complexidade na construção de cada *loop*, bem como na extensão desses ciclos. Concebido, inicialmente, para exposição em *loop* através de um único canal de vídeo, o trabalho também conserva as faixas de áudio nativas, justapostas por um trecho acelerado em duas vezes de *The Man Machine*, música da banda *Kraftwerk*.

Esse arranjo visual e sonoro entre quatro vídeos coletados da internet aproxima e contrapõe a ação *in situ* de duas máquinas cíclicas, a escada rolante e a porta giratória, com modelos digitais de suas estruturas e funcionamento. O que persiste após cada angustiante repetição é o apontamento de como tais dispositivos, entre outros, largamente inseridos no cotidiano e imaginário urbano –

<sup>7</sup> Disponível em: [vimeo.com/449121279](https://vimeo.com/449121279)

e atuando aqui como *avatars* de todo o sistema tecnocapitalista –, a despeito de suas serventias, também delimitam e domesticam a locomobilidade e os fluxos humanos. Esse regime se dá, especialmente, nas cidades atuais, resumidas em vorazes territórios de guerrilha da subjetividade – sintéticos, disfuncionais e sempre reinventando um ideal ilusório de progresso, do qual suas fronteiras se alimentam. Nesse cenário, com a cinesia (do sentido literal ao mais amplo) adormecida, os indivíduos acabam submetidos a uma categoria ontológica inferior dentro do grande aparelhamento ideoburocrático que rege a sociedade: *usuários*. Quer seja esse, de uma tecnologia, um serviço, uma comodidade, uma política pública ou alguma substância que anestesie todo esse hiperestímulo; no fim, não importa, se mediadas pelos princípios do capital, a pauperização existencial infligida segue a mesma tendência.

Essas notas de *O torno eterno* são reforçadas, também, por determinado fundo sutil de humor. Potencializado pela cacofonia de sons sobrepostos, há um dado tom absurdista na natureza dos *loops*, não apenas por sua ilogicidade típica, o desespero da condenação de descer a mesma escada e atravessar a mesma porta incessantemente, mas também nas qualidades do material fonte empregado. A escada rolante tem a desfaçatez de ser mínima, com poucos degraus, facilmente substituível por uma escada comum ou uma rampa, sem prejuízo para sua finalidade habitual – transportar pessoas entre pavimentos distantes com conforto e rapidez – ou das demandas necessárias para a operação e manutenção de uma máquina. O vídeo da porta giratória é um anúncio comercial antiquado e com uma encenação que, em sua objetividade e redundância, se faz involuntariamente cômico. Mais que isso, ao envolver o conceito de “Eterno Retorno” e a definição técnica do torno, uma das ferramentas metalúrgicas mais antigas e importantes que, baseada em um funcionamento circular, confecciona peças como eixos, polias e roscas, essenciais para esse tipo de máquina, nota-se o jogo semântico presente no título. Afinal, o fenômeno da linguagem não perpassa, em grande parte, pela repetição cíclica e intercambiada de um conjunto restrito de grafemas e fonemas? De um modo similar como há, naturalmente, derivas no processo lingüístico – na forma de trocadilhos e neologismos, por exemplo –, o humor também surge como mecanismo de

dissidência, o escape da condição aparentemente inescapável de refazer sempre os mesmos passos, em dias iguais, servindo de insumo descartável para a marcha plutocrática<sup>8</sup> imposta ao tempo.

---

<sup>8</sup> Junção, do grego, de *ploutos*, “riqueza”, e *kratos*, “poder”, a plutocracia é o controle de uma sociedade por uma elite econômica, minoritária em número de indivíduos, via concentração de renda e domínio dos meios de produção e culturais. Por mais que, oficialmente, a maioria dos países sejam democracias liberais, a plutocracia é inseparável de um sistema econômico como o capitalismo é em sua definição, independentemente de suas ramificações, fases passadas ou caminhos futuros.

## O VOO DO CACHORRO

Amadurecendo os experimentos com apropriação de vídeos, *loops* e as reflexões em torno de tais incursões, pareceu rumo natural o desejo de sondar a mutualidade e o comportamento de diferentes elementos de repetição no mesmo ambiente expositivo, o espelhamento de diferentes telas/narrativas e o senso de continuidade entre acepção temporal dos trabalhos; compreendendo como tese a existência de um conjunto de reverberações residuais e subliminares hábeis em preencher metafisicamente o espaço. Desse modo, a exposição individual **O VOO DO CACHORRO** constituiu-se como encadeamento pontual daquele estado corrente da pesquisa.

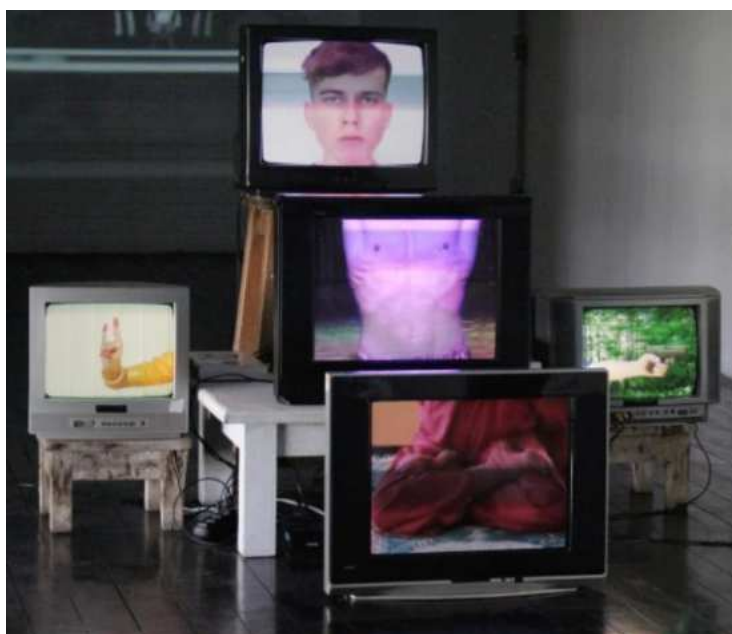
*O VOO DO CACHORRO*, como título, é um paradoxo; uma sensação eminente de ruptura que os trabalhos individualmente perseguem, mas não alcançam. Uma frase-obra aparentemente incoerente que, por contraste ao conjunto de trabalhos que aglutina sob si como bandeira, traz plurissignificações não apenas atinentes ao caráter sublime dessa antinomia, como também embebidas no esforço em repetir e do cansaço físico da ação, próprio daquilo que é corpóreo e capaz de deformar o real. O romper, quase póstumo, de uma domesticação de sentidos que é mais discernível a partir de um olhar exterior – quebra essa, gravada aqui em epitáfio, nessa formação poética impossível.

**Corpóreo Coletivo**<sup>9</sup> é uma videoinstalação integrada por cinco televisores de tubo, espaçados de modo a representar cabeça, tronco, membros superiores e inferiores, exibindo, em cada fragmento, um clipe em *loop* daquela respectiva parte do corpo desempenhando alguma atividade. Esse trabalho pode ser considerado a coluna cervical da exposição, não só por sua centralidade no desenho expositivo ou pela conotação do retrato abstrato de uma figura humanóide, mas pelo grau de elaboração criativo e logístico total que exigiu. Nisso, resumem-se especialmente dois fatores: a curadoria de poucos – entretanto dotados necessariamente valores alegóricos culturais grandes – trechos de vídeos entre uma gama de possibilidades que, em um primeiro

---

<sup>9</sup> Disponível em: [vimeo.com/999695189](https://vimeo.com/999695189) (vista da exposição)

momento, aparentava ser virtualmente infinita, porém após afinamento da pesquisa se mostrou mais restrita quanto ao nível de adequação e qualidade estética dessas imagens – para além dos marcadores subjetivos pretendidos, as escolhas precisavam obedecer a parâmetros objetivos como angulação, escala, nitidez e toda a cinemática da ação. O segundo aspecto, e de igual ou maior desafio, constitui-se da complexidade de transportar, preservar e operar cinco televisores de tubo e cinco aparelhos reprodutores de DVD, tais quais os dispositivos de temperamento analógico que são, testemunhando a obsolescência desses com mais uma peça no rol de reflexões do trabalho diretamente na prática.



10. Vista da exposição *O VOO DO CACHORRO*, videoinstalação *Corpóreo Coletivo* no centro. Catálogo.

Desenvolvendo melhor o cerne ideativo que orientou a seleção dos *loops*, ainda que, como já ressaltado, circunscritos à oferta de material – coleta de vídeos publicizados na internet –, a composição final visa assegurar coesão e a multiplicidade de intuições, elos e atritos entre os fragmentos. Novamente, a exemplo do trabalho pregresso *Manufaturando máquinas / Maquinizando corpos*, estabeleceu-se paralelos entre traços tidos como orientais ou ocidentais, femininos ou masculinos. Mais íntimo que isso, ou ao menos de maneira menor atravessada por preceitos hegemônicos e lugares-comuns (como o



orientalismo<sup>10</sup>), *Corpóreo Coletivo* reconhece o corpo dentro das tradições que o concebem como o veículo físico – máquina – para cada partícula individualizada de algo maior e excelso que é a consciência humana, compartilhada e acumulada através do tempo, com sua própria rede interna de movimentos e trocas.

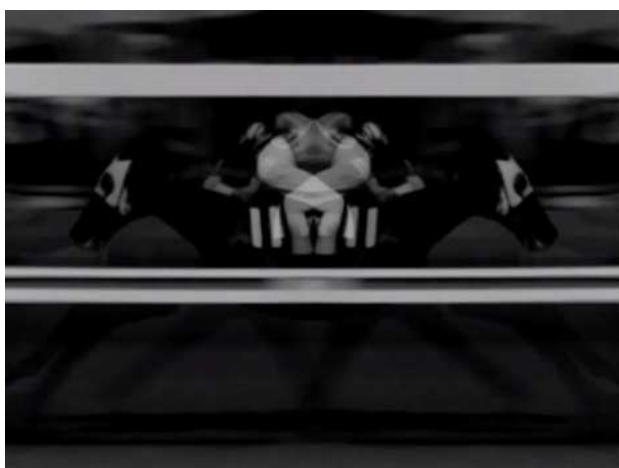
Nessa amálgama, há ângulos na experiência de estar e expressar-se através de um invólucro que se distanciam mais entre si do que outros. Esses pontos dividem tangentes, alguns permutam de tempos em tempos, outros parecem se repelir por natureza. Mão executando mudras; cabeça apregoando ostensivamente um suposto modo correto de mastigar; disparo manual de arma de fogo; quadril e torso ondulando-se em dança-ritual; par de pernas “paradas”, em um movimento mais uniforme, na posição clássica de meditação. Corpos performando em contextos estruturados, atravessados por diferentes vivências culturais, políticas e espirituais, coabitando uma mesma silhueta. Um corpo-máquina que abarca e conjuga símbolos e antíteses, em certa parte, alimentado pela dissonância cognitiva informacional da contemporaneidade, mas consciencioso – na sua diligência em repetir-se – do seu papel imperfeito de zelar memórias por si só já imprecisas.

Além de tudo, tal qual a validade biológica do corpo humano, foi preciso lidar, de maneira colateral, com a efemeridade também deste aqui, construído e planejado. Percepção consubstancializada em seus componentes, aparelhos não mais fabricados, obsoletos seja em formato, configuração ou até funcionalidade, eles precisaram, mais de uma vez, de substituições – obrigando já a superar a barreira de encontrar alguém que *ainda* os tinha e estava disposto a realizar o empréstimo –, de suas capacidades de funcionamento sendo extraídas ao máximo para permanecerem ligadas durante todo o período da exposição e, mesmo assim, constantes correções de problemas técnicos em meio a exibição. No fim, havia menos televisores de tubo e reprodutores de DVD em condições aptas de funcionar depois, do que antes, do trabalho. Essa constatação no

---

<sup>10</sup> Originalmente um termo polissêmico, utilizado de maneira generalista para designar o estudo de temas orientais, sobretudo do Oriente Médio e Extremo Oriente, ganha com Edward W. Said no livro *Orientalism* (transcrito para o português como “Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente) uma leitura crítica, assinalando a representação mistificada e carregada de estereótipos das culturas orientais pela visão do sujeito ocidental, resultando tanto em uma idealização romântica e distante quanto na legitimação desumanizante do colonialismo.

entrecho de um corpo que, por definição, em teoria, deveria ser perpétuo, foi carregada de melancolia, gerando reflexões acerca do futuro de videoinstalações desse tipo, onde o termo “mídia perdida” de fato faz referência não apenas a determinados conteúdos visuais ou sonoros indisponíveis ao público ou mesmo descartados efetivamente, mas também às ferramentas onde circulam e ganham dimensão. No mais, interpelar esse aspecto reforça a inscrição desta pesquisa e série de trabalhos em uma linha que distingue e questiona a escalada tecnológica dos modelos produtivos do capitalismo e modos de vida atrelados, ocupando-se criticamente do lugar de inseparabilidade entre sua influência e a própria materialização artística.



11. Frame da videoarte *equeuestre*. Acervo pessoal.

Nesse sentido, a partir da exploração de uma ruidosfera, da busca pela assinatura espectral que remanesce do dissenso entre avanço tecnológico e uma corporalidade anacrônica, decorre a videoarte ***equeuestre***<sup>1112</sup>. Seu título, ao mesmo tempo, evoca a tradição escultórica da figura de cavaleiros montando seus cavalos e incorpora a palavra da língua inglesa *queue*, cuja tradução é *fila* e na informática também corresponde à sequência de comandos a serem lidos por um programa. Um fragmento do filme *The Killing* (1965), escolhido pela precisão dos movimentos do cavaleiro e da câmera que o captura, preservando um plano de movimentos marcados e já repetitivos, é manipulado de tal modo que, além do próprio *loop*, o trecho repetido original tenha uma versão espelhada sobreposta,

<sup>11</sup> Disponível em: [vimeo.com/999678070](https://vimeo.com/999678070)

<sup>12</sup> Disponível em: [vimeo.com/999682184](https://vimeo.com/999682184) (vista da exposição)

resultando em uma *corrida* não apenas infinita, mas bidirecional. Os contornos duplicados de cavaleiro e cavalo continuamente se fundem e se desmancham, ora para direita ora para esquerda, como um pêndulo. Mais importante, como já aferido, que a evolução nos modos de captar e fixar imagens trazidas pela tecnologia digital à arte, sobretudo na eficácia em representar a passagem do tempo, são ainda as possibilidades de distorcê-la e revelar a subjetividade que é intrínseca a esse fenômeno – tratando-se dessa, afinal, a tônica de grande parte das vanguardas modernas, canalizar os efeitos das crescentes transformações do ambiente na expressão emocional dos seres humanos.



12. Vista da exposição *O VOO DO CACHORRO*, videoarte *equuestre*. Acervo pessoal.

Complementando a exposição, tem-se uma nova apresentação de **O torno *reterno***, transportando a videoarte original para a tridimensionalidade do espaço. No lugar de um único plano, agora cada quadrante que forma o trabalho é exibido em um televisor isolado, dispostos em tornos de um mesmo eixo (utilizando os próprios pedestais dos aparelhos como suporte) e projetando o foco para o lado exterior. As telas se dividem em dois níveis; o mais baixo, junto ao chão, expõe os recortes da escada rolante e da porta giratória em seu emprego por pessoas, enquanto no superior, estão retratados os modelos técnicos de ambas.

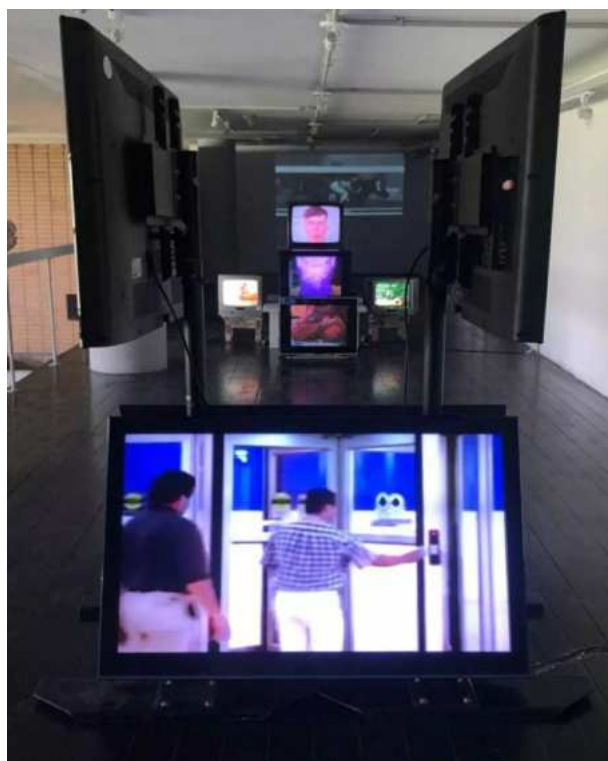


13. Vista da exposição *O VOO DO CACHORRO*, videoinstalação *O torno eterno*. Acervo pessoal.

O aspecto tridimensional da fruição do trabalho, necessitando ser contornado pelo interlocutor – seja no sentido de movimento indicado pelos *loops* ou não –, extrapola os limites individuais da instalação e confere uma motricidade a toda exposição, contaminando os demais trabalhos da mesma forma que também é invadido por seus traços visuais e sonoros. À vista disso, por uma escolha estética, pensando na coerência do desenho expositivo de *O VOO DO CACHORRO* e no encadeamento de seus diferentes elementos, o componente sonoro presente na primeira versão de *O torno eterno* foi suprimido, viabilizando em seu silêncio, junto à presença dos ruídos de *Corpóreo Coletivo*, maquinações de outras naturezas.

Portanto, o que resta evidente é o caráter mutualístico da exposição, tanto em sua proposição conceitual quanto na integração sensorial dos três trabalhos em vídeos que, no fim, também funcionam como uma única e grande instalação. Ademais, essas operações são atreladas e mobilizam-se em torno das características da galeria de arte Mezanino, na qual a exposição se deu; sua largura estreita e comprimento alongado, a proximidade de um ateliê e outras áreas comuns, a “quarta parede” incompleta etc. *O VOO DO CACHORRO*, novamente conforme as hipóteses de seu nome, se moldou visando superar os obstáculos e usufruir das potencialidades desse espaço. Uma sensação de

frontalidade, anseio pela manipulação e pela troca com o material (sentir o que cada canto pedia, ocupar-se e identificar gestos embrionários em um contexto já estabelecido de antemão) que percorreu todo o desenvolvimento da exposição, vale dizer, análoga a determinação presente no processo obsessivo e profundamente pessoal que é construir qualquer trabalho, de apropriar-se de cada achado, manipulá-lo e, na repetição e seu consecutivo desejo libidinoso de romper-se, gritar alguma coisa.



14. Vista da exposição *O VOO DO CACHORRO* com os três trabalhos ao fundo. Acervo pessoal.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É impossível não ligar esse momento de desfecho àquilo mensurado em forma de notas, de fato, iniciais. Quando, de uma maneira reflexa a como se dão as coisas no agora, com o lançamento de uma visão hierarquizada ao eu do passado, aquele indivíduo também buscava vislumbrar nesse futuro alguma resposta. De certo, além de não ter as soluções, talvez eu devesse apagar todas aquelas palavras ou mudar drasticamente seus sentidos em uma revisão. Não que eu não me reconheça ali, talvez só moderasse algo no nível de personalidade empregada e grau de exposição. Porém, por entender essa escolha naquele instante como condição e parte essencial para o atual desenvolvimento desse trabalho, a mantenho e vou adiante, esquadrinhando um pouco mais tais inseguranças.

Igualmente, em lugares também improváveis de não se notar a conexão entre, estão as discussões dessa pesquisa em torno de repetição, tecnologia e modos de vida, com a sensação que me atravessou boa parte da graduação – a de não sair do lugar. Embora o ato simples de repetir e o estado imóvel sejam diferentes em essência – enquanto em um há uma sobrepresença do movimento, já o que caracteriza o outro é logo sua ausência –, em uma perspectiva mais ampla, cuja condição para existir sob o olhar do outro é a autotransformação constante, ambas as condutas parecem compartilhar uma tautologia contígua, um mesmo eco. Não obstante, é importante ter em conta e frisar o caráter relativo desses princípios, associados às interpretações de tempo e espaço que encontram diferentes valores e parâmetros conforme variam em época, cosmovisão, cultura etc. Além disso, repetições correspondem a ciclos da natureza e integram a condição humana; constituem um mecanismo evolutivo, um fenômeno que se desdobra da bioquímica do corpo até todo *ethos* que carregamos como espécie.

De modo intrínseco, contrariando anseios herdados e promessas de uma cultura ficta e ambiciosa, há essa inércia que não investe somente contra aspectos “produtivos” de uma vida em sociedade, porém ainda assombra domínios mais íntimos, tão essenciais à forja de uma identidade integralmente

segura. Pautadas pela exigüidade do que se sabe sobre o que é estar vivo, são sintomas e seqüelas da distorção crescente, em alcance e significado, que a experiência de existir sofre na contemporaneidade. Assinalam-se como causa e efeito, dentre outros, o exponencial preenchimento informacional e tecnológico dos vazios da rotina, a aceleração dos ciclos de vida e dessensibilização perante o rigor desses processos – tal violência, em muito traduzida nas próprias imagens que nos derrodeiam. Pela persistência dos mesmos motivos e gatilhos, conscientemente ou não, encaro como natural seguir buscando profundidade nessa profusão corriqueira de registros e símbolos que, em uma primeira vista, pouco informam, quase uma coleção alexandrina de marcadores sociais de pertencimento e exclusão, mais outro espólio deletério deixado às gerações futuras. De estratégia, como já enunciado, a predileção por manter sempre uma perspectiva ampla, porém ativamente crítica. Ávida perante as possibilidades, ainda que atenta às repetições e armadilhas. No mais, selecionar os momentos propícios de transmutação em cada trecho do percurso: ser canal, desaguadouro, se voltar às margens e navegar os meandros.

É em tal aspecto que, perto do fim, esse trabalho de escrita parece cada vez mais voltar-se para dentro, lutando contra uma agudez solipsista velada, quase oculta, na logicidade circular e voluptuoso dos ciclos de *loops*. Efeito corolário da necessidade em quase fragmentar-se em um eu do passado, criar e manter frequentes pontes de sentido e razões entre compartimentos, sitiados em uma bidivisão ilusória. Atento às repetições e armadilhas.

Para escapar dessa tendência, agarra-se na plasticidade e concretude da trama que engendra o tantas vezes evocado macrocenário-fundo dessas reflexões. Isto é, para além de uma narratologia básica inerente às imagens. Por sua vez, pode-se observar como o vídeo, sendo uma arte temporal, opera bem como ferramenta pródiga em captar e sublinhar inconformidades e incômodos que, antes de subjetivas, ou regidas bioquimicamente pelo hipotálamo, são físicas. Deformidades no espaço, corpos extenuados. Extrapolações ou restrições de determinadas funções, atos falhos. Uma estranheza teatral nos gestos, nos movimentos. Tudo sob algum contexto; alguma troca, diálogo ou relação de força. Logo, muito parece mais sobre a natureza dos materiais em vídeo utilizados do

que sobre o ato da repetição em si. Antes mesmo de manipulados, havia sempre algo de já reiterado, curioso ou discordante, que a confecção e a inserção do *loop* só bastou para lançar um clarão, uma denúncia. Naquilo que, por ventura, aparentemente não houvesse logo de início, a pertinácia dos *loops* o revelaria, e se necessário, fantasmagoricamente.

Por soma de tudo isso, e por tantas outras coisas, algumas impossíveis de se citar, é que, no que se refere a esse trabalho, me apetece finalizá-lo em estado de suspensão. Carregando ainda dúvidas, sentindo e habitando suas divisas – balançando entre o próximo passo e esperar a pedra lançada no tempo bater de volta. Como um *loop*, em esperançosa forma, deixando persistir aquilo que pode haver de mais crucial em cada gesto, mas enquanto busca também sossegar a memória do que é supérfluo. Tragado à realidade nesse meneio, talvez essa breve reflexão desanuvie, ainda que momentaneamente ou sempre, a própria ilusão egóica em dividir a experiência de existir entre o eu e o Outro, estados mentais e físicos de repouso e movimento, sapiência e intuição, arte e não-arte. Talvez, no fim, cromatize com rastros inequívocos de vida a morbidez peculiar da cisão entre o horizonte iluminado pela consciência e o vulto acachapante do desconhecido.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRILLARD, Jean. **A Sociedade de Consumo**. São Paulo: Editora Zahar, 1980.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-Produção: Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo**. São Paulo: Editora Martins, 2009.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Editora Graal, 2006.
- DÓCZI, György. **O Poder dos Limites: Harmonias Proporcionais na Natureza, Arte e Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HALDANE, J.B.S. **The Origin of Life**. London: Harper & Brothers, 1929.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MANOVICH, Lev. **The Language of New Media**. Cambridge: MIT Press, 2001.
- MANOVICH, Lev. **The Poetics of Augmented Space**. Disponível em: [https://manovich.net/content/04-projects/034-the-poetics-of-augmented-space/31\\_article\\_2002.pdf](https://manovich.net/content/04-projects/034-the-poetics-of-augmented-space/31_article_2002.pdf). Acesso em: 16 ago. 2024.
- MCLUHAN, Marshall. **Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem**. São Paulo: Editora Cultrix, 1969.
- OPARIN, Aleksandr. **The Origin of Life**. London: George Allen & Unwin, 193
- RUSHKOFF, Douglas. **Present Shock: When Everything Happens Now**. Nova York: Current, 2013.
- SAID, Edward W. **Orientalism**. New York: Pantheon Books, 1978.
- SANTOS, Ivone Neiva; AZEVEDO, José. **Compressão do Espaço-Tempo e Hiperlocalização: Os Novos Flâneurs**. Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. Comunicação e Sociedade, vol. 35, 2019, pp. 239 – 257

## SITES PESQUISADOS

ARNOLD, Martin. **Passage à l'acte**. 1993. Filme/Videoarte. Disponível em: <https://vimeo.com/398345542>. Acesso em: 16 ago. 2024.

BORGES, Jorge Luis. **Autorretrato**, 1975. Naquim sobre papel. Disponível em: [https://www.researchgate.net/figure/Figura-5-Jorge-Luis-Borges-Autorretrato-de-Jorge-Luis-Borges-Tinta-da-china-sobre\\_fig1\\_358134667](https://www.researchgate.net/figure/Figura-5-Jorge-Luis-Borges-Autorretrato-de-Jorge-Luis-Borges-Tinta-da-china-sobre_fig1_358134667). Acesso em: 16 ago. 2024.

ESCHER, Maurits Cornelis. **Drawing Hands**. 1948. Litografia. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/m-c-escher/drawing-hands>. Acesso em: 16 ago. 2024.

FRAMPTON, Hollis. **Zorns Lemma**. 1970. Filme/Videoarte. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zDQfAUxQdvl>. Acesso em: 16 ago. 2024.

PAIK, Nam June. **Li Tai Po**. 1987. Escultura. Disponível em: <https://museum.asiasociety.org/collection/artists/nam-june-paik/object/2008-002-li-tai-po>. Acesso em: 16 ago. 2024.



