

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS

Instituto de Artes

Departamento de Artes Visuais

**Memórias em Rotações por Minuto:
um percurso perceptivo entre tempos e imagens.**

Thaís dos Santos Leite

Trabalho escrito de conclusão de curso como requisito parcial submetido à banca examinadora para obtenção do grau de bacharel em Artes Visuais com ênfase em Fotografia.

Orientador:

Professor Alexandre Santos (Graduação em Artes Visuais/ UFRGS)

Banca examinadora: Elida Tessler e Maria Ivone dos Santos

Porto Alegre, Dezembro de 2010.

Agradecimentos

Presto sinceros agradecimentos aos professores que aceitaram participar desta banca, ao meu orientador pelo olhar atento e generoso, à professora Élide, pela profundidade do envolvimento, à professora Maria Ivone pela sensibilidade singular e pelo acompanhamento.

Aos professores que, ao longo do curso, me comprimiram e me expandiram: Flávio e Teresa.

Ao monitor do laboratório multimídia do Instituto de Artes: Eduardo Miler por colaborar com as edições dos vídeos.

Aos companheiros de coletivos: o n.a.i.p.e., o Chicamatafumba, o Núcleo de Economia Alternativa e à equipe do projeto de pesquisa *Territorialidade e Subjetividade: cartografia e os novos meios*, coordenado pela professora Maria Amélia Bulhões - por ampliarem meu campo de visão sobre as formas de se trabalhar com as Artes.

À amiga Ana, por estar presente nas reflexões mais profundas e nas ações coletivas.

Ao Fabio, aos amigos de infância, de trabalho, da faculdade e da CEU, por tornarem a vida mais leve.

À minha família que incentivou desde cedo a minha criatividade com lápis, livros e discos.

Principalmente aos meus avós: Lory e Terezinha por acreditarem (sempre) que é possível.

SUMÁRIO

Introdução	4
Capítulo I	
O ponto vazio como origem da linha e da espiral.....	6
Capítulo II	
Do comprimido à expansão e sinestesia.....	23
Capítulo III	
As caixas e as relações com o espaço.....	35
Considerações finais	44
Bibliografia	46

Introdução:

Este escrito que intitulo de *Memórias em Rotações por Minuto: um percurso perceptivo entre tempo e imagens* é parte do projeto de graduação em poéticas visuais que tem como principal objetivo fazer uma reflexão a respeito do meu processo criativo e retomar o desenho como seu protagonista nas diversas camadas de tempos e imagens que compõem meu auto retrato.

Uma vídeo-instalação é a etapa expositiva do desencadeamento deste processo que se dá da seguinte forma: uma ação é realizada por mim com relação a um objeto: o toca discos, esta situação é filmada e passa a existir em uma condição videográfica, eu edito esta imagem e congelo cada instante do movimento. Cada fragmento, então, recebe um novo olhar, um novo gesto do meu corpo, que desenha, enquanto ouve um disco. Os desenhos voltam a existir em uma condição virtual ao serem escaneados e sequenciados em uma vídeo-animação.

O segundo vídeo que compõe esta vídeo-instalação é constituído por uma camada visual, em que são captados diversos ângulos de um disco de vinil que fica tocando (girando) em uma vitrola *Telefunken*, e por uma camada sonora, que acompanha a imagem. Este som é o registro do desenho de alguns auto retratos, o atrito entre o lápis e o papel é destacado, diferentes texturas se somam para formar um caminho sonoro-visual do que seria uma autoimagem de fases

diferentes da minha vida. A projeção de ambos os vídeos será simultânea.

Durante a leitura de um disco, uma agulha desloca-se de ângulo, enquanto a base gira a uma velocidade de 33 rotações por segundo. Partindo desse funcionamento, pretendo direcionar minha escrita pelas relações de memória. A agulha que fará a leitura desse caminho será a intersecção da minha relação perceptiva com a experiência. Ao analisar a percepção, identifico-a, em distintos momentos como estesia e como sinestesia.

Meus sentidos fazem um caminho de volta ao passado ao observar a imagem do vídeo que obedece à lógica do traço, do vestígio de um espaço-tempo em que habitei. A partir da atitude do desenho, que remete à lógica do traçado, do projeto, reinvento o caminho deste percurso. Isso muda tudo quanto à relação que a imagem artística pode ter com o real e o tempo, a reprodução e a representação. Esse conjunto de ações se apresenta como um contrafluxo ou um gesto de resistência ao atual contexto em que as informações são cada vez mais abundantes, transitórias e esvaziadas de sentido.

Para a execução deste trabalho parti de memórias de situações vividas em momentos entre um traço e outro de desenhos que precisaram ser revividos, e confrontei-os com alguns trabalhos realizados durante a graduação, com obras de artistas reconhecidos e com referencial teórico que proporcionaram a minha identificação com o contexto artístico histórico. A partir de um pequeno gesto sucede-se uma cadeia de ações que partem de continentes para formarem conteúdos e que se expandem para além do meu eu.

Capítulo I

O ponto vazio como origem da linha e da espiral

*“O que me consola um pouco da impertinência de escrever tantos
“eu” e “mim” é supor que muitas pessoas bastante comuns neste século XIX fazem o
mesmo. Em 1880, estaremos inundados por Memórias e, em meus “eu” e meus
“mim”, serei como todo mundo”*

Stendhal.

Minhas primeiras lembranças de me relacionar com o processo criativo trazem consigo também recordações de uma situação: na sala de casa, eu, aos cinco ou seis anos, ligava o toca discos, ouvia músicas e traçava minhas primeiras impressões sobre o mundo. Ao voltar a habitar o tempo do desenho em meu projeto de conclusão de curso, defino-o novamente como um elemento do meu cotidiano, que deixei de lado por algum tempo. Num movimento contrário aos primeiros desenhos em que eu projetava um futuro, esse processo traz consigo memórias de experiências de um tempo que passou.

Segundo Raymond Bellour no livro *Entre-imagens*¹, a imagem-lembrança é uma imagem composta, que se desdobra de acordo com múltiplos níveis, em cadeias associativas que tendem tanto a constituir esses níveis como estratos autônomos, lugares identificáveis, quanto a passar de um a outro por um movimento imprevisível e sem fim, portanto, o caminho que conduz da memória à invenção é circular, os círculos retomam-se e inscrevem-se uns nos outros sem nunca coincidir, conforme uma progressão que não é um progresso, mas uma deriva controlada.

Nas imagens das minhas lembranças, observo que meu sentido se dilata em função do som e de imagens. Os sons que eu ouvia, quando criança, eram os discos dos meus pais, de certa maneira, eu percebia que aquelas músicas se desdobravam nas suas maneiras de ser. De Ravel a Chico Buarque, esses sons se repetiam, às vezes surgiam novidades

que também traziam a presença deles enquanto eu preenchia tardes inteiras com desenhos. Os desenhos eram feitos com o que estivesse à mão: lápis grafite, lápis de cor, caneta *bic*, caneta *hidrocor*, giz de cera sobre papéis de vários tipos. Ao longo dos anos eu ia projetando o mundo como eu queria e me reinventava a cada dia. Este tempo que parecia estar suspenso em um para sempre, de repente foi passando... se transformou em passado, então já era preciso “ser” fora do papel. Mas qual era o meu papel entre tantos que eu havia projetado? Meu desenho, simplesmente, ainda não estava pronto.

Na vida fora do papel, meus croquis de auto retratos foram ainda mais esboçados. Foi exatamente na descontinuidade da linha, na lacuna entre uma forma e outra, que observei o ponto de partida de um contínuo. Ao ler *O visível e o Invisível*, de Merleau Ponty, compreendi melhor esse ponto. Transcrevo um trecho que me é bastante significativo para assinalar esta etapa:

“Sabia eu muito bem que não era nada, e que este nada se conduzia em proveito do ser. Restava-me aprender com o outro que este sacrifício não basta para igualar a plenitude do ser, que minha negação completa enquanto não for, ela mesma, negada de fora e situada por um olhar estranho no número dos seres... Ao mesmo tempo, porém, como não há graus do nada, a intervenção do outro nada me pode ensinar a respeito do meu nada, de que eu fosse absolutamente ignorante. (...) Quando ultrapassamos os começos, a distinção radical entre o ser e o nada, a análise, que são abstratas e superficiais, descobrimos no centro das coisas que os opostos são a tal ponto exclusivos que um sem o outro nada mais é do que abstração, que a força do ser se apóia na fraqueza do nada. É

¹ BELLOUR, Raymond. *Entre-Imagens*. São Paulo, Papirus Editora, 1997.

² PONTY, Maurice Merleau. *O visível e o invisível*. Ed Perspectiva. São Paulo, 2000.

a inexistência do ser, de modo que somente é visível sob a aparência de “laços de não-ser”, de não seres relativos e localizados, relevos ou lacunas no mundo”.

Minha regra para produzir partiu da primeira memória de um instante vazio e, portanto, o que na minha infância era um intervalo entre um desenho (projeto) e outro passou a ser o mote para a minha observação. Remontei a antiga ação de escolher um disco e colocá-lo para tocar em um aparelho. Registrei esta ação com uma câmera digital.

Uma importante referência para refletir a respeito das diversas etapas do processo e as diversas camadas de imagens que compõem a estrutura deste trabalho é o poema *Habitar o Tempo* de João Cabral de Melo Neto. Transcrevo-o abaixo:

Habitar o tempo

Para não matar seu tempo, imaginou: vivê-lo enquanto ele ocorre, ao vivo;
no instante finíssimo em que ocorre, em ponta de agulha e porém acessível;
viver seu tempo: para o que ir viver num deserto literal ou de alpendres;
em ermos, que não distraiam de viver a agulha de um só instante, plenamente.
Plenamente: vivendo-o de dentro dele;
habitá-lo, na agulha de cada instante, em cada agulha instante: e habitar nele tudo o que habitar cede ao habitante.
E de volta de ir habitar seu tempo: ele corre vazio, o tal tempo ao vivo;
e como além de vazio, transparente, o instante a habitar passa invisível.
Portanto: para não matá-lo, matá-lo; matar o tempo, enchendo-o de coisas;
em vez do deserto, ir viver nas ruas onde o enchem e o matam as pessoas;
pois como o tempo ocorre transparente e só ganha corpo e cor com seu miolo
(o que não passou do que lhe passou), para habitá-lo: só no passado, morto.

Utilizo a expressão *habitar o tempo* para me referir à ação de escolher e colocar um disco para tocar. Habito um tempo presente ao mesmo tempo em que me transporto para um passado distante. A cada instante, minha atenção e meu gesto voltam-se para o movimento do objeto mecânico, e “na agulha de cada instante”, ele perpetua-se em vibrações de ondas sonoras, preenchendo lacunas do tempo, resignificando histórias.

O enquadramento da câmera, neste momento, é transparente para mim, fico de costas para ela, que espia minha relação com o outro aparelho (Fig 1). O vídeo deve ser compreendido do ponto do que representará: um lugar de passagem e um sistema de transformação das imagens umas nas outras – as que o precedem, as que ele mesmo produz, e aquelas que se fazem a partir delas.

Artistas do vídeo como Marcel Odenbach, Bill Viola e Juan Downey conferem um espaço ao corpo tanto em busca de si quanto das imagens. Em *The looking glass* de Downey (Fig 2) percebo uma proximidade do meu processo com a divagação utilizada por ele através dos efeitos do espelho e do olho-olhar na arte e na cultura; há um auto retrato em que a imagem de quem organiza se funde na massa dos signos que o autor convoca para si, ou seja, o auto retrato seria um passeio imaginário por um sistema de lugares onde encontra-se um depósito de imagens-lembrança em que emoções e elementos da cultura estão em uma constante simbiose.

Bill Viola em *The reflecting pool* (Fig 3) se escolhe como autor-sujeito em boa parte dos seus vídeos por considerar



Fig. 1. Memórias em rotações por minuto. Vídeo I (frames) – 1ª etapa do processo: registro da ação de colocar o disco no aparelho, 2009/02.



Fig. 2 Juan Downay, *The looking glass*,



Fig. 3 Bill Viola, *The reflecting pool*, 1977-1979.

que essa é uma maneira de preservar a identidade necessária à experiência da filmagem e ao conjunto de sua experiência, de criação e de vida. Ele opta cada vez mais pela eliminação de qualquer intermediário na diferentes etapas de seu trabalho, pelo acesso aos equipamentos de ponta e pela montagem de uma unidade de produção em sua casa. Esta atitude reflete uma multiplicidade de seres que o sujeito pode desdobrar em um processo de criação e foi a percepção que tive no desdobramento das diversas etapas que acumulam diferentes atividades que configuram o trabalho.

Em meu processo, ao visualizar o primeiro registro videográfico referente à ação que realizei, senti necessidade em suprimir informações, de destacar algo que fosse essencial na imagem e por isso utilizei a edição de detecção de borda (Fig 4), com a qual subtraí cores e volumes, o som também foi subtraído, então, as linhas que desenrolam o movimento foram destacadas. O tempo real desta ação foi desdobrado em outros tempos mais lentos ou mais velozes através da repetição do movimento: o mesmo disco é colocado por mim diversas vezes.

Finalizada esta etapa, senti ainda a necessidade de continuar observando e de vivenciar novamente a ação, com um olhar minucioso sobre cada instante captado do registro e impresso no papel. Esta iniciativa de vivenciar estas imagens de uma forma diferente deve-se ao fato de elas me causarem uma profunda sensação de estesia.

Em minha jornada em reter cada instante, captei uma média de três *frames* por segundo, retive-os e manipulei-os com um editor de imagens para imprimi-los sobre papel. Em cada *frame* impresso, sobrepus uma fina camada de papel manteiga: frágil e translúcida. A partir de cada *frame* fiz leituras da imagem digitalizada, com o traço, buscando formas através da simplicidade do gesto do lápis sobre o papel. Para riscar escolhi o lápis 6B, sua versatilidade em marcar as sombras e luzes me permitiu figurar variações de uma textura, mas também delimitaram a forma de maneira espontânea. Linhas rápidas marcam o limite da cena efêmera e eterna.

Segundo Bellour, essa circulação de lugar a lugar, pelas imagens que os alimentam, é o que torna os auto retratos tão parecidos entre si. É isso também o que os tornam perfeitamente singulares. Desse modo (virtualmente) o entre-imagens é o espaço de todas essas passagens. Um lugar, físico e mental, múltiplo. Ao mesmo tempo visível e secretamente imerso nas obras; remodelando nosso corpo interior para prescrever-lhe novas posições. Ele opera entre as imagens, no sentido muito geral e sempre particular dessa expressão. Flutuando entre um desenho e outro, assim como entre duas espessuras de matéria: projeção ou transmissão, como entre duas velocidades, ele é pouco localizável: é a variação e a própria dispersão, no momento em que surgem os silêncios visuais. É assim que as imagens nos chegam agora: o espaço em que é preciso decidir quais são as imagens verdadeiras. Ou seja, uma realidade do mundo, por mais virtual e abstrata que seja, uma realidade da imagem como mundo possível.



Fig. 4. Memórias em Rotações por Minuto. Vídeo I – Frame do vídeo da ação com edição de detecção de borda, 2010/ 01.

Nesta operação faço uma profunda investigação através do desenho em sua natureza precária: vou tateando uma interpretação do que para mim é essencial. Ouço um disco, mas com a música sempre sincronizada ao som do grafite macio que desliza, procurando habitar cada espaço do papel, mesmo aquele espaço que continua em branco. Enquanto o faço, é importante voltar a suspender o tempo, pois só assim posso captar a variação da imagem de cada instante, as suas relações no conjunto e elaborar a seqüência dos traços no tempo dinâmico. Esta atitude se configura como um contra-fluxo no atual sistema de informações em que o mundo está imerso, ou seja, é um gesto de resistência ao imbricar o processo digital em uma atmosfera analógica em que o olhar oscila entre imagens de um tempo flutuante.

Importantes referências para a criação de tal estética foram as animações do artista sul-africano Willian Kentridge. Seu método consiste em gravar múltiplos estados de alguns desenhos feitos com carvão e giz pastel. Para cada frame, ele apaga parte da imagem, constrói novos detalhes e fotografa. Este processo evidencia o rastro de borrões e o jogo de espessuras de traços, eles deixam aparente a gestualidade do artista, como um eco que ressoa a cada quadro. Kentridge se auto-referencia em diversos trabalhos, desenrolando-se em contextos em que sua memória se funde à difícil história de seu país. A animação curta-metragem *Deterioration* é um forte exemplo dessa estética (Fig 5). Em meu trabalho, ao observar sequencialmente as imagens, percebo que minha presença na cena inicia com a imagem dos meus pés (Fig 6), esta me remete a uma outra ação de contra-fluxo que pratico em meu cotidiano: o andar em círculos. Todas as manhãs

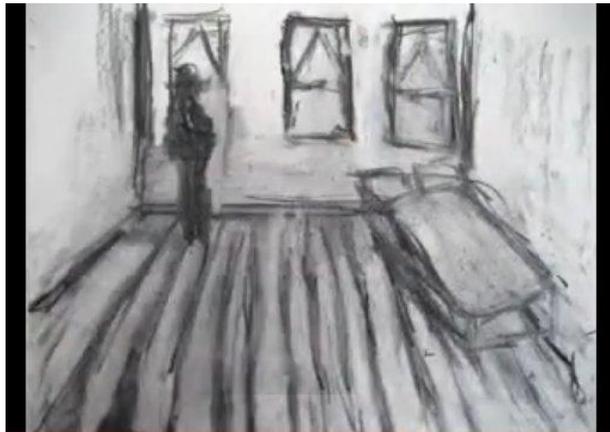


Fig . 5 Willian Kentridge, Deterioration (frames), 2006.

faço uma caminhada rabiscando meus passos pela periferia do parque Farroupilha em Porto Alegre. Em meio a paisagem de um lado vegetal e de outro asfalto e concreto tomado por carros, vão surgindo lembranças de passados distantes e recentes. Este hábito, que é um processo de percorrer cotidianamente um mesmo trajeto ciclicamente, é como lembrar de algo diversas vezes, mas buscando encontrar, nas entrelinhas ou no caminho, algo diferente a cada volta. Este ciclo se configura como uma espiral que inicia em um ponto sobre mim mesma, mas que se expande de maneira radial e desordenada pelos meus pensamentos e atitudes.

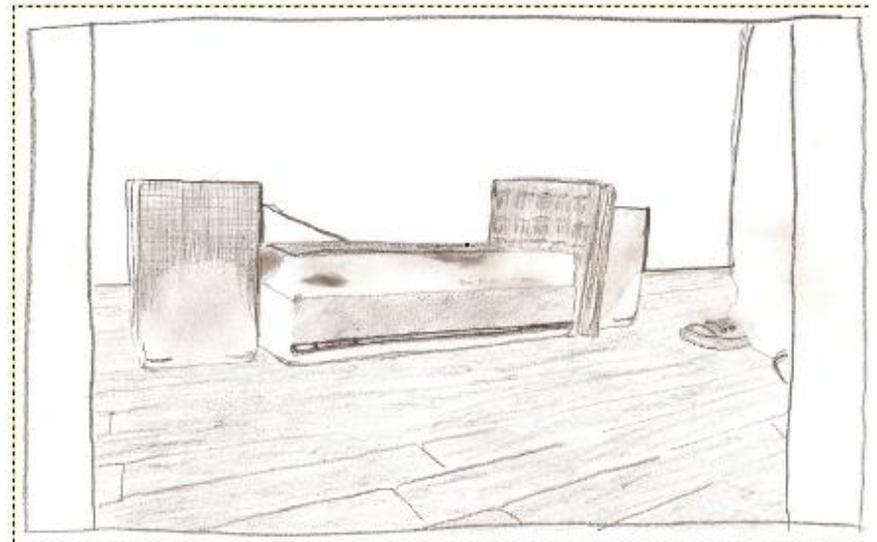


Fig. 6 Memórias em Rotações por Minuto. Vídeo I.
Fragmento da etapa final da vídeo-animação.
2010.

Apreciando, no vídeo, a ação das mãos (Fig 7), que ligam o aparelho de som, que separam um disco do outro para serem escolhidos, os manipula e coloca-o em contato com a agulha do aparelho, surge a memória de outro momento: quando elas buscam rabiscar no papel as lembranças, visitadas durante a caminhada, transformando-as em palavras que me desenham. Mas, estas palavras parecem querer ficar guardadas e travam minha escrita. Ao poucos ela vai surgindo desenhada, antes de digitalizada. As frases se tramam na confusão, precisam sair toscas para se somarem, se repetindo, se rasurando, se afinando. Meu olhar e “re-olhar” organiza, estrutura, e as frases ainda querem ser olhadas, costuradas com a linha do sentido do tempo, que vai ficando curto...

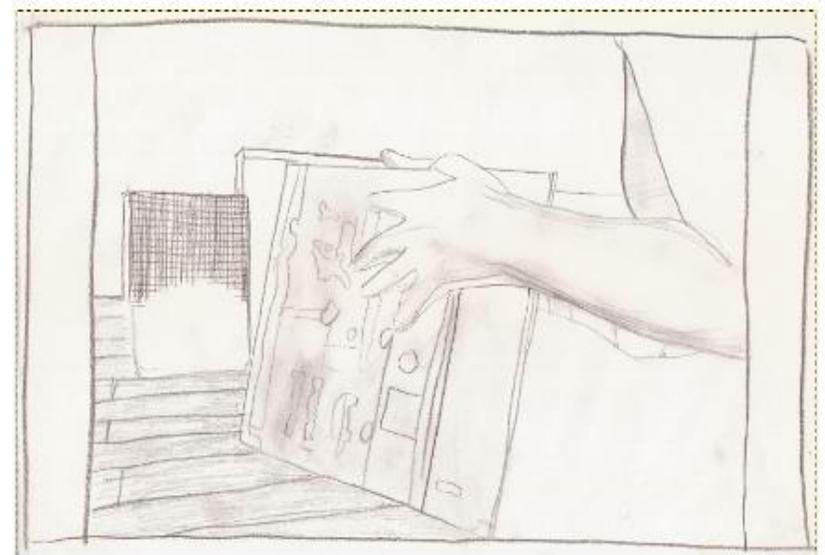
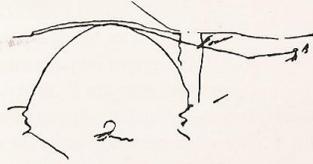


Fig. 7 Memórias em Rotações por Minuto. Vídeo I.
Fragmento da etapa final da vídeo-animação, 2010.

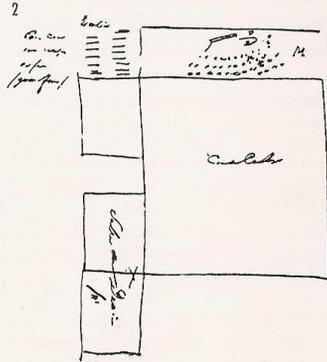
Arnaldo Antunes, em *Caligrafia*, declara que esta está para a escrita como a voz está para a fala. As cores, o comprimento e as espessuras das linhas, a curvatura, a disposição espacial, a velocidade, o ângulo de inclinação dos traços da escrita correspondem ao timbre, ao ritmo, ao tom, à cadência, à melodia do discurso falado. Para mim, algumas palavras permanecem vazias esperando encontrar um outro sentido, um outro espaço para ocupar. E nesse desenho de pensamentos que se desenrolam em linhas ansiosas, o texto vai escolhendo um papel, ou melhor, um estilo.

Na obra *Vie de Henry Brulard*, de Stendhal (Fig 8), há uma experiência mista de palavras e de imagens, são 167 desenhos integrados ao texto. Às vezes, Stendhal acrescenta subtítulos explicativos, escrevendo no desenho excessivamente: especificando as localizações, os lugares, os trajetos e os pontos de vista vividos por ele. Os desenhos feitos a bico de pena se tornam pontos de fixação, mas também deixam a imaginação viajar ao estabelecer o traçado da auto biografia. Ele constata: “O que eu fui, o que eu sou, na verdade seria muito difícil dizê-lo”. Ele busca reencontrar a verdade original dos instantes vividos. Neles, presente a garantia frágil, mas preciosa de uma identidade que o persegue e lhe escapa. Ele tem em si diante de seu olho interior, imagens. A força das imagens precipita o desejo de escrever, que por sua vez as ajuda a ressurgir. Se não narra realmente sua vida, mas procura capturá-la, é porque queria capturar a si mesmo no instante em que, para escrever, é assaltado por imagens, como acontece nos sonhos. É da imaginação ligada à inteira apreensão de si mesmo que Stendhal nos fala e é isso o que ele literalmente põe em cena.

1. "Um ano ou dois antes dessa viagem, perto da Ponte de Claix, não longe de Claix, no ponto A, vislumbrei por um instante sua pele branca dois dedos acima do joelho quando ela descia de nossa charrete coberta. Quando pensava nela, era um objeto do mais ardente desejo. (Trata-se de sua tia Camille Poncet.)



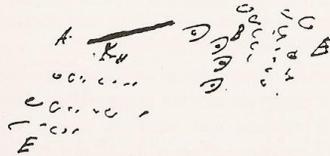
(PONTE - DRAC)



M. Sala dos matemáticos — D. Sr. Dupuy, homem de 5 pés e 8 polegadas, com sua grande bengala, em sua imensa poltrona. — M. Seus protegidos, os alunos nobres. — H. Eu, morrendo de vontade de ser chamado à lousa e escondendo-me para não ser chamado, morrendo de medo e timidez. — H'. Minha carteira.

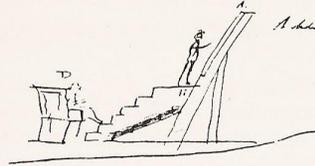
(Escada. Perigosa, sem corrimão nem parapeto — Pétio do colégio — Sala de desenho.)

2 bis. A cena do quadro se repete, detalhando-se: "Quando fui chamado para a lousa, diante do júri, a timidez redobrou, eu me atrapalhei ao olhar esses senhores sentados ao lado do quadro."



A. Quadro. — B. Examinadores. — E. Massa de alunos, 60 ou 80, e de curiosos. — H. Eu.

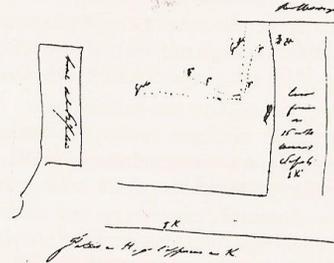
2. terceira vez. A cena se repete mais uma vez, mas o tema muda de escala (ele se repetirá três vezes, com leves diferenças; escolhi o segundo). Trata-se de uma série (uma série em dois níveis). Há várias delas em Henry Brulard, muito variadas.



(A. Lousa)

É uma das poucas vezes em que Stendhal se desenha. A narrativa comenta (há uma passagem natural das legendas ao corpo do texto): "Eu no quadro, H., e o Sr. Dupuy em sua imensa poltrona, azul do céu em D."

3. Stendhal evoca sua paixão completamente idealizada por uma jovem atriz, srta. Kubly, que ele viu no teatro: "Uma manhã, passeando sozinho no final da alameda dos grandes castanheiros no jardim da cidade, pensando nela como sempre, eu a vi na outra ponta do jardim contra a parede da intendência, vindo em direção ao terreiro. Estava a ponto de passar mal e acabei fugindo, como se o diabo me carregasse, ao longo da grade pela linha F; creio que ela estava em K' e tive a felicidade de não ser visto por ela.



(Prédio da prefeitura — Grade — Grade — Rua Montorge — Terreiro formado por 15 ou 20 castanheiros magníficos. — Eu estava em H e a vi em K.)

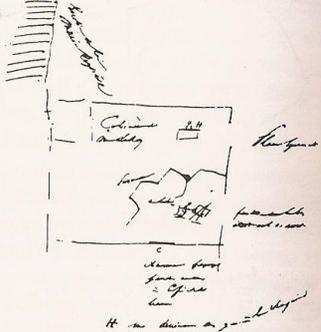
4. Stendhal passa pelo Saint-Bernard, com as colunas dos exércitos napoleônicos.



H. Eu — B. Vilarejo de Bard. — CCC. Canhões que apontam para LLL — XX. Cavalos caídos da vereda LLL mal delineada à beira do precipício. — P. Precipício a 95 ou 80 graus, altura de 30 ou 40 pés. — P'. Outros precipícios a 70 ou 60 graus e mata infinito.

Ainda vejo a fortificação CCC, isso é tudo que me resta do meu medo. Quando estava em H, não vi nem cadáveres nem feridos, apenas cavalos em X. O meu pulava e eu segurava seu freio apenas com dois dedos, conforme me aconselharam, o que me incomodava muito.

5. A cena ocorre no ateliê do sr. Le Roy, onde, para Stendhal, uma paisagem se torna "o ideal de felicidade" ("Três mulheres quase nus, ou sem o quase, nadavam alegremente.")



(Escada da casa Teisseire. — Escritório do sr. Le Roy. — Praça Grenette. — Biombo. — Sr. Le Roy. — Janela coberta na parte inferior por heras. — Paisagem encantadora pregada na parede a 6 pés de altura. — H. Eu, desenhando meus olhos com sanguina.

Na página seguinte, o herói entra na paisagem (introduzindo



A. Grandes árvores como eu gosto.)
(Paisagem do sr. Le Roy. — Céu. — Plantas. — Plantas admiráveis. — Água. — Moças levantando as saias ou jovens deusas. — A. Grandes árvores como eu gosto.)

Fig. 8 Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, 1984.

Por considerar que em meu processo me distancio da autobiografia linear, em vista da ausência de seqüência narrativa, que está subordinada a um desdobramento lógico, procuro desdobrar o auto retrato escrito situando-o ao lado do analógico, do metafórico e do poético. Constituindo sua coerência por meio de um sistema descontínuo de lembranças, retomadas, superposições e correspondências entre elementos, da justaposição anacrônica, da montagem. Portanto este processo escrito, não apenas descreve o processo de elaboração da dimensão visual, ele funciona mais como uma peça a ser somada ao jogo de vazios e excessos que fazem parte do processo de criatividade em que me encontro com um *Eu* mais subjetivo e profundo.

Capítulo II

Do comprimido à expansão e sinestesia

*“Quando disser ao instante que passa: demore-se um pouco mais,
instante, você é tão belo, então você poderá me prender com correntes, e eu
consentirei de boa vontade em perecer”.*

Goethe, Fausto (Fausto e Mefisto).

Para introduzir este capítulo citarei algumas passagens de memórias que também foram importantes para o desenvolvimento do atual projeto e principalmente para o vídeo II que o compõe. Relato a seguir:

Algumas vezes senti o corpo como uma roupa apertada, o quarto e a casa ou o ambiente de trabalho como extensões do corpo que apertam. Essas sensações surgiam e logo iam embora, outras vezes elas permaneciam até atingirem um ponto crítico de compressão. Essa percepção introduziu alguns trabalhos realizados durante o curso de artes visuais, tais como o *Comprimido I* (Fig 8): uma imagem formada por camadas, na inferior (Fig 9), um desenho em caneta preta sobre papel milimetrado apresenta um fluxograma de processo de uma indústria hipotética, construído de maneira cíclica, ou seja, forjando um processo contínuo e repetitivo – esta remete a uma memória da minha experiência como aluna de engenharia.

Na segunda camada deste trabalho (Fig 10), formada por um vidro, sobreposto a alguns milímetros de distância da primeira camada, desenhei com papel *contact* preto, a estrutura formal baseada em um jogo eletrônico: o *Pack Man*, ou Come-come. Este jogo funciona da seguinte maneira: o objeto comandado pelo jogador é uma figura circular formada por uma boca e um olho, o objetivo é consumir todas as pastilhas disponíveis no labirinto quadrado da tela, sem deixar que outras figuras fantasmas o alcancem. Em meu trabalho, utilizei, ao invés de pastilhas, comprimidos sobre o vidro, para representarem o alvo de consumo. A escolha deste material não é um mero acaso, pois remete a uma memória e uma

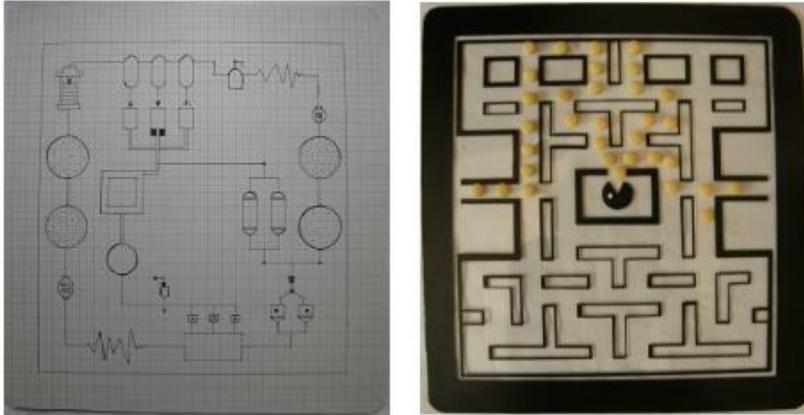


Fig. 9 (à esquerda) desenho de fluxograma sobre papel milimetrado. Etapa do processo Comprimido I.

Fig. 10 (acima, no centro) desenho feito com *contact* sobre vidro, com comprimidos sobrepostos. Etapa do processo Comprimido I.

Fig. 8 Comprimido I, 2008



sensação: durante mais de dois anos trabalhei em uma farmácia como atendente, cercada por comprimidos e consumidores. O meu descompasso com a situação fez com que eu também recorresse ao consumo contínuo de substâncias químicas comprimidas, estas, me comprimiam ao tamanho desejado pela estrutura em que eu estava imersa. Nesse processo percebi que o ato de engolir estava intimamente relacionado ao fato de estar sendo engolida em um campo de anestesia. Impressões como estas foram muito marcantes e acabaram permanecendo por mais tempo, desdobrando-se em outros trabalhos como o vídeo: *Comprimido II* (Fig. 11) em que aparecem diversas situações de compressão no espaço-tempo em diversos fragmentos de cenas do meu antigo cotidiano: a vista do quarto, a permanência do relógio, o ir e vir do elevador, o trabalho no atelier de desenho, a cartela de comprimidos de uso contínuo... Em seu aspecto material, ele é tomado como objeto de observação para composição de formas e de desenhos com uma seleção de desenhos de comprimidos, sozinhos e em conjunto. Assim como o homem das cavernas de *Lascaux* desenhou o bisonte para melhor apreendê-lo, eu recorri ao desenho, à forma (circular) do comprimido, para melhor ter uma compreensão mais profunda sobre este estado. Ao apreender o objeto, a memória renasce e expande, para além do conceito, para o processo artístico em si. *Comprimido II* foi a minha primeira experiência com o vídeo e a sua dinâmica despertou o meu interesse de trabalhar esta mídia em outras situações. De certa maneira, a sensação de compressão proporcionou, através dos caminhos labirínticos do desenho (meu ponto de partida), a relação com o vídeo que para mim

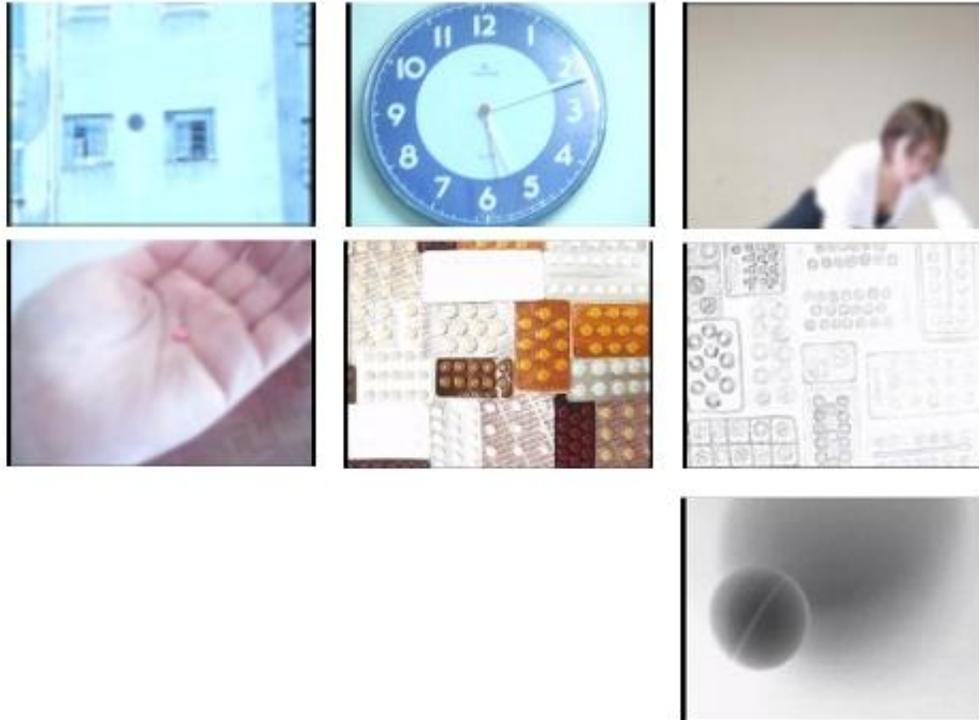


Fig. 11 Comprimido II. 2008

é um meio de expansão de sentidos.

No atual projeto, a vídeo-instalação é dimensionada pela simultaneidade de dois vídeos que a compõem e suas múltiplas tramas são como um fluir de relações. Antes de qualquer coisa, há a consciência de que se trata de uma visão inacabada, em processo, em movimento, eles partilham diferentes estratégias criativas na direção de uma iconografia mais complexa e menos pura, circunscrito como um pensamento.

Em Memórias em Rotações por Minuto, vídeo II (Fig 12), também surgiram reflexões específicas que pretendo desenvolver aqui: neste, a câmera é o meu ponto de vista, não atua mais como terceira pessoa. Segura em minhas mãos, ela aprecia e captura a imagem do disco tocando, em diversos ângulos e com especial atenção à agulha. Por vezes, sutilmente, minha imagem é refletida na superfície do vinil que a câmera retoma. Segundo Bellour, o auto retrato gira sobre si mesmo para constituir-se, ao sabor das imagens, obsessões próprias de cada um e até de suas formas objetivadas por segmentos pré-fabricados da cultura, oferecendo a quem dita as regras do seu jogo uma representação destacada de seu ser virtual. Insistindo sobre o que possibilita: todos os elementos do dispositivo, os suportes da invenção.

A esta imagem, sincronizei sons, captados em um estúdio de música eletrônica a partir do ato de desenhar: estes desenhos são auto retratos feitos a partir da leitura de imagens fotográficas minhas em diferentes épocas. Segundo Max

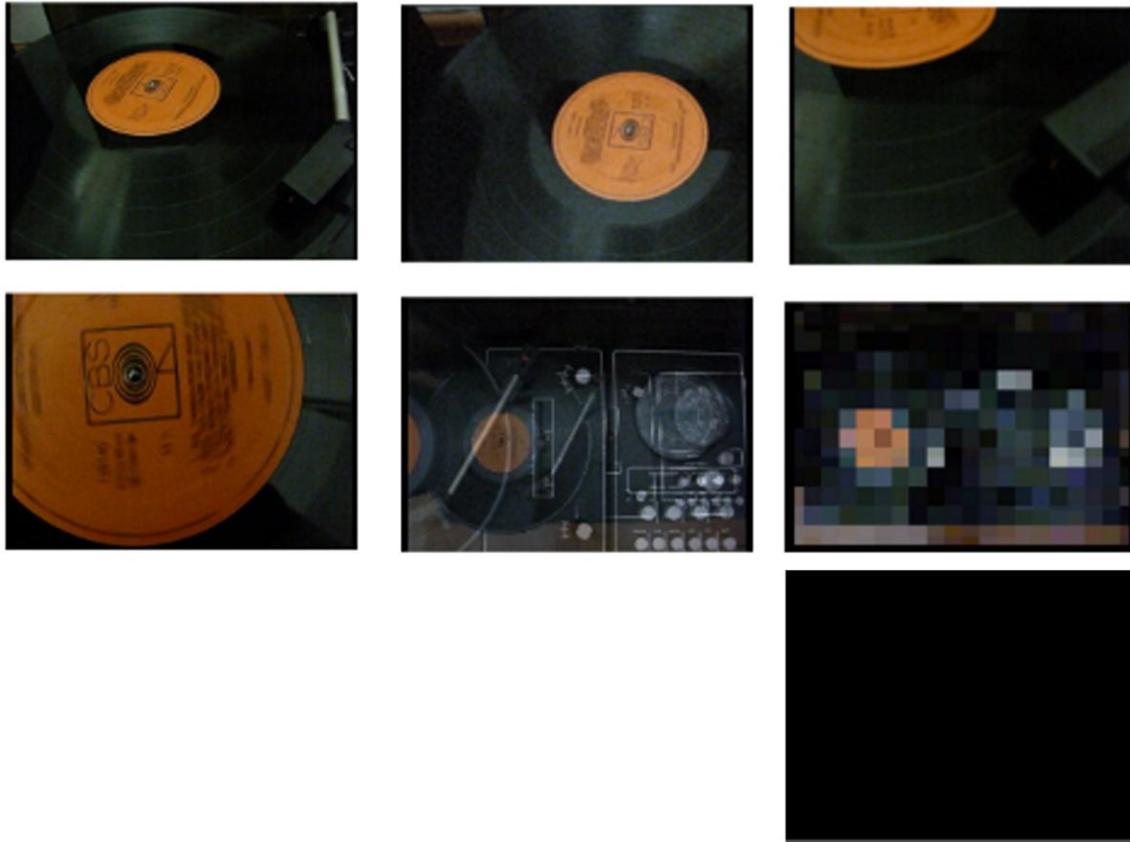


Fig. 12 Memórias em Rotações por Minuto. Vídeo II, 2009.

Bruinsma em *Notes of a Listener*³, o som é o nosso meio ambiente imaterial, é uma presença neutra, contanto que não projetemos um significado para ele. De certa forma a partir dos primeiros meios de comunicação de som: rádio, disco e fita, fizemo-nos conscientes da palavra auto-som com a música, através do isolamento de seu ambiente natural, mas também nos tornamos consciente dos sons onipresentes e inclassificáveis que nos rodeiam.

O som do desenho sempre esteve presente nos momentos de criação, porém minha atenção voltava-se sempre para o som de uma música de um disco. Novamente, neste momento procuro fazer um caminho contrário do que sempre fiz, ao invés de projetar minha atenção a um som externo, resolvi projetá-la para o som produzido pelas minhas ações. No entanto, sons gravados por sua natureza, são diferentes do som real, original, eles são representações, apesar do elevado grau de realidade que eles sugerem. Através da minha intervenção, o resultado constituído pelas sobreposições de imagem e som, neste vídeo, requer um tipo diferente de atenção da maneira como observamos uma obra puramente visual ou puramente sonora.

A montagem entre a imagem do vídeo do disco tocando e do som do desenho é para mim como uma máquina do tempo (de memória) que me permite recriar sentidos no tempo presente e esse sentido se expande para uma sinestesia.

³ In: LANDER, Dan. LEXIER, Micah. Sound by artists. Alberta, Art Metropole and Walter and Walter Phillips Gallery, 1990.

Partindo da ideia de que este som me remete a uma imagem que não está visível na obra e de que esta imagem me remete a sons que também não estão definidos ali, há um cruzamento de informação em um campo que é visível e também de um campo que é invisível, subjetivado na leitura que é feita da obra.

Utilizei diferentes graus de maciez espessuras de grafites e diferentes, minha intenção era percorrer a superfície do papel *Canson* com soltura do corpo e gestualidade que pudessem indicar os caminhos da imagem no imaginário, neste processo também manipulo fita adesiva, estilete para apontar o lápis e até mesmo o silêncio entre as linhas se configura como parte do instante criativo.

Tal como acontece com o vídeo, a gravação do som foi desenvolvida de forma consistente em direção a um refinamento da sua maior virtude: a sua capacidade de recriar, sempre de forma mais precisa, um evento deslocado de seu tempo original e lugar. Na história da arte, os meios videográficos e sonoros foram criados para preservar em tempo real a realidade e, em seguida, ambos foram manipulados por artistas para criar realidades que existiram apenas como reprodução da arte da performance. As primeiras gravações de artistas futuristas e dadaístas fornecem os melhores documentos que temos sobre o seu trabalho em tempo real.

Sons, como loops de fita cassete utilizados por John Cage em seu *Rozart Mix*, 1965, tornam os objetos de som em obras manipuláveis. Ruídos, como o choro de um bebê, um discurso de Hitler, um cão latindo, músicas sinfônicas e sons

ambientais estão, literalmente, à mão como curtos eventos repetitivos. Através das manipulações que podem ser obtidas no estúdio como: a amplificação, o abrandamento, o enfraquecimento, a distorção, a reversão, o som adquire as qualidades que nunca teve antes. Como declara John Cage em seu seminário sobre composição na New York School: “Eu tive que fazer uma música que consistia apenas em sons, sons livres de juízos sobre o que era musical ou não. Porque a teoria da música convencional é um conjunto de leis referidas exclusivamente a sons musicais, não tendo a dizer sobre o barulho. Tendo feito essa música anárquica, nós éramos capazes de incluir mais tarde, na sua execução os assim chamados musicais. Os próximos passos eram sociais, e ainda estavam sendo dados. Nós precisamos de uma música não mais provoque debates de participação do público, porque nela a divisão entre músicos (performers) e público não mais existe: ela será feita por todos. O que precisamos é de uma música que não requeira nenhum ensaio”.

Outra obra manipulada materialmente: *Duet*, de Bob George, 1977, foi construída com duas metades de LPs, lançados comercialmente, colados um ao outro para produzir um disco reproduzível. Os critérios de áudio: uma voz masculina em alta frequência e uma voz feminina de baixa frequência utilizados, foram influenciados por uma variedade de fenômenos pop, um número excessivo de soprano masculino e voze em falsete, tal como o emparelhamento da dupla de cantores Sony e Cher em dueto, com sua confusão de gênero visual e vocal.

O objeto disco não está materialmente presente em meu trabalho, ele é sempre representado. Neste vídeo, tal

representação é reproduzida durante o percurso da agulha que segue da borda para o centro. Ao término deste percurso, a imagem também sofre uma espécie de desmaterialização quando é transformada em pixels até o seu total desaparecimento, culminando em um fundo escuro. O som permanece, como um gesto de resistência em perpetuar a imagem mais abstrata do labirinto de traços que me compõem.

Ao ler *Notas sobre o disco de vinil*⁴ de Jack Goldeinstein, observo a subjetividade da conexão de suas palavras convergirem com o processo de resgate de imagens sonoras e de sons visuais.

Notas sobre o disco de vinil:

- O Som é o espaço que emoldura uma imagem do seu objeto
- O som é o tempo da imagem que localiza o espectador no exterior
- O som é o silêncio da imagem que limita a imagem como finito
- O som é a distância da imagem que define o escuro da luz
- O som é a memória da imagem que desloca a origem de seu objeto.
- O som é a localização da imagem que corrige a imagem em tempo.

⁴ A tradução é minha a partir do original:

Notes on the Phonograph Records

Sound is the space that frames an image from its object.
Sound is the time of image that locates the spectator outside
Sound is the silence of image that limits the image as finite
Sound is the distance of image that defines dark from light
Sound is the memory of image that dislocates the origin from its object.
Sound is the location of image that fixes the image in time.
In: LANDER, Dan. LEXIER, Micah. Sound by Artists. Alberta, Art metropole and Walter Phillips Gallery, 1990.

Há uma sinergia de sentidos que compõem o desvendar do poema, assim como eu convoco o espectador a explorar sinestesticamente a vídeo-instalação Memórias em Rotações por Minuto. A operação é um convite para uma viagem no tempo através da exploração da memória. Som e silêncio, luz e sombra dinamizam-se e constituem um tempo presente ativo.

Segundo Christine Mello em *Extremidades do Vídeo*, a arte no século XXI se apropria do real na constituição de discursos produzidos e consumidos no tempo presente e na constituição de práticas desmaterializantes. A obra passa a ser compreendida como acontecimento, como processo e seus múltiplos significados são determinados pelo contexto do trabalho. De um lado o intervalo, de outro o processo, os dois se confundem em um *loop* contínuo que recria a cada reprodução um novo sentido. Uma somatória das sequências ainda pode sugerir um novo dado, é apenas uma questão de relacionar-se por mais tempo.

Capítulo III

As Caixas e as relações com o espaço

Assim, ainda mais do que uma substância, o plástico é a própria ideia da sua transformação infinita; ele é, como o seu nome vulgar o indica, a ubiquidade tornada visível; e é nisso, aliás, que se revela uma matéria miraculosa: o milagre é sempre uma conversão brusca da Natureza. O plástico permaneceu inteiramente impregnado desta admissão: ele é menos um objeto do que o rasto de um movimento.

Roland Barthes

Pretendo discutir aqui as relações que estabeleci entre os meios de processo e transmissão videográficos e suas disposições no espaço da galeria da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes. Invocarei uma dimensão filosófica do conceito de caixas para iniciar as reflexões que permearam as escolhas deste processo, para tanto, citarei autores que discutem técnicas específicas, mas que muitas vezes estendem-se para o amplo campo das imagens.

Os dispositivos de inserção, manipulação e transmissão presentes nos diversos tempos do processo se caracterizam por uma multiplicidade de aparelhos: toca-discos, câmera de filmagem digital, computadores com dispositivos de entrada e saída, televisor, DVDs e Data-show. Vilém Flusser em *Filosofia da Caixa Preta*, 'define que aparelhos são caixas pretas que simulam o pensamento humano graças a teorias científicas, as quais permutam símbolos contidos em sua "memória", em seu programa: Caixas pretas que brincam de pensar, caixas, no entanto, se desdobram em tantas outras, pois por trás da intenção do aparelho há intenções de outros aparelhos. Cada um desses aparelhos é produto de uma indústria, que é produto do aparelho do parque industrial, que é produto do aparelho sócio-econômico e assim por diante. E segundo o autor, através de toda essa hierarquia de aparelhos, corre uma única e gigantesca intenção: fazer com que os aparelhos programem a sociedade para um comportamento propício ao constante aperfeiçoamento dos aparelhos.

Imerso e ativo no contexto dessas tecnologias artificiais, está o corpo, que insere sua impressão subjetiva através

do gesto do desenho. Mas este corpo também é o agente que articula os mecanismos subjetivos da imagem-espaco-temporal que converge em conexões sensíveis. Este corpo cultural único partilha experiências com outros corpos tal como a significativa transição da tecnologia dos meios analógicos em digitais. Em minhas primeiras lembranças de criança, o analógico era a tecnologia vigente e os mecanismos desses aparelhos interferiam nas relações entre os sujeitos e a sociedade de maneira diversa do atual contexto em que os meios digitais prevalecem. O eixo desta diferença consiste essencialmente no tempo de criação, reprodução e distribuição das produções culturais.

Ainda no Instituto de Artes, tive a oportunidade de captar fotografias analógicas e manipular e obtê-las em um laboratório químico. O tempo da imagem era longo, apesar de parecer suspenso na escuridão do laboratório... por isso sentia mais efetiva sua permanência. Em meu processo, o tempo da imagem do desenho é maior que a imagem da foto analógica, que é maior que da foto digital. Os vídeos que apresento aliam esses diversos tempos no processo e devolvem, de maneira digital, um tempo efêmero ou eterno, de acordo com aquele que se relaciona com a obra.

Miguel Leal, no texto *Sobre a plasticidade: Cartografias Sonoras* discorre sobre a tensão entre arte e técnica, entre uma arte das finalidades e uma arte dos meios, recoloca a arte muito para lá da mera opção entre os seus fins e os seus meios, situando-a mais precisamente como lugar de uma intensa experimentação. Que essa experimentação só tenha tomado radicalmente conta da arte na era da técnica e só confirma a necessidade de repensar a oposição entre meios e



Fig. 13 Sem título, Thaís Leite. Fotografia analógica, 2008.

fins. A este propósito, Maria Teresa Cruz lembra-nos que “parecendo-se muitas vezes com um ensaio dos meios, o experimentalismo artístico é, na verdade, um ensaio de finalidades, isto é, um ensaio de liberdade”, destruindo-se assim esse parentesco linear entre técnica e experimentação. Isto porque, seguindo ainda o raciocínio de Maria Teresa Cruz, o laboratório moderno da arte fez da totalidade da vida o seu espaço de experimentação e é, de fato, subjetivo. Esse movimento tem também o seu reverso, com a aproximação às práticas plásticas da arte de muitos emigrados de outros territórios, que exploram o esvaziamento das competências oficinais que estas tradicionalmente requisitavam. Uma parte destes movimentos fica a dever-se a esse esvaziamento técnico da arte e outra, paradoxalmente, à possibilidade de delegar competências na própria técnica. No caso particular da utilização do som, a revolução digital e a consequente generalização das ferramentas de computação operaram uma mudança radical que oscila exatamente entre o esvaziamento técnico e a sua recuperação.

A montagem da vídeo-instalação *Memórias em Rotações por Minuto* (Fig.14) consistirá em uma projeção com datashow do vídeo I incidindo diretamente sobre uma parede branca e, a dois metros a frente desta, uma reprodução do vídeo II em um televisor 14” disposto sobre um cubo branco, localizado entre o centro da galeria e a parede direita. Ou seja, o momento da ação de colocação do disco assume uma proporção espacial bem maior que o da ação de observação do toca discos.

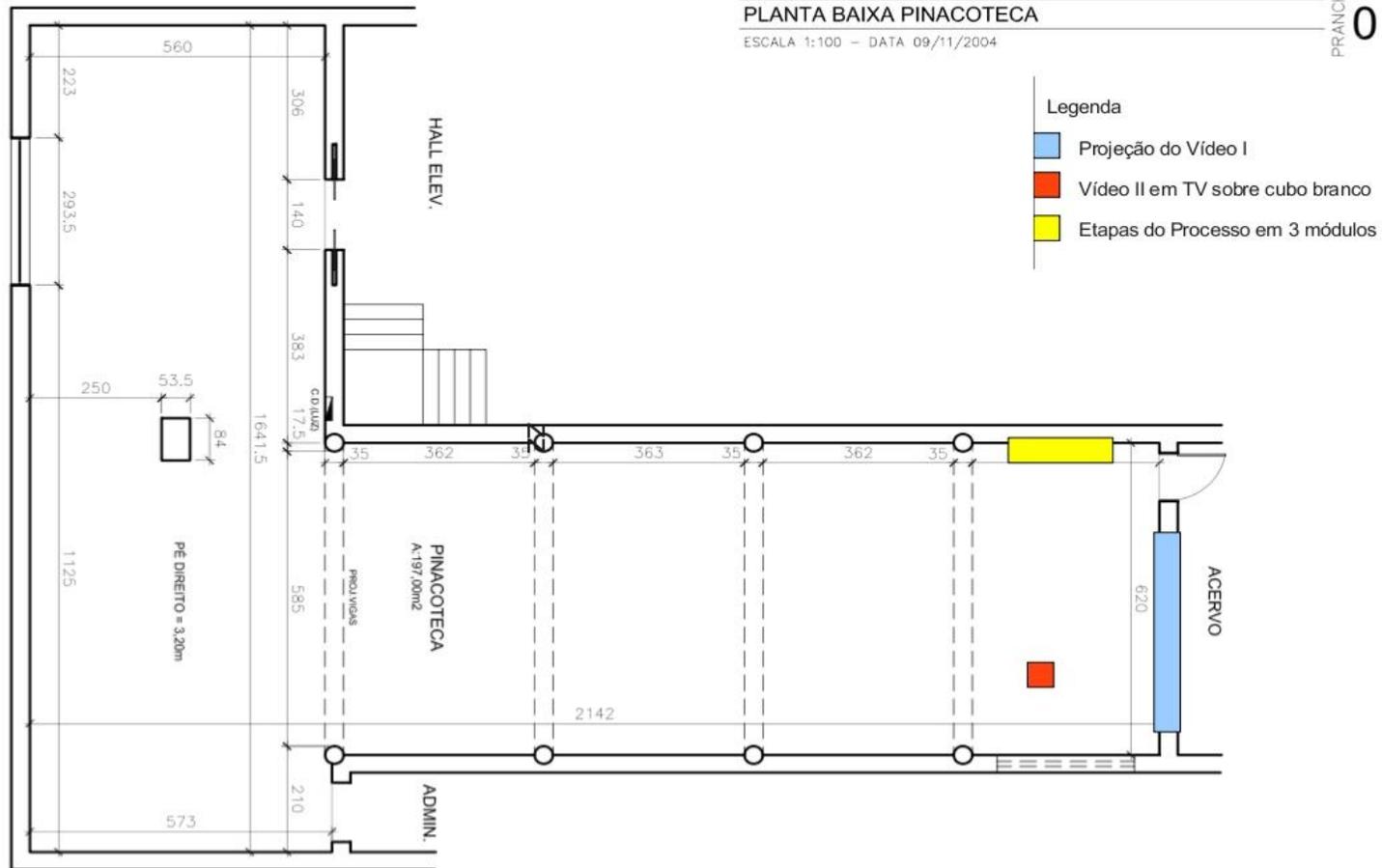


Fig. 14 Planta Baixa da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo no Instituto de Artes com a localização da montagem da vídeo instalação Memórias em Rotações por Minuto. 2010.

O receptor da obra é convidado a transitar por essa circularidade proposta pelo caminho no espaço expositivo, pela simultaneidade e neste campo de imagens dinâmicas, entram outros elementos: imagens estáticas, que são a captura de algumas etapas do processo de manipulação do vídeo I consistem em: um frame da primeira captura da ação de colocar o disco, um frame da captura editada com efeitos de detecção de borda e um desenho feito com lápis grafite sobre papel de seda, o qual é um dos fragmentos da animação (processo final), elas estarão dispostas na parede lateral esquerda. Essas imagens serão emolduradas deixando evidente sua característica encaixotada, que assim como outro fragmento, só faz sentido apenas se relacionada com outros agentes desse jogo.

Para Flusser, os conceitos *imagem*, *aparelho*, *programa*, *informação*, considerados mais de perto, revelam o chão comum do qual brotam: a circularidade. *Imagens* são superfícies sobre as quais circula o olhar. *Aparelhos* são brinquedos que funcionam com movimentos eternamente repetidos. A circularidade contínua da repetição de movimentos nos vídeos do projeto reforça essa característica de aparelhos e também a nossa: muitas vezes programando nossos corpos para atitudes previsíveis na sociedade de consumo. *Programas* são sistemas que recombina constantemente os mesmos elementos. *Informação* é epiciclo negativamente entrópico que deverá voltar à entropia da qual surgiu. Portanto, nenhum homem pode mais controlar o jogo. Os aparelhos obedecem a decisões de seus proprietários e alienam a sociedade. Quem afirmar que não há intenção dos proprietários, por trás dos aparelhos, está sendo vítima dessa alienação e colabora

objetivamente com os proprietários dos aparelhos.

Para livrar-se desta “compressão” imposta pelos aparelhos, o autor defende a criação de uma filosofia, na qual a tarefa é dirigir a questão da liberdade aos fotógrafos e que eu estendo aqui para manipuladores de aparelhos. Várias respostas apareceram: 1. o aparelho é infra-humanamente estúpido e pode ser enganado; 2. os programas dos aparelhos permitem introdução de elementos humanos não-previstos; 3. as informações produzidas e distribuídas por aparelhos podem ser desviadas da intenção dos aparelhos e submetidas a intenções humanas; 4. os aparelhos são desprezíveis. Tais respostas, e outras possíveis, são redutíveis a uma: *liberdade é jogar contra o aparelho*.

Portanto, projetos que envolvem ou problematizam o uso de mídias eletrônicas e digitais no corpo de sua realizações, impõem que sua crítica e debate levem em conta as estratégias. É antes da clivagem interna que deveremos procurar a essência das relações do par arte e técnica, que se atraem e repelem mutuamente. Pois é a tecnicidade da arte que desaloja a arte da sua segurança poética. E é a poética da arte que liberta as artes da prisão da técnica. Por isso, pode-se afirmar que o fim da arte é sempre o começo da sua pluralidade, ao que poderíamos acrescentar que o fim das artes, o seu esgotamento técnico, é sempre o contínuo recomeço da arte. Como nos ensinou Benjamin, todas as artes se inscrevem, para o melhor e para o pior, numa época das técnicas.

Entretanto, a videografia é uma área praticamente sem valor de mercado, mas que dispões de alguns programas

institucionais mais ou menos generosos e interlocução com algumas empresas de tecnologia e telecomunicações, que por vez ou outra pode interessar-se em apoiar determinados projetos, está diretamente sujeita aos interesses desses mecanismos, empresas privadas que dão as regras da produção cultural para poucos entre os que engajam-se nesse sistema. No entanto, a opção de seguir pela via acadêmica está longe de suprir as necessidades desse tipo de produção tais como: administrar rotinas de programação, relacionar profissionais de diversas áreas, conhecer equipamentos, redigir com clareza os termos técnicos e conceituais, dominar recursos de comunicação e edição para produzir algo que se diferencie do mundo do entretenimento eletrônico que é despejado em alta quantidade e velocidade.

É necessário que se faça uma construção inter setorial entre os cursos, que os projetos de pesquisa dialoguem com diferentes áreas do conhecimento para que as produções multimídia que se iniciam possam amadurecer conceitual e tecnicamente. Para alicerçar novos meios de criação com laboratórios de experimentações que se expandam para além do cubo branco da galeria ou do meio acadêmico sem cair na rede do circuito comercial.

Considerações finais

O presente trabalho, desde as primeiras escolhas, se configurou em um mergulho interno através dos círculos dispersos da memória vertiginosa em um tempo flutuante. Em sua etapa expositiva, a materialização do projeto convida o olhar do outro e recria uma dimensão subjetiva do tempo na construção de uma *outra memória*.

Para Bergson, a duração interior da percepção é a vida contínua de uma memória que prolonga o passado no presente, para ele, o tempo é duração, passando sempre no agora e este agora é memória do passado. Deleuze desdobra o pensamento de Bergson e identifica a imagem-tempo como um estado limite entre a sequência de uma e outra e que esta não é uma memória, mas um convite à rememoração.

Essas questões temporais são assinaladas nesta etapa, pois acredito ser o eixo relacional entre outros autores, os mecanismos da obra e a captura do olhar do outro. Assim como no cinema experimental, os cortes irracionais da vídeo-instalação e suas conexões determinam a incomensurabilidade das relações das imagens com o espectador.

No entanto, uma reflexão aprofundada desta relação não pode ser tomada, pois está em um devir. Na medida em que o tempo flui, os questionamentos se multiplicam e impulsionam a dinâmica de outras produções. A reflexão do

encontro encontra-se em um plano de expectativa, que desliza pelos meus dedos enquanto escrevo estas últimas linhas. A expectativa se dá pela motivação de partilhar com o outro o simples ato de *habitar o tempo* fazendo uso dos múltiplos sentidos...

Bibliografia

Livros:

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. São Paulo. Editora Nova Fronteira, 1984.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. São Paulo, Papyrus Editora, 1997.

DERDYK, Edith (Org.). **Desegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo, editora SENAC, 2007.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo, Ed. Relume-Dumara, 2005.

LANDER, Dan. LEXIER, Micah. **Sound by Artists**. Alberta, Art Metropole and Walter Phillips Gallery, 1990.

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

MESQUITA, Ivo. **Leonilson: use, é lindo, eu garanto**. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 1997.

PEDROSA, Mario. **Um passeio pelas caixas no passado**. 1967. In: AMARAL, Aracy (Org.). Mundo, homem, arte em

crise. São Paulo, Editora Perspectiva, 1975.

PONTY, Maurice Merleau. **O visível e o invisível**. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2000.

PONTY, Maurice Merleau. **Fenomenologia da percepção**. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2006.

Stendhal, Life of Henry Brulard: escrita por ele mesmo, ed. Diplomática apresentado e anotado por Gerald Rannaud, Paris, Klincksieck, 1996, 3 volumes, 2615p.

Textos:

BIGUELMAN, Gisele. *Do cubo branco à caixa preta*. Disponível em <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2397,1.shl>
Acesso em dezembro de 2010.

LEAL, Miguel. *Sobre a plasticidade: cartografias sonoras*. 2004. Disponível na internet: em http://www.virose.pt/ml/textos/sobre_a_plasticidade.html. Acessado em setembro de 2010.

Teses e dissertações:

HELFENSTEIN, Denise. *A Captura da Paisagem: entre apreensões fotográficas por câmera obscura e registros sonoros*.

Dissertação de mestrado em Artes Visuais, UFRGS – PPGAV. Porto Alegre, 2010.

KRAUSE, Paula. *Auto-experiência: a prática artística como imagem, projeção e intuição de si*. Dissertação de Mestrado em poéticas visuais do PPGAV da UFRGS. Porto Alegre, 2005.

