

Ânsia—

velocidades da imagem: efeitos
no corpo e alterações perceptivas



Talita Caselato

Atena
Editora

Ano 2021

Ânsia—

velocidades da imagem: efeitos
no corpo e alterações perceptivas



Talita Caselato

Atena
Editora

Ano 2021

Editora Chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Assistentes Editoriais

Natalia Oliveira

Bruno Oliveira

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto Gráfico e Diagramação

Natália Sandrini de Azevedo

Camila Alves de Cremo

Luiza Alves Batista

Maria Alice Pinheiro

Imagens da Capa

Shutterstock

Edição de Arte

Luiza Alves Batista

Revisão

Os Autores

2021 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do Texto © 2021 Os autores

Copyright da Edição © 2021 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Prof. Dr. Américo Junior Nunes da Silva – Universidade do Estado da Bahia

Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais

Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília

Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Crisóstomo Lima do Nascimento – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Daniel Richard Sant’Ana – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Profª Drª Dilma Antunes Silva – Universidade Federal de São Paulo
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Elson Ferreira Costa – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Elói Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Gustavo Henrique Cepolini Ferreira – Universidade Estadual de Montes Claros
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionale delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Jadson Correia de Oliveira – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof. Dr. Luis Ricardo Fernandes da Costa – Universidade Estadual de Montes Claros
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Profª Drª Maria Luzia da Silva Santana – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Pablo Ricardo de Lima Falcão – Universidade de Pernambuco
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Ribeiro Simon Cavalcanti – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof. Dr. Arinaldo Pereira da Silva – Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará
Prof. Dr. Antonio Pasqualetto – Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Profª Drª Carla Cristina Bauermann Brasil – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos – Universidade Federal da Grande Dourados
Profª Drª Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia
Prof. Dr. Écio Souza Diniz – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Fágner Cavalcante Patrocínio dos Santos – Universidade Federal do Ceará
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jael Soares Batista – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Jayme Augusto Peres – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Profª Drª Lina Raquel Santos Araújo – Universidade Estadual do Ceará
Prof. Dr. Pedro Manuel Villa – Universidade Federal de Viçosa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Profª Drª Talita de Santos Matos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Tiago da Silva Teófilo – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. André Ribeiro da Silva – Universidade de Brasília
Profª Drª Anelise Levay Murari – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Daniela Reis Joaquim de Freitas – Universidade Federal do Piauí
Profª Drª Débora Luana Ribeiro Pessoa – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Douglas Siqueira de Almeida Chaves – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Profª Drª Elizabeth Cordeiro Fernandes – Faculdade Integrada Medicina
Profª Drª Eleuza Rodrigues Machado – Faculdade Anhanguera de Brasília
Profª Drª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Profª Drª Eysler Gonçalves Maia Brasil – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira
Prof. Dr. Ferlundo Lima Santos – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Fernanda Miguel de Andrade – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Dr. Fernando Mendes – Instituto Politécnico de Coimbra – Escola Superior de Saúde de Coimbra
Profª Drª Gabriela Vieira do Amaral – Universidade de Vassouras
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Helio Franklin Rodrigues de Almeida – Universidade Federal de Rondônia
Profª Drª Iara Lúcia Tescarollo – Universidade São Francisco
Prof. Dr. Igor Luiz Vieira de Lima Santos – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Jefferson Thiago Souza – Universidade Estadual do Ceará
Prof. Dr. Jesus Rodrigues Lemos – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Jônatas de França Barros – Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Luís Paulo Souza e Souza – Universidade Federal do Amazonas
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Maria Tatiane Gonçalves Sá – Universidade do Estado do Pará
Profª Drª Mylena Andréa Oliveira Torres – Universidade Ceuma
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federacl do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Paulo Inada – Universidade Estadual de Maringá
Prof. Dr. Rafael Henrique Silva – Hospital Universitário da Universidade Federal da Grande Dourados
Profª Drª Regiane Luz Carvalho – Centro Universitário das Faculdades Associadas de Ensino
Profª Drª Renata Mendes de Freitas – Universidade Federal de Juiz de Fora
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Welma Emidio da Silva – Universidade Federal Rural de Pernambuco

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Profª Drª Ana Grasielle Dionísio Corrêa – Universidade Presbiteriana Mackenzie
Prof. Dr. Carlos Eduardo Sanches de Andrade – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Cleiseano Emanuel da Silva Paniagua – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás
Prof. Dr. Douglas Gonçalves da Silva – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Profª Drª Érica de Melo Azevedo – Instituto Federal do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Profª Dra. Jéssica Verger Nardeli – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande

Profª Drª Luciana do Nascimento Mendes – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Marques – Universidade Estadual de Maringá
Prof. Dr. Marco Aurélio Kistemann Junior – Universidade Federal de Juiz de Fora
Profª Drª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Priscila Tessmer Scaglioni – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Sidney Gonçalves de Lima – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Linguística, Letras e Artes

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará
Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo
Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo,
Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná
Profª Drª Miraniide Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará
Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

Conselho Técnico Científico

Prof. Me. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Me. Adalberto Zorzo – Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Dr. Adilson Tadeu Basquerote Silva – Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí
Profª Ma. Adriana Regina Vettorazzi Schmitt – Instituto Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais
Prof. Me. Alexsandro Teixeira Ribeiro – Centro Universitário Internacional
Profª Ma. Aline Ferreira Antunes – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Amanda Vasconcelos Guimarães – Universidade Federal de Lavras
Prof. Me. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Profª Ma. Andréa Cristina Marques de Araújo – Universidade Fernando Pessoa
Profª Drª Andrezza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Profª Drª Andrezza Miguel da Silva – Faculdade da Amazônia
Profª Ma. Anelisa Mota Gregoleti – Universidade Estadual de Maringá
Profª Ma. Anne Karynne da Silva Barbosa – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Antonio Hot Pereira de Faria – Polícia Militar de Minas Gerais
Prof. Me. Armando Dias Duarte – Universidade Federal de Pernambuco
Profª Ma. Bianca Camargo Martins – UniCesumar
Profª Ma. Carolina Shimomura Nanya – Universidade Federal de São Carlos
Prof. Me. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Me. Carlos Augusto Zilli – Instituto Federal de Santa Catarina
Prof. Me. Christopher Smith Bignardi Neves – Universidade Federal do Paraná
Profª Drª Cláudia de Araújo Marques – Faculdade de Música do Espírito Santo
Profª Drª Cláudia Taís Siqueira Cagliari – Centro Universitário Dinâmica das Cataratas
Prof. Me. Clécio Danilo Dias da Silva – Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Me. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Profª Ma. Daniela da Silva Rodrigues – Universidade de Brasília
Profª Ma. Daniela Remião de Macedo – Universidade de Lisboa

Profª Ma. Dayane de Melo Barros – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Me. Douglas Santos Mezacas – Universidade Estadual de Goiás
Prof. Me. Edevaldo de Castro Monteiro – Embrapa Agrobiologia
Prof. Me. Edson Ribeiro de Britto de Almeida Junior – Universidade Estadual de Maringá
Prof. Me. Eduardo Gomes de Oliveira – Faculdades Unificadas Doctum de Cataguases
Prof. Me. Eduardo Henrique Ferreira – Faculdade Pitágoras de Londrina
Prof. Dr. Edwaldo Costa – Marinha do Brasil
Prof. Me. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita
Prof. Me. Ernane Rosa Martins – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás
Prof. Me. Euvaldo de Sousa Costa Junior – Prefeitura Municipal de São João do Piauí
Prof. Dr. Everaldo dos Santos Mendes – Instituto Edith Theresa Hedwing Stein
Prof. Me. Ezequiel Martins Ferreira – Universidade Federal de Goiás
Profª Ma. Fabiana Coelho Couto Rocha Corrêa – Centro Universitário Estácio Juiz de Fora
Prof. Me. Fabiano Eloy Atilio Batista – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Me. Felipe da Costa Negrão – Universidade Federal do Amazonas
Prof. Me. Francisco Odécio Sales – Instituto Federal do Ceará
Prof. Me. Francisco Sérgio Lopes Vasconcelos Filho – Universidade Federal do Cariri
Profª Drª Germana Ponce de Leon Ramírez – Centro Universitário Adventista de São Paulo
Prof. Me. Gevair Campos – Instituto Mineiro de Agropecuária
Prof. Me. Givanildo de Oliveira Santos – Secretaria da Educação de Goiás
Prof. Dr. Guilherme Renato Gomes – Universidade Norte do Paraná
Prof. Me. Gustavo Krahl – Universidade do Oeste de Santa Catarina
Prof. Me. Helton Rangel Coutinho Junior – Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro
Profª Ma. Isabelle Cerqueira Sousa – Universidade de Fortaleza
Profª Ma. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Me. Javier Antonio Albornoz – University of Miami and Miami Dade College
Prof. Me. Jhonatan da Silva Lima – Universidade Federal do Pará
Prof. Dr. José Carlos da Silva Mendes – Instituto de Psicologia Cognitiva, Desenvolvimento Humano e Social
Prof. Me. Jose Elyton Batista dos Santos – Universidade Federal de Sergipe
Prof. Me. José Luiz Leonardo de Araujo Pimenta – Instituto Nacional de Investigación Agropecuaria Uruguay
Prof. Me. José Messias Ribeiro Júnior – Instituto Federal de Educação Tecnológica de Pernambuco
Profª Drª Juliana Santana de Curcio – Universidade Federal de Goiás
Profª Ma. Juliana Thaisa Rodrigues Pacheco – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Kamilly Souza do Vale – Núcleo de Pesquisas Fenomenológicas/UFGA
Prof. Dr. Kárpio Márcio de Siqueira – Universidade do Estado da Bahia
Profª Drª Karina de Araújo Dias – Prefeitura Municipal de Florianópolis
Prof. Dr. Lázaro Castro Silva Nascimento – Laboratório de Fenomenología & Subjetividade/UFPR
Prof. Me. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Ma. Lilian Coelho de Freitas – Instituto Federal do Pará
Profª Ma. Lilian de Souza – Faculdade de Tecnologia de Itu
Profª Ma. Liliani Aparecida Sereno Fontes de Medeiros – Consórcio CEDERJ
Profª Drª Livia do Carmo Silva – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Lucio Marques Vieira Souza – Secretaria de Estado da Educação, do Esporte e da Cultura de Sergipe
Prof. Dr. Luan Vinicius Bernardelli – Universidade Estadual do Paraná
Profª Ma. Luana Ferreira dos Santos – Universidade Estadual de Santa Cruz
Profª Ma. Luana Vieira Toledo – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Me. Luis Henrique Almeida Castro – Universidade Federal da Grande Dourados
Prof. Me. Luiz Renato da Silva Rocha – Faculdade de Música do Espírito Santo
Profª Ma. Luma Sarai de Oliveira – Universidade Estadual de Campinas
Prof. Dr. Michel da Costa – Universidade Metropolitana de Santos

Prof. Me. Marcelo da Fonseca Ferreira da Silva – Governo do Estado do Espírito Santo
Prof. Dr. Marcelo Máximo Purificação – Fundação Integrada Municipal de Ensino Superior
Prof. Me. Marcos Aurelio Alves e Silva – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo
Profª Ma. Maria Elanny Damasceno Silva – Universidade Federal do Ceará
Profª Ma. Marileila Marques Toledo – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Prof. Dr. Pedro Henrique Abreu Moura – Empresa de Pesquisa Agropecuária de Minas Gerais
Prof. Me. Pedro Panhoca da Silva – Universidade Presbiteriana Mackenzie
Profª Drª Poliana Arruda Fajardo – Universidade Federal de São Carlos
Prof. Me. Rafael Cunha Ferro – Universidade Anhembi Morumbi
Prof. Me. Ricardo Sérgio da Silva – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Me. Renan Monteiro do Nascimento – Universidade de Brasília
Prof. Me. Renato Faria da Gama – Instituto Gama – Medicina Personalizada e Integrativa
Profª Ma. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Prof. Me. Robson Lucas Soares da Silva – Universidade Federal da Paraíba
Prof. Me. Sebastião André Barbosa Junior – Universidade Federal Rural de Pernambuco
Profª Ma. Silene Ribeiro Miranda Barbosa – Consultoria Brasileira de Ensino, Pesquisa e Extensão
Profª Ma. Solange Aparecida de Souza Monteiro – Instituto Federal de São Paulo
Profª Ma. Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Prof. Me. Tallys Newton Fernandes de Matos – Faculdade Regional Jaguaribana
Profª Ma. Thatianny Jasmine Castro Martins de Carvalho – Universidade Federal do Piauí
Prof. Me. Tiago Silvio Dedoné – Colégio ECEL Positivo
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

Ânsia - velocidades da imagem: efeitos no corpo e alterações perceptivas

Bibliotecária: Janaina Ramos
Diagramação: Camila Alves de Cremo
Correção: Mariane Aparecida Freitas
Edição de Arte: Luiza Alves Batista
Revisão: A Autora
Autora: Talita Caselato

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C337 Caselato, Talita
Ânsia - velocidades da imagem: efeitos no corpo e alterações perceptivas / Talita Caselato. - Ponta Grossa - PR: Atena, 2021.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-5983-069-5
DOI 10.22533/at.ed.695211005

1. Vídeo. 2. Vertigem. 3. Corpo. 4. Percepção. 5. Cinetose. 6. Movimento. 7. Imagem. 8. Metrôpole. 9. Aceleração. I. Caselato, Talita. II. Título.

CDD 778.1

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos - CRB-8/9166

Atena Editora

Ponta Grossa - Paraná - Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br

DECLARAÇÃO DA AUTORA

A autora desta obra: 1. Atesta não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao manuscrito científico publicado; 2. Declara que participou ativamente da construção do respectivo manuscrito, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certifica que o manuscrito científico publicado está completamente isento de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirma a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhece ter informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa.

No início desta pesquisa Lia foi gerada. Durante a minha licença maternidade extemporânea ela quase morreu. Por nossa força, renasceu e está vivíssima, nos retirando dos movimentos aberrantes, pedindo passagem e produzindo sentido. Esta pesquisa, de vida, eu dedico **a ela**.

AGRADECIMENTOS

À minha pequena Lia por permitir esta pesquisa. Ao meu companheiro Zeno e toda a minha família pelas várias parcerias. Ao meu orientador Prof. Dr. José Eduardo Ribeiro de Paiva pela confiança. À Prof^a Dr^a Branca de Oliveira pela extrema generosidade. Ao grupo Atos Cultivados pela colaboração. À CAPES pela bolsa concedida. À Universidade Estadual de Campinas pelo acolhimento.

“Vivemos num mundo onde tudo circula. Tudo deve circular o mais rapidamente possível: os veículos, os enunciados, as imagens, as informações, os homens.”
(PARENTE, 1993, p.17)

SUMÁRIO

RESUMO	1
ABSTRACT	2
INTRODUÇÃO OU PRÉ-ITINERÂNCIA.....	3
Itinerância – Por que itinerar?	3
Tráfego – Como trafegar?	4
PRIMEIRA ESTAÇÃO.....	6
Vídeo trajetória 2007 – 2013: imagens	6
Vídeo trajetória 2007 – 2013: anotações processuais.....	22
SEGUNDA ESTAÇÃO.....	40
Ânsia/ meu nome é_ – em composição.....	40
Ânsia / meu nome é_ – em decomposição.....	63
PARA-ESTAÇÃO – CONTEXTO REFLEXIVO	73
Primeira parada: encontro com Gilles Deleuze, Felix Guattari, Philippe Dubois, Eleonora Fabião, André Parente, Maurizio Lazzarato, Arlindo Machado e Vilém Flusser. Acompanhada deles, iniciei as investigações que gerariam os experimentos poéticos aqui elencados.....	73
Segunda parada: Suely Rolnik, Peter Pál Pelbart, Raquel Rolnik e Felix Guatarri	76
Terceira parada: Tino Sehgal, Francis Alÿs, Jean-Luc Godard.....	78
ENTRE ESTAÇÕES – ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES.....	92
REFERÊNCIAS	93
ANEXO - CADERNO DE PROCESSOS	97
SOBRE A AUTORA.....	137

RESUMO

A pesquisa *Ânsia – velocidades da imagem: efeitos no corpo e alterações perceptivas* tem como objetivo o desenvolvimento de estudos sobre as relações entre a imagem-movimento e seu efeito sobre o performer cinetósico a partir da percepção provocada pelo aumento progressivo da velocidade com que as imagens se apresentam no contexto da vida contemporânea, em função da exponencial aceleração tecnológica. O estudo, por sua vez, visa à produção de experimentos poéticos para problematizar as formas de captura das forças vitais vigentes na sociedade atual – “de controle” – conforme Foucault a conceituou. É nela que se constata “(...) por exemplo, a negação da vida como “produção” de vida, a negação da saúde brandida como “produção” de saúde (...)” (PELBART, 2013, p.13). Os deslocamentos ou movimentos vertiginosos que *Ânsia* sugere remetem, “alegoricamente” à desmedida do crescimento da dominação de uma lógica produtiva “incrustada no exercício do poder”, que aprisiona as energias vitais, todos os setores da vida, sob a casca dura das verdades e proposições indiscutíveis de um racionalismo econômico dogmático. Aproxima-se de movimentos repetitivos embriagantes ou velozes demais, ou infinitos, das cadeias produtivas dominantes, sem, no entanto, servir a elas, mas produzindo unicamente enjoo: desnorreamento. Torna-se, neste sentido, um movimento contrário à produtividade. Tangencia tendências majoritárias do presente, mas para potencializar possíveis inflexões como contramovimentos. A problematização que os experimentos reunidos em *Ânsia* empreenderam, com seus meios expressivos, com as visões que projetam, funda-se na reativação da imaginação no sentido oposto da tendência negativa em que se encontram os modos de monitoria e rebaixamento da vida, procurando extrair desse contexto uma variabilidade de perspectivas que fariam entrar em relação novos fluxos de energias. Nesta perspectiva o performer cinetósico é autor da pesquisa e ator da experiência estética sobre o espaço da cidade de São Paulo. Escolhe os meios de transportes públicos como forma de abordar a alteração de percepção do espectador/interator na metrópole. Através desta pesquisa e através de vídeos e videoinstalações a experiência cinetósica pode ser compartilhada com o público a fim de provocar questionamentos em torno da atividade cotidiana. Para isso, apresenta-se dividida em estações. A primeira é formada pelos experimentos videográficos anteriores a esta pesquisa, a segunda pelos experimentos da própria pesquisa. A contextualização conceitual que sustenta a investigação do assunto vertigem, que tem como ponto de partida textos de Peter Pál Pelbart, surge em paralelo a estas estações.

PALAVRAS-CHAVE: Vídeo, vertigem, corpo, percepção, cinetose, movimento, imagem, metrópole, aceleração.

ABSTRACT

The research *Vertigo - velocities of the image: effects on the body and the perceptive alterations* aims to the development of studies on the relations between the image movement and its effect on the kinetic performer from the perception caused by the progressive increase of the speed in which the images are presented in the context of contemporary life, due to the exponential technological acceleration. The study approaches the poetic productions experiments to question the forms of capturing the vital forces in the current society - “control society” - as Foucault conceptualized and it can be noted “(...) for example, the negation of life as “production” of life, the denial of branded health as “production” of health (...)” (PELBART, 2013, p. 3). The movements or vertiginous movements which *Vertigo* suggests, approaches in a allegorically way, the excessive growth of the domination of a productive logic “embedded in the exercise of power”, which imprisons the vital energies, all sectors of life, under the strong shell of truths and unquestionable propositions of a dogmatic economic rationalism. It approaches the repetitive intoxicating or too rapid, or infinite, movements of the dominant productive chains, without, however, serving them, but producing only nausea: dizziness. It is, in this sense, an anti-productivity movement. It gets close to present majority directions, but to potentiate possible inflections as countermovements. The questioning which the assembled experiments in *Vertigo* have undertaken, with their expressive means and the visions that it projects, is based on the reactivation of the imagination in the opposite direction of the negative tendency in which the modes of monitoring and lowering of life are found, seeking to extract from this context, a variability of perspectives that would bring in relation to new flows of energy. In this perspective, the cinematic performer is the author of the research and the actor of the aesthetic experience on the space of São Paulo city. It chooses the means of public transport as a way of approaching the spectator/interactor alteration of the perception in the metropolis. Through this research and through videos and video installations the cinematic experience can be shared with the public in order to raise questions about the daily activity. For this, it is divided into stations. The first is formed by videographic experiments prior to this research, the second by experiments of the research itself. The conceptual contextualization that underpins the investigation of the vertigo subject, which has as its starting point the texts of Peter Pál Pelbart, appears in parallel to these stations.

KEYWORDS: Video, vertigo, body, perception, motion sickness, motion, image, metropolis, acceleration

INTRODUÇÃO OU PRÉ-ITINERÂNCIA

1 | ITINERÂNCIA – POR QUE ITINERAR?

A partir dos deslocamentos que experimentei no ano de 2011, ao morar no centro de São Paulo e frequentar Parelheiros, extremo sul da cidade, pude perceber quanto tempo demoram em trânsito aqueles que fazem diariamente o trajeto inverso ao que eu fazia.

São três horas de ônibus de Parelheiros ao centro, três pra ir e três pra voltar. Se um morador desta região trabalha no centro, ao longo de oito horas, e dorme mais oito, isto significa que ele tem apenas mais duas horas para as atividades cotidianas que implicam a sua sobrevivência.

Viver em trânsito, para um cinetósico, significa estar exposto de modo redobrado e vertiginoso às violências que a dinâmica das grandes metrópoles impõe. A cinetose é um distúrbio do sistema vestibular, causado por uma anomalia no labirinto que faz com que seu portador confunda as percepções de tato, visão e audição. Pode causar ao corpo uma tontura que é, geralmente, intensificada em meios de transporte como ônibus e trens. Através da visão, da propriocepção e do sistema vestibular o corpo identifica o movimento e tenta compensá-lo no seu centro do equilíbrio.

Assim, para um video-performer-cinetósico duas vertigens o permeiam: a primeira causada pelas imagens-movimentos de um espectador de janelas; a segunda pela quase impossibilidade de pensar ou de ter uma relação estética com a vida que estas condições proporcionam. Estas vertigens contêm-se uma a outra. Isso reverbera, em certo sentido, o pensamento de Suely Rolnik acerca dos tempos atuais em metrópoles como São Paulo:

[...] paira no ar uma espécie de surdez às vertigens, cada vez mais violentas, que uma cidade como essa provoca cotidianamente. Uma espécie de estado de coma teria se instalado na relação entre as forças de criação e aquilo que as mobiliza: as sensações que se engendram no encontro da subjetividade do artista com a complexa trama da alteridade em ambientes urbanos. Uma alteridade, que, em São Paulo, como em qualquer grande cidade contemporânea, é altamente variada e variável; mas aqui, diferentemente de muitas outras, uma assimetria particularmente exacerbada de acesso à cidadania caracteriza a situação local. Quando saímos do coma e aceitamos ficar verdadeiramente vulneráveis a esse encontro heterogêneo, cambiante e tão cruelmente desigual, as sensações que então se produzem tendem a perturbar nossas representações em uso e as formas de vida que lhes correspondem, provocando crises e impondo-se como urgências que pedem passagem, construção de realidade, produção de sentido. (ROLNIK, 2004, p. 116)

As sensações trazidas pela experimentação da velocidade e deslocamento provocam imediatamente no indivíduo cinetósico um descompasso, uma perturbação que desestabiliza o equilíbrio necessário ao desempenho das tarefas funcionais que constituem uma perspectiva finalista da vida - mas não haveria outra dimensão em que a vida pudesse ser experimentada em sua potência de criação, ao invés desta que investe apenas em métodos de sua preservação, manutenção e conservação?

Criar experimentos por meio de operações poéticas visando atingir esteticamente o estado de perturbação que o cinetósico vive nas circunstâncias aqui referidas significa

tentar produzir um estado visionário que poderia fazer nascer no seio da vida ordinária do sujeito uma alteridade extraordinária, que rompe as fronteiras e limites do indivíduo espalhando-o pelo seu entorno, por “zonas” compostas de qualidades intensivas que são puro fluxo, movimento, aceleração e desaceleração. Tomar a experiência da cinetose como motivo para produção de vídeos e videoinstalações é mobilizar forças de criação para interferir no atual “estado de coma”, de que nos fala Rolnik.

2 | TRÁFEGO – COMO TRAFEGAR?

A primeira estação compreende a pesquisa anterior ao ingresso no mestrado, desenvolvida sem sistematização. É importante visitá-la porque a paisagem aí apresentada foi composta com imagens antagônicas às da etapa seguinte, relativa à paisagem urbana. De modo que todo o processo de um tempo lento ali vivido torna-se impossível de ser experimentado na aceleração concreta da metrópole, objeto deste projeto de pesquisa. Mesmo assim os movimentos de câmera lá empreendidos já prenunciavam um outro modo de ver.

A segunda estação trata especificamente deste projeto de pesquisa, desenvolvido no âmbito do mestrado em artes e multimeios. Trata-se da pesquisa quanto à sensação de vertigem que a cidade de São Paulo produz com suas variadas imagens-movimentos, em acelerações diferenciadas - de dentro de um ônibus ou trem em circulação, de onde se vê passarem pelas janelas milhares de imagens por tempos infinitesimais. Enquanto as imagens surgem etéreas, indefinidas, o sujeito está fixo numa mobilidade passiva ou móvel numa imobilidade em trânsito. Cotidianamente permeável, este sujeito é atravessado por imagens que afetam sua subjetividade, instalando-a numa temporalidade essencialmente circular.

Nos experimentos videográficos empreendidos na pesquisa o imaginário materializa-se em ações. O sujeito-ator tem em sua mão uma câmera e captura, ao modo do início do *road movie*, *Pierrot le fou* de Godard, as impressões do espaço que o cerca. Tais impressões possuem a qualidade de uma percepção cinetósica.

Depois dos cinquenta anos, Velásquez parou de pintar coisas definidas. Ele rodeava os objetos com o ar, com o crepúsculo, capturando na sua sombra e fundos atmosféricos... as palpitações de cor... que formavam o invisível núcleo de sua sinfonia silenciosa. Sendo assim, ele apenas capturava... aquelas misteriosas interpretações de forma e tom que formam uma constante, uma progressão secreta, que não é traída ou interrompida nem por choques ou sobressaltos. O espaço reina supremo. É como se uma onda etérea, deslizando pelas superfícies, absorvesse suas emanações visíveis, as definisse e modelasse, e depois as espalhasse como um perfume, um eco delas mesmas, um impalpável e espalhado pó. (GODARD, 1965, transcrição nossa).

As imagens audiovisuais captadas e certos materiais coletados na cidade para a construção dos ambientes das videoinstalações formam juntos os elementos constitutivos da operação poética realizada. Para Bourriaud: “Não se trata mais de fazer tábula rasa ou de criar a partir de um material virgem, e sim de encontrar um modo de inserção nos

inúmeros fluxos de produção.”(2009, p.20)

A ferramenta do vídeo foi escolhida como a mais adequada para registrar o movimento em aceleração exponencial porque ela permite o uso de diferentes velocidades. Sua captação pode percorrer e afundar-se em espaços privilegiados os quais nosso olhar não teria a possibilidade de perscrutar. Em um mundo composto de movimentos físicos e psicológicos variados, de imagens deslizantes e rotativas, os vídeos tornaram-se uma forma de expressão funcional privilegiada, uma vez que a ferramenta videográfica se destina e dá suporte a todo universo imagético visual: “vídeo, assim sem acento, é também, de um ponto de vista etimológico, um verbo (video, do latim *videre*, “eu vejo”). E não de um verbo qualquer, mas do verbo genérico de todas as artes visuais, verbo que engloba toda ação constitutiva do ver: vídeo é o ato mesmo do olhar.” (DUBOIS, 2004, p. 71).

Para esta experiência estética, o vídeo foi escolhido como o mais adequado meio de criação e reflexão. Segundo Dubois, o vídeo é uma forma que pensa: “ver (com o vídeo) é pensar (em direto com a imagem)” (DUBOIS, 2004, p. 297).

O sítio desta pesquisa é a cidade de São Paulo, onde as imagens nos adentram com constância e velocidade, proporcionando-nos certa vertigem pelo simples fato de estar em seu território. “A arte é o lugar da produção de uma socialidade específica: resta ver qual é o estatuto desse espaço no conjunto dos ‘estados de encontro fortuito’ propostos pela cidade.” (BOURRIAUD, 2009, p.22)

Ao mesmo tempo em que pesquisadores como Suely Rolnik se dedicam a indagar sobre as alterações perceptivas nesta cidade, ocorre, como ela mesma anuncia, um estado de coma “entre as forças de criação e aquilo que as mobiliza” (ROLNIK, 2004: 116). Assim, o que este trabalho pretende é produzir por meio deste texto e da videoinstalação uma experiência mobilizadora das forças de criação que interfira neste atual estado de coma.

Em para-estação o leitor encontrará as paradas que alimentam as estações primeira e segunda. Nela estão os autores e artistas que dialogam com o material artístico realizado durante o mestrado.

A primeira parada contempla as problematizações da imagem e da imagem-movimento. Nela estão inseridos sobretudo os estudos de Gilles Deleuze, Philippe Dubois, André Parente, Arlindo Machado, Raymond Bellour, Jacques Aumont e Vilém Flusser.

A segunda parada alimenta o tema desta pesquisa. Funcionam como referência principalmente os estudos de: Suely Rolnik, André Parente, Peter Pál Pelbart, Raquel Rolnik, Marc Augé, Lynne Kirby, Maurizio Lazzarato e Felix Guattari.

A terceira parada contém a análise do material artístico que cooperou com a organização dos materiais de produção deste trabalho, na pesquisa de linguagem ou assunto. Aqui as referências são: Francis Alÿs, Tino Sehgal e Jean-Luc Godard.

Se cada estação é um ponto de parada, um respiro ou a tentativa de aglutinar um assunto, as linhas que unem estas estações comunicam-se entre si. Cada ponto recebe e emite sinais uns aos outros. Em entre estações é possível identificar as comunicações, nela encontramos as últimas considerações.

PRIMEIRA ESTAÇÃO

1 | VÍDEO TRAJETÓRIA 2007 – 2013: IMAGENS



Baró Galeria, SP, 2011

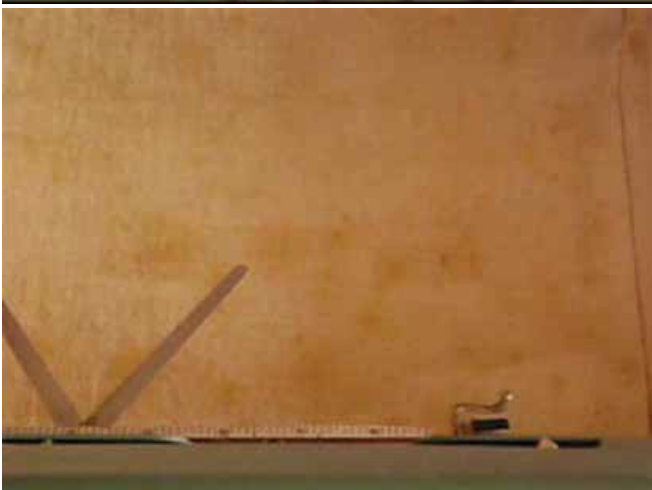
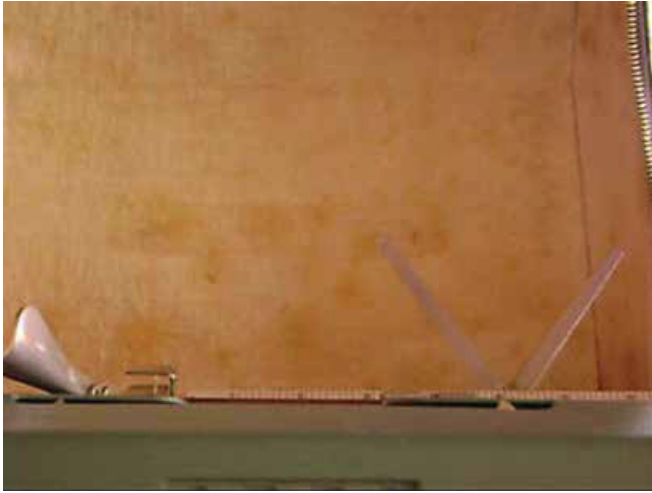


Olheiro da Arte, RJ, 2010, registro TV Cultura

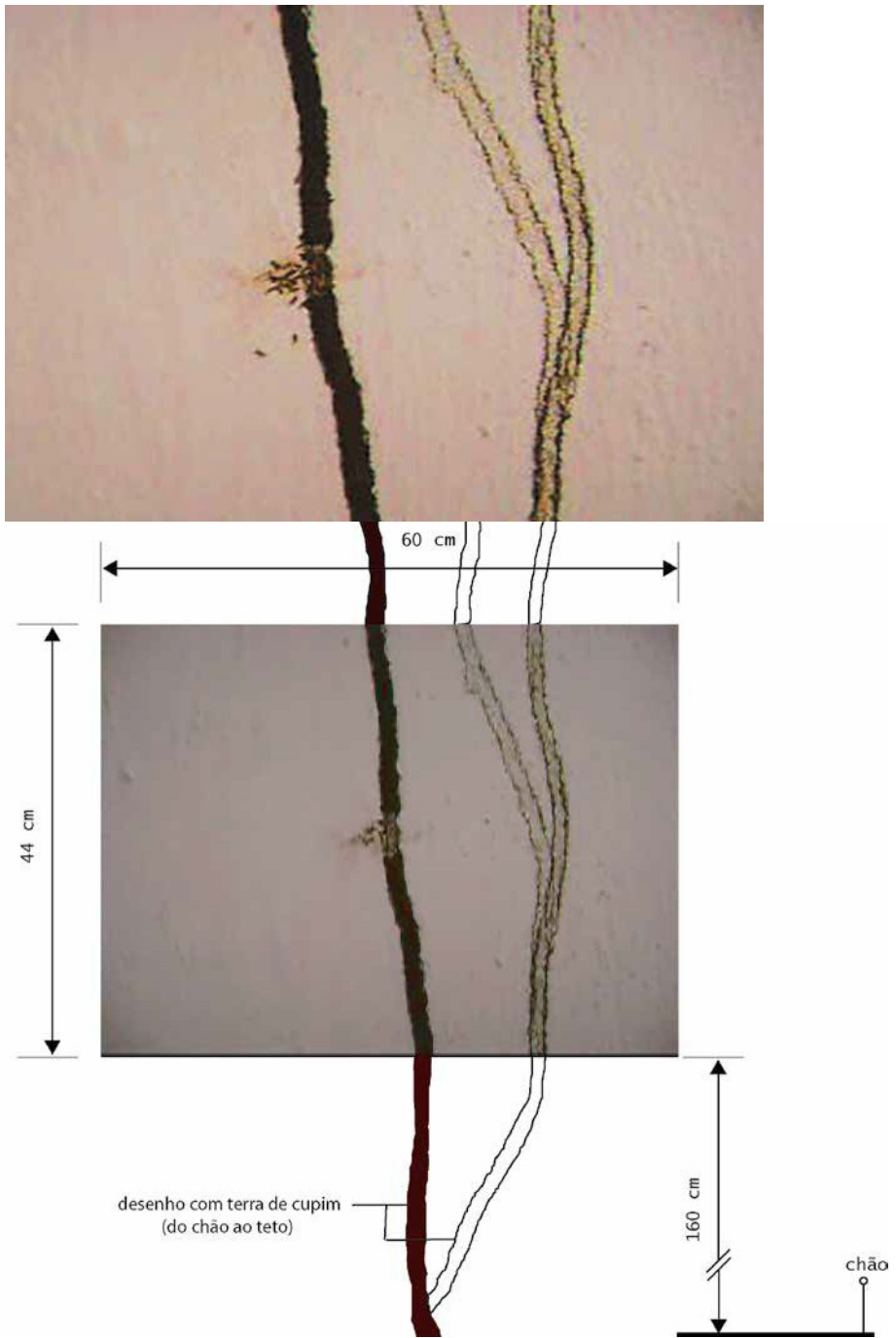


Demolden Video Project, Santander/
Espanha, 2011

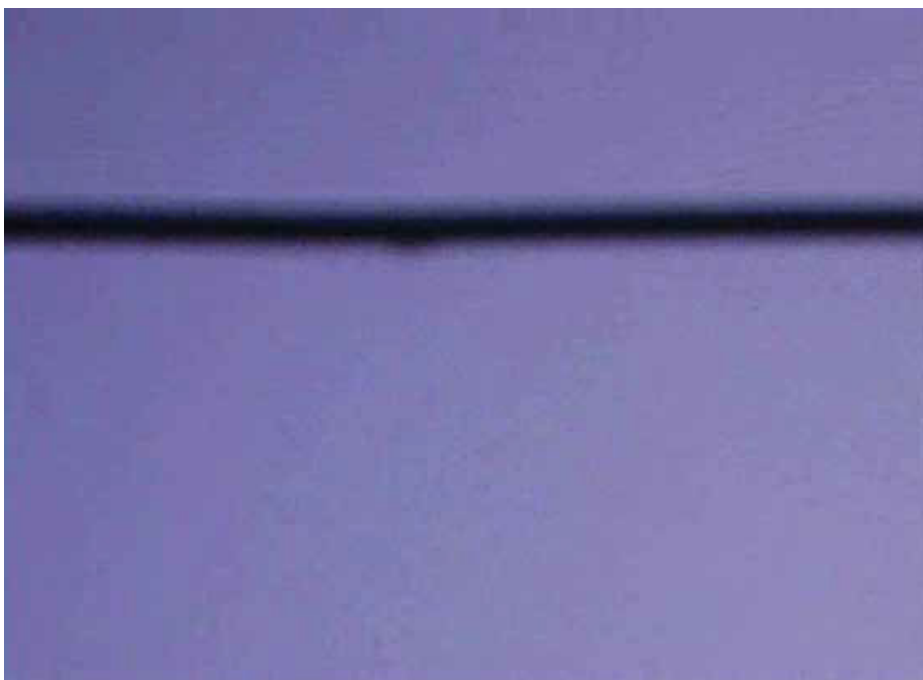
Cair | vídeo, cor, loop, 9'14" | 2007-8



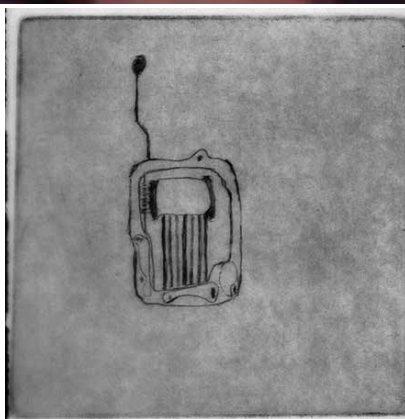
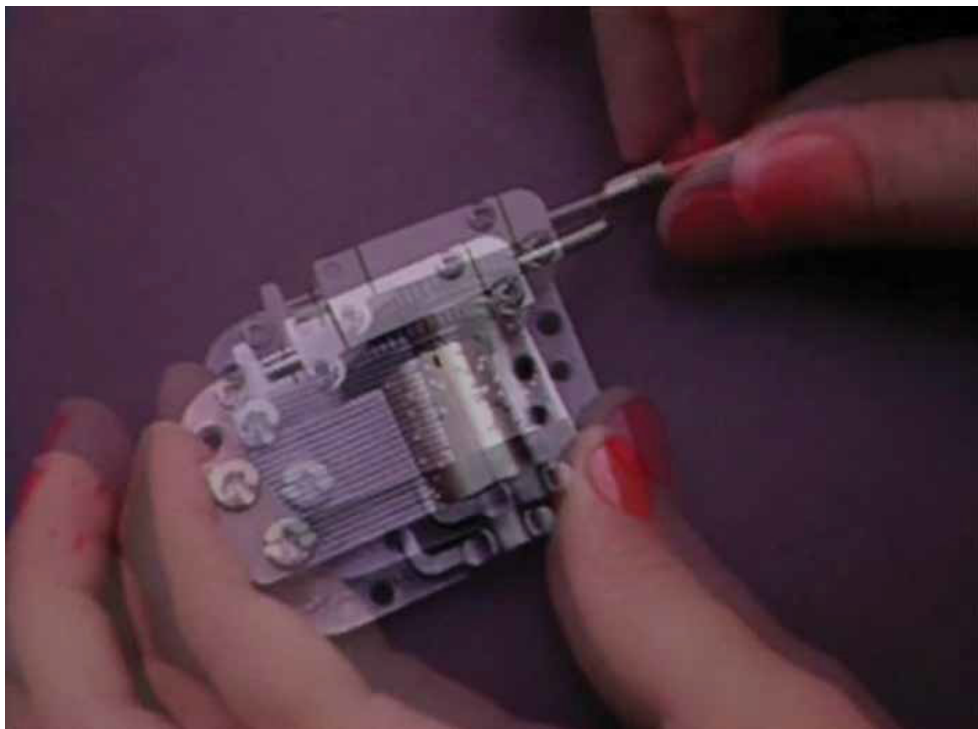
“(&%\$”””) | vídeo, cor, som, 10'21 | 2008



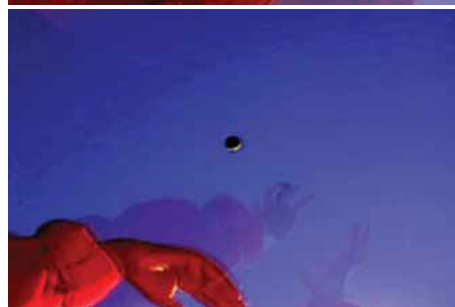
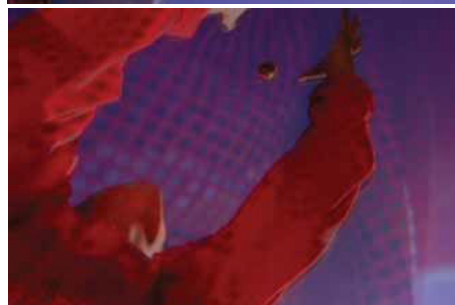
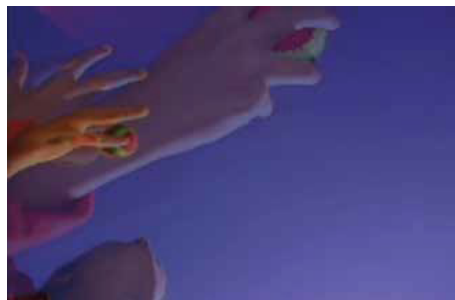
Cartografia de cupins | vídeo, cor, loop, 12'47" | 2008



Para onde vão as formigas? | vídeo, cor, loop, 9'56" | 2008



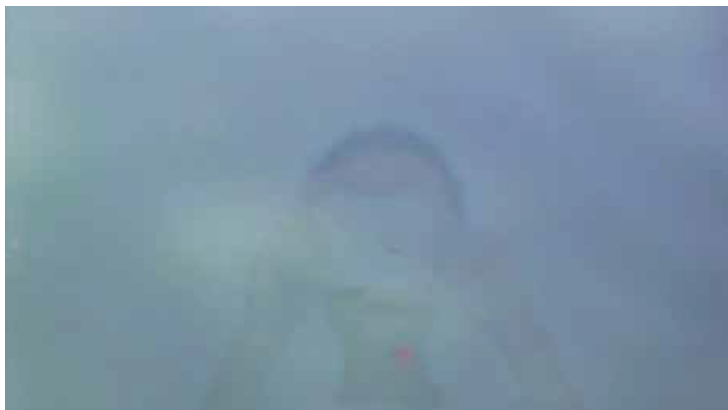
Ceci n'est pas un jouet | vídeo, cor, som, 1'32" e gravura em metal 12x12cm | 2008-13



Cor | vídeo, cor, *loop*, 10' | 2008-9



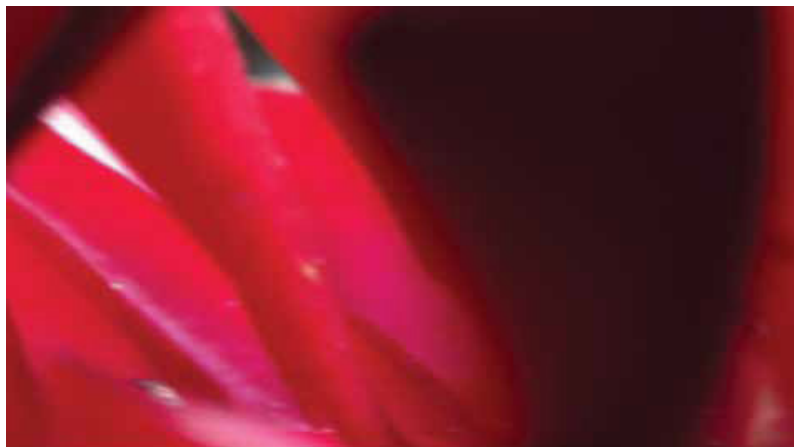
sem título | vídeo 1920 x 1080p, cor, 5'40" | 2009



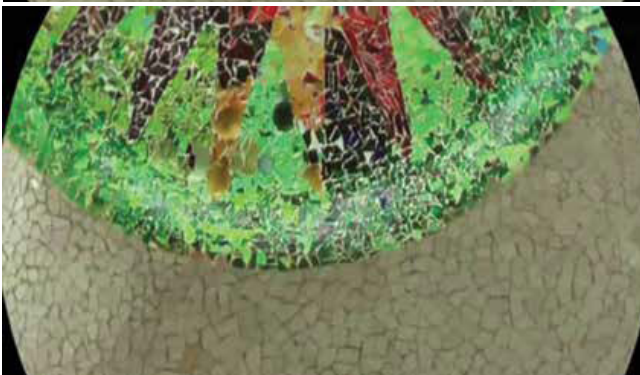
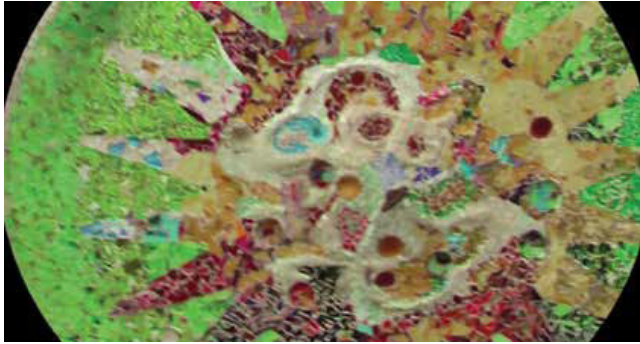
Captura | vídeo 1920 x 1080p, cor, som, 4'7" | 2009



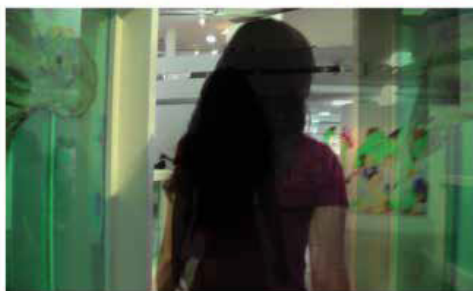
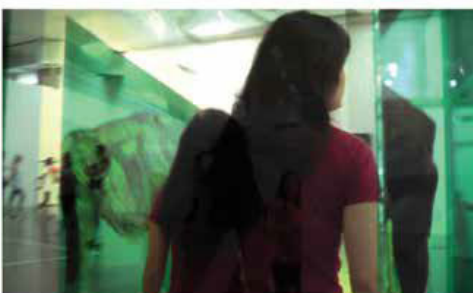
Quando pintura vira pipa | vídeo 1920 x 1080p, cor, loop, 3'42" | 2009-10

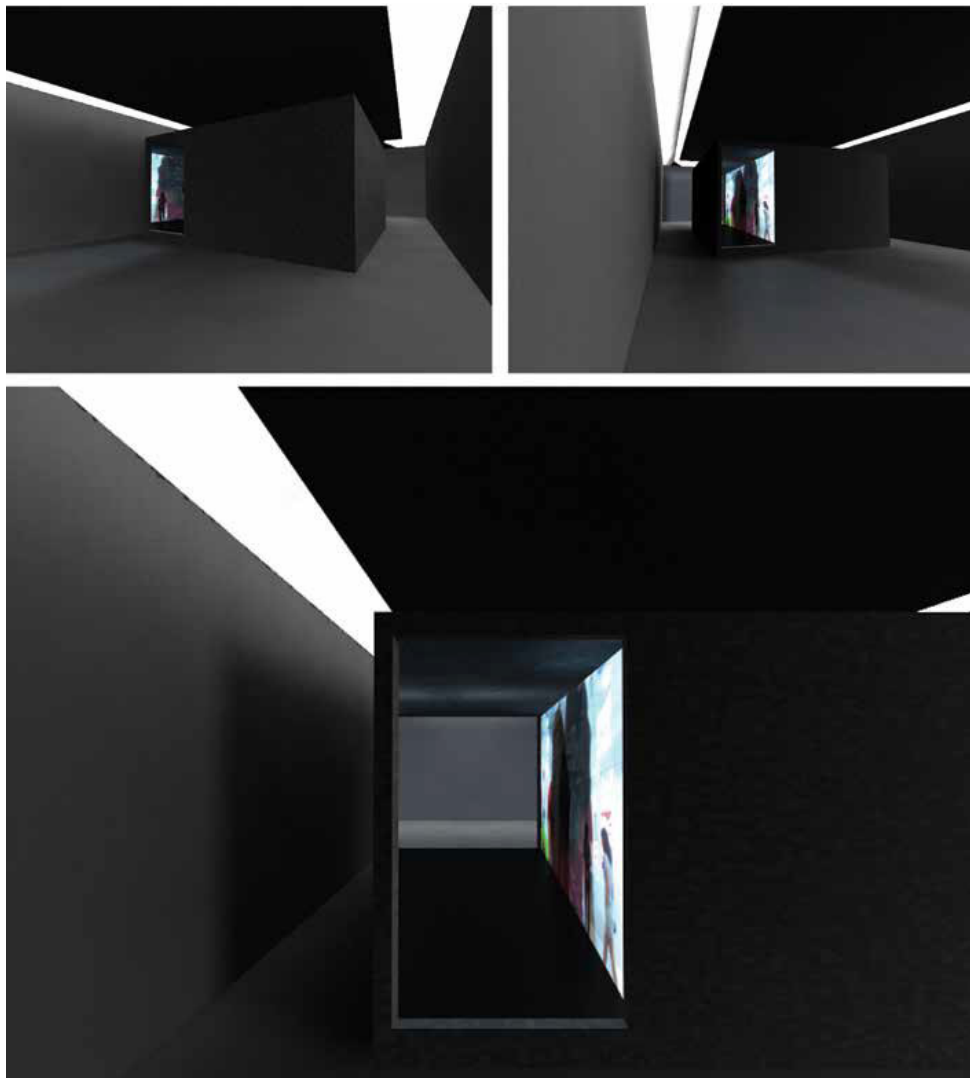


Videre | vídeo, 1920 x 1080p, cor, som, 1'35" | 2010

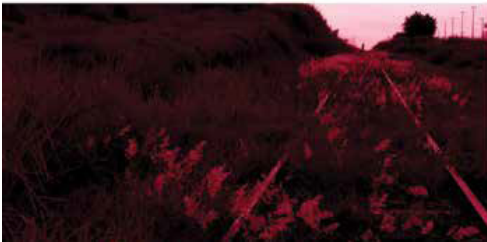
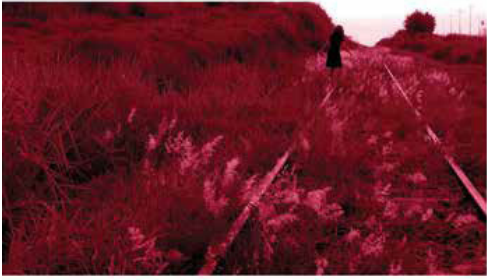


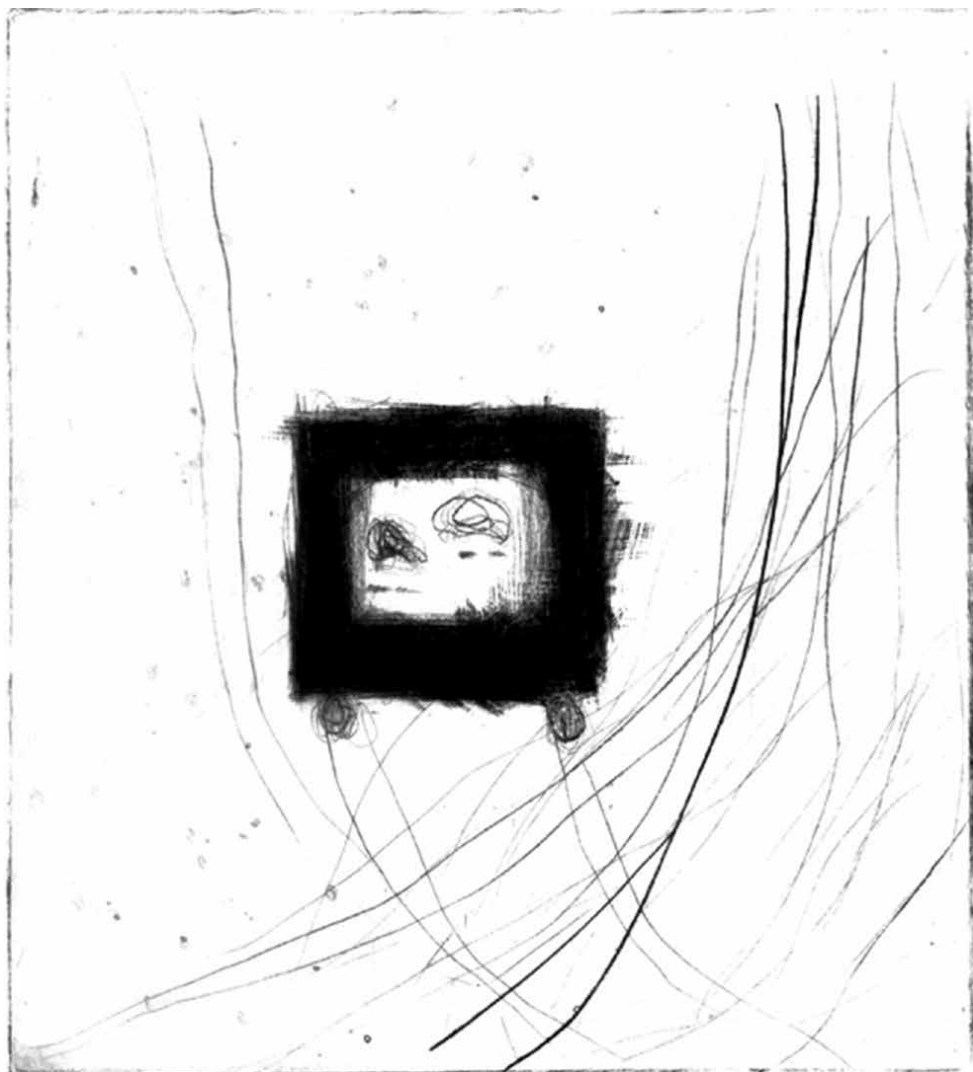
Gaudí vertigo | vídeo, 1920 x 1080p, cor, som, 3'44" | 2011

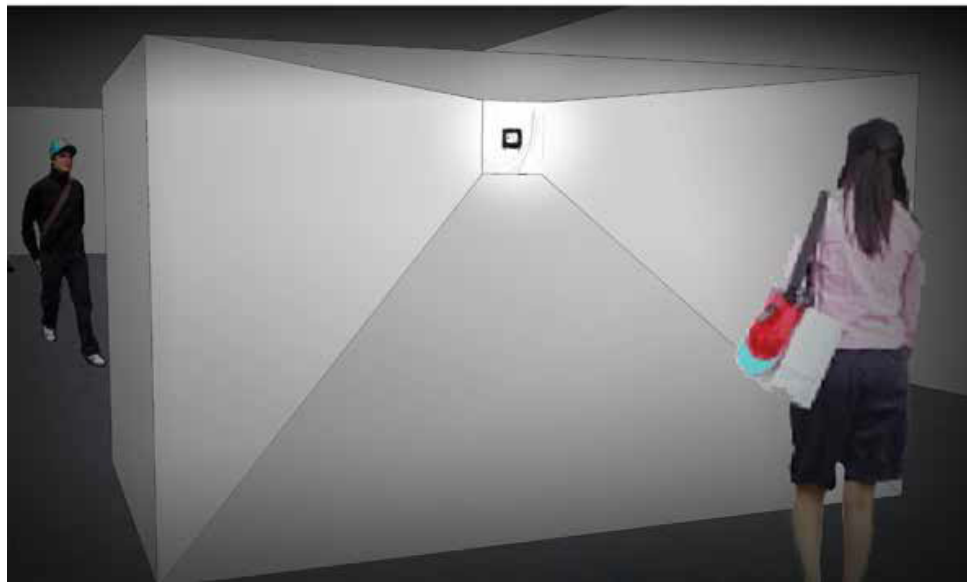




visita pocket | arquitetura, vídeo 1920 x 1080p, cor, som 3'14" | 2012 Talita Caselato, Bruno Ferreira, Fernando Lacerda







Para Mahal, Tamí, para Camirí | vídeo, 1920 x 1080, cor, som, 11'50" | arquitetura 3,5 x 2m, gravura em metal | 2011-2015

vídeo trajetória 2007-2013

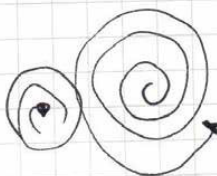
AÇÕES DE TEMPOS LENTOS

ou em espiral

SUPER ACELERADAS

ou que

giram



Resultam do encontro fortuito
entre o pensar e descobrir
diante dos olhos a

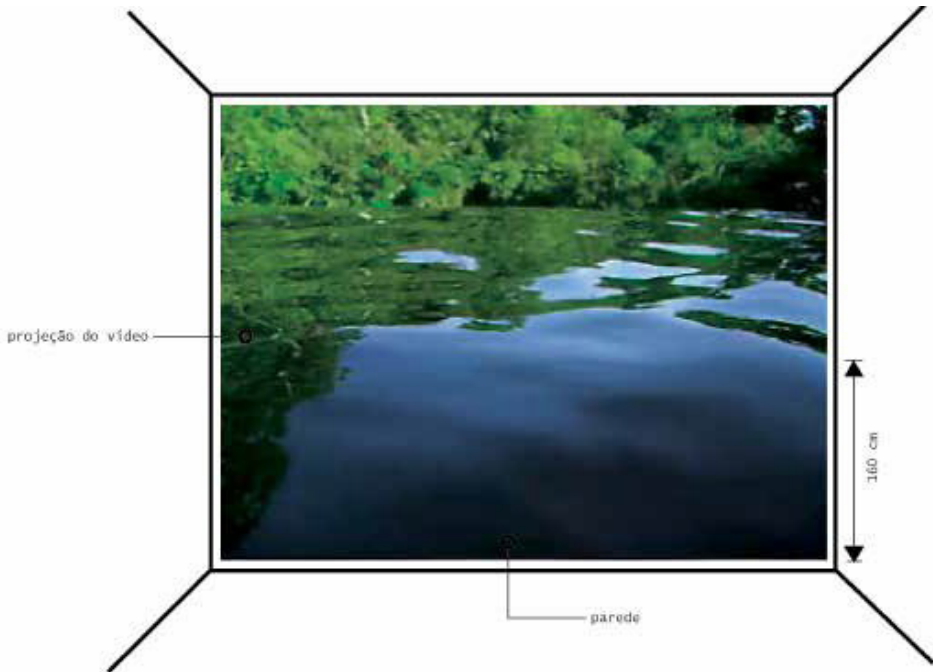
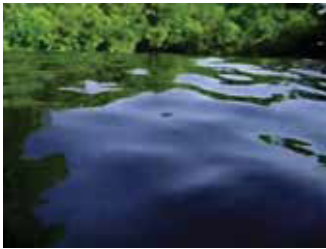
IMAGEM - PENSAMENTO

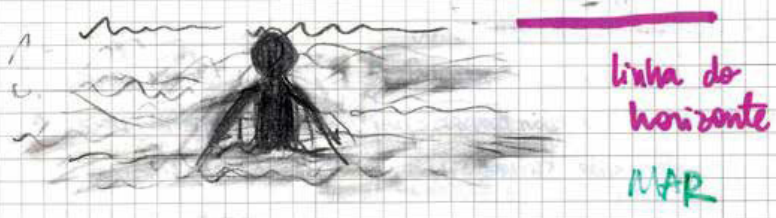
"o plano de imanência não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento..." (DELEUZE, GUATTARI, 2007, p. 53) "[...] já não opera com conceitos, ele implica uma espécie de experimentação tateante [...] são meios da ordem do sonho, dos processos patológicos, [...] da embriaguez ou do excesso" (DELEUZE, GUATTARI, 2007, p. 58)

Com uma câmera de vídeo (na mão
na nuca
na barriga
....)
formas vívidas de pensamento, captura-se "da imanência" as
IMAGENS

3

2.1 cair | 2007-8



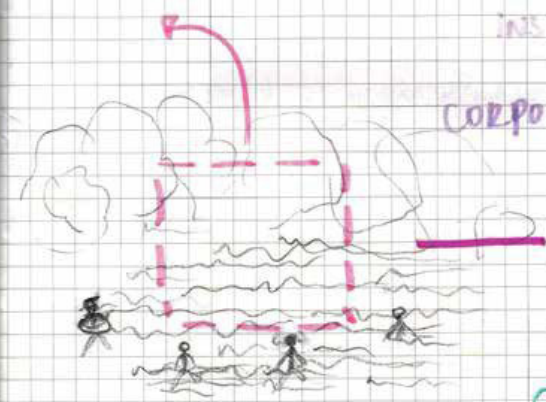


CÂMERA NA BARRIGA

enganchamento
largos de banhistas



INSTABILIDADE
DO
CORPO NA ÁGUA
BALANÇO



linha do
horizonte
CACHOEIRA

abismo
após a linha do horizonte
mito ↑

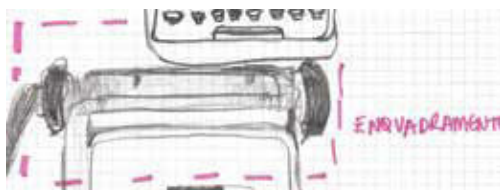
linha do horizonte
MAR / CACHOEIRA
queda

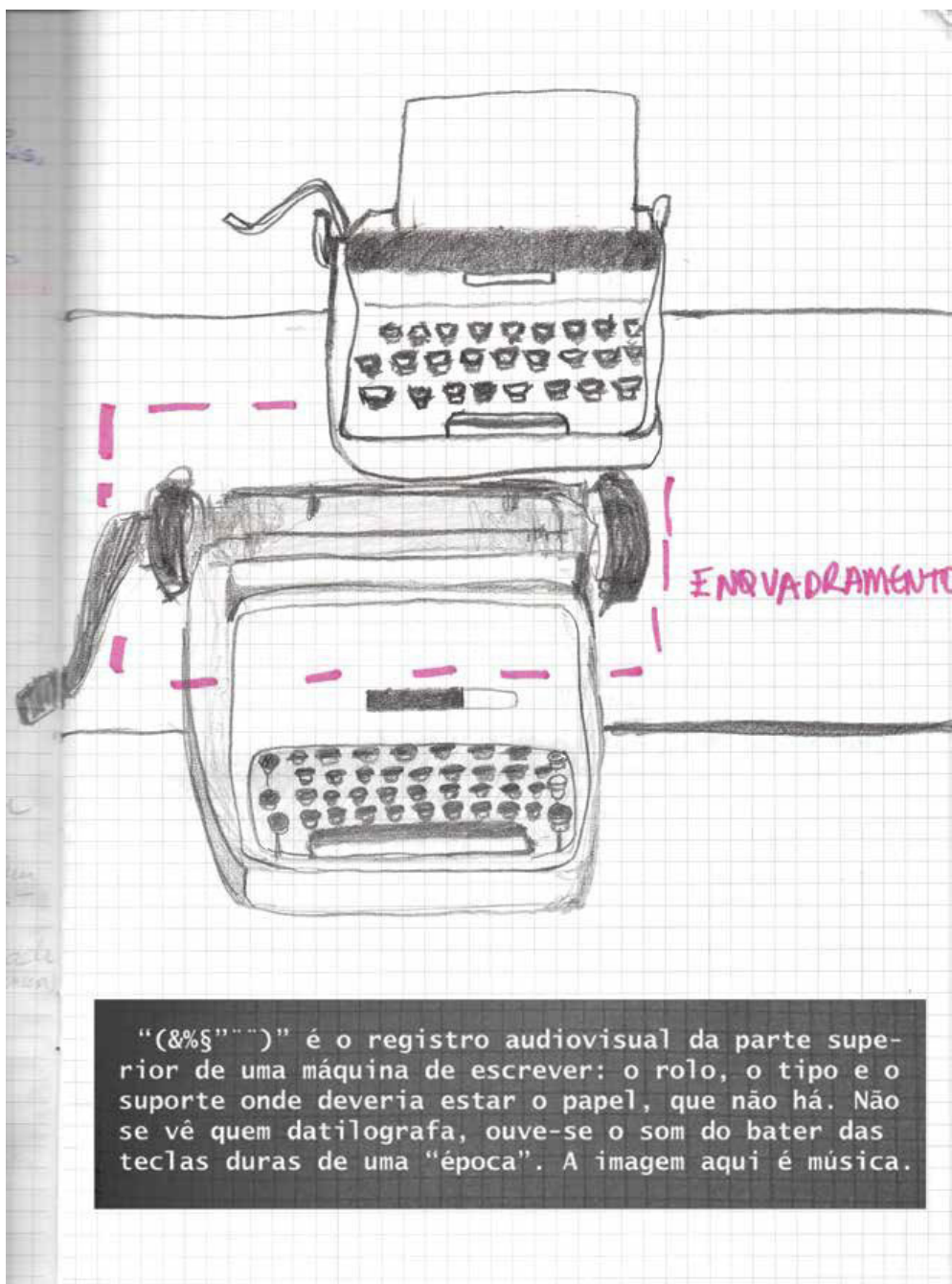
a peça *0'00''* foi escrita em 1962 e é dedicada a Yoko Ono e Toshi Ichtyanagi. Contém a seguinte indicação:

Numa situação provida com a máxima amplificação (sem retorno [feed-back]), performatizar uma ação disciplinada. Sem nenhuma interrupção./ Executar no todo ou em parte como obrigação para com outros./ Não devem duas performances estar na mesma ação, nem pode ser esta ação a performance de uma composição 'musical'./ Não prestar atenção à situação (eletrônica, musical, teatral). A primeira performance foi o escrever deste manuscrito (apenas o primeiro esboço). (GENA, BRENT apud HELLER, 2008)

A peça foi performatizada por Cage pela primeira vez em 5 de maio de 1965 no Rose Art Museum da Brandeis University. O compositor Alvin Lucien, que assistiu a peça, assim nos conta:

Cage começou a performatizar *0'00''* antes que a audiência entrasse. Ele estava sentado em sua cadeira cheia de rangidos e amplificada, com um microfone de piloto de aeronáutica da Segunda Guerra Mundial enrolado em volta de sua garganta, escrevendo cartas numa máquina de escrever amplificada, e ocasionalmente bebendo goles d'água. Parte da intenção da peça é fazer algum trabalho que você faria de qualquer forma, e John escolheu responder algumas correspondências. Cada movimento que ele fazia, cada rangido de sua cadeira, toque em sua máquina de escrever e gole d'água eram enormemente amplificados e transmitidos através de caixas de som espalhadas pelo museu. (BORMANN, apud HELLER, 2008, p.64)





2.3 Cartografia de cupins | 2008



Cartografia de cupins foi feita com a captura de imagens do percurso de cupins em seu “túnel” parcialmente desfeito. A imagem está acelerada; mesmo assim, as pequenas criaturas pedem um olhar atento.

A ação de desfazer um “túnel” de cupins em uma casa foi realizada durante algum tempo. Notou-se que os cupins rapidamente reconstruíam seu meio de passagem da madeira ao ninho. Os pequenos animais deixam a marca de suas construções formando um mapa de seus trajetos. Quanto mais se desfaz seus “túneis”, mais trajetos, indícios de passagem haverá.

Este vídeo é apresentado através de projeção e desenho. A projeção tem o tamanho natural do “túnel” dos cupins e o prolongamento das linhas do “mapa” que o “túnel raspado” representa é feito em desenho sobre a parede, de modo a evidenciar o fixo da parede e o móvel do percorrer dos cupins.

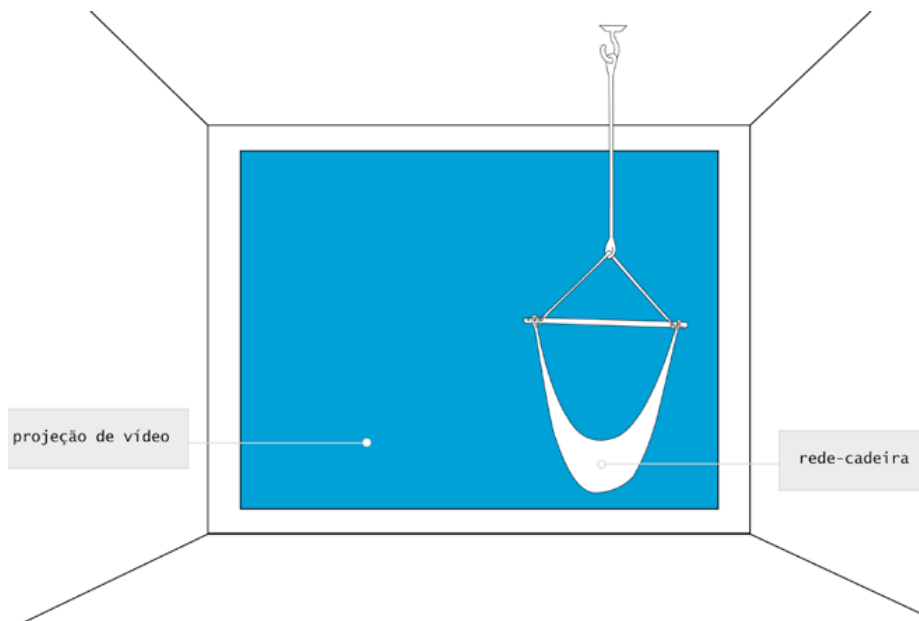
Os cupins, em seu trajeto acelerado, ocasionaram certo “formigamento” no corpo. Portanto, alguns deslocamentos, mesmo dentro de certa normalidade, podem ser sentidos visualmente como inquietadores, causando uma sensação da ordem da perturbação. Em outros vídeos de trajetos também foram identificadas tais sensações: *Para onde vão as formiga?*, *visita pocket* e *Para Mahal, Tamí, para Camirí*.



2.4 Para onde vão as formigas? | 2008

Em *Para onde vão as formigas?* as pequenas criaturas passeiam por um fio de arame sob um céu azul. Para a apresentação do trabalho foi projetada uma rede- cadeira, assim o corpo do espectador pode se esparramar ali, como aconteceu com o corpo do operador de câmera ao captar as imagens deste trabalho.

A reprodução do modo como estava o corpo do câmera ao filmar o trabalho em sua apresentação é um dos eixos comuns às diversas obras da artista-pesquisadora. A intenção é a de compartilhar a experiência do criador, multiplicando-a.

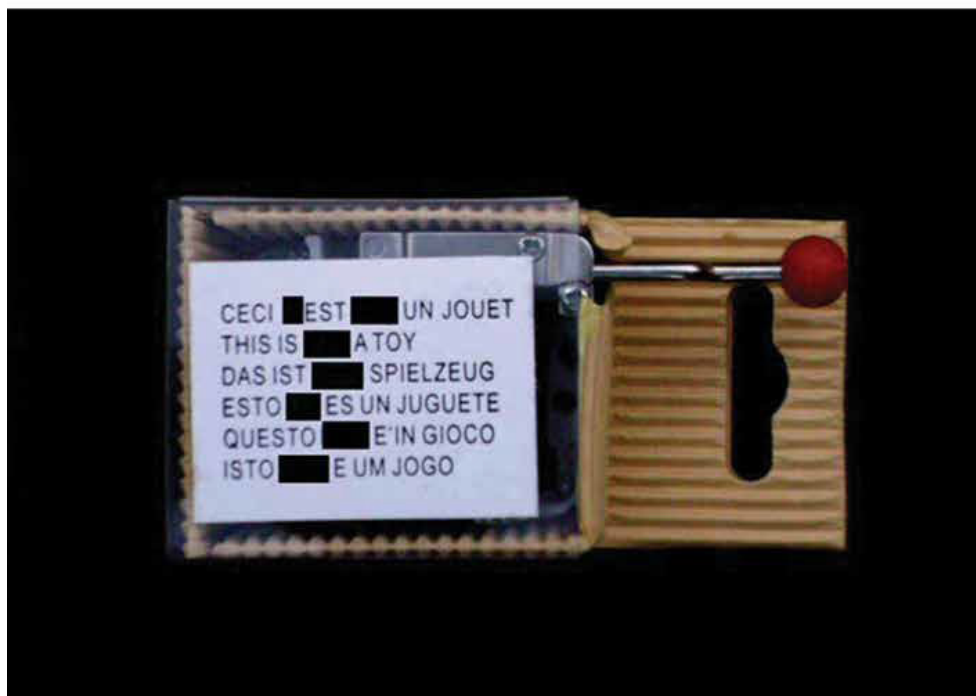


2.5 Ceci n'est pas un jouet | 2008-9



Ceci n'est pas un jouet é o registro em imagem e som de uma mão com unhas pintadas de vermelho a girar uma caixinha de música cuja caixa que a guarda possui a inscrição que dá nome ao vídeo. Assim como a famosa pintura do cachimbo de René Magritte (1898-1967) não é um cachimbo, aqui, o vídeo da ação de brincar também não é a brincadeira mesma. Por isso, pode-se projetá-lo em looping, duplicá-lo, deslocá-lo e reproduzi-lo infinitamente.





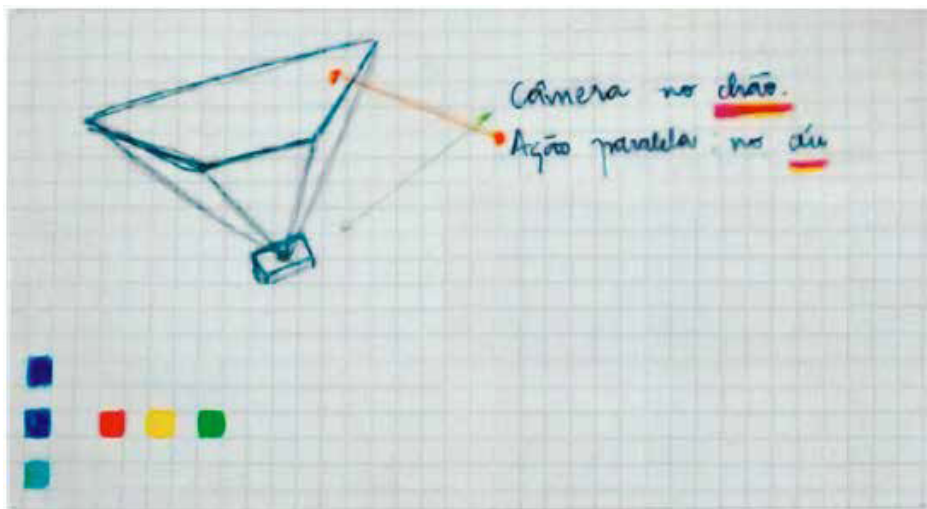
2.6 Cor I 2008-9



Cor traz a questão da pintura para o vídeo, assunto sempre presente nos vídeos apresentados neste capítulo. A pintura é aqui entendida em seu sentido ampliado, como a composição de cores em qualquer meio. O azul ao fundo, o vermelho a frente, as camadas de sobreposição e a bola de diversas cores soltam a pintura da moldura estática:

[...] com ação mínima, Talita Caselato, em *Cor*, repete o ato de jogar uma bola colorida ao espaço. O enquadramento e a sobreposição das imagens

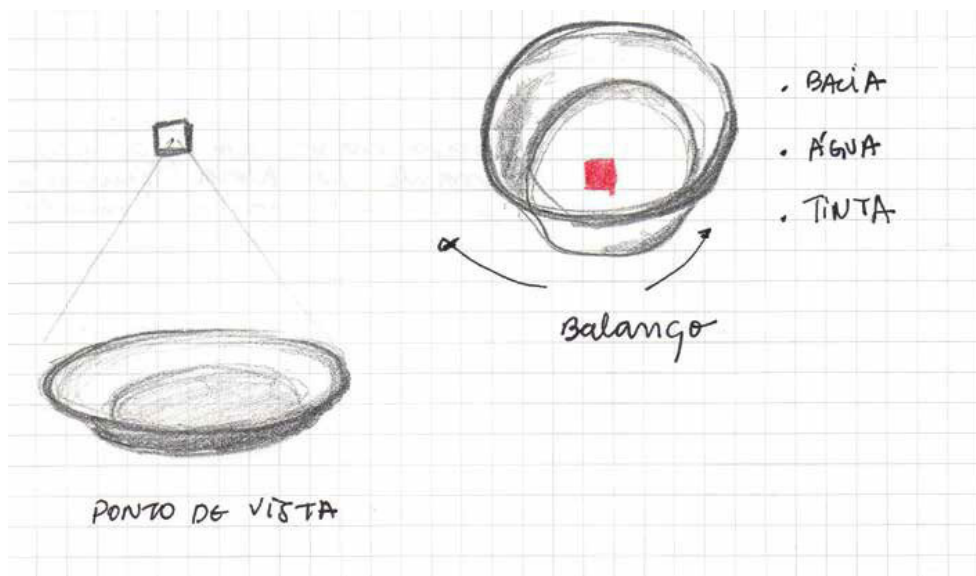
– efetuada na edição do vídeo – busca oxigenar as possibilidades pictóricas atuais. O vídeo parece afirmar: “eu não acredito naqueles que insistem em anunciar a morte da pintura”. No entanto, ele sussurra: “Tampouco ‘acredito’ que a força pictórica encerra-se no que insistem em chamar de pintura”. (FIRMEZA, 2009, p.15)



2.7 sem título | 2009



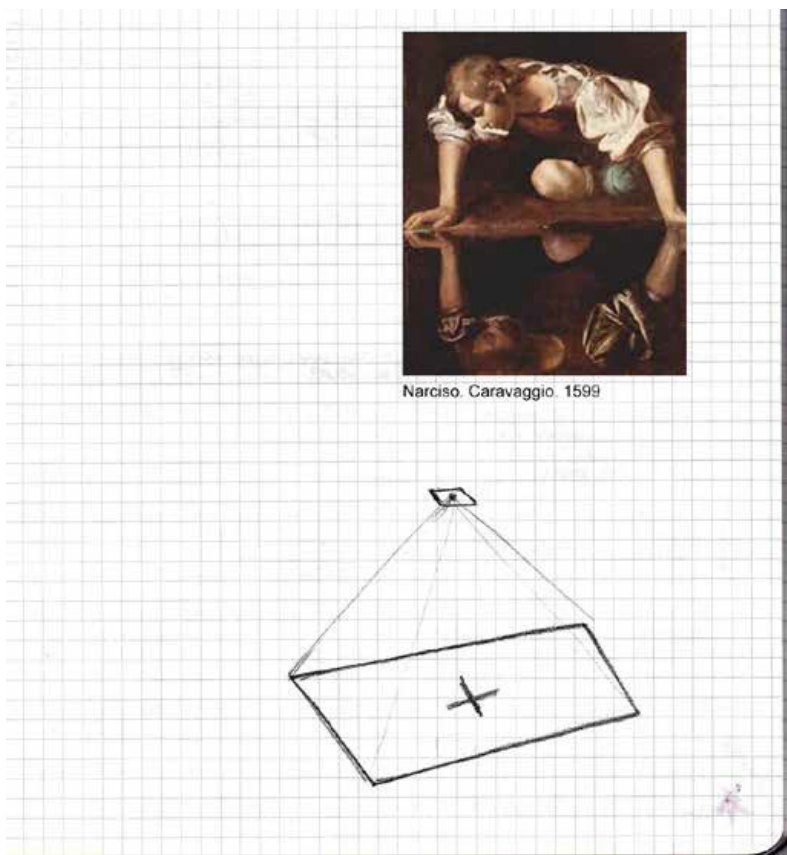
O vermelho, cor recorrente nos trabalhos da artista-pesquisadora, está também no vídeo sem título, que não foi nomeado a fim de remeter mais diretamente à sensação do ir e vir da água a retirar os pontos rubros de cor e fugir da vontade do intelecto em definir as coisas. Além da cor vermelha, outra característica comum a outros vídeos é a ação performática escondida, onde não se filma o performer, mas a ação que ele promove.



2.8 Captura | 2009



Em *Captura*, a imagem é capturada a partir de quatro eixos, pontos de vista, miras. A primeira imagem: a imagem do lago do ponto de vista da filmadora. A segunda: o olho da câmera fotográfica que olha o lago azul. A terceira: a mira do programa de pós-produção. A quarta: a captura desta imagem mirada. Uma imagem narcísica surge a partir destes espelhamentos.



2.9 Quando pintura vira pipa | 2009 -10



Quando pintura vira pipa é a tentativa de captura visual de uma pipa que frequentemente foge ao campo e por vezes encontra outra pipa, vermelha, não planejada. A pipa deste vídeo foi construída como uma pintura, pensando as relações de cor: o vermelho ao lado de um rosa claro, que está ao lado de um rosa-choque, de um azul e de outro tom de rosa. Estas cores estão debaixo de um outro tom de azul do céu e de um branco de rabiola que difere dos brancos das nuvens. Quase construtivista, a imagem liberta as geometrias para dançarem ao léu, como queria Hélio Oiticica, artista neoconstrutivista, com as pinturas-corpo a que ele chamou parangolés ou com os *quasi-cinemas* denominados *Cosmococas*. Aqui empresta-se o espírito de Hélio volátil: “Como soltar o CORPO no ROCK e depois se prender à cadeira do numb-cinema???”. (OITICICA, 1996, p.177)

Desde a instalação do vídeo, uma projeção em escala humana com o objetivo de incluir o corpo do espectador, até a vontade construtiva do objeto-pipa, todo o trabalho remete ao célebre texto de Hélio Oiticica, “Esquema Geral da Nova Objetividade”, publicado pela primeira vez em 1967. Nele, o artista explica “a formulação de um estado de vanguarda” (OITICICA, 2007, p.221): não é um movimento esteticista como as vanguardas modernas, mas uma “chegada” a esta necessidade artística através de múltiplas formas de pensar.

Ao verificar que em *Quando pintura vira pipa* foram retomados os conceitos trabalhados por Oiticica, se torna perceptível o conjunto de questões envolvidas na pesquisa: a busca pelas características intrínsecas às criações estéticas brasileiras, a migração da pintura para outros meios, a ausência de drama, a participação coletiva (dançar com o parangolé, soltar pipa) e a participação lúdica. Em *Quando pintura vira pipa* a participação ocorre no nível corporal: o corpo do espectador é tingido pela luz/cor do vídeo, porém não no sentido semântico, como relata Oiticica sobre as criações envolvendo participação e palavra - os poemas-objeto de Ferreira Gullar - ou participação e composição, como nos *Bichos* de Lygia Clark. *Quando pintura vira pipa* procura fazer com que o espectador possa viver a sua própria vertigem, como se fosse ele próprio que estivesse manejando a câmera em busca da pipa. Um pensamento luz/corpo se expande para além da consciência.

2.10 Videre I 2010



Videre, que é o verbo “ver” em latim, busca problematizar o “video”, também latim e que quer dizer o mesmo que “eu vejo” em português. Foi realizado com sobreposições procurando manter o grau de proeminência dos diversos vermelhos capturados de diferentes plantas, ao som de uma boca-língua que abre e fecha. As imagens vermelhas são seguidas por um olho azul riscado sonoramente por um marimbondo, o risco sangra o olho que retorna ao vermelho.

Os *close-ups* e *travellings* sobre flores e corpos foram criados sob o efeito da experiência vivida com as obras de Pipilotti Rist. As escalas agigantadas formam imagens monstruosas e tornam estranhos os objetos, além de criar tensão entre identidade e diferença, entre reconhecimento e estranhamento. Filma-se “ao rés da pele”, amplia-se “cada parte do corpo como se fosse um planeta”, usa-se “a lente da câmera de filmar como o olho único, ciclópico”. Os elementos nos vídeos de Rist se fundem: “o corpo humano torna-se montanhas, fogo, flor, ave; e também multidão, mundo”.(EIRAS, 2011)

Nas obras de Pipilotti Rist, a instalação agiganta ou diminui os objetos, como se eles fossem resgatados a partir da percepção visual de uma criança. É o que nos lembra Eiras (2011) no caso de *Das Zimmer* (Rist, 1994), instalação na qual o sofá é imenso, o controle da TV idem e somente a TV está em escala 1 x 1.



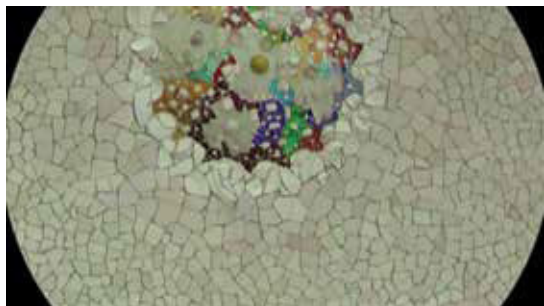
Pipilotti Rist. *Das Zimmer*. Paço das Artes, São Paulo: 2009

O espaço em *Das Zimmer* e nos vídeos expostos na TV confunde-se com o objeto, não há figura e fundo, nem nos vídeos nem na instalação, o espectador participa da obra acionando os vídeos ou descansando na rede imerso em cor. Os corpos em *close-up* tornam-se espaço.

[...] ao dilatar o corpo num cíclope, todos os órgãos se tornam eróticos. O close up erotiza toda a pele, os olhos, cabelos, lábios, cada fragmento do corpo (que deixa assim de ser apenas fragmento de um todo maior do qual seria devedor). (EIRAS, 2011, p. 379)

Nesta visão monstruosa semelhante à da criança, de objetos agigantados, a máquina vídeo nos mostra seu ponto de vista, de um único olho, próximo demais e com extrema nitidez. Tira-nos do eixo habitual da visão e nos coloca sob o excesso de imagens vibrantes e sons ensurdecadores. À semelhança do que acontece no trabalho de Rist, buscou-se em *Videre*, usando os mesmos recursos, experimentar sensações que só podem ser produzidas pelas visões maquínicas do dispositivo.

2.11 Gaudí vertigo I 2011



Em *Gaudí vertigo* a câmera encontra o teto multicolorido do arquiteto catalão Antoni Gaudí (1852-1926) no Parc Güel em Barcelona e dança, rodopia, ao som de um músico local.

O ornamento do modernista Gaudí apresentado na imagem foi realizado entre 1900 e 1914¹. Suas obras dão importância tanto à estrutura arquitetônica quanto às composições em mosaico que a revestem. De estilo singular, distante das vanguardas artísticas de sua época, sua arte só encontrou coro após a Segunda Grande Guerra (1939-1945), quando influenciou arquitetos-artistas com grande habilidade geométrica e em engenharia: Eduardo Torroja, Miguel Fisac, Félix Candela².

A obra de Gaudí encontra fortes referências na arte muçulmana, na arte gótica e nos elementos da natureza. Suas estruturas são arredondadas, orgânicas. Suas composições utilizam um colorido bastante diversificado. É neste espaço, propício à imaginação fantasiosa, que com uma câmera na barriga, como artista-pesquisadora, coloquei-me a

1 Fonte: http://www.enciclopedia.cat/fitxa_v2.jsp?NDCHEC=0029421 Acesso em abril de 2016

2 Fonte: <http://astorgaredaccion.com/not/2650/la-herencia-del-lenguaje-gaudinista/> http://www.enciclopedia.cat/fitxa_v2.jsp?NDCHEC=0029421

brincar, tal qual criança. Além da arquitetura, a música reterritorializa o oriente em solo europeu. Embriagado por esta atmosfera, o corpo traz de terras orientais o giro sufi. E girando a câmera capta a mesma imagem vertiginosa sentida pelo corpo. Ao ser projetada no teto, essa imagem reverbera as sensações experimentadas pelo *performer-câmera*.

2.12 visita pocket I 2012



O vídeo *visita pocket* é composto de imagens em velocidade aumentada e multiplicadas em sobreposições transparentes de um *performer* que visita a exposição “Em nome dos artistas - arte americana contemporânea na Coleção Astrup Fearnley”, da qual participaram os artistas Jeff Koons, Cindy Sherman, Félix González-Torres, Richard Prince, Matthew Barney, Doug Aitken, Tom Sachs, Lowman Nate, Dan Colen, Young Aaron, Gardar Eide Einarsson e Damien Hirst, entre outros.

visita pocket é uma videoinstalação que simula a experiência de um transe produzido pelo excesso de informações visuais díspares e contundentes. O experimento foi realizado a partir da vivência desencadeada na visita acima referida. O trabalho se constitui de uma esteira rolante que circula entre uma projeção e um espelho. A projeção é composta das imagens da visita performática, já citada, reproduzidas aceleradas. Na parede oposta a projeção há um grande espelho que reflete todo o conjunto formado pela esteira e projeção mapeada, duplicando o vídeo e inserindo, nele, o participante da instalação.

Este trabalho foi realizado em colaboração com os artistas Danilo Bezerra (câmera), Bruno Ferreira (pós-produção) e Fernando Lacerda (arquitetura). O objetivo central da videoinstalação *visita pocket* é discutir o paradigma de tempo vigente na atualidade. Vivemos em uma época caracterizada pela sobreposição de diversas dimensões temporais, em que, a todo momento, é preciso equacionar nosso tempo diário em função da produtividade e da eficácia garantida, que resulta na perda da experiência propriamente dita.

Ao automatizar, acelerar e refletir o percurso do participante, o composto sensível procura incitar o questionamento acerca de nossa relação temporal com os signos estéticos no contexto contemporâneo, cuja dinâmica resulta, quase sempre, na planificação e padronização do sensível.

2.13 Para Mahal, Tamí, para Camirí I 2013



A ideia de *Para Mahal, Tamí, para Camirí* surgiu da leitura de um trecho do conto “Axelrod (da proporção)” da escritora Hilda Hilst:

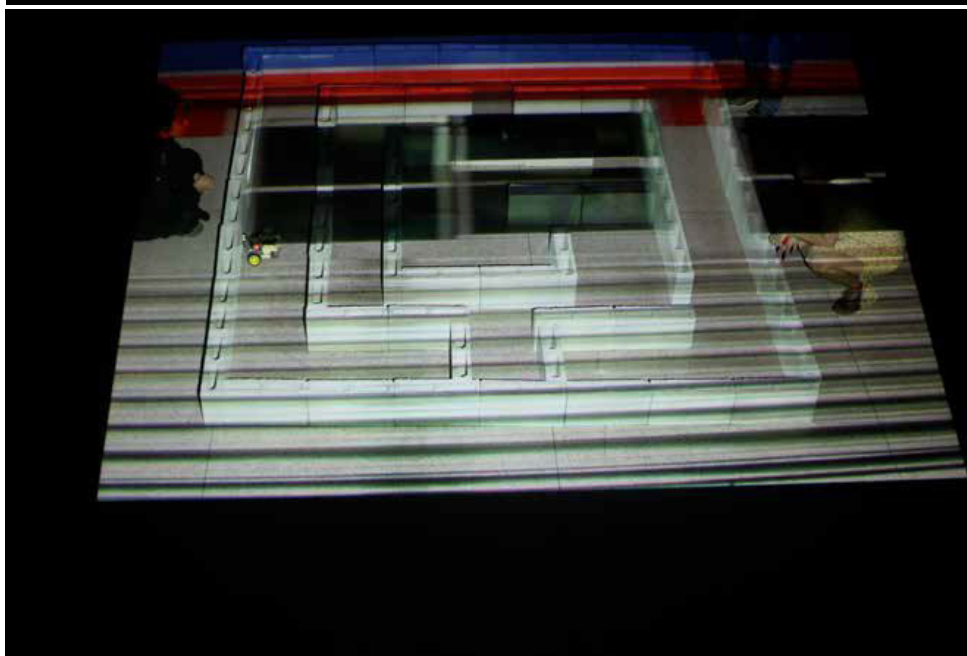
Para onde vão os trens meu pai? Para Mahal, Tamí, para Camirí, espaços no mapa, e depois o pai ria: também pra lugar algum meu filho, tu podes ir e ainda que se mova o trem tu não te moves de ti.(HILST, 2004, p.132)

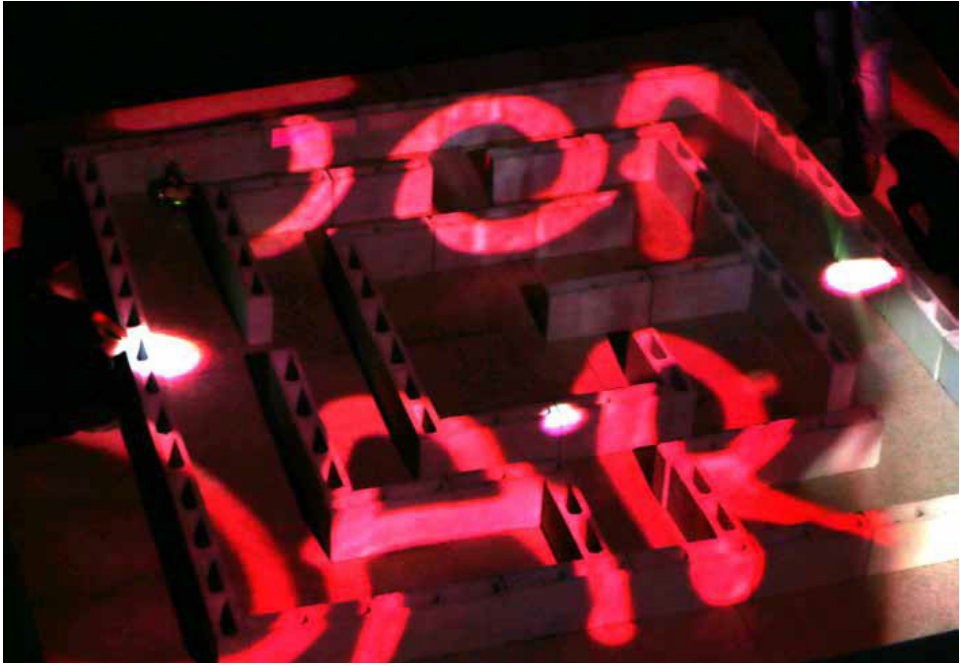
A videoinstalação é composta de um vídeo, uma gravura e uma arquitetura que une as duas imagens. A imagem da gravura refere-se ao livro “Um trem de janelas acesas” de Teresa Noronha. O vídeo foi filmado em 2012 na estrada de ferro da cidade de Marília, que está desativada. Na imagem do vídeo vemos um ponto de fuga para o qual convergem as linhas do trem. A *performer* caminha sobre um trilho em direção ao seu fim dentro da imagem, até ficar tão pequena que se confunde com a paisagem e some.

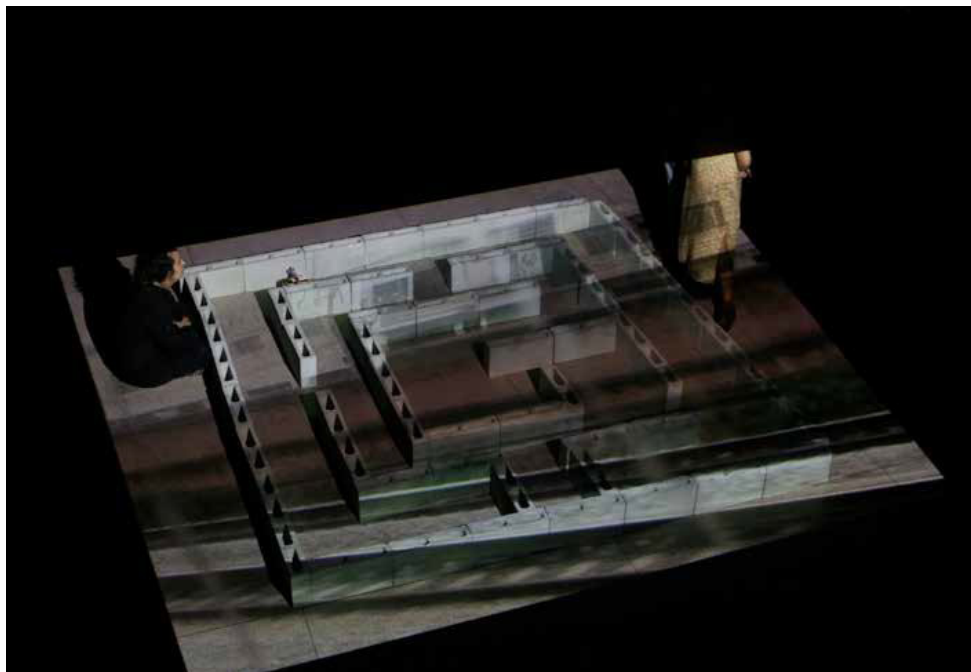
Para Mahal, Tamí, para Camirí são possibilidades de lugares para onde a *per-former* tende, mas sinalizam também uma generalização de lugares, como se tanto fizesse ir para Mahal, Tamí ou Camirí, como que trazendo um pouco da sensação descrita no trecho de Hilda Hilst já mencionado: “ainda que se mova o trem tu não te moves de ti.” (HILST, 2004)

SEGUNDA ESTAÇÃO

1 | ÂNSIA/ MEU NOME É_ – EM COMPOSIÇÃO







meu nome é_ julia. Vídeo, 1920 x 1080, cor, som, 12'21", blocos de concreto, robô. Exibição no Centro Cultural da Juventude. São Paulo/SP. 13 de maio de 2017

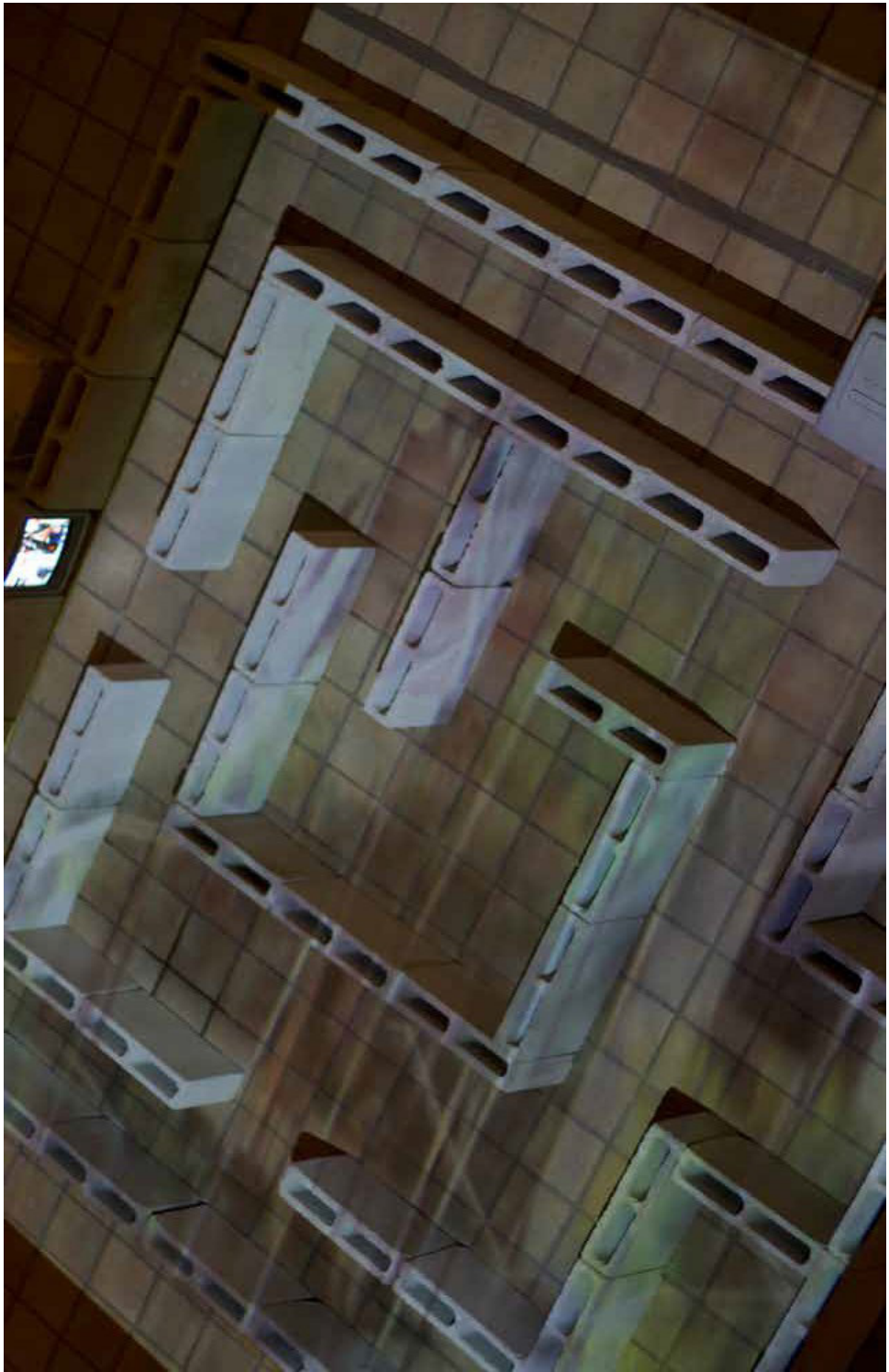


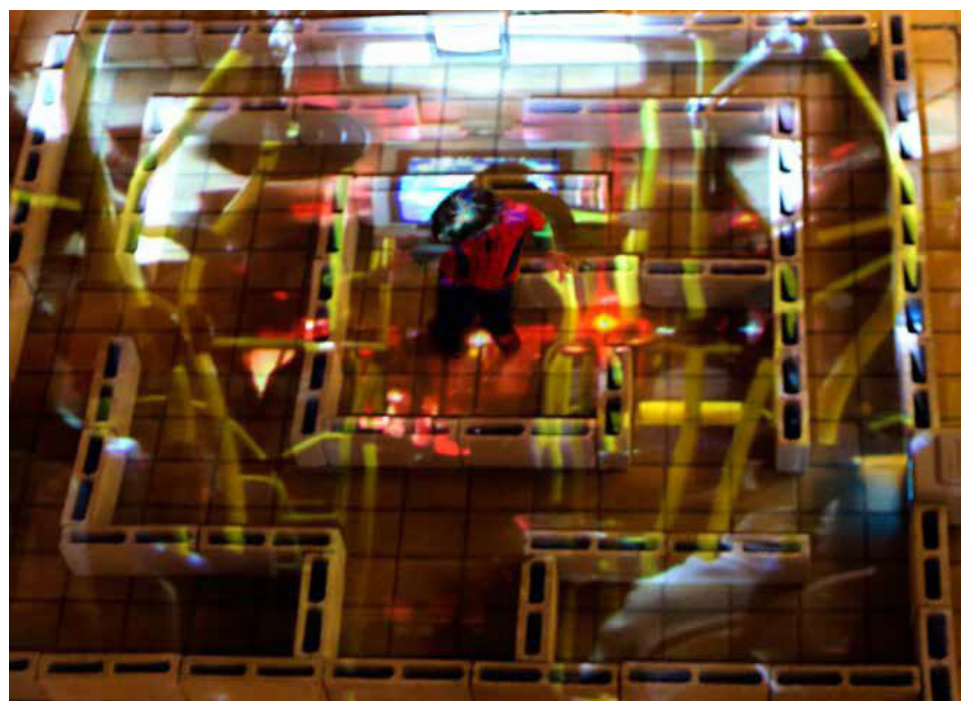
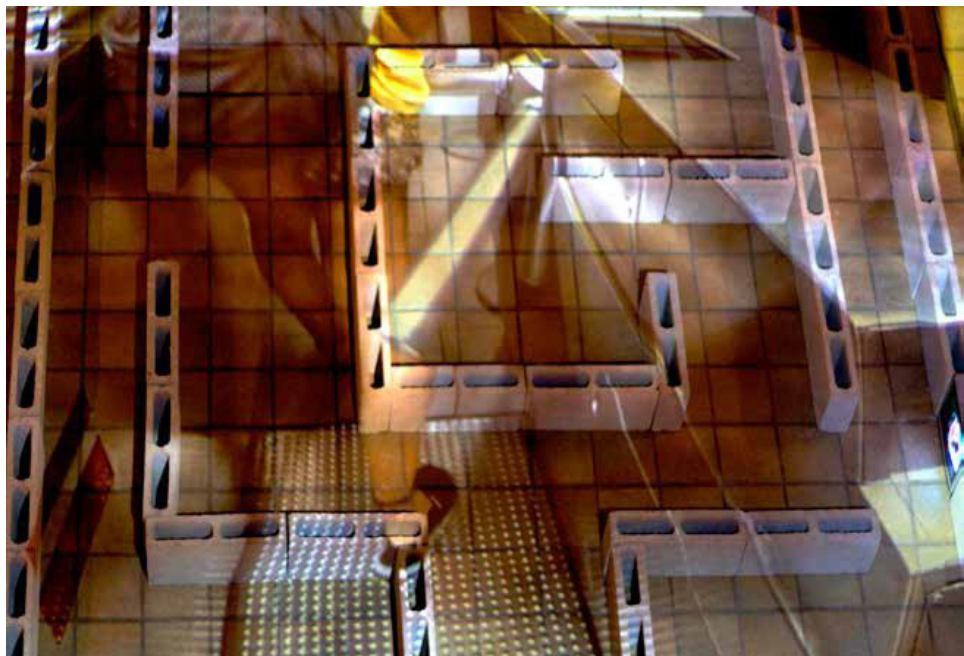




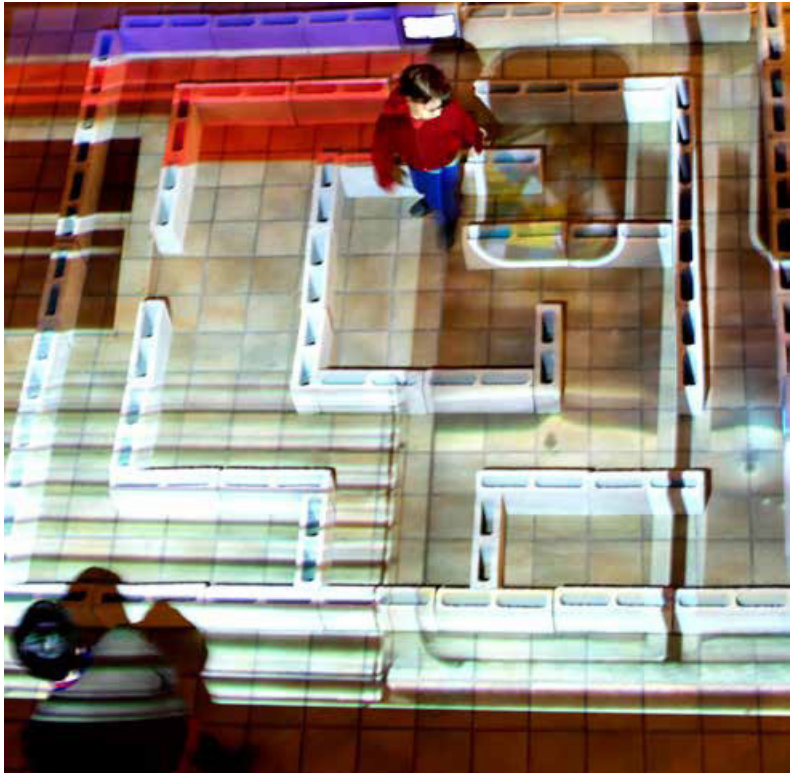


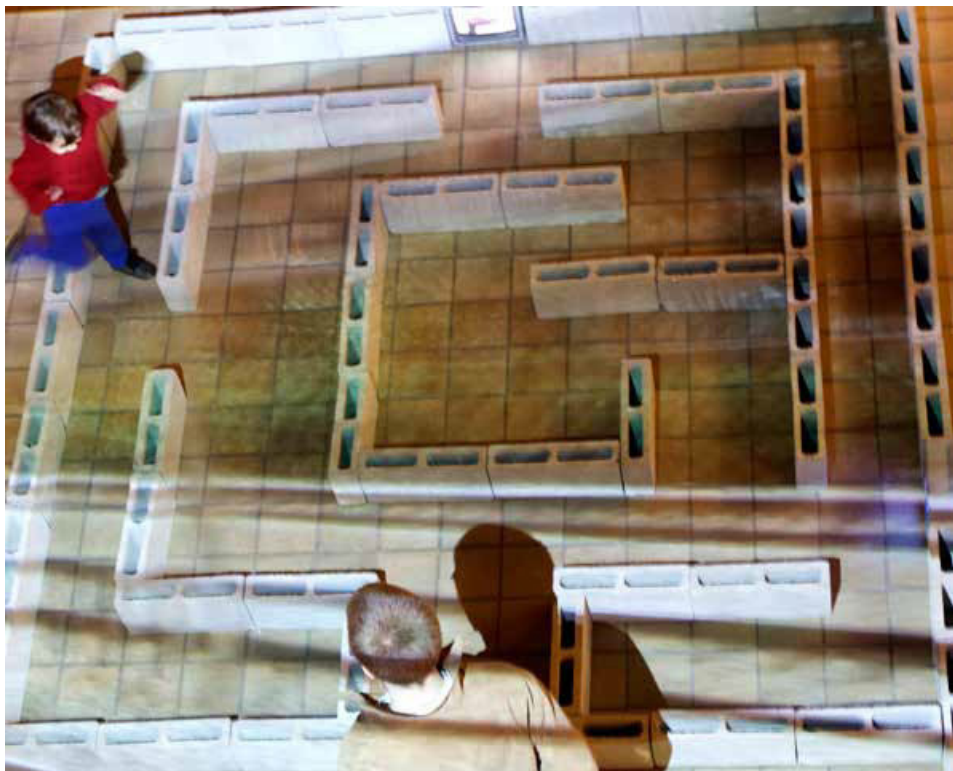










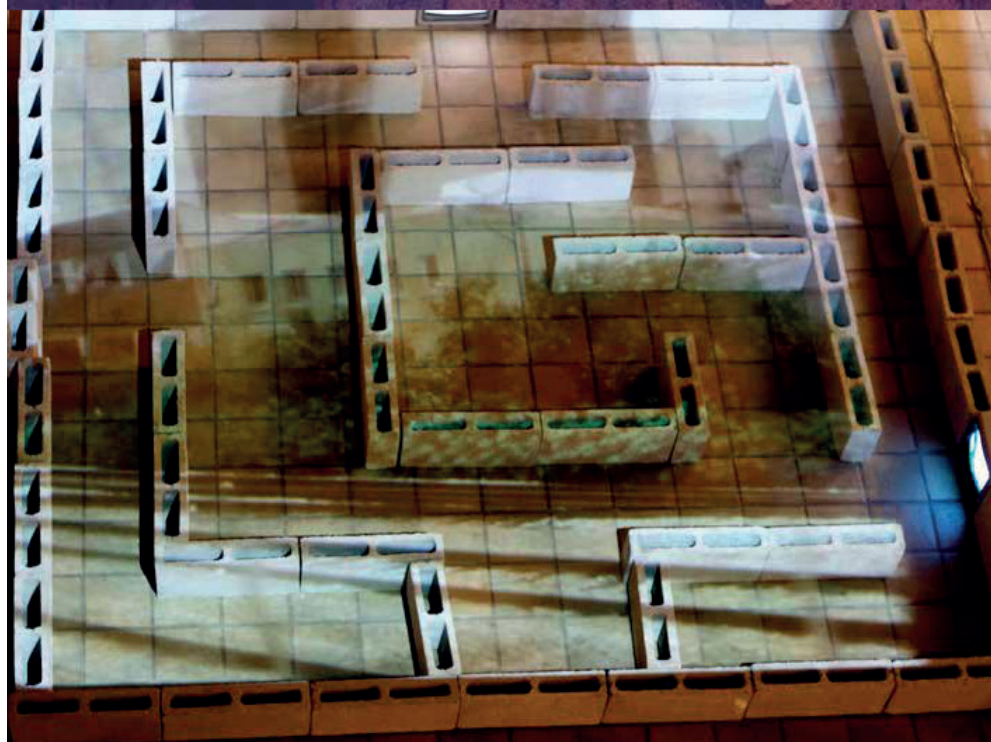




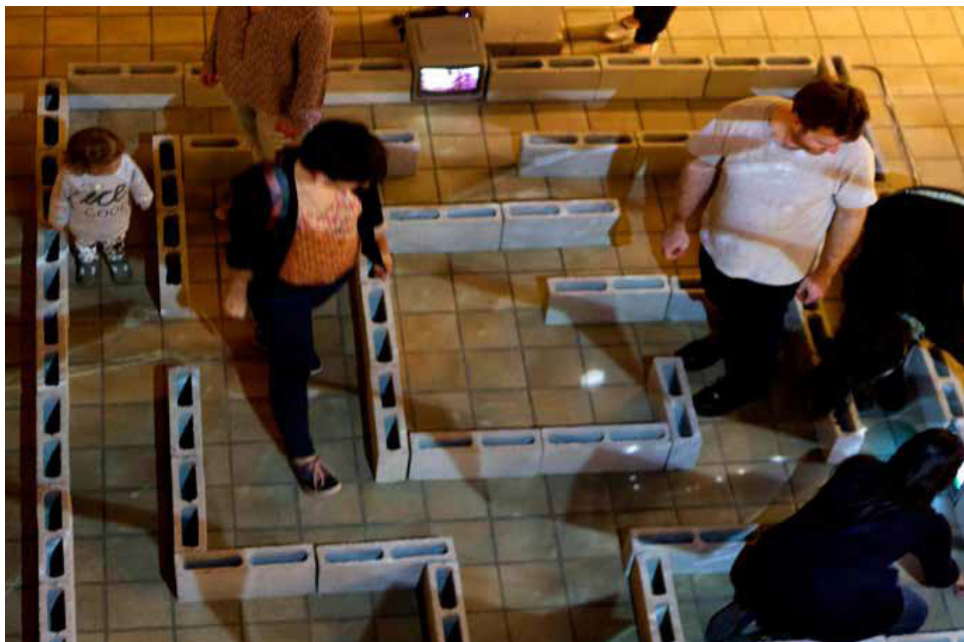












meu nome é_julia. Vídeo, 1920 x 1080, cor, som, 12'21", blocos de concreto, robô, televisores |
2017. Oficina Cultural Oswald de Andrade. São Paulo/SP. 19 a 26 de maio de 2017

Eu acordo cinco e meia, pego o ônibus Jardim Joana D'Arc-Tucuruvi pra ir pra escola, demoro meia hora, desço na Avenida Tucuruvi, caminho até a escola, que eu fico até meio-dia e meia. Meio dia e meia eu saio pego o ônibus cemitério do Horto pra ir pro trabalho, desço perto da Vila Albertina, trabalho de cobrador na linha 1786 Vila Albertina-Santana, trabalho até mais ou menos uma hora, uma e meia, dependendo do trânsito. Lá do ponto final do Vila Albertina eu vou com o ônibus até a garagem de ônibus que fica perto da minha casa e vou caminhando, chego duas horas, duas e meia. Acordo cinco e meia de novo pra ir pra escola.
(André, transcrição de áudio, 2017)

Meu nome é Julia, tenho 20 anos, eu moro em Pirituba na Zona Norte e trabalho e estudo no Centro, eu saio de casa às sete porque eu tenho que pegar o ônibus exatamente às sete e dez, eu pego o 948-A sentido Barra Funda, eu desço na Lapa e pego o 8000 Praça Ramos, República, onde tenho de estar exatamente às nove horas da manhã. Eu saio do trabalho às cinco horas e vou pra faculdade que fica na Liberdade, pra ir pra lá eu pego a Linha Amarela sentido Luz, desço na Luz faço transferência para a Linha Azul sentido Jabaquara, desço na São Joaquim e vou pra faculdade, onde eu tenho de estar às seis e meia. Da faculdade eu vou pra casa, eu pego o metrô na Linha Azul, sentido Sé, na Sé faço transferência para a Linha Vermelha em direção a Barra Funda, desço na Barra Funda e pego o 948-A Vila Zatti e chego em casa mais ou menos meia noite e meia, às vezes uma hora da manhã, aí eu tomo banho e vou dormir. Aí eu acordo de manhã, seis e meia, tenho de sair de casa às sete pra pegar o ônibus exatamente às sete e dez.

(Julia, transcrição de áudio, 2017)

Meu nome é Fernando Pereira, 22 anos, sou (...) * estudante de publicidade. Eu acordo às cinco horas, pego o ônibus Jardim Joana D'Arc-Tucuruvi às cinco e meia, desço no Jardim Tremembé, na Avenida Sezefredo Fagundes, de lá eu pego um ônibus 1726 Vila Zilda-Santana, desço no Terminal, no Terminal de Santana eu pego o ônibus 175-T Santana-Jabaquara, desço na Avenida Rubem Berta com Av. 11 de julho por volta das sete horas, ando dois minutos a pé, chego no trabalho. Na volta, por volta de uma três e meia pego o ônibus sentido Santana, mesmo itinerário, desço em frente a Estação da Luz. Na Luz pego sentido Jabaquara e desço no São Joaquim, desço sentido Galvão Bueno e chego por volta das quatro e meia na faculdade, que vai começar as sete e meia. No final da faculdade ando até a Avenida Liberdade por volta de umas onze horas, até lá umas onze e dez. Pego o metrô sentido Tucuruvi, desço na última estação, por volta de umas onze e meia pego o último ônibus no Jardim Joana d'Arc pra descer no final, por volta da meia-noite encerro o dia.

(Fernando, transcrição de áudio, 2017)

Meu nome é Maria Paula, eu tenho dezoito anos eu to no Ensino Médio, eu moro na Zona Norte em Pirituba e eu trabalho panfletando. Eu saio seis e meia de casa, vou pra escola, saio meio dia e vinte da escola e vou pro trabalho, eu vou andando pra Estação Pirituba demora meia hora, depois eu vou pra Estação da Luz e demora cinquenta minutos na Linha Rubi, depois eu pego a República e vou pra República, saio do trabalho umas cinco e meia e corro pra casa antes do horário de pico.

(Maria Paula, transcrição de áudio, 2017)

Meu nome é Jade, eu tenho 20 anos, eu trabalho como auxiliar de serviços gerais na Sé no Tribunal de Justiça. Eu pego uma perua da minha casa até o metrô, demora vinte minutos, aí eu chego no metrô Penha, eu pego sentido Palmeiras-Barra Funda, desço na Sé, demora em média quarenta minutos pra chegar na Sé, da Sé eu vou andando até o tribunal demora mais uns cinco minutos. Eu saio às seis horas de lá, vou andando pra faculdade demora de cinco a dez minutos. Eu entro às sete horas na faculdade, saio às dez pego o metrô no Anhangabaú demora cerca de trinta minutos pra chegar na Penha. Na Penha eu pego uma perua pra casa que demora mais uns quinze minutos.

(Jade, transcrição de áudio, 2017)

Eu sou o Wanderson, eu acordo seis horas da manhã, escovo os dentes, tomo banho, tomo café, saio de casa oito horas e meia, chego no CEU Uirapuru nove horas, fico até as três. Saio do CEU as três, chego em casa quatro e meia, tomo banho, almoço, escovo os dentes, pego o ônibus Praça Ramos e vou até a Estação Butantã, da Estação Butantã eu vou até a República, na República eu desço pego o Terminal Palmeiras-Barra Funda, saio chego na faculdade por volta das seis e meia, seis e quarenta, fico até às dez e meia, pego o ônibus Jardim Arpoador, chego em casa meia-noite e doze, vou dormir por volta da uma hora, uma e meia, acordo seis horas, tomo banho, escovo os dentes, tomo café, vou pro CEU Uirapuru às oito e meia.

(Wanderson, transcrição de áudio, 2017)

Meu nome é Priscila, tenho vinte e sete anos, eu acordo às seis e meia da manhã, demoro uns dez minutos pra chegar no ponto, vou às sete horas pra faculdade, lá eu pego um ônibus que me leva até o metrô Patriarca, do metrô Patriarca eu vou na Linha Vermelha sentido Barra Funda, desço na Estação Carrão pra ir pra faculdade, saio da faculdade às onze e meia da manhã pra vir pro trabalho só que eu só vou pro trabalho uma hora da tarde, pego a Linha Vermelha do metrô, venho até a Barra Funda, desço na Barra Funda pego o trem sentido Júlio Prestes, desço na Estação e vou trabalhar. Saio do trabalho às vinte e quarenta, pego o trem novamente na Estação Júlio Prestes, desço na Estação Barra Funda, volto sentido Itaquera na Linha Vermelha até o Patriarca, chego por volta das vinte e uma e trinta, vinte e uma e cinquenta na minha (...) * pra no outro dia acordar de manhã às seis horas da manhã..

(Priscila, transcrição de áudio, 2017)

* áudio não identificável.

Meu nome é Fabrício, tenho vinte e quatro anos, acordo às sete horas da manhã, pego uma van próximo de casa sete e trinta sentido a Estação de Suzano da Linha Coral, pego o trem sentido Guaianazes, faço baldiação sentido a Estação da Luz, chegando na Estação da Luz eu pego a Linha Amarela, desço na Estação República por volta das nove e trinta, ando quinze minutos até o meu trabalho, saio cinco horas da tarde, ando até a Estação da República de volta, pego sentido Estação da Luz, desço na Luz, pego o trem na CPTM sentido Guaianazes, faço uma baldiação da Estação Guaianazes sentido a Estação Estudantes, desço na Estação Estudantes, chego por volta de sete e trinta da noite e vou pra faculdade que é a (...) ** e ando cinco minutos até a faculdade. Eu saio às onze horas da noite, ando até a Estação de volta, sentido a Estação Estudantes, pego o trem sentido Guaianazes, desço na Estação de Suzano, pego uma van desço na porta de casa e chego por volta de meia-noite. E no dia seguinte eu acordo às sete da manhã..

(Fabrício, transcrição de áudio, 2017)

Meu nome é Marcelo, pego ônibus às sete e meia, Jardim Joana D'Arc-Tucuruvi, desço no Tucuruvi, metrô Tucuruvi, pego a Linha Tucuruvi vou até a Sé, porque hoje em dia a Linha Amarela está meio enrolada pra ir pra República, desço na Sé, faço baldiação da Linha Vermelha pra República e subo andando dez minutos até a General Jardim, saio sete e meia, oito horas, vou andando, vou caminhando até a São Bento, porque a Linha Amarela, a Linha Vermelha é muito tumultuada, pego na São Bento a Linha Azul, vou até o Tucuruvi. Do Tucuruvi como eu não quero pegar o Jardim Joana D'Arc que é muita fila, eu pego outro ônibus, no ponto da Cônego Ladeira ou o 71-Vila Zilda ou o 29-Jardim Fontalis, ou o 28-Vila Aerosa, desço nas Furnas e pego o Jardim Joana D'Arc mais vazio.

(Marcelo, transcrição de áudio, 2017)

Relato de trânsito. Transcrição do áudio da videoinstalação *meu nome é_*.

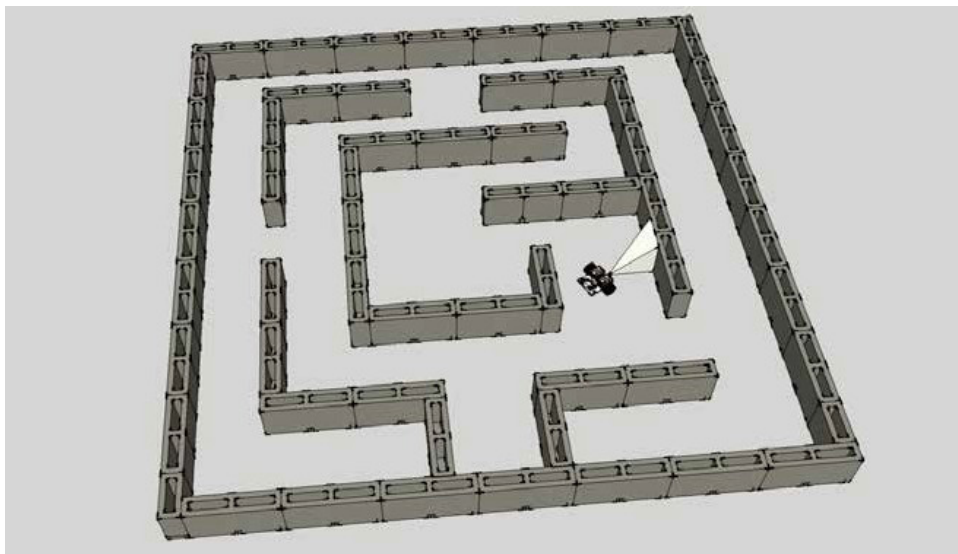
21 ÂNSIA / MEU NOME É_ – EM DECOMPOSIÇÃO

No item anterior foram apresentados os registros da videoinstalação que a pesquisa Ânsia gerou e as transcrições dos relatos de nove transeuntes da capital de São Paulo que constituem o áudio da videoinstalação. Para as versões exibidas no Centro Cultural da Juventude e na Oficina Cultural Oswald de Andrade em 2017, o título escolhido foi *meu nome é_ julia*. Neste capítulo será apresentado o processo de criação da videoinstalação.

A videoinstalação *meu nome é_ julia* trata da relação estética dos cidadãos paulistanos vivenciadas nos deslocamentos pela cidade de São Paulo. Envolve temas como cidadania e tempo (gasto em transporte público a partir de relatos de transeuntes da capital), espaço e corpo.

O trabalho foi realizado por meio da composição de vídeos projetados, de um robô criado com programação para reconhecer obstáculos, acoplado a um miniprojetor; de um labirinto construído com altura de um bloco de concreto; de dois minitelevisores com tamanhos similares aos blocos instalados no labirinto e, por último, de um segundo projetor maior, com potência de 3000 *ansi lumens*. O robô engatado no miniprojetor mede 5cm³ e projeta, em *loop*, um vídeo de 12' 21" de duração, feito com imagens dos trajetos estudados já referidos anteriormente. O labirinto de blocos de concreto ocupa aproximadamente uma área de 9m² com a altura de um bloco colocado em pé na horizontal e recebe uma projeção

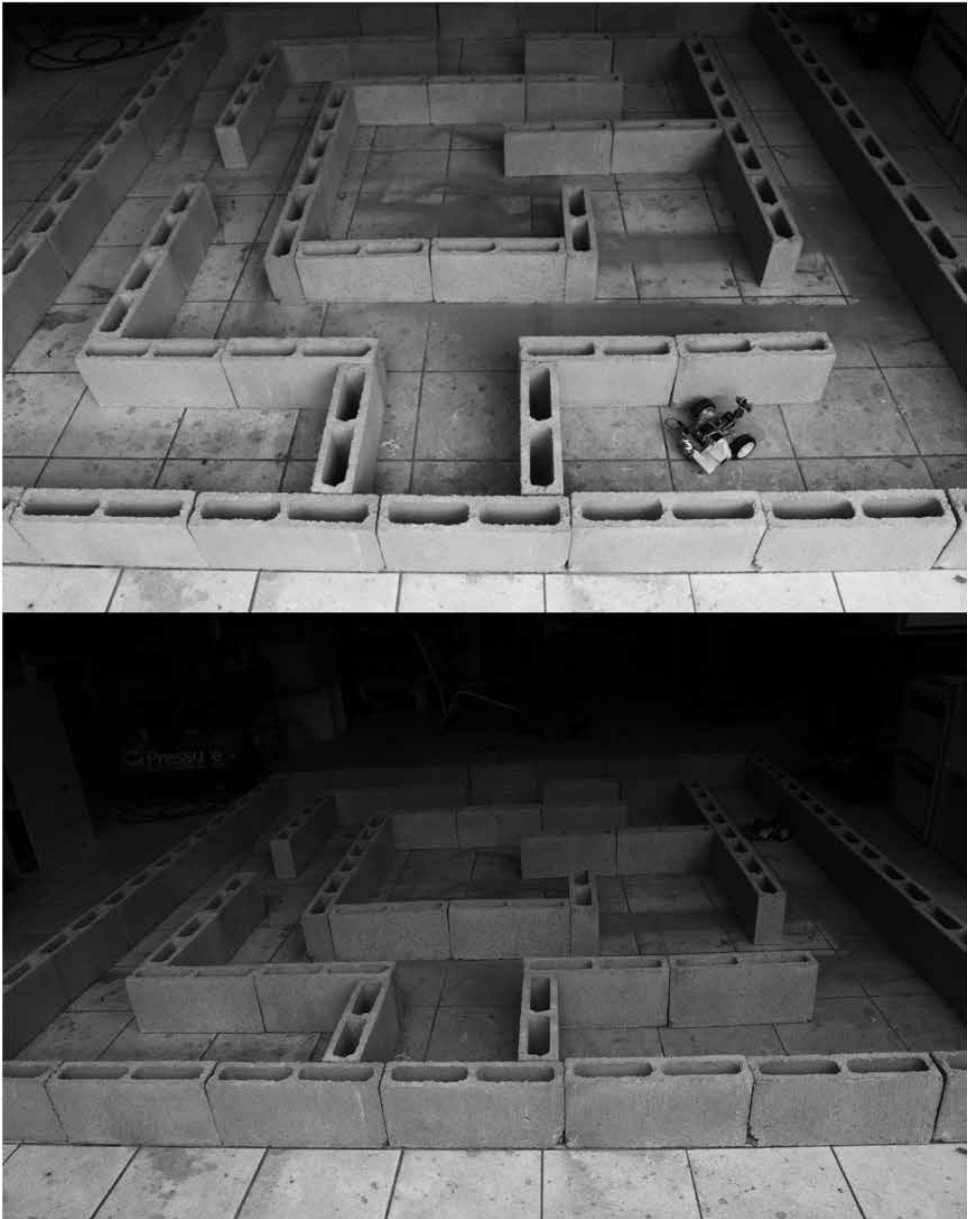
que se estende desde o teto, onde foi instalado o segundo projetor, e cobre toda a sua extensão. com o mesmo vídeo carregado pelo miniprojetor, só que em outro tempo.



Perspectiva da videoinstalação *meu nome é_*.

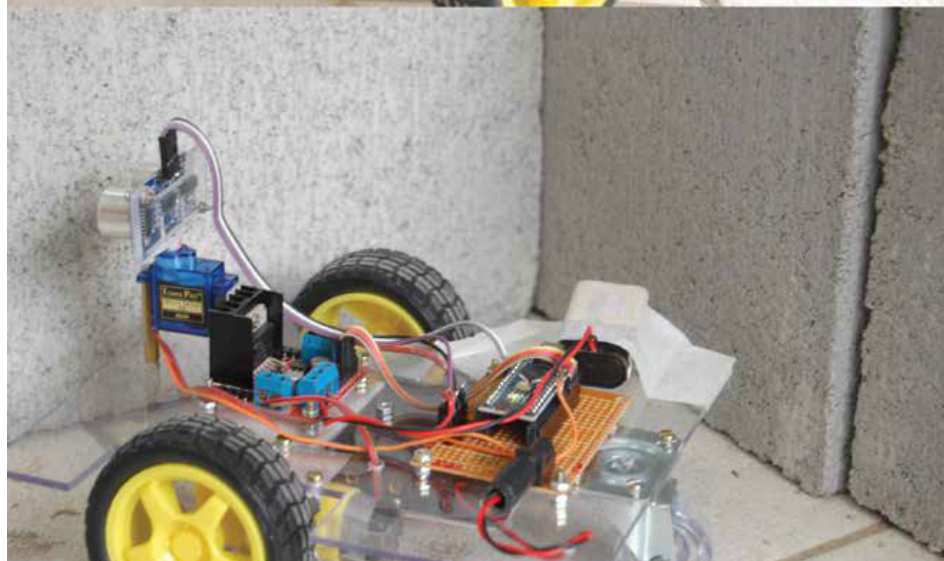
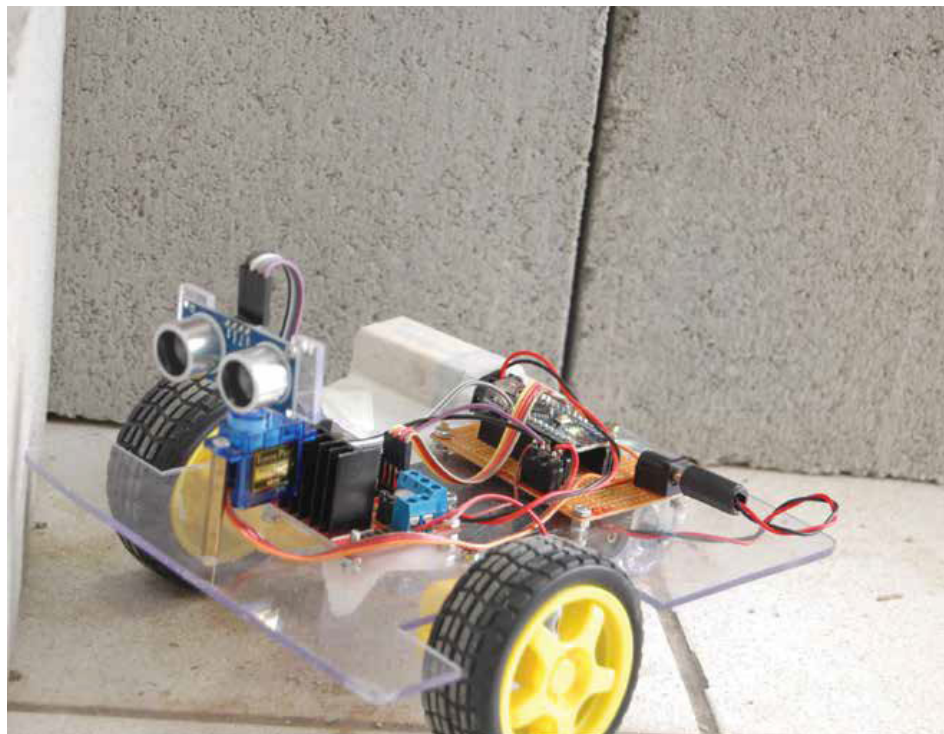
Os minitelevisores exibem, em *loop*, o mesmo vídeo, mas, cada um, do mesmo modo, em outro tempo. A cada montagem, a instalação recebe o nome de um dos personagens entrevistados - *meu nome é_*: julia, andré, jade, marcelo, fabrício, maria paula, fernando, priscila e wanderson.

A primeira montagem da videoinstalação se chamou *meu nome é_ julia* e foi executada conforme o projeto descrito acima. Ela foi formada por um labirinto com 59 blocos de concreto, montados lado a lado sem cimento. Possui altura de 19cm e área de 2m82cm x 3m3cm. Em seu interior um robô programado para reconhecer obstáculos percorre o labirinto. Uma caixa acústica reproduz em áudio o relato do trânsito de nove transeuntes da capital transcritos no capítulo anterior.



Primeiro teste para verificação do comportamento do robô dentro do labirinto

O próximo passo foi acoplar ao robô um mini projetor conforme mostram as imagens abaixo:



Detalhe do robô com arduino e sensor de obstáculos


```

Programa: Projeto carro robot 1.0
Arduino: NANO

IN1,IN2--Motor A(roda direita)
IN3,IN4--Motor B(roda esquerda)

L298N Arduino Code
IN1-----12-----pinRF
IN2-----10-----pinRB
IN3-----9-----pinLF
IN4-----8-----pinLB

IN1 IN2
1 0 Motor A no sentido anti-horário
0 1 Motor A sentido horário
1 1 stop*****

Programa: Projeto carro robot 1.0
Arduino: NANO

IN1,IN2--Motor A(roda direita)
IN3,IN4--Motor B(roda esquerda)

L298N Arduino Code
IN1-----12-----pinRF
IN2-----10-----pinRB
IN3-----9-----pinLF
IN4-----8-----pinLB

IN1 IN2
1 0 Motor A no sentido anti-horário
0 1 Motor A sentido horário
1 1 stop

IN3 IN4
0 1 Motor B no sentido horário
1 0 Motor B no sentido anti-horário
1 1 stop

pinRF pinRB pinLF pinLB
IN1 IN2 IN3 IN4 Car
1 0 0 1 advance
0 1 1 0 back
1 1 1 1 stop
1 0 1 1 Única roda vire à esquerda
1 1 0 1 Única roda para a direita
1 0 1 0 Roda dupla vire à esquerda
0 1 0 1 Roda dupla para a direita

L = left
R = right
F = advance
B = back
*/
#include <Servo.h>
int pinLB=6; // volta esquerda
int pinLF=9; // frente de esquerda

int pinRB=10; // Volta direita
int pinRF=12; // frente de esquerda

int inputPin = A0; // ultrasom echo
int outputPin = A1; // ultrasom trig

int Fspeedd = 0; // distância da frente
int Rspeedd = 0; // distância direita
int Lspeedd = 0; // distância à esquerda
int directionn = 0; // Determinar a direção de voltas de carro
Servo myservo; // myservo
int delay_time = 250; // Servo motor de direção estável

int Fgo = 8; // avança
int Rgo = 6; // vire à direita
int Lgo = 4; // vire à esquerda
int Bgo = 2; // volta

int velocidadeE = 200; //velocidade variâve de 50 a 255 -- mudar velocidade
int velocidadeD = 195; //velocidade variâve de 50 a 255 -- mudar velocidade
int pino_velocidadeD = 3;
int pino_velocidadeE = 11;

void setup()
{
  pinMode(pinLB,OUTPUT); // pin 6 (PWM)
  pinMode(pinLF,OUTPUT); // pin 9 (PWM)
  pinMode(pinRB,OUTPUT); // pin 10 (PWM)
  pinMode(pinRF,OUTPUT); // pin 12 (PWM)

  pinMode(inputPin, INPUT); // Defini entrada pino de ultra-som
  pinMode(outputPin, OUTPUT); // Defini o pino de saída de ultra-som

  pinMode(pino_velocidadeD, OUTPUT);
  pinMode(pino_velocidadeE, OUTPUT);

  myservo.attach(5); // Defini o servo motor saída pin5 (PWM)
}

void advance(int a) // avanço
{
  //No ponto medio das duas rodas como referência
  digitalWrite(pinRB,LOW); //avanço da roda direita
  digitalWrite(pinRF,HIGH);
  digitalWrite(pinLB,HIGH); //avanço da roda esquerda
  digitalWrite(pinLF,LOW);
  delay(a);
}

void right(int b) //Vire à direita (única roda)
{
  digitalWrite(pinRB,HIGH); //Para Direita
  digitalWrite(pinRF,HIGH);
  digitalWrite(pinLB,HIGH); //avanço esquerdo
  digitalWrite(pinLF,LOW);
  delay(b);
}

void left(int c) //Vire à esquerda (a única roda)
{
  digitalWrite(pinRB,LOW); //avanço da roda direita
  digitalWrite(pinRF,HIGH);
  digitalWrite(pinLB,HIGH); //para esquerda
  digitalWrite(pinLF,HIGH);
  delay(c);
}

void turnR(int d) //Vire à direita (rodado duplo)
{
  digitalWrite(pinRB,HIGH); //roda direita volta
  digitalWrite(pinRF,LOW);
  digitalWrite(pinLB,HIGH); //avanço da roda esquerda
  digitalWrite(pinLF,LOW);
  delay(d);
}

void turnL(int e) //Vire à esquerda (rodado duplo)
{
  digitalWrite(pinRB,LOW); //avanço da roda direita
  digitalWrite(pinRF,HIGH);
  digitalWrite(pinLB,LOW); //roda esquerda volta
  digitalWrite(pinLF,HIGH);
  delay(e);
}

void stopp(int f) //Pare
{
  digitalWrite(pinRB,HIGH);
  digitalWrite(pinRF,HIGH);
  digitalWrite(pinLB,HIGH);
  digitalWrite(pinLF,HIGH);
  delay(f);
}

void back(int g) //Volta
{
  digitalWrite(pinRB,HIGH); //roda direita volta
  digitalWrite(pinRF,LOW);
  digitalWrite(pinLB,LOW); //roda esquerda volta
  digitalWrite(pinLF,HIGH);
  delay(g);
}

```

Programação

```

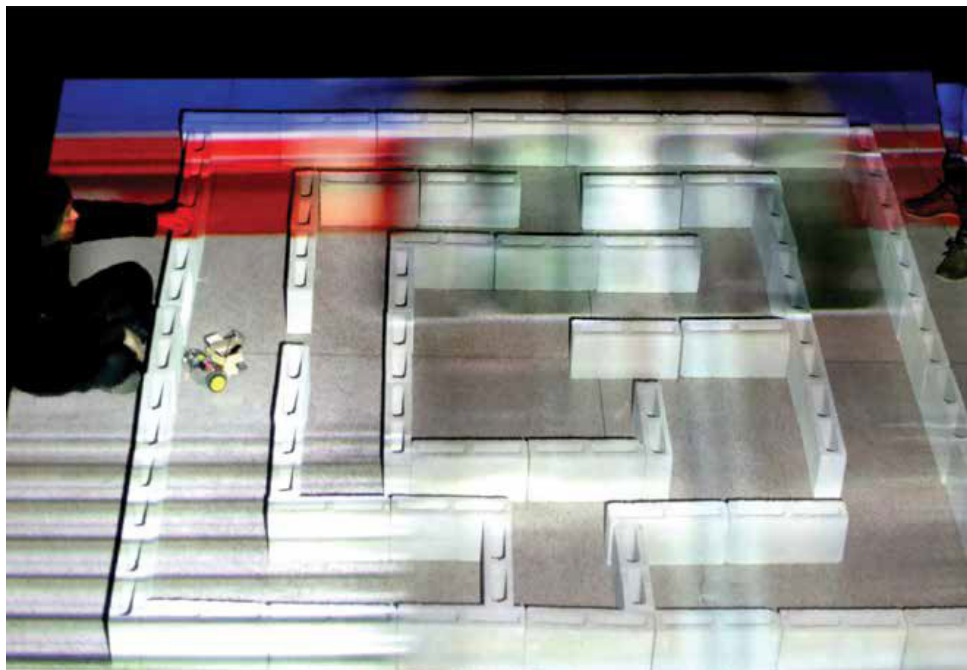
{
  delay(delay_time);
  digitalWrite(outputPin, LOW); //
  delayMicroseconds(2);
  digitalWrite(outputPin, HIGH); //
  delayMicroseconds(11);
  digitalWrite(outputPin, LOW); //
  float Rdistance = pulseIn(inputPin, HIGH); //
  Rdistance= Rdistance/5.8/10; //
  Rspeedd = Rdistance; //
}

void loop(){
  analogWrite(pino_velocidadeD, velocidadeD);
  analogWrite(pino_velocidadeE, velocidadeE);
  detection(); //Medir o ângulo e determinar o rumo a seguir
  if(directionn == 2)
  {
    back(600);
  }
  if(directionn == 6)
  {
    turnR(400); //original (350)
    stopp(1);
  }
  if(directionn == 4)
  {
    turnL(400); //original (350)
    stopp(1);
  }
  if(directionn == 8)
  {
    advance(7);
    ask_pin_F();
    if(Fspeedd < 30) stopp(1);
  }
}

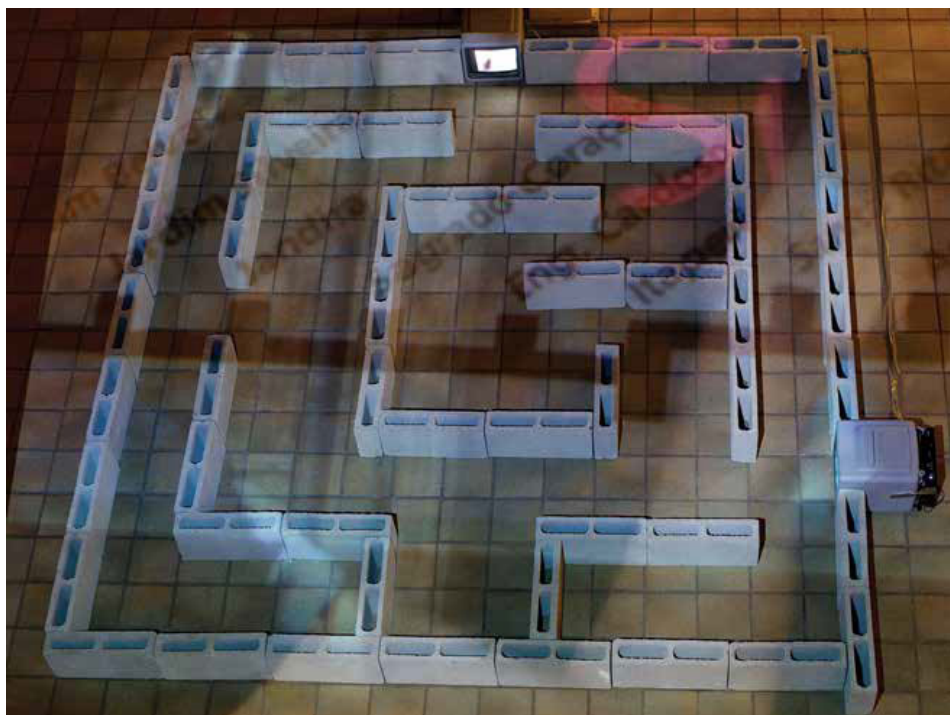
```

Programação do robô em arduino. Leitura da esquerda para a direita.

Durante a intervenção no Centro Cultural da Juventude em maio de 2017, a projeção do vídeo foi realizada sobre o labirinto sem os minitelevisores e na Oficina Cultural Oswald de Andrade os dois minitelevisores substituíram o lugar de dois blocos de concreto, um em cada parede externa oposta do labirinto.



Projeção sobre o labirinto realizada no Centro Cultural da Juventude sem as minitevês.



Projeção sobre o labirinto realizada na Oficina Cultural Oswald de Andrade com as minitevês.



Detalhe da montagem realizada na Oficina Cultural Oswald de Andrade





Um suporte para projetor foi construído, bem como um carrinho de projeção, conforme mostram as imagens a seguir. Estes dois artefatos foram instalados no primeiro andar e o labirinto no térreo.





Suporte para projeção.

Concebi e editei os vídeos que compõem a videoinstalação *meu nome é_ júlia*. Foram operadores de câmera durante os experimentos, além de mim: Bruna Edilamar, Mapa e Verô de Maia. Também realizaram captações de áudio: André Borges, Mapa e Gabi Guedes. A produção de montagem na Oficina Cultural Oswald de Andrade e no Centro Cultural da Juventude teve a participação de Jade Lopes, Mapa, Wanderson Salazar, Isabella Carvalho e Luiz Siqueira com o patrocínio do edital Redes e Ruas 2016. Relataram seus trajetos para captação em áudio: Fabrício Góis, Priscila de Jesus, Maria Paula Locatelli, Fernando Pereira, Julia Locatelli, Jade Silva, Marcelo Souza, André Borges e Wanderson Salazar.

PARA-ESTAÇÃO – CONTEXTO REFLEXIVO

1 | PRIMEIRA PARADA: ENCONTRO COM GILLES DELEUZE, FELIX GUATTARI, PHILIPPE DUBOIS, ELEONORA FABIÃO, ANDRÉ PARENTE, MAURIZIO LAZZARATO, ARLINDO MACHADO E VILÉM FLUSSER. ACOMPANHADA DELES, INICIEI AS INVESTIGAÇÕES QUE GERARIAM OS EXPERIMENTOS POÉTICOS AQUI ELENCADOS

Nessa fase, a descoberta do aparelho de filmar (ver item 2.1 Vídeo trajetória 2007–2013) foi fundamental e resultou nas primeiras imagens realizadas que compõem a pesquisa *Ânsia*. Durante esse período de estudos, os procedimentos empregados nas operações poéticas realizadas, nasceram da influência de artistas que trabalharam com a câmera Portapack da Sony: a primeira câmera de vídeo que circulou na mãos de artistas plásticos. Foram fortes referências, nesse sentido, os artistas Bill Viola, Letícia Parente, o grupo Fluxus e Paulo Herkenhoff. A maioria dos vídeos desses autores tinha como característica comum de filmagem o plano-sequência, que registravam, geralmente, a performance ou atitude criativa do próprio artista, realizada com base em um princípio narrativo prosaico – subir os degraus de uma escada, desenhar em um espelho ou folha de papel – ou, em muitos casos, “surrealista” – bordar, com agulha e linha, palavras nas solas dos pés, mastigar e engolir folhas de jornal, enrolar na face um fio elétrico, entre outras propostas. (CRUZ, 2007, p.9). A maioria destes vídeos não usavam a montagem cinematográfica como a conhecemos hoje. Segundo Parente:

O que importa é que, nos vídeos dos pioneiros, a câmera e a filmagem atuam sobre os corpos e personagens como um catalisador que deve fazer do vídeo um duplo processo de desocultamento dos processos de produção de subjetividade que incidem sobre nosso corpo e dos dispositivos de representação audiovisuais. Ou seja, nestes vídeos, tratava-se, antes de mais nada, de colocar em crise a representação, representação do corpo e representação da imagem audiovisual. (PARENTE, 2013, p. 73)

Mas após as primeiras experiências, realizadas até 2013, outro encontro se deu, este com o agenciamento de novos procedimentos e técnicas em vídeo, como o uso de diferentes planos na captura das imagens, da decupagem na matéria prima coletada, do corte seco na edição, das sobreposições de camadas e da composição rítmica na montagem. Todos foram utilizados durante a produção e pós-produção das experiências relativas a *meu nome é*_. As ações filmadas com os novos procedimentos aconteceram a partir de cenas reais; não há simulação. As velocidades variadas são resultantes das performances dos próprios trens ao iniciar seus movimentos, vagar pela cidade e parar nas estações, não são encenadas. Eleonora Fabião (2008) chama a essas ações performativas de “programa”: ações previamente calculadas, que tem por base um plano conceitual de organização e de desenvolvimento que exige estratégias estéticas. É um programa de experimentação.

Programas criam corpos – naqueles que os performam e naqueles que são afetados pela *performance*. Programas anunciam que “corpos” são sistemas relacionais abertos, altamente suscetíveis e cambiantes (...) se o performer evidencia corpo é para tornar evidente o corpo-mundo. (FABIÃO, 2008, p. 237)

O programa que resultou em *meu nome é_* tinha apenas uma ação: sair de casa para o trabalho com uma câmera na mão e registrar o longo trajeto, cujo percurso de características qualitativas múltiplas e irregulares causava, diariamente, desconforto e mal estar - registro do “corpo-câmera-nauseado” pelo mesmo “corpo-câmera-nauseado”. Quais são as afecções de que este corpo é capaz? Quais são as percepções que este corpo acumula? Quais são as qualidades que este corpo compartilha? A que corpo - mundo ou perspectiva este corpo pertence?

Separadamente, durante esses percursos, foram gravados áudios com vários indivíduos, nas mesmas circunstâncias de perfazer longos trajetos da casa ao trabalho, a partir de um questionário comum. Assim, o áudio, que foi gravado nas mesmas condições das imagens videográficas (dentro dos trens, estações, ruas etc.), mas de forma isolada, foi posteriormente editado de modo a fazer ressoar os seus “harmônicos” visuais. Os áudios continham nove relatos, todos coletados entre passageiros de rotinas semelhantes quanto às intensidades sofridas no curso da vida: ... chegam em casa, dormem, acordam no dia seguinte, pegam um transporte público para o trabalho, depois para a escola e novamente para a casa... e assim por diante. O áudio final tem a mesma duração do vídeo: 12’21”. Com as narrativas anônimas simula-se uma máquina programática autônoma que precinde do *performer* para repetir a cena enquanto durar ou estiver ligado o equipamento, similar ao argumento do romance de Bioy Casares *A invenção de Morel*.

Em certa configuração social, a máquina que faz um trabalhador passar grande parte do seu tempo em trânsito está acoplada a outra máquina, a das redes sociais, alimentada pelos dispositivos móveis ligados a TV, *internet*, etc.(mecanismo maquínico da construção social). Um trabalhador preso ao trânsito por horas acopla-se “voluntariamente” ao maquinismo dos dispositivos móveis ligados às diversas modalidades de redes sociais. O passageiro não é mais um espectador passivo de janelas, mas sim espectador reativo às telas interativas de tablets, smartphones... Assim, deixado o trabalho, o trabalhador continua a trabalhar para o Google e Facebook, alimentando sua rede de dados. O relatos gravados que compõem o áudio de *meu nome é_* são os testemunhos comprobatórios da captura da subjetividade pelas formas conservadoras do poder que manifestam os modos de rebaixamento e monitoramento biopolítico da vida.

[...] os maquinismos invadiram nossas vidas cotidianas e agora “assistem” nossos modos de falar, ouvir, ver, escrever e sentir ao constituir o que poderíamos chamar de “capital social constante”.(LAZARATTO, 2006, p.17)

Machado (1998) já alertava para as circunstâncias exteriores que levam a individualização, por exemplo, o aparelho de tv que traz o exterior para o ambiente doméstico. Com os smartphones, tablets, etc. o “agente modelador de comportamentos e expectativas” se torna móvel e se sobrepõe aos que transitam nos meios de transporte.

Em *meu nome é_ julia*, na montagem realizada na Oficina Cultural Oswald de Andrade, em maio de 2017, o projetor móvel projeta imagens também móveis sobre o plano fixo dos muros de concreto que constituem o labirinto sem saída. A projeção que se dá em movimento, reforça o dinamismo das imagens que faz ressaltar a imutabilidade e a concretude do labirinto sem saída.

Embora se possa entender o trabalho como uma alegoria da vida contemporânea, o

labirinto ali é autorreferente, assim como as imagens projetadas sobre ele e a partir dele: os televisores são muros também. Nesse sentido é uma nova classe de paredes que aparece, os televisores são paredes como falsas janelas para falsos fora. Porque o fora que elas apresentam é o dentro luminoso disfarçado de fora, já é o tempo circular aprisionado, a vida privada de viver, o trânsito do mesmo para o mesmo.

“As sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios [...]” (DELEUZE, 2007, p.216)

Assim, o labirinto sem saída é autorreferente e apresenta a sensação mesma do confinamento labiríntico, abrangendo aí os vários sentidos de trânsito do mesmo para o mesmo, da passagem para passagens, das circulações aprisionadas e, neste contexto o passante que o habita é um robô, o qual, numa espécie de especularismo, projeta em suas paredes fixas visões que não passam dos reflexos de sua vida capturada: a repetição infinita das aberturas e fechamentos das portas dos trens; a visão angustiada de passageiros apertados nos mesmos trajetos ininterruptamente percorridos; as mesmas calçadas arruinadas da cidade; as catracas; os balanços e solavancos do ônibus que os buracos no asfalto causam.

Os perceptos e afectos que compõem as imagens da cidade no vídeo e no som, sempre em *looping*, são filtrados pelo cinza da cor do labirinto e reverberam a cidade subjetiva que está na base do problema que sustenta essa parte da pesquisa. Estes elementos, “não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas erigem um ser do sensível, um ser de sensação”(DELEUZE, 2007, p. 260), o labirinto sem saída .

A imagem não reproduz o real, o real é um *Aberto* que não se deixa reproduzir, como cópia ou dado, senso comum. Se a imagem reproduz o real ela, o faz literalmente, ela o produz uma segunda vez. A imagem mora ao lado do sujeito, pessoal ou coletivo. Se ela supõe a linguagem, é para brincar com ela - como na poesia -, para se fazer desaparecer do lado do objeto (linguagem da transparência). (PARENTE, 1993, p.30)

As imagens de *meu nome é julia* são reflexos de um tipo de mundo subjetivo com múltiplas linhas de fuga confinadas em um quadro móvel de luz que vagueia por um circuito fechado. O trabalho todo, apesar de sua intensidade não é mais potente do que a imagem do real catador de recicláveis que perambula conectado ao seu *soundsystem* nas ruas do centro de São Paulo. De modo algum!

O tempo da videoinstalação é o tempo da experiência do espectador. As imagens em *looping*, apesar de terem um início e um fim na edição, não compõem uma narrativa linear. Elas apresentam significantes comuns e, diferentemente, do cinema, elas estão sempre ali enquanto durar a instalação. (DUBOIS, 2009) O que tem de cinema a videoinstalação? O bloco movimento - duração que a constitui, tanto pela dinâmica interna das imagens projetadas, quanto pela dinâmica do robô que movimenta a projeção e pretende produzir no observador a sensação cinemática das viagens de trem, do estar em trânsito, do fluxo urbano.

As imagens do vídeo são índices do real, marcas de uma época, corpos e fluxos

temporais. Elas não são miméticas, são marcas reais feitas pelo real. Apresentam um “efeito de realidade” (da ordem da fenomenologia do real). Expressam existências cotidianas. Um grau de existência vivida: “a imagem fotográfica vale aí como traço de um “isto foi” (Barthes), como uma espécie de fôrma do mundo visível (Bazin), antes de ser reprodução fiel das aparências.”(DUBOIS, 2004, p.51)

A montagem da instalação tem a espessura das camadas significativas de corpo, espaço e tempo. Essas dimensões sobrepostas, mas não hierarquizadas, são simultaneamente áudio-visíveis.

[...] esta impressão de um sobre/sob construído, que desloca (mas quase com o mesmo estatuto ontológico) a “impressão de realidade” induzida pela profundidade de campo do cinema, e acaba frequentemente funcionando ao inverso desta última, engendrando assim um “efeito de realidade” da representação e cultivando o paradoxo até a vertigem. (DUBOIS, 2004, p. 87)

Com a câmera de vídeo captura-se a imagem ao mesmo tempo em que a vemos e ainda, no mesmo tempo, é possível excluir takes. O plano ou o “corte móvel” (Dubois) é acertado geralmente na captura.

Em *meu nome é_* o roteiro foi criado antes, durante e depois da captura das imagens e áudios. A montagem foi idealizada antes, mas recriada a cada etapa da operação material que lhe deu existência, na sua fabricação fasada.

Nas filmagens, o aparelho de filmar esteve sempre à espreita, acoplado à câmara-performer para saltar sobre seu objeto. Ao criar imagens a partir dos eventos, estes tornam-se situações em que “imagens são mediações entre o homem e o mundo” (FLUSSER, 2009). O aparelho partilha imagens filmadas diferentemente do modo programado pelo sistema das redes sociais: ao contrário, por meio da instalação, critica e nega-o citando-o.

2 | SEGUNDA PARADA: SUELY ROLNIK, PETER PÁL PELBART, RAQUEL ROLNIK E FELIX GUATARRI

A experimentação da estesia cinetósica para a investigação que *Ânsia* resume, não vislumbra uma saída para tal estado estético. A proposta é vomitar, fazer vomitar para manter o desnorтеio: nenhuma cura, nenhuma moral, nenhuma grande tese, tampouco qualquer proposta revolucionária. Trata-se antes de um ensaio sobre o intolerável, sobre descobrir, não sem dor, como estamos sendo levados a servir à finalidades que não são as nossas, como nos deixamos submeter sem reação ou, como nos deixamos ser escravizados quando pensamos lutar pela nossa liberdade. Não se trata de perguntar sobre qual é o regime mais duro, ou o mais tolerável, pois é em cada um deles que se enfrentam as liberações e as sujeições.

Trata-se do vômito como expressão reativa à vertiginosa rede de captura. É objetivo do trabalho tentar pensar a experiência da vertigem como a reação de um corpo que busca expelir a doença da civilização, os mecanismos precisos de controle da existência, a melancolia e a falta de vitalidade: será que o mundo está a tal ponto totalmente escravizado quanto o sonharam, o projetaram, o programaram?

A imagem de um labirinto fechado, postula a situação de Antoni Negri na década

de 70, quando o filósofo italiano exilado em Paris decide voltar a sua terra natal mesmo sabendo que seria preso: “A vida é uma prisão, lembra ele, quando não a construímos, e quando o tempo da vida não é apreendido livremente.”(NEGRI apud PELBART, 2000). Em seguida, Pelbart nos recorda a situação de aprisionamento promovida pelos vários aplicativos aos quais estamos acoplados via smartphone: “onde você está? pergunta a mãe ao filho, a mulher ao esposo, o patrão ao funcionário”. Daí estarmos, segundo ele, “prisioneiros a céu aberto”(PELBART, 2000).

Por outro lado, Suely Rolnik, em “O despertar da letargia”, texto de 2004, acredita no encontro heterogêneo das situações políticas cruéis, pois esta vertigem perturba as formas de vida às quais estamos habituados e ajudamos a produzir. Diante desta vertigem, emergem as possibilidades de criação.

Em entrevista recente (“A hora da micropolítica”, 2016) Rolnik fala sobre a atuação do capitalismo sobre as forças do desejo através da mídia, da polícia e do judiciário. Se o capitalismo financeirizado opera através da biopolítica, incluindo aqui os dispositivos de controle, geração de dados via aplicativos para uso de marketing empresarial etc., é no âmbito de outra micropolítica que as forças ativistas estão agindo afirmativamente. Quando a crise expõe os fracassos das ações macropolíticas, ela também expõe onde está a potência das ações que interferem no estado de coma instaurado pelo capitalismo operante.

Segundo Rolnik, o capitalismo atua sobre o “fora-do-sujeito” que é a experiência da subjetividade a partir de seu entorno. A experiência do “fora do sujeito” é apreendida por um “saber-do-corpo”. Esta experiência que escapa às catalogações do sensível, é a apreensão do mundo através dos nossos “afectos” e “perceptos”. O capitalismo canaliza a seu favor a potência do desejo. As respostas às experiências de desestabilização criadas pela mídia, pelo poder judiciário ou pela polícia, retroalimentam uma sociedade de controle, que passa a temer a criação de um outro presente. E no entanto, se o “saber do corpo” canaliza em outro sentido a experiência “fora do sujeito” e sente o mal estar da sociedade “o mundo larvário que nela habita encontrará uma possibilidade de germinação”. (ROLNIK, 2016)

Proliferam então manifestações que querem

[...] não apenas martelar contra a arte do passado ou contra os conceitos antigos (como antes, ainda uma atitude baseada na transcendentalidade), mas criar novas condições experimentais, em que o artista assume o papel de “proposicionista”, ou “empresário”, ou mesmo “educador”. (OITICICA, 2007, p.231)

Tais artistas muitas vezes pensam e criam sobre o território da cidade que é para Guattari a exterioridade por excelência (PELBART, 2000), local onde se faz necessária a construção de outros trajetos, outros movimentos, outros corpos que não os aqueles criadores de propaganda. Compartilham pensamentos, reivindicam direitos e outra distribuição de riquezas, agenciam coletividades. Atuam sobre as desigualdades, conforme aponta a urbanista Raquel Rolnik:

[...] numa cidade dividida entre a porção legal, rica e com infra-estrutura, e a ilegal, pobre e precária, a população que está em situação desfavorável

acaba tendo muito mais dificuldades no acesso a oportunidades de trabalho, cultura ou lazer. Simetricamente, as oportunidades de crescimento são bem maiores para aqueles que já vivem melhor, pois a sobreposição das diversas dimensões da exclusão que incidem sobre a mesma população faz com que sejam extremamente limitadas as possibilidades reais de superação dessas vulnerabilidades. (ROLNIK, 2001, p.66)

Em oposição à biopolítica, à política de controle da vida que mantém estas vulnerabilidades, alguns criadores inventam uma biopotência: seu avesso. O avesso é o que busca *Ânsia* com a proposição da alegoria labiríntica. É o vômito-ensaio expresso deste texto tanto quanto da experimentação poética. A paixão instalada em um cinetósico na vertigem que sofre com os transportes públicos na cidade retira-o da sobrevida inerte programada pelo biopoder.

3 I TERCEIRA PARADA: TINO SEHGAL, FRANCIS ALÏS, JEAN-LUC GODARD

Esta estação contém ensaios sobre algumas obras de artistas que são referência para a pesquisa *Ânsia*, objeto desta dissertação.

3.1 Tino Sehgal - Estas associações, CCBB-RJ, 2014

Eu sou um poder, porque concebo as regras do jogo. Depois há os intérpretes e, por fim, o input do visitante. Os artistas sabem mais do que eu sobre minha obra, pois conhecem a reação do público. (SEHGAL, apud ESTARQUE, 2014)

Em 2014 colaborei como artista-intérprete durante sete horas diárias, de 12 de maio a 23 de abril, com a obra *Estas associações*, de Tino Sehgal, no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro. Esta experiência foi referência para a coleta de relatos em áudio utilizada na videoinstalação *meu nome é_* .

*Estas associações*¹ (*These associations*) é para Sehgal uma “situação construída”. Este é o nome que ele diz preferir, em vez de obra, *performance* ou coreografia. No Rio de Janeiro ela foi composta por três momentos: os cantos ou textos cantados criados a partir de trechos da obra de Hannah Arendt e Heidegger, sequências de movimentação e histórias contadas de um intérprete para um visitante.

Os três cantos são descritos abaixo, os negritos representam maior duração da sílaba, o “x” corresponde ao número de vezes que cada frase ou sílaba foi cantada, o “–” está relacionado à maior separação entre sílabas na fala e a “,” é relativa ao respiro:

Canto 1

“To(4x)day(4x) we(4x) have begun to(3x) create, today we have begun to create, natural(3x), pro(4x)ce(4x)ss(ssss), of our own, and in(2x)stead of surrounding the world with de(3x)fenses(3x) de(2x)fenses(2x) defenses de(2x)fenses against nature’s(3x) e-le-men-tary forces, we(4x) have channeled(5x) this forces into the world, we have channeled

1 A tradução divulgada foi *Essas associações*, porém em conversa com a artista e prof. Dra Elenora Fabião, também artista-intérprete, Tino Sehgal e seu produtor Asad Raza chegaram a melhor tradução: *Estas associações*.

this forces into the world itself.”

Canto 2

“Thus(11x) we [thus(3x) we ask](2x) now, even if the old (3x), roo-ted- ness(2x) is being los(sss)t, in this age, may (4x) not a new, may(2x) not a new(2x), may(2x) not a new(3x) ground(3x) be created, out of which, human’s (3x) human’s(7x) nature(2x) [(and all) (3x) their works(4x)](3x) [can flow(4x)rish(4x)](3x), [even in the te- ch-no-logical age?](3x)

Canto 3

“[Elétrico (4x), eletricidade](3x)”.

Neste último canto, as luzes do imenso prédio histórico do CCBB-RJ piscavam na primeira parte e se apagavam no final. Os textos a partir dos quais estas musicalizações foram criadas são:

Hoje, passamos a “criar”, por assim dizer, isto é, a desencadear processos naturais nossos que jamais teriam ocorrido sem nós; e, ao invés de defender cuidadosamente o artifício humano contra as forças elementares da natureza, mantendo-as o mais possível à parte do mundo feito pelo homem, canalizamos essas forças, juntamente com o seu poder elementar, para o próprio mundo. (ARENDR, 2007, p. 161)

Portanto nós nos perguntamos: mesmo que o velho enraizamento esteja sendo perdido nessa era, será que uma nova terra e fundação não serão concedidas ao homem, uma fundação e terra da qual toda a natureza humana e seus trabalhos possam florescer de uma nova forma mesmo na era atômica? (HEIDEGGER, 1996, p. 49, tradução da autora)

Os cantos pertenciam às sequências de movimentação A, B ou C:

Sequência A:

1. Configuração: parar sentado ou em pé, compondo com o grupo de forma natural (não - dançante).
2. Jogo-distância: mover-se (todos no mesmo tempo, distância e ritmo) lateralmente, nesse jogo cada integrante tenta estar o mais distante possível dos outros, mas isso nunca acontece. É necessário sempre passar pelo centro e não ficar somente na periferia. O ritmo acelera. Cada indivíduo decide onde buscar a distância, porém coletividade/individualidade impede e mantém a impossibilidade de se ganhar, pois muitos decidem ir na mesma direção.
3. Triângulo: escolher dois intérpretes dos quais se deve manter igual distância.
4. Triângulo de 4: manter igual distância entre três intérpretes.
5. O triângulo de 4: gerar uma espiral da rotunda para a bilheteria e voltando à

rotunda.

6. Jogo da média (próximo à livraria): sempre recalculando a média de todas as direções entre as outras pessoas e andar na média, isso provoca uma formação semelhante a um “enxame de abelha” que está sempre em movimento coletivo, mas dentro desse movimento cada indivíduo toma suas próprias direções e decisões, e isso compõe o coletivo.

7. Corrida

8. Configuração em todo o espaço térreo próximo à rotunda.

9. Canto 1

(História a qualquer momento da sequência)

Sequência B:

1. Volta de costas para próximo da livraria, forma um grupo denso.

2. Vai e volta até correr.

3. Faz um círculo na rotunda

4. Jogo da média: vai pra bilheteria e volta para a rotunda.

5. Jogo do perto-longe. Escolhe um intérprete para ficar perto e outro para ficar longe até formar 3 grupos

6. Jogo da média no grupo até a livraria

7. Jogo do triângulo com 2 intérpretes dos outros grupos até a rotunda.

8. *Friezing game*. Escolhe um intérprete para congelar e outro para descongelar através do olhar.

9. Configuração

10. Canto 2

(História a qualquer momento da sequência)

Sequência C:

1. Sair pela porta da bilheteria e voltar pela porta dos funcionários.

2. Jogo das células de 4: ir até a rotunda. Manter equidistância entre três outros intérpretes.

3. *Own rule game*: Jogo da regra própria. Cada intérprete inventa uma regra de jogo em relação a outro/s intérprete/s. Esta regra não pode ser dramática, nem dançante.

4. Configuração na rotunda e proximidades.

5. Canto 3

6. Configuração espalhada pelo térreo.

7. Música 1. Baixo

8. Configuração com um visitante

9. Jogo do triângulo com um visitante e um intérprete.

10. Configuração com um visitante:

(História a qualquer momento da sequência)

As histórias contadas de um intérprete para um visitante foram criadas por cada artista-intérprete a partir dos temas: pertencimento, *arrival* (chegada, mudança), *overwhelm* (traduzido por deslumbramento), identidade (algo que você admira em você, algo que admira em outro). Elas deveriam ser detalhadas e reais (não-ficção), para que o visitante pudesse formar sua imagem, e esta poderia ser curta ou longa.

Exemplo de história curta com o tema “chegada”:

“Quando eu era criança, no dia do meu aniversário, na minha cama, minha gata deu cria a três gatinhos.”

Exemplo de história longa com o tema “chegada/mudança”:

“A pressão começou a baixar, um sufoco imenso. Em meio aos quase desmaios consigo ligar para minha amiga que se preocupa. Vomito muita água três vezes, tenho diarreia, bebo coca-cola, água com açúcar, chupo sal. Melhoro um pouco e atravessamos a multidão do samba. Luis parece estar pior que eu, não consegue furar as pessoas. Tomo a frente e quando avisto a sarjeta sento-me. Saray chega. Saray é minha amiga que se preocupa. Tomamos o táxi. Deitada no colo do Luis, vejo pela janela os prédios do Aterro do Flamengo, parece um filme. Peço desculpas aos meus amigos pelo transtorno. Tenho sono, mas medo de fechar meus olhos para sempre. Sinto uma força imensa, sou lembrada de quem sou, do que gosto, cada palavra é muito séria, cada gesto, não há tempo para desperdícios. Sinto um amor imenso. O táxi chega na casa onde estou hospedada. Tudo fica bem. Mas hoje estes dois amigos não estão mais vivos.”

A história era contada ao visitante sem aviso, chegávamos e partíamos sem se apresentar ou se despedir. Após cada história muitos dos visitantes começavam a contar a sua história, no entanto o programa idealizado por Tino Sehgal era que deveríamos partir. “A arte não precisa ser boa”, no sentido de moralmente boa, dizia ele.

Alguns meses depois, já em São Paulo, apropriei-me da ideia e iniciei a coleta de

relatos para compor a experiência de *meu nome é_*. Primeiro contava a minha história dos trajetos percorridos todos os dias e depois ouvia/gravava o relato de algum dos passageiros no mesmo transporte na cidade de São Paulo. Em seguida partia sem me despedir, provocando com isso, como nas “situações construídas” de Tino Sehgal², um vazio.

Exemplo de relato de trânsito capturado em 2017:

“Meu nome é Fabrício, tenho vinte e quatro anos, acordo às sete horas da manhã, pego uma van próximo de casa sete e trinta sentido a Estação de Suzano da Linha Coral, pego o trem sentido Guaianazes, faço baldeação sentido a Estação da Luz, chegando na Estação da Luz eu pego a Linha Amarela, desço na Estação República por volta das nove e trinta, ando quinze minutos até o meu trabalho, saio cinco horas da tarde, ando até a Estação da República de volta, pego sentido Estação da Luz, desço na Luz, pego o trem na CPTM sentido Guaianazes, faço uma baldeação da Estação Guaianazes sentido a Estação Estudantes, desço na Estação Estudantes, chego por volta de sete e trinta da noite e vou pra faculdade que é a (...)”³ e ando cinco minutos até a faculdade. Eu saio às onze horas da noite, ando até a Estação de volta, sentido a Estação Estudantes, pego o trem sentido Guaianazes, desço na Estação de Suzano, pego uma van desço na porta de casa e chego por volta de meia-noite. E no dia seguinte eu acordo às sete da manhã...”

Embora ocupe espaços de artes visuais/plásticas, a obra de Tino Sehgal é imaterial, não é feita de corpos de artistas-intérpretes, mas do que há entre o visitante e os artistas, do vento que passa quando todos correm e das vibrações dos cantos. Seu trabalho não é divulgado por banner, folder ou cartaz pela internet, ele é uma surpresa ao visitante. Tampouco há registros da obra. Para a venda da mesma ele utiliza testemunha, mas sem papel algum. Para ele o mundo já está cheio de coisas. Também não é afeito a entrevistas: “A arte é dialógica, tem dois núcleos: a produção artística e a recepção. Quando o artista fala da sua obra, ele domina a própria recepção.” (SEHGAL apud ESTARQUE, 2014). Recepções estas que, por sua vez, são muitas vezes manipuladas e editadas, como no texto de Sílas Martí para o caderno Ilustrada da Folha de São Paulo, cujo título é: “‘Eu sou um porco’- diz a estrela da arte contemporânea”. Sehgal chegou em nossa sala de ensaio dizendo: “Pig? I never said this! He is crazy!”. Provavelmente o artista quis dizer que não se importa com as coisas materiais e com a própria aparência.

Embora haja o esforço de Sehgal para não produzir materialidades, há todo um desrespeito midiático e institucional que solicita entrevistas e divulgações. Na contramão das entrevistas instantâneas, Tino Sehgal confia a Hans Ulrich Obrist entrevistas mais conceituais e seguras. É o caso da entrevista publicada pela Johnem Galerie, datada de 2003, em que o artista conta seu desinteresse pelo fetiche e questiona a desmaterialização da arte conceitual que transcreve a imagem em linguagem, pois para ele, ainda há o papel e a tinta da escrita.

Em “Estas associações”, quem passasse pelo CCBB-RJ e por ali ficasse por quatro

2 Tino Sehgal nasceu em Londres em 1976, possui ascendência indiana e alemã, estudou dança e economia política. Suas “situações construídas” ocupam espaços de museus e galerias de artes visuais. Ele considera que estes espaços possuem um tempo diferente, um espaço desacelerado que permite o acontecimento de sua obra.

3 O nome da faculdade foi ocultado nos registros escritos.

horas encontraria seqüências distintas de 30 pessoas andando em ritmos variados, desde andanças lentas a corridas, giros, movimentos que sugeriam coletivos de animais, histórias pessoais dos performers-artistas-intérpretes, musicalizações de textos que formavam um mantra pelo espaço. A sensação era de que o visitante era imantado por um corpo coletivo e em momentos individuais ouvia histórias.

Diana Taylor (2003) considerou a *performance*, antes de mais nada, como um comportamento restaurado. Algo que aconteceu uma primeira vez na vida e que na forma de *performance* acontece sempre como uma “segunda vez”. Seria em certa medida uma repetição que restaura o que já ocorreu e precisa acontecer de novo de modo a radicalizar, distender, transformar e colocar em evolução o que já passou. (GREINER, 2013, p. 15)

Apesar de estar no campo da *performance*, Tino Sehgal não afirma publicamente isso, a fim de não fechar sua obra no meio *performance*, ou ritual, ou coreografia, terapia, ou, ainda, arte relacional. Para Greiner, a *performance* “nunca chega a se constituir a partir de paradigmas identificáveis, fortalecendo, a cada experiência, a sua aptidão para desestabilizar todas as outras linguagens.” (2013, p.21)

Profundo conhecedor da história das artes plásticas, Sehgal retoma as questões trazidas nos anos 60 e 70, as quais entende que foram interrompidas pelo *boom* do mercado de arte, trazido pela pintura na década 80. O trabalho de Sehgal demonstra que a crítica específica sobre a autonomia do museu é uma forma de problematizar também o sistema econômico, político e social existente. Nela, a forma do político não reside na denúncia mas na criação de novos hábitos e canais de comunicação que intensificam uma fenomenologia associada à contingência. As intervenções de Tino Sehgal criam relações e constroem subjetividade. Produzem uma espacialidade baseada na diferença e na alteridade, na presença do outro. (LLANO, 2005)

3.2 Francis Alÿs – Reel-Unreel, 2011

Francis Alÿs⁴ produz performances e filmes/vídeos a partir de ações performáticas. Enquanto seus filmes estão sendo produzidos ele constrói pequenos desenhos e pinturas representando o espaço filmado e o ícone das barras de cores de tele- visores analógicos. (MACADAM, 2013)⁵

4 Nascido na Bélgica em 1959, formado em arquitetura, Francis Alÿs vive na cidade do México e escolheu o campo das artes visuais para suas ações em cidades.

5 Tradução da autora



Francis Alÿs, *Reel-Unreel*, vídeo, 2011.

Reel-Unreel é uma ação registrada em vídeo na qual crianças percorrem a cidade de Kabul no Afeganistão com um rolo de filme brincando de fazê-lo girar, sem deixar cair, enrolando e desenrolando o filme. Este trabalho faz parte da série sobre jogos de criança que Alÿs pesquisa ao redor do mundo.

Ao invés de construir um filme sobre o Afeganistão, mostrando o centro velho de Kabul, ou sobre os jogos das crianças deste território, Alÿs em uma operação performática e conceitual, registra o percurso das crianças pela cidade através do enrolar e desenrolar do filme em seu solo.

Este modo de operar é uma clara referência para a criação da videoinstalação *meu nome é_*. Quando o câmera-performer registra seus percursos na cidade realiza-o com seu corpo cinetósico. Como no discurso indireto livre da literatura, a câmera é subjetiva (sujeito da ação - gira, mexe, salta etc.) ao mesmo tempo em que assume o lugar dos personagens que exhibe.



Francis Alÿs, *Reel-Unreel*, vídeo, 2011

3.3 Jean-Luc Godard

Depois dos cinquenta anos, Velázquez parou de pintar coisas definidas. Ele rodeava os objetos com o ar, com o crepúsculo, capturando na sua sombra e fundos atmosféricos... as palpitações de cor... que formavam o invisível núcleo de sua sinfonia silenciosa. Sendo assim, ele apenas capturava aquelas misteriosas interpretações de forma e tom que formam uma constante, uma progressão secreta, que não é traída ou interrompida nem por choques ou sobressaltos. O espaço reina supremo. É como se uma onda etérea, deslizando pelas superfícies, absorvesse suas emanações visíveis, as definisse e modelasse, e depois as espalhasse como um perfume, um eco delas mesmas, um impalpável e espalhado pó. (GODARD, 1965)

Em *Pierrot le fou*, filme de 1965 realizado por Godard, o personagem Ferdinand lê sobre as pinceladas etéreas de Velázquez no livro *Velázquez, biographie critique* de Élie Faure. Como vistas aquelas pinceladas, hoje, em São Paulo, vejo também, através da janela dos trens, as coisas indefinidas. O modo pedagógico como Godard usa imagens para qualificar uma certa visão, como a leitura de um livro por um personagem, a lousa, o letreiro, ou a escrita de uma frase num muro, inspirou alguns dos takes da videoinstalação *meu nome é_*.

Para Bellour, o cinema de Godard é "(...) uma arte da colagem, feita de citações e empréstimos, podendo atingir a vertigem." (2015, p.80)



Film-tract n° 7. 1968 (A)



Film-tract n° 23 (B).1968



Um filme como os outros. 1968



British sounds. 1969



Lutas na Itália. 1970



Como vai?1975



Seis vezes dois: Sob e sobre a comunicação. 1976



Todos nos esquivamos. 1988



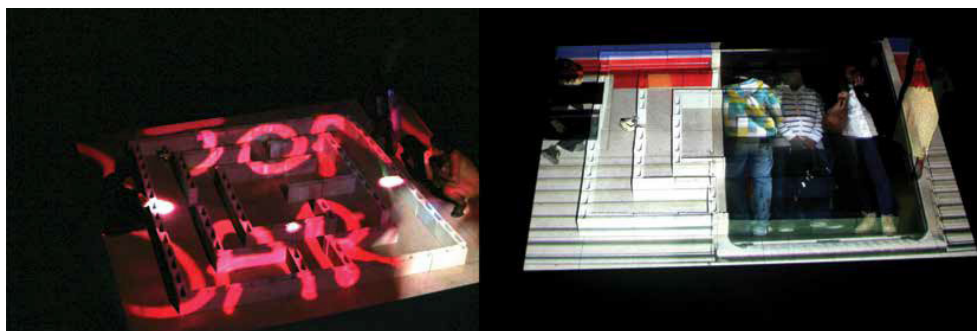
Parisienne people. 1992

No uso que faz da literatura, Godard se reserva o direito de apropriar-se das frases como quer: ora esconde palavras, ora adiciona outras. É por isto que a citação de Élie Faure foi a ele atribuída no início deste capítulo.

Godard cita o tempo todo, “para ele não existe linguagem pura, não existe signo puro, não existe linguagem que não tenha sido trabalhada. Então, o fato de escrever é uma reescrita.” (WUILLEUMIER apud COUTINHO, 2007, p.311). E também faz uso da escrita enquanto imagem como vemos nos *stills* acima. As palavras muitas vezes ocupam todo o plano.

Godard encena a escritura, em relação à literatura, em relação ao texto, de uma maneira que esconde o rosto. Existem planos muito sintomáticos deste procedimento, em que aparecem jornais que escondem o rosto. Isto não acontece por acaso, é uma espécie de afixação de textos contra o personagem, contra a narração. O que é colocado na imagem, é o texto. (WUILLEUMIER apud COUTINHO, 2007, p.306)

Dubois, em entrevista a Mário Coutinho, comenta o uso do diálogo através de capas de livros realizado em *Une femme est une femme* (1961). Nos anos 60, a linguagem escrita na imagem aparece o tempo todo, os personagens sempre estão lendo ou escrevendo sobre telas, papéis, muros, por vezes a própria mão de Godard aparece na imagem.



meu nome é_ julia. Centro Cultural da Juventude. São Paulo/SP. 2017

Nas imagens acima vêem-se dois momentos da projeção dos vídeos de *meu nome é_ julia* sobre o labirinto. O primeiro, à esquerda, mostra o picho “Joana D’Arc” em um bairro da periferia da Zona Norte de São Paulo, onde residem três dos nove relatores dos áudios escolhidos para a instalação. O outro, ao lado, mostra uma garota colando um *lambe-lambe* com a imagem de uma mulher com uma máscara de gás. As duas ações, os pichos e a colagem do *lambe-lambe* aparecem várias vezes ao longo dos doze minutos do vídeo. A cena do *lambe-lambe* é construída no vídeo por partes, porque a continuidade da ação é interrompida por registros da cidade do ponto de vista do passageiro de um transporte público.

Quando as filmagens do *lambe-lambe* e dos pichos foram realizadas, a referência era o modo pedagógico como Godard imprimia os textos em suas imagens, usando a tela do cinema também como um quadro negro. Contudo após o *Projeto Cidade Linda* do

prefeito Dória, iniciado em 2017, a videoinstalação ganhou mais um sentido. O *Projeto Cidade Linda* desencadeou uma caça aos pichadores com várias decorrências, entre elas, a restrição para a compra de sprays, multa de cinco mil reais ao pichador pego em flagrante, o apagamento de grafites (ação da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo).

Durante o período da exibição da videoinstalação *meu nome é_*, o *Projeto Cidade Linda* foi o assunto mais comentado por parte do público. Vale lembrar que, uma vez noticiada a “catástrofe” cultural cometida pelo governo municipal, a prefeitura, manifestando sua falta de conhecimento, cria o Museu de Arte de Rua constituído por lugares estabelecidos para o grafite, ação que, segundo Raquel Rolnik (2017), demonstra “total ignorância sobre a natureza dessas expressões”.

O picho é uma expressão cultural de demarcação de território, é uma manifestação da exclusão: “Não é confortável ou agradável, pois explicita os conflitos e torna visível a exclusão violenta que ocorre no espaço da cidade” (Martin Corullon apud LIMA, 2017). Utilizá-los como letreiros no vídeo de *meu nome é_* teve o objetivo de destacar os locais mencionados nas falas de trânsito dos relatores.

Embora o picho e o *lambe-lambe* sejam ações diretas sobre o corpo da cidade, na projeção sobre o muro do labirinto, se tornam objetos problemas.

ENTRE ESTAÇÕES – ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Esta dissertação de mestrado é resultado de pesquisas poéticas realizadas a partir das experimentações, por meio de processos de produção e multiplicação de imagens, de imersões em fluxos de velocidades variáveis de diversas situações, mas, sobretudo, no contexto das viagens diárias de trabalhadores urbanos. Nomeada *Ânsia*, a pesquisa tem nesta dissertação, neste texto-labirinto, seu principal registro.

Conforme os objetivos iniciais, as diferentes velocidades foram vividas, examinadas e registradas em vídeo; depois, o material foi tratado, manipulado, editado e ambientado em instalações com o propósito de produzir no público o efeito de uma fabulação, que tem no ato de resistência a sua mais forte expressão. Busca-se como efeito despertar em cada um a faculdade visionária que cria potências eficazes. A “visão visionária” que se pretendeu fazer atingir, tem por horizonte a problematização das formas de captura das forças vitais experimentadas na megalópole de São Paulo.

Em relatos de faixa etária variável feitos durante a exposição dos experimentos poéticos, as sensações provocadas no público, foram bastante intensas: “Já pensou se este quadradinho fosse a nossa vida e depois que a nossa vida acabasse, abrisse um portão e a gente fosse pra outro mundo?” - disse uma criança; “são lugares de trânsito e de passagem, lugares do dia a dia e esse lugar é bastante letárgico.”- disse um jovem; “é curioso, você poder parar e observar como a vida nos faz deparar com diferentes labirintos, diferentes formas de viver o dia a dia”; “e é a vida de milhares de pessoas em São Paulo que usam o transporte público”; “estou vendo o metrô, o trem, as ruas, ônibus, tanta gente, tantas coisas, passagens”; “é uma vida agitada que as metrópoles oferecem”; “então eu me pergunto - como fica a vida da gente que mora na cidade? porque se você for pensar uma pessoa que acorda às cinco horas da manhã e volta 10, 11, 12, até uma hora da manhã, poxa a vida fica aonde né?”; “é uma questão para se pensar seriamente, esta loucura nos leva onde? tomara que consigamos pensar em ter uma vida melhor, porque nesta loucura é difícil você pensar nisto” - disse um senhor que, de sua condição privilegiada, divagou sobre a experiência.

É importante notar que estes depoimentos foram captados de pessoas quaisquer. Pensando em Tino Sehgal, procurou-se, na instalação, não dirigir quanto a recepção do trabalho. Mas, ao contrário, quando posteriormente, ao consultar o material registrado dos “acontecimentos estéticos” para criar uma abordagem das metodologias e procedimentos específicos envolvidos nas etapas de concepção e realização, como também dos recursos de metalinguagem e sistematização adequados às formas de apresentação e documentação de toda a pesquisa, foram as vozes afetadas que ouvi que me fizeram entender e alcançar o sentido mais profundo do trabalho.

A cidade-labirinto mostrou-se viva com sua pré-individualidade, rica em potenciais, virtualidades a serem exploradas, e portanto, qual um “tecido da realidade que não pára de se exceder, multiplicam-se em seu meio dobras inimagináveis”¹.

¹ Frase de Branca de Oliveira, extraída da palestra “A academia e a prática artística” proferida em 2009, no Paço das Artes

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução Maria Lúcia Pereira Campinas, SP: Ed Papyrus, 1994
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. Tradução Rubens Machado Júnior. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. Tradução Luciana A. Penna. Campinas: Editora Papyrus, 1997.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Martins Fontes, 2009
- _____. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Martins Fontes, 2009
- CANONGIA, Lygia. “Quase-cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80” em **Arte Brasileira Contemporânea**. Caderno de Textos, nº2. Rio de Janeiro, Funarte, 1981
- COCCHIARALE, Fernando. **Filme de Artista 1965-1980**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007.
- COMER, Stuart. **Film and Video Art**. London: Tate, 2008
- COURI, Aline. **Imagens e sons em loop: tecnologia e repetição na arte**. Dissertação de mestrado orientada por André Parente. Escola de Comunicação, UFRJ, 2006.
- COUTINHO, Mário Alves. **Escrever com a câmera: cinema e literatura na obra de Jean-Luc Godard**. Tese de doutorado orientada pela prof. Dr. Maria Ester Maciel de Oliveira Borges. Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983
- _____. **A imagem-tempo**. Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007
- _____. **Espinosa: Filosofia prática**. Tradução: Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Trad. Bento Prado Jr.; Alberto Alonzo Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2007
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1 Tradução Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed 34, 1995
- _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3 Coordenação de tradução Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed 34, 1996
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Tradução Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004
- _____. “Sobre o ‘efeito cinema’ nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo” In: MACIEL, Katia (org.), **Transcineas**. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2009.
- EIRAS, Pedro. “Poros, cíclopes, questão de escala: Luisa Neto Jorge e Pipilotti Rist” em **Deslocações Criativas** - Cadernos de Literatura Comparada 24/25 -. Universidade do Porto: 2011
- ESTARQUE, M. **Exposição de Tino Sehgal surpreende visitantes na Pinacoteca de São Paulo**. 2014. Disponível em: <<http://www.dw.de/exposi%C3%A7%C3%A3o-de-tino-sehgal-surpreende-visitantes-na-pinacoteca-de-s%C3%A3o-paulo/a-17516246>>. Traduções da autora. Acesso em: 30 jun. 2014.
- GREINER, Christine. “A percepção como princípio cognitivo da comunicação: uma hipótese para redefinir a prática da performance em **Corpo em Cena 6**
- São Paulo: Anadarco, 2013

GUATTARI, Felix. **Caosmose**. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992

GODARD, Jean-Luc. **Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard**. Tome 1: Toutes les histoires/ Une histoire soule. Paris: Gallimard/Gaumont, 1998

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. 2008. constou em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355>

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Ed. Relume-Dumara, 2009

HALL, Doug; FIFER, Sally Jo. **Illuminating video: An essential guide to video art**. New York,: Aperture, 1991

HATFIELD, Jackie. **Experimental Film and video: an anthology**. Bloomington: Indiana University, 2006

HEIDEGGER, Martin. **Discourse on Thinking**. Nova York: Harper & Row, 1996. HELLER, Alberto Andrés. **John Cage e a poética do silêncio**. Tese de doutorado orientada pelo prof. Dr. Marcos José Müller-Granzotto. Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, 2008.

HILST, Hilda. **Tu não te moves de ti**. Editora Globo. 2004

KIRBY, LYNNE. **Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema**. Durham: Duke University Press, 1997

KRAUSS, Rosalind. **Video: the Aesthetics of Narcissism**. Nova York: Springer, 1976.

LIMA, Juliana Domingos de. **O que pensam dois urbanistas sobre a política de Dória de combate a pichações e pichadores**. Disponível em: <https://www.nexojournal.com.br/expresso/2017/01/22/O-que-pensam-dois-urbanistas-sobre-a-pol%C3%ADtica-de-Doria-de-combate-a-picha%C3%A7%C3%B5es-e-pichadores> Acesso em janeiro de 2017

LLANO, Pedro de. **A arte enquanto acontece**. 2005. Disponível em: <http://www.serralves.pt/pt/actividades/tino-seghal-a-arte-enquanto-acontece/> . Acesso em 30 jun. 2014

LEÃO, Lucia. **A estética do labirinto**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2002 OBRIST, Hans Ulrich. **Hans Ulrich Obrist interviews Tino Seghal**. 2003. Disponível em http://www.johnengalerie.de/fileadmin/Download/Press/seghal/Seghal_Interview_mit_Obrist_2003.pdf Acesso em dez. 2014

OITICICA, Hélio. **Bloco-Experiências in Cosmococa**. Catálogo Hélio Oiticica. Centro de Arte Hélio Oiticica. Rio de Janeiro. 1996

_____. "Esquema Geral da Nova Objetividade em BASUALDO, Carlos (org.). **Tropicália - uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]**. São Paulo: Cosac Naify, 2007

PARENTE, André (org.) **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. São Paulo: Ed. 34, 1993.

PARENTE, André. **Cinemáticos**. Rio de Janeiro: + 2 Editora, 2013.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997 PELBART, Peter Pal. **Vida Capital, ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2009

_____. **O avesso do niilismo: Cartografias do esgotamento**. São Paulo: N-1 Edições, 2013

PELBART, Peter Pal. **A vertigem por um fio**. São Paulo: Iluminuras, 2000 PLAZA, Julio. **Arte, Ciência, Pesquisa: Relações**. Trilhas 6 n° 1, 1997 LAZZARATO, Maurizio. **As revoluções do capitalismo**. Tradução Leonora Corsini. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEIGHTON, Tanya. **Art and the moving image – a critical reader**. New York: Harry N. Abrams, 2008

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed 34, 1996 MACADAM, Barbara A. **Francis Alÿs: Architect of the Absurd**. 2013. Disponível em: <http://www.artnews.com/2013/07/15/architect-of-the-absurd/> . Acesso em 11 ago 2016 MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1998

_____. **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras, 2007

_____. **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: Edusp, 1996

_____. **Prés-cinemas e pós-cinemas**. Campinas, SP: Ed Papyrus, 1997

MACIEL, Kátia (org.) **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Ed. Contra Capa, 2009 MEIGH-ANDREWS, Chris. **A History of video art: the development of form and function**. London: Berg, 2006

MARTÍ, Silas. **‘Eu sou um porco’ - diz estrela da arte contemporânea**. 2014. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/154054-sou-um-porco-diz-estrela-da-arte-contemporanea.shtml> Acesso em dez. 2014

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005 REES, A. L.; CURTIS, David; WHITE, Duncan; BALL, Steven. **Expanded Cinema: Art, Performance, Film**. London: Tate Publishing, 2011

ROLNIK, Raquel. **São Paulo**. São Paulo: Publifolha, 2001

_____. **São Paulo, 463 anos. Gestão Doria, 25 dias**. [https:// raquelrolnik.wordpress.- com/tag/pixacao/](https://raquelrolnik.wordpress.com/tag/pixacao/) Acesso em jan. 2017

ROLNIK, Suely. **O despertar da letargia: arte e vida pública na São Paulo da virada do século**. Parachute n° 116, 2004

_____. **Entrevista com Suely Rolnik: A hora da micropolítica**. Entrevista realizada por Aurora Fernández Polacos e disponível em: [https:// www.goethe.de/ins/br/pt/kul/fok/rul/20790860.html](https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/fok/rul/20790860.html) Acesso em nov. 2016

ROSA, Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005 RUSH, Michael. **Video art**. London: Thames & Rudson, 2007

SANTOS, Milton. **Técnica, espaço, tempo - globalização**. São Paulo: EDUSP, 2008

SCHMIDT, Suzana. **A Ação Cultural e a dimensão criadora**. Revista Urdimento n° 17, p. 151, 2011

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1983

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **O ensaio no cinema – formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2015

CATÁLOGOS

BELLOUR, Raymond. "Potências do meio." Em: ARAÚJO, Mateus; PUPPO, Eugenio (orgs.). **Godard inteiro ou o mundo em pedaços**. Catálogo da Retrospectiva Jean Luc Cinema Godard realizada nos CCBB SP/RJ/Brasília e CINESESC SP. 2015 FIRMEZA, Yuri. **Teu corpo e(m) paisagem**. Catálogo de exposição realizado no Ateliê Aberto, Campinas-SP, 2009

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

ADER, Bas Jan. **Fall I**. 16mm, 24", Los Angeles, 1970

ADER, Bas Jan. **Fall II**. 16mm, 19", Amsterdam, 1970

ADER, Bas Jan. **Broken Fall** (Organic). 16mm, 1'44", Amsterdamse Bos, 1970 ALYS, Francis. **Reel – Unreel**. 19' 29", Kabul, 2011

CASELATO, Talita. **cair**. 9'14", 2007-8. Disponível em: <http://www.talitacaselato.com.br/video-projection/> Acesso em agosto de 2017

CASELATO, Talita. **Captura**, 4'7", 2009. Disponível em: <http://www.talitacaselato.com.br/video-projection/>

CASELATO, Talita. **Cartografia de cupins**, 12'47", 2008. Disponível em: <http://www.talitacaselato.com.br/video-projection/> Acesso em agosto de 2017 CASELATO, Talita. **Ceci n'est pas un jouet**, 1'32", 2008-13. Disponível em: <http://www.talitacaselato.com.br/video/> Acesso em agosto de 2017

CASELATO, Talita. **Cor**, 10', 2008-9. Disponível em: <http://www.talitacaselato.com.br/video-projection/> Acesso em agosto de 2017

CASELATO, Talita. **Gaudí vertigo I** | vídeo, 1920 x 1080, cor, som, 3'44", 2011. Disponível em: <http://www.talitacaselato.com.br/video-projection/> Acesso em agosto de 2017

CASELATO, Talita. **meu nome é_** | vídeo, 1920 x 1080, cor, som, 12'21" | blocos de concreto, robô, televisores | 2017. Disponível em: <http://www.talitacaselato.com.br/> Acesso em agosto de 2017

CASELATO, Talita. **Para Mahal, Tamí, para Camirí** | vídeo, 1920 x 1080, cor, som, 11'50" | arquitetura 3,5 x 2m, gravura em metal | 2011-2015. Disponível em: <http://www.talitacaselato.com.br/> Acesso em agosto de 2017

CASELATO, Talita. **Para onde vão as formigas?**, 9'56", 2008. Disponível em: <http://www.talitacaselato.com.br/video-projection/> Acesso em agosto de 2017 CASELATO, Talita. **Quando pintura vira pipa**, 3'42", 2009-10. Disponível em: <http://www.talitacaselato.com.br/video-projection/> Acesso em agosto de 2017 CASELATO, Talita. sem título, 5'40", 2009. Disponível em: <http://www.talitacaselato.com.br/video/> Acesso em agosto de 2017

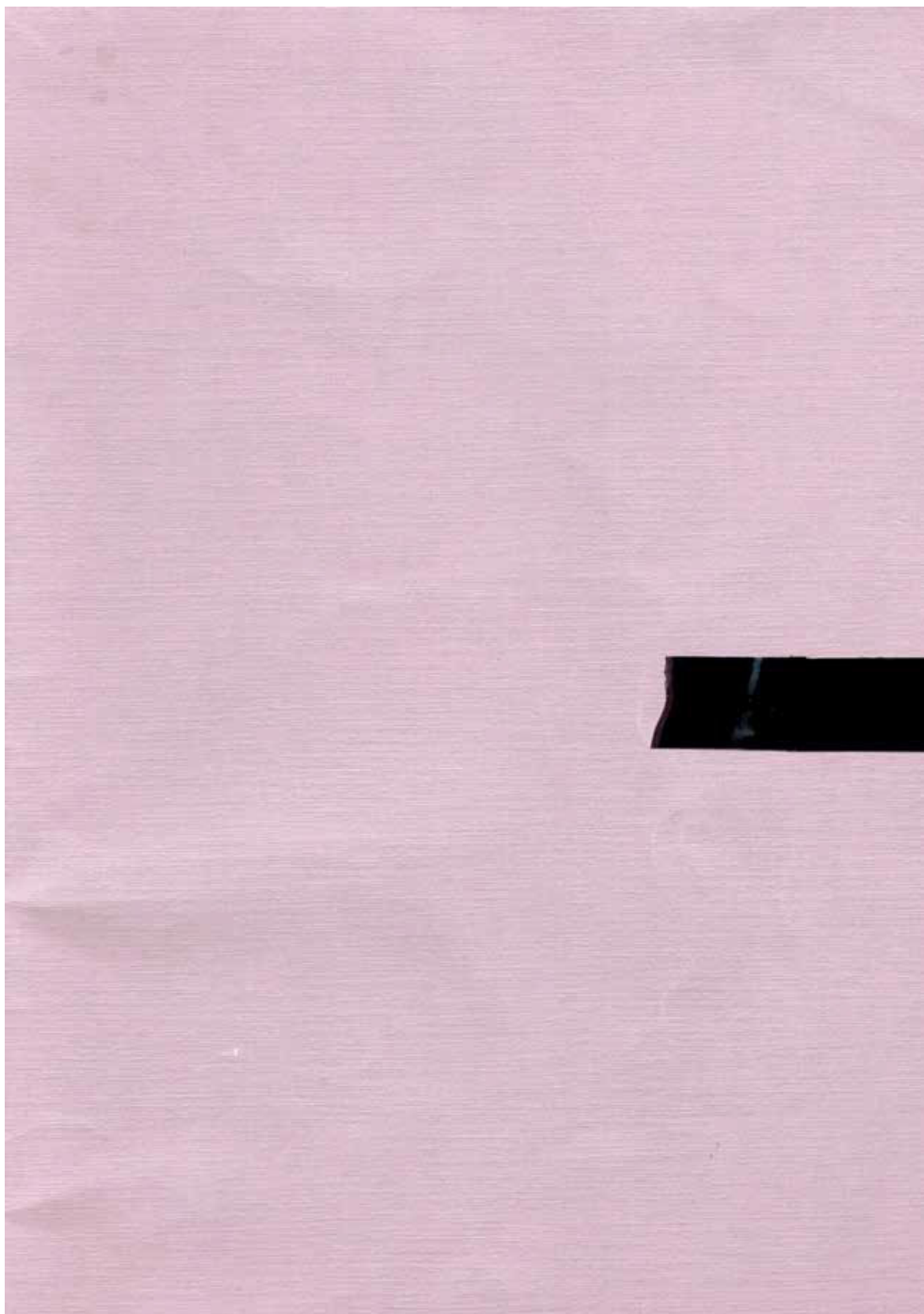
CASELATO, Talita. **Videre**, 1'35, 2010. Disponível em: <http://www.talitacaselato.com.br/video/> Acesso em agosto de 2017

CASELATO, Talita. **visita pocket**, 3'14", 2012. Disponível em: <http://www.talitacaselato.com.br/> Acesso em agosto de 2017

CASELATO, Talita. "**(%\$'")**", 10'21, 2008. Disponível em: <http://www.talitacaselato.com.br/video/> Acesso em agosto de 2017

GODARD, Jean-Luc. **Pierrot le fou**. 1h 50' 22", França, 1965 RIST, Pipilotti. **Das Zimmer**. Instalação audiovisual, 1994

ANEXO - CADERNO DE PROCESSOS

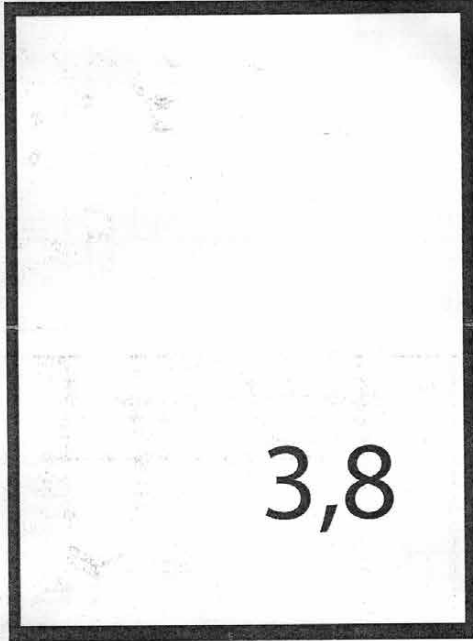




Não.Sim. (2015)

P2

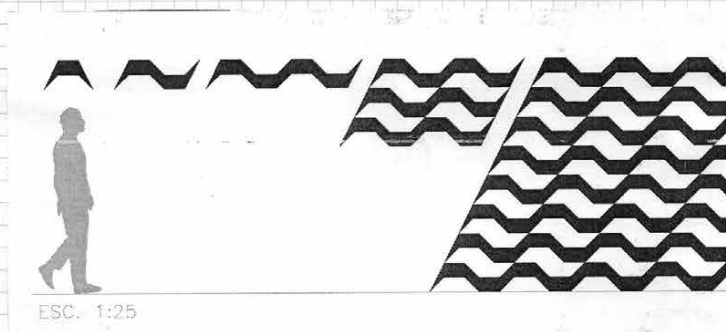
P2



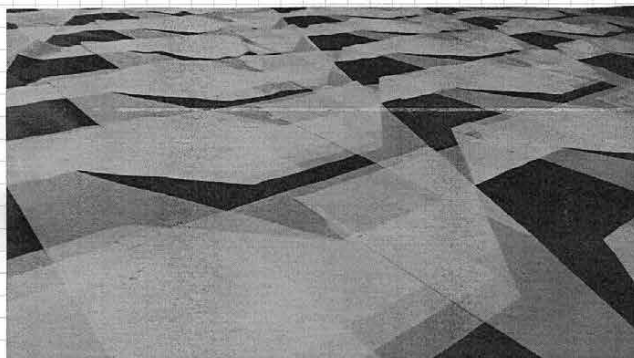
P2

P2

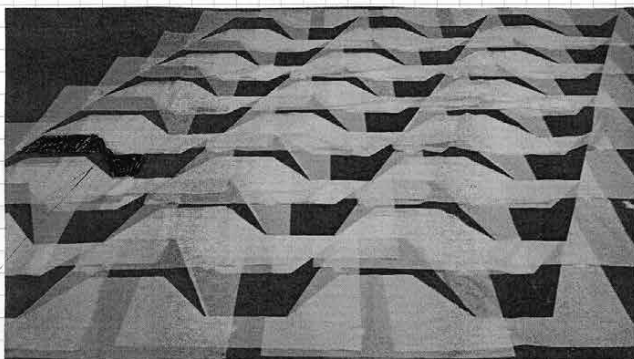
$P2 \cdot P2 \cdot P2 \cdot P2 \cdot 3,80$ (2016)

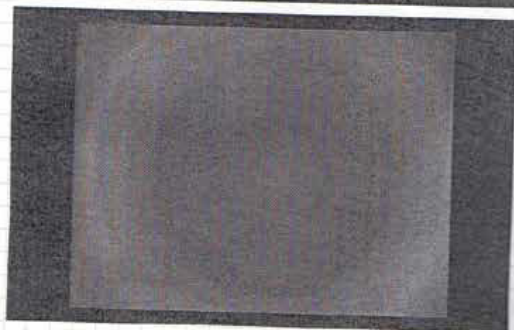


ícone de São Paulo.
serigrafia



fixar as
sobre posições





Giros de câmera



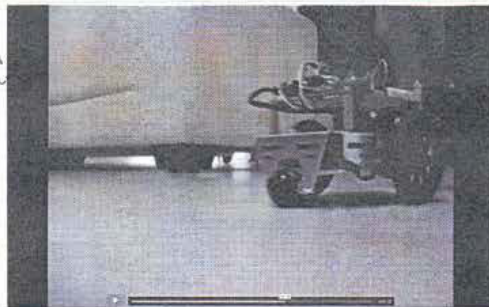
Projeção sobre serigrafia do ícones de SP





O labirinto e a boneca (2008)

como utilizam
esta estrutura
como
videoinstalação
gostei?



→ vobos avobino
sensível a
obstáculos

sobre este vobos a
boneca poderia
andar do lado.



→ projeção

Minhocão
(2015)

depoimento coletado nas ruas de sp.

Frases. " Já eu. ~~eu~~ nasci em São Paulo, por aqui e não gosto daqui. Aqui tudo é **MUITO**."

Alternativa pl ícones sp. no chão. Não gostei. Inverter a relação do ícone (desenho) com o texto.



Curso Peter Pál Pelbart - Deleuze e a imagem

Seção . imagem . movimento

↳ tudo é imagem

O mundo como imagens em movimento em um universo universal, agindo umas sobre as outras.

↳ nem a coisa nem a representação da coisa

imagens . movimento são como feixes de luz que se refletem a consciência interna pelo o feixe de luz e a reflexão ↳ reflexões.

as coisas se afetam luminosamente. se fotografam mutuamente as imagens precede o sujeito

o ser vivo quando recebe o movimento pode passar o movimento, pode não reagir... o vivente é um centro de indeterminação nele há um retardo, um hiato, uma interrupção do movimento, há uma reação imprevisível. há aí uma possibilidade de um novo

ou retardo aquilo que me marca ~~para~~. retardo para ~~em~~ uma ação futura. (??)

eu não sei menos do que as imagens que me rodeiam. sou + lento, + indeterminado. retardo o que interessa, o sujeito é da ordem da subtração.

Deleuze. o cinema tem algo do que está dentro

com o olho do atômico e não do olho de Deus

como se o cinema a fentação de penetrar no plano de imanência luminoso/acentrado e coincidir com ele. o cinema do atômico

o mais subjetivo funde ao mais objetivo quando ele transmite os feixes luminosos tal qual o atômico.

1920. não imita o olho humano

1922. liberar a câmera do olho subjetivo/humano.

Deleuze

cinema clássico → A imagem . movimento

cinema moderno ou contemporâneo → A imagem . tempo

imagem . ação ≠ sentimento

↳ não catalogado. é mudo

imagem . ação. Western Fantástico. ação . reação . movimento próprio

imagem . percepção . o universo curado em função de um centro

Percebe e o cinema
aspic-x do campo pré-individual, transcendental, pré-humano

Em Kant, transcendental \neq significa
o campo de possibilidades, ou (nã confundin
transcendente)
como desaparecer? na deixar o campo em uma.
campo/plano transcendental (de imanência/virtual

-o e-mail pl gravações: ff-leal@me.com

O cinema se liberta da pose. O cinema é a arte que
pode fazer o movimento qualquer. ^{instante} " do
qualquer. contra a lógica hegeliana. atinge o não-visto.
há no cinema uma videância.

O cinema do pós-guerra é fruto da crise da imaginação
O que é um encadramento? movimento? e' gdo a imaginação
nem se quebra. e' a crise do sentido-motor. de repente
nã tem a reação. crise de que uma ação pode ter
efeito no mundo. a situação é tão extrema que os
personagens não incapazes de responder, mas eles tem uma
videância. situação otida e sonora pura. nã há privilégio
da ação dramática. Quando os clichês desmoronam, que outra
coisa pode aparecer? pois não se sabe como reagir.
personagem é formado por uma parábola mítica. disonhice
subto o que ele é. é uma videância onde não se mostra as
coisas.

imagem-tempo

tempo = duração pl Bergson
memória é uma espécie de reservatório onde tudo o que
passou continua sendo.


Memória O presente é um ponto de condensação de uma
memória virtual.
pontos cintilantes, móveis que por vezes se chocam
O ano passado em Marienbad. eles estão se conhecendo
200 anos e
agora próximo
a continuidade.
vã se conhecer?
já se conheciam?

tempo = massa de modelar

a memória nã é psicológica é ontológica. nós somos interfere
nes a uma vasta memória-mundo

virtual O artista é aquele que onde está o ponto que
condensa o presente relata. Ele acessa o
virtual e tem uma relação menos utili-
tária.

há no mundo uma incesante criação do novo. se o tempo nã for
nã é um simples narrar. uma eterna " ele nã serve p/nada

7) Peter Abelard qdo faz história da filosofia de faz assim: 

o cinema do tempo explora isto q radical!!

é aquilo q escapa, q é durante nos pontos cintilantes da memória
ou fora desta nova situação. "um mundo q n'jura mais" é um fe-
mento, mas uma força

estas disjunções, ou qualificações indomáveis irrompe um
temporal q n' chegaria se estivessemos na inteireza.


o cinema pode irrupções novos circuitos no cérebro.

o que irrompe é o fora e n' o fato.


o cinema da imagem tempo é um cinema que deixou de domesticar
as imagens aberrantes e dá-las a ver.

o tempo depende do movimento q ell mede. - releuze

 o tempo está subordinado ao eixo do movimento

 movimento dos astros uniforme.

Hamlet: o tempo está fora dos eixos

 movimento das ações
acumulo de capital

o tempo se emancipa do
movimento
ele n' mais depende do
movimento, mas é o movimento
q depende d'ell.

é o tempo que permite dar a ver a mais trivial
cotidiana

o tempo é a forma da mudança, mas ele mesmo n' muda.
o cinema contemporâneo, segundo Pélleux, mostra o tempo
de: Ozu

→ Ver para ver - Wim Wenders

o ele vê o q' ver, ele não reconhece, eu desconheço.
este cinema permite acessar esta ^{atual} irracionalidade
entre real e imaginário, real e virtual, etc.

como se a vivência cinematográfica nos desterritorializasse

evento ≠ acontecimento

o cinema pode nos fazer acre-
ditar no mundo! Ao dar
a ver esta desconexão c/o
mundo. ~~se~~ se constata
c/o mundo e c/o nossa força.

o avesso do nihilismo

verdade concreta, sem idealização

a ação tornou-se um problema
nós deixamos de acreditar no mundo
contexto c/o mundo, nos forçamos
do mundo. ^{na nossa}

→ filosofia (alguns filósofos)
arte (alguns artistas)
ciência (alguns cientistas)

Nietzsche a ciência diz que descobre a verdade
a arte assume que cria. assume que tudo é fabulação
Potência do falso → criação

Alente

quando o cinema se libera do movimento de também se
emancipa do eixo da verdade

o tempo se apresenta ao invés de ser representado e
se assume como a potência do falso.

não está claro se a situação aconteceu, o ano ^{passado}
não é o fato real que interessa, e nem a ^{em Manhattan} videência
não é o objeto que importa e nem o olhar

videência mobiliza outras dimensões

↳ dito real, desconhecido pelas causas e efeitos
encaideamentos. contraste entre realidade

de e delírio

filosofia trabalha com conceitos, as artes com perceptos.
coexistência entre virtual e atual produz em
A. po de perceptos.

no cinema moderno, esta narração cristalina, as intes
da ação, e a videência que prepondera. não há um
centro, há anomalias aberrantes que há todo tempo podem
tomar o processo, na outra movimento um espaço deson-
tando é um tempo cronico, não cronológico. cuoh.

↳ Deus escolheu o melhor dos possíveis
acontecimentos possíveis
estes outros são os impossíveis.
peluzze.



Uhiniz

Crise da verdade. vários presentes impossíveis
acontecem no mesmo mundo
coexistência de passado, não necessariamente
verdadeiros. verdadeiros e falsos tornam-se

indicar níveis. cinema - eu e o outro

Há perspectivas e a verdade.

descrições puras de espaços videência

Antaud. P/ dar um fim do ~~fantasmal~~ juízo de Deus

quando o movimento ~~para~~ se libera do tempo ele torna-se
instantâneo

(Não sim. 2015. foto → criação gravadas)

noções x deuses

tempo contínuo, ininterrupto o que n'entra na sua lógica, os deuses

do deus é uma transformação, uma epifanias vital
o relato é da ordem da história, mas o q interessa são
os deuses

o cinema tem a capacidade de desdobrar os deuses.

os artes podem engendrar deuses, desde que se liberte do

Tempo dos eventos, mas foram vendidas mais paragens do q cabe
deus = acontecimentos

filme - O céu de Lisboa. Wim Wenders

para sobre o texto Chacá em A verigem por um fio - P.P. Delbark
o filme de Lamour
passagem, notas x pradas na alta mar

ser não é fular - Blanchot

realidade objetiva ≠ real que pode ser virtual
evento ≠ acontecimento.

tempo estratificado camadas geológicas. rizoma
ao mesmo tempo tudo pode ser novo.
o futuro não é algo radiante. é a interrupção do novo
cartografia artística coletiva.

Por que Olérea o cinema não é linquem?
componentes da imagem e nas
elementos

Mania Antonia. maio. espaço listrado
luz

Bartleby - texto "Anula"

liberar-se do contencimento para experimentar gestos possíveis
desidealizar o saber

crítica e clínica. Por quê?

Nietzsche → possui → experimentação de vários pontos de vista
↳ todos os mais diversos e mais radicais
↳ misturando a sua própria vida. Ex: criação: "Silk"
↳ sempre arriscando a sua própria vida.

Escritores: médicos da civilização. Ex: Melville. A partir do
para a significação de revelar a doença do entorno. A literatura

revela a doença da nossa cultura.

Por isto clínica.

Verendo e ouvindo aquilo que vem vindo. Capacidade de antenagem
do pensamento de um escritor.

1º livro. Bartleby. O esquivado. Melville.

I would prefer not to. ^{Esta fórmula}
Suspensão e sentido das condutas
Preferência não o q? Ele não completa

Passividade e me
"Resistência passiva"

Deixa-se ver e tocar de Bartleby. Ele escapa na língua comum
uma língua estrangeira. Introduce um vento de loucura.

A linguagem veicula palavras de ordem.
A fórmula de Bartleby ^{neutraliza} as palavras de ordem.
↳ prefere a ^{em} ^{aquele} ^{razão}
revela a demência do mundo.
↳ a racionalidade do mundo

Bartleby revela a
nomopatia

14/03

O que é ser original? Ele tem algo de inumano. Ele dá a ver a
loucura do mundo.

deumano: atitude de fazer sofrer o homem
inumano: alguém que tem dimensões animais ou divinas

A linguagem cotidiana veicula palavras de ordem. Um ^{vento}
que ^{traz} ^{as} ^{palavras}
que ^{traz} ^{as} ^{palavras}

O que Bartleby quer? Os raios ou finalidades se vêm sem
operacionalidade.

uma de fuga

Não supor nele um sujeito. Não projetar sobre eles a nossa lógica.

Quando viveio de castro-contropótopo
para os rodízios tudo é humano.

os seres humanos
a defesa do humano → racismo,
etc.

Bartleby → Antoni Negru → um resistente

Aquele que mesmo imóvel faz fugir um mundo. +

Peixista: terra de opacidade densa.
francesa. subterrâneo.

o mundo 'a' não
funciona como
funcionava

Bartleby tem uma afirmação através de suas ações. É em
sim de outra ordem que ninguém entende.
Suas ações não claras. Ele não foge, não vai embora.
Embora, na linguagem ~~seja~~ ^{de} seja ambígua.
I would prefer not to.

Desseceira no seu ser → Espinosa

Bartleby não é um herói. É um invisível. Não tem identidade.

[livro, A pulsão anarquista. (de uma grammatista) Nathalie

caraga que apesar de parecer destrutiva ela é vital. Nathalie

Bartleby → a linha de fuga
reivindica um outro tipo de afetividade

Zaltzman

O humano é um ponto de vista. Daqui há alguns anos vai
fuerms próximos. O que são o humano?

Aguardem. O aberto.

O homem se define em relação ao que não é ele. → histórica.

Bartleby como êxodo. Produziu êxodo. espantilha de cada. muito

* Multidão Antoni Negru e M. Hardt. sobre o Bartleby.
retorna a imagem de delcace e jermu a polítopo.

Cepim é você atual o poder de não ser. Agambem.

Bartleby. neandade. herói pq não poderia fazer diferente.

Espinosa. liberdade é a potência que se eleva ab seu
semu máximo.

~~Bartleby~~ O homem do subter. Dostoyevsky. (biografia
trética)

parentesco com Bartleby por desentem o consenso, a cultura,
civilização

Bartleby parankro

linha de fuga
símbolo

como não separam
o tecido do
autônomo.

potência de conexão está capturada por uma conectividade.
livros. Michel Tournier. Sexta-feira ou as linhas do Pacífico.
Livro. Billy Bud. Melville.

- livro. ~~Sexta-feira ou as linhas do Pacífico~~ ^{as linhas do Pacífico.} Michel Tournier (18/03)
- Delany, Michel Tournier e o mundo ^{em outrem},
lógica do sentido.
crise prevented do Robson Oursi - ^{reconstrói a sociedade} ^{trabalho na religião, na} ^{moral, da produção} ^{da hierarquia}
humaniza a ilha
impõe os pilares da civilização
pra dentro da ilha

Michel Tournier. um outro tipo de experimentação
intencionalmente experimental
desumanizam pela ilha

① estrutura outrem. que nos delimita (sequença, mas, etc.)
o que nos aconteceria se n. houvesse o outro que justifica
em contorno a pesquisa de homens e coisas. que justifica
bebê → outrem

② estrutura outrem. mundo possível. (admiração, chinês)
filme. Louie Anderson. Criação de cachorro
O que acontece qdo demolira a estrutura ^{o contorno} ^{apartado} outrem e n. há outro
mundo possível?

O que vem no lugar do ^{outro} possível e o necessário.

O mundo perverso → necessário

liberdade pl. espírito. exercício necessário da potência.

Davi Kopenawa. indigena - ionomamin. xamã. A queda do céu.

- PROUST e OS SIGNOS. DELEUZE (04/04)
 - si. em busca do tempo perdido. PROUST
 - não é um livro sobre a memória ou a memória involuntária
 - investigação si. futuro
 - cd personagem está aprendendo a ler os signos do mundo
- Outros da signos que o outro me mostra em pessoa
Nada sobre ^{para} mundo possível (aprendizado)

Desejo: desejo a ampliar as conexões

• CIDADÃO-VOCÊ pega na Vila Icaro. q habitantes

- signos mundanos - letras - signos vazios
 - signos da amor. "Aparição - a individualiza alguém pelos signos que traz alguém". Deleuze
amor - cuíne pl Duret. os mundos pl os quais por arrastado me excluem.
 - signos enganosos
 - signos das qualidades possíveis. um daí. que acionam o pensamento que busca os limites dos signos. signos plenos, verídicos, que nos dão uma alegria incomum.
 - signos da arte - refoma todos os signos no seu signo próprio. encontra o tempo perdido
- deuças é uma criação. se engendra o pensamento, o pensamento tem algo de involuntário, inconsciente. a consciência não comanda o pensamento.

Perguntar pl Peter si pensamento inconsciente. 11/4

Em qual livro encontra mais a respeito?

Carteiras no julgamento final
D.H. ~~leis~~. Apocalipse. → Livro ficção.

Deleuze. texto. Nietzsche e São Paulo. Crítica e Clínica

livro. Interações comomórficas. Pierre Mark Bellan

o pensamento redescubra a luz do mundo.

luz irradiada que precede o corpo.

Sempre foi assim? Deus o homem. eu não conheço tudo. a mente funciona assim?

o nós made é aquele que está aberto a N conexões.

Guta justiça que não é justiça final. justiça estrema - Poline'sig.

texto. Nietzsche e São Paulo. Crítica e Clínica. Deleuze.

18/4.

Paulo construção constitucional. funda o cristianismo

Jesus → religião do amor

Paulo → religião do poder

Quem procura responsabilidade é o sintoma de ingenuidade. Nietzsche
construiu margens para que um fluxo possa correr.

um tratamento tb pode ser um fluxo, a mais tb.

Lawrence. alma = a vida dos fluxos. aceita a guerra.

trata-se de usar o combate e a luta ^{pl} evitar a guerra.

como instalar o máximo de conexões possíveis. sexualização
do mundo. Lawrence: como desprogramar a física dos re-
tos.

o dinheiro modera falsas conexões. O dinheiro amolda
sujeitos e objetos, fluxos.

Quanto fluxos uma sociedade comporta? Qual é a física das
relações de que uma sociedade é capaz?

Deus nos livre de pensar de um lado. E nos livre de
ser o lado.

D. Lawrence O apocalipse e O homem que morreu.

Têm-se a alma que se desvia de ser um eu. Deleuze
desubjetivação e conexão do interno.

artigo Eduardo Viveiros de Castro. O nativo - relativo. Revista maná.

Lawrence. (da América) A honra e a glória. Deleuze 254
- Desquise o filme no Netflix.

Admiração pela vida nômade no deserto. A Deleuze ele é o colar
da literatura, ele aprendeu a ler no deserto. Ele não diz
o deserto, ele sabota. Ele usou no deserto uma luz, que é uma potência
que é uma ideia, que é a força de uma rebelião.

Recepto - aquilo que fica independente da percepção, espaciais de unidade que
subsiste, qualidades Kristeva.

litos. 7 pilas da sabedoria.

★ ol → mal mesmo

O vidino vê as forças que atravessa
estados dos corpos. Vidinica é a conexão
com os fluxos.

trair e traçoço / traçoço
vida / traçoço / traçoço
calculador / traçoço
nada / traçoço / traçoço

Ficam na superfície, mas não ficam a margem.
Ampliam a fissura, porém não caem na
profundidade.

Teoria toda obra de Carroll por esse fim de
fórmula: Teoria é tudo lindo esta superfície,
mas é superficial demais.

Exemp:

Wolff. G. sombra da cultura

O que os crianças dizem. Cita e clínic. Deure

20/5

Balkan G.

"Qual é tempo do sonho? É o tempo histórico, mas o tempo
da metamorfose."

Nomadismo dos sonhos das tribos indígenas

A terra dos sonhos aos povos, não está por ser conquistada.

crystal do tempo - não sabe se é real ou sonho. O ano passado
em Mariental. ex.

real e imaginário ou atual e virtual.

obrigados sonhos nômades
deslocamento nômadi.

Todo corpo carrega uma virtualidade ≠ da atual.

Contiguar é produzir território. Com linhas de vida, de
instância, de permanência.

Não sou eu quem faço a trajetória. Sou uma espécie de
apresentação da trajetória.

* é preciso não se mexer demais pl não espantar os devires. Deure

Os crianças fazem o tempo todo trajetória.

O que é força um mapa das virtualidades.

Linha do baleeiro de Moby Dick = linha do pensamento

"Todos os homens vivem rodeados de linhas baleeiras, todos nascem com uma corda no pescoço, porém somente quando se sentem presos pela súbita vertiginosa roda da morte os mortais compreendem os sutis e onipresentes perigos da vida. E se fosses um filósofo, não sentirias uma isca a mais de terror sentado numa baleeira, do que ao entardecer quando repousais junto a lareira familiar, manejando não um arpão e sim um atigador"

H. Melville em
Moby Dick

Daria para comparar o pensamento à uma caça de baleias, onde aquilo que ele visa não arrasta numa velocidade imprevista e nos corre mos o risco de sermos oprimidos no ato mesmo do pensar. (Deleuze. Conversações. Sobre as linhas. entrevista s/ Foucault)

O pensamento na velocidade em que por vezes ele é tomado, é um perigo para o próprio pensador. O furacão por vezes está na total invisibilidade e se te arrebatado ~~potência~~ ~~velocidade~~ por uma ideia que é muito mais veloz do que aquilo que ele seria capaz de suportar. Há algo no exterior da velocidade no pensamento, que por vezes existe no nosso corpo, nossa capacidade de suportar.

Há saberes constituídos. Para Foucault nós não podemos pensar qualquer coisa a qualquer momento. Nós dependemos dos saberes de uma certa época. Nós somos, no nosso pensamento, sempre condicionados pelos saberes constituídos e pela configuração dos poderes. Há algo nessas linhas que ultrapassam este condicionamento.

"Desde que se pensa se enfrenta necessariamente uma linha onde estão em jogo a vida e a morte, a razão e a loucura. E essa linha nos arrasta. Só é possível pensar sobre esta linha de feiticeira e diga-se não se é forçosamente perdido, não se está obrigatoriamente condenado à loucura ou a morte

Deleuze. Conversação

1

p. 106. Conversação. O que é essa linha?

não está no pensamento, mais do que nas coisas.

... creio que cruzamos ^{tais} essas linhas cada vez que ~~vivemos~~ ^{vivemos} com bastante ~~força~~ ^{força}
↳ pensamos com suficiente vertigem ou que.

Essas não as linhas que estão para além do saber.

Pensar no presente, mas contra o presente, a favor de um tempo que visa. Nietzsche.

A linha vem do fora.

Aula 11.4. capítulos 6. Nietzsche e São Paulo, D.H. Lawrence e João de Patmos p. 45
Curso Cultura e Química. Pelcare

o ensaio gira em torno do livro Apocalipse de D.H. Lawrence.

Nietzsche tinha uma ideia que a grande doença do Ocidente era o cristianismo, pelo opaco de negação do corpo, das paixões, de uma certa vitalidade, do culto da culpa, da auto-flagelação, de uma outra vida, etc.

Mas Nietzsche tinha uma relação muito especial com a figura histórica de Jesus. Para ele Jesus era uma espécie de figura desse mundo, não de um outro mundo, assim de uma certa condição terrena, de um certo tipo de amor singular, de uma oposição à instituição sacerdotal judaica da época, que ele aproximava e o que poderia construir de partir disso: o dogma, a transcendência, a amizade, o outro mundo, uma espécie de vida de espiçado.

No livro Apocalipse de Lawrence, o inimigo dele é João de Patmos que escreveu o apocalipse. Este texto é um ensaio sobre a ideia de Apocalipse, essa ameaça de destruição do mundo, como um grande castigo que há de se abater sobre a humanidade inteira e sobre o planeta e sobre a própria natureza e o que Lawrence tenta mostrar é que a ameaça do apocalipse é uma intimidação da existência que que motiva as grandes catástrofes como um castigo. O cristianismo usou essa intimidação como uma arma interessante para produzir o terror em vida. Esse terror em vida é o que de algum modo o cristianismo cultivou e o culto da morte, e o culto do medo, da distinção, uma espécie de grande vingança. É o espírito de vingança que se apodera da religião da religião propulsa a vontade inabalável de julgar e preciso julgar porque todo mundo deve carregar uma falta, um pecadinho, um crime. Portanto é preciso ter interiorizado o juízo de Deus. Não sabe Deus não ver tudo, mas é preciso incorporar a vigilância, a moralização e temer a instância do juízo. O juízo tem como certo plebiscito a culpa, está me olhando, está me julgando portanto sou culpado antes de poder me defender. Antes do tribunal eu instalo o Tribunal, já está instalado dentro de mim. Como Kafka. O juízo é infinito inescapável e jamais pode ser interrompido. Ele sempre lembra o pior combat que faria pinturas sobre a revolução francesa como os juizes satanicos, noite pela sua pintura "Eu preciso julgar eu quero julgar". Isso tem a ver com o terror apocalíptico que de algum modo já está instalado. Existirá o seu castigo.

O terror é sempre dito em nome de uma cidade insidiosa e equívoca, nunca. É mais quieto, estejam submetido e este terror e a sua vingança, porque é o único meio de se manter aquele futuro de utopia. Tem uma nomeação divina e ao mesmo

Tempo um mecanismo diabólico

Qual é o problema que Deleuze extrai do Lawrence? É que esta religião da vincença, do medo do terror da destruição do mundo. Ela é um contrabando de tudo aquilo que um certo pagãoismo cultiva. Uma religião deuses no é possível quando se tem um certo ódio do mundo. É este ódio do mundo se pode ser cultivado quando houve uma desvinculação em relação ao mundo vivo e um tipo de necrofilia, de morte

Os deuses substituem as conexões cósmicas pela aliança do Deus com o povo eleito

Há uma eterna correspondência vital entre o nosso sangue e o sol,

Se perdermos a conexão e a harmonia com o sol e a lua, então ambos se transformam em dragões destruidores voltado contra nós. O sol é uma grande fonte de vitalidade sanguínea, nos envia força mas se resistirmos ao sol e dissermos "é apenas uma bola de gás", então a vitalidade da luz do sol se transforma numa "subil" força de integrador e nos destrói o mesmo se dá com a lua, e os planetas, as grandes estrelas.

Perdemos o cosmos
Perdemos o mundo. Pelo sol e o arame

Nós e o cosmos formamos uma unidade. O cosmos é um imenso organismo vivo do qual ainda fazemos parte. É um grande abraço cujos batimentos estremecem nossas menores veias. Tudo isto é literalmente verdade como poderiam os homens do passado grandioso e voltamos a saber um dia no tempo de Jéssé de Patmos, os homens já haviam perdido o cosmos. O sol a lua, os planetas ao invés de serem aqueles que começamos e se combinam que dão vida e se plandirelos, os "teríveis" já haviam pulchido numa espécie de topon. Na época de Jéssé os homens já haviam transformado o céu num mecanismo de destino; uma peça e os cristãos escaparam desta prisão negando completamente o corpo.

O mundo é luminoso mas é preciso q a luz do mundo possa chegar. É preciso estar aberto. Plotino

Deleuze: ~~cosmos~~ "nos falta nada. A luz está no mundo. e no falta algo é abertura." Parece misticismo mas é um misticismo prático. É prático pq a luz está dentro e não fora,

Deleuze: O antropocentrismo é tão perigoso qto a teologia antiga. A diferença do homem em relação ao cosmos. O dentro como o homem, Deus, a ciência.

A luz, a religião, o movimento tel rai junto

Deleuze é um vidente. Ele fez ver coisas que a nossa percepção não vê. Essa visão é a conexão com o mundo. através da língua

vicijar - se realmente desterritorializado e deslutar a si mesmo
numa experiência nômade

A perda do mundo é fruto de um ódio ao mundo. Esse ódio
ao mundo está ligado ao sistema de juízo. Apocalipse é o
juízo final, terra esta instaurada hoje. Nesta instaura-
ção há medo.

O mundo já havia recebido muitos golpes, mas é com o
apocalipse que ele morre. Quando os profetas falavam do mundo
que interessava eram sempre os comços e o pallo de um ciclo a
outro, e como algo novo. Mas agora retrou no fim,
o fim de um longo linha monobond. O que nos interessa é como
o mundo vai acabar. (Inclusive, é mais fácil pensar como o mundo
vai acabar do que como o capitalismo acabaria. Jamerson) Mas
só nos interessamos por este fim e que ele seja definitivo. Quando
os profetas falavam de destruição, viam
uma sempre uma injustiça proveniente do excesso de um
elemento sobre o outro. Se alguém se excedia no seu poder
isto era destrutivo, desequilibrava o mundo, agora dramam
de justa a destruição final e o apoteose do apocalipse o apote-
ose faz da destruição final a justiça final. Destruir o inimigo
quadrado um inimigo qualquer terron - se o ato mas es-
sencial da nova justiça, combater o inimigo qualquer com
aquele que não está em conformidade com o ordem de
Deus. Talvez não haja muita semelhança entre Hitler e o
ant. Cristo mas um contrapartida há muita semelhança
entre a obra Jerusalém da Apocalipse (Tudo que destruiu
e houve uma nova Jerusalém) e o futuro que nos promete
não só na ficção científica, mas na planificação militar
industrial do estado mundial absoluto. O apocalipse não é o
campo de concentração e sim a grande agitação militar,
policial, civil, destruido novo. Isto é a instauração, de
espécie de terra incognita da Nova Jerusalém. (Admirável
mundo novo, 1904, a lei antiferronista aprovada a pouco no
Brasil) o mundo de Bush,

justiça restaurativa - põe as forças num embate vivo
o ouijum destrutivo assistem nas comunidades
da Polinésia

18/04

João Baptista - o religião do amor
João de Patmos - " do poder

O julgamento tem algo da morte da rede de vingança.
Não é só vingança em relação a alguém, mas vingança
do mundo

Lawrence vê no fundo desse amor, o lampejo de destruição, de vingança
de morte. Cegar de amar. Pq o amor traz este núcleo,
chegar ao ponto que já não se pode nem dar nem receber
As mãos disso, constitui margem para que um fluxo possa
se desinchar ou se contrair e outro fluxo.

essa novela "O homem que morreu" Jesus acaba plebeio
refugio na casa de desconhecido. Ele tinha morido de fome
tanto pelo mundo ele pede refugio. Cria um galo m-
rissimo q se diz e ele o q está morto. O q o matou
e ele ter carregado a missão de ser o salvador.

Alma-desubjetivação e conexão c/o entorno.

(25/04)

Laurence da arábia
foi diplomata designado a trabalhar c/ os árabes q
eram inimigos do Império Otomano. Foi encarregado
de renovar uma volta dos árabes contra o Império. Era
um agente britânico. Os ingleses queriam expulsar o Império
Otomano e tomar conta. Foi m de se expor para
tribos árabes.

Romance. 7 pilares da sabedoria T.E. Lawrence (192)
o filme na televisão

T.E. Lawrence. Colonista da literatura. aquele q aprendeu a
leitura e força da utilidade, potência

Nietzsche - desapego - a da utilidade do desapego
T.E. Lawrence. traído do Império britânico -
traído de si mesmo - desapego
de identificar.

ele é tomado pelas forças do deserto, pelo movimento dos
nomadas no deserto. As unidades, as organizações q foram
produzidas pela escrita e q obedecem ao q Bergeron
chama de "função fabuladora" - a máquina
de produzir mitos

Especificidade do mundo

esse o que ele se imagina p/ o livro é a relação do livro c/
sua exterioridade. O q ele contém o segredo de sua
profundidade, mas q ele se conecta c/ as forças do entorno.
T.E. Lawrence, na sua c/ os árabes, nos nts vençamos
sem esta escrita. A escrita, a partir de uma radiação
q ajuda a literatura, pode produzir estas crises. Outras
vidas do cinema, outras vidas da própria rebelião... A q
q a literatura libera fundendo a linguagem e próprias
da literatura. tem um deserto q é só no Lawrence q
existe. ele é um deserto interior em conexão c/o exterior
mas que não corresponde propriamente ao deserto tal como
nos o vemos, se parásitos de carne pelo deserto.

É como se T.E. Lawrence se desligasse de certos caulets cristãos ou
ocidentais p/ conseguir aprender uma espécie de glória n-
narrativa q ele vê nos árabes q se capitalizam p/ si esse
movimento q os atravessa. Disponição de deixar de ser em seu
como se desquadrar de si alguma coisa, de ter pontos, pontos,
opinião. Falar e ser e projetar imagens outras no deserto

É como se Lawrence gravasse o deserto e imagens, e vivam por si próprias. A isto poderíamos chamar um "filosofia de percepto" e aquilo q fica independente da máquina de percepto. Eles sobrevivem numa espécie de humildade do acontecimento.

As qualidades sensíveis independentes das percepções subjetivas, eles foram criados, e estão no mundo por si. O Vermelho de Bergson.

Esta máquina de projeção está indissociável quanto do movimento da vida. Tem que meditar há uma certa dimensão da subjetividade coletiva em rebelião q ela se erguendo ou produz os seus gigantes q se alimentam. Ex: junho de 2013. Um acontecimento q está no ar e pode ser revisitado. Isto distorcia inteiramente a relação entre política e percepção. Pq no fundo a q é política se é o q acontece do lado da percepção e não a q é capaz de imaginar o q antes nunca se tinha imaginado.

Como é possível comandar sem vergonha? T.G. Lawrence

Como extrair uma vitalidade (glória) da vergonha. texto A glória e a vergonha. T.G. Lawrence. Delente. Crítica e Clínica.

T.G. Lawrence. Vergonha dos árabes
pelo
perante

Delente. Não há ~~uma~~ razão maior p/ filosofar do q a vergonha. A vergonha de ser um homem

As forças de resistência despertam

É eis q os árabes em relação a esta vergonha profunda começam a representar o papel glorioso de uma luta de libertação voluntária. O próprio Lawrence ajuda a ~~transparência~~ transparência suas miseráveis empreitadas em guerra de resistência e de libertação. Com esse a vergonha form de ser q a revolução, onde se mobiliza as forças todas contra isso q produz a vergonha.

É como se os árabes saltassem p/ fora da vergonha e captassem o reflexo de vida e de beleza. Eles trazem ao mundo uma liberdade estranha onde a glória e a vergonha entram num corpo a corpo quando espiritual

Delente. Diálogos
Devia imperceptível.

Não um exército não pode deixar seu confiado, recente cred. Perdeu o posto, ultramarano ou fulcro de suas últimas nacionalmente escrever não tem outro nome. É a conquista de uma certa de identidade. É não sendo imperceptível q se conquista a mais

215

velocidade e a maior lentidão.

A univocidade do eu é a gde doença do Ocidente.

é a escrita é um instrumento poderoso de deslocamento desse eu. A escrita é o modo pelo qual nos podemos alcançar fluxos diversos desde q a escrita se remeta ao eu. é a escrita sendo este fluxo de escape do nosso eu e das significações dominantes. a potência do anônimo

Blanchot. A linguagem não pertence a ninguém. A linguagem já é da ordem do anônimo

Literatura → linha de fuga.

Qd se capitaliza tal em favor de seu um ego narcísico, se trapecou esta tração

tem-se a part irracional da alma qd se deixa de ser um eu. Delenda. crítica e clinica

Sobre todos os fluxos, a interpretação, a experimentação

Hetero Helder → poeta português q recusa a univocidade ^(9/5)
deixei imperceptível

apreciamentos coletivos de enunciação - nome que Delenda e Quatami dão ao q antes chamava-se autor.

para eu, intencional, memórias implícitas
desentor o pessoal do eu. - Blanchot

a literatura requer a despersonalização. desfaço-se do centro, do ego

o apreciamento coletivo mobiliza populações multiplicadas, diversos, alhos, acontecimentos!

O escritor é aquele q acolhe os diversos movimentos do mundo
David Lapoujade

A linguagem não deveria ser reduzida à comunicação

Diálogos. Da linguagem da literatura anglo-americana. Delenda

Sinergia → penetração dos corpos céticos ou amos corpos q se misturam
os físicos, químicos, sociais

o q um apreciamento coletivo de enunciação faz? Mistura corpos
o autor

Como fazer desta mistura de laços uma conjunção
Luz e Romão - prática psíquica

Se o todo há, ele deve ser construído. 16/5
Quando se construído, ele deixa os fragmentos
intactos, não reabsorve os fragmentos

mas um totalismo, num um totalitarismo.

texto lógico do sentido. Deleuze. 27/5

Plano dos corpos - matéria

Plano dos incorpóreos - efeitos. Estados de corpos
o efeito como acontecimento
de um

↳ direito dos estóicos

Ética pl Deleuze. Estar a altura do acontecimento

criar instrumentos pl aprender o acontecimento

texto. o que as crianças dizem
crítica e técnica. Deleuze. 30/5

Mesmo uma criança está absolutamente alienada ao q está
acontecendo no planeta

Deixar marcar aquilo que traz a essa potência

tem uma trajetória. se tem um sujeito e um objeto. isto é adjunto

"Um devir π é imaginário, ^{assim como} uma viagem π é real.

o devir q faz de uma do mínimo trajeto ou mesmo
incoerente π relativo ao parâmetro, mas referido aos devires, os
mapas intensivos, dos deslocamentos trajetos

de uma imobilidade no lugar, uma viagem π !

"É preciso π se mexer demais pl π espantar os devires"

"Is é até atingir este estado celestial onde não aparece de pessoal, nem de
Por isto ele faz mapas extensivos e intensivos. Há sempre uma trajetória
na obra de arte nem de

Repensar sobre as coisas do esquecimento

Nomadismo no espaço e no pensamento P.D. Pelbart.

5/5

• movimento. cinema. Bergson

• fluxos. corpos. palavras

• Ao invés de dizer que existem coisas e pessoas, podemos dizer que existem fluxos.

• códigos

Os códigos marcam os fluxos, interrompem, desviam, canalizam, significam. Cada código marca os fluxos numa espécie de territorialidade.

O que uma sociedade mais tem e que os fluxos desmantelam todos, que não pertencem a nenhum território: o dilúvio dos fluxos, medo de um fluxo móvel. Medo dos fluxos que desmarcham os territórios. (ex: 2013)

capitalismo: fluxos descodificados

de codifica (ex. para indígena) de pois re-codifica

O esquismo abandona as territorialidades por dois motivos: (1) pena na lei (2) pena na vida)

O esquismo abandona as territorialidades por dois motivos.

• Recusa as filiações que lhe querem imputar.

O esquismo re-territorializa-se subclina nada ao valor de troca se conecta o/da o tempo e lugares do mundo. O mais ligado ao mundo.

O desejo investe o campo social e histórico.

O desejo é um personagem crucial.

O desejo é um fluxo nômade.

O desejo é pensamento na medida em que quer cada vez mais anexar.

O desejo almeja o deserto.

Deserto - espaço dos fluxos in-codificáveis.

movimento in-capturável habitado por intensidades, acontecimentos, movimentos des-territorializados.

O pensamento nômade. O. Pelbart

Não se deixa codificar.

Fazer passar por abertura de todos os códigos existentes.

Em Nietzsche, Kafka, no esquismo há uma relação com as forças do céu.

O pensamento se lança por extenuidade e direita - eu.

Pensamento nômade, relação com as forças do céu

o céu provém que será esferizado inclusive por estes deuses

Não é um objeto de representação possível. É experimental atravessando
na um centro, nem periferia. Não significa a sua demarcação. Não há uma
deprimida predominante: nem a economia nem a biologia, nem a
infraestrutura, nem a superestrutura, nem a linguagem.

Os diversos heterogêneos estão considerados. Não há determinismos.

Denota sobre o signo da multiplicidade.

Um sujeito surge num sistema. Denota a subjetividade como um
deleto num signo.

Qual o problema do sistema?

Não há uma representação do mundo, mas uma cartografia. O cartógrafo é
aquele que vive no mundo. Ele produz a realidade, o mundo dele
mistifica certas forças, perspectivas, trajetórias. Não é o mundo, é este
mundo, aquele é uma experimentação, é uma representação
mimetizada ou extrema.

Nitche: conhecer é inventar. Produzir um mundo.

O sistema não tem sujeito nem objeto - (início do livro Platão) se há
a multiplicidade e seus processos.

Penso e experimentar conceitos. Poi em reque os pontos de linguagem,
estético, histórico, político.

A verdade é bem, o belo - o belo - o belo
Verdade

Barbara (auto-plegia, amiga de Quatun) Wapiti - etnoantropologia
pontos como espécie de experimentação de itinerários céticos.
pontos: o possível e todas as suas transformações. Livro: Mús
tote micos.
O que os indígenas fazem? Uma cartografia.

- n-1
A multiplicidade qualquer Pigi - prestígio e o poder
xunpe, como a uma pessoa que vive o 1 e o papa
for mula de Jellur elixirami (n-1) trata de sustentar o elemento
que tenta se sobressair a todos os demais e ser o um

talvo que evitava a instauração do 1 (capital, estado, o dios,
Quasiakt, Pierre (perquisada) detador)

n-1. passava a individualidade.

(Gré: insensação. Livro (n-1 Edigots)

19.5

Como se produz uma crise e depois instaurar e regresso.

Distribuição gratuita. Os involuntários da pátria.
Cordo, Eduardo Vileiras de Castro.

gisaleas@iguanie.com Adalgisa.

Tratado de nomadologia - mil platão v.5

Como tornar impossível a formação de um aparelho de estado
prototipo do A = aparelho de estado

aparelho de estado x máquina de guerra

Queerrio -> parentesco of uma potência nômade
os atos, como velou/s des territorializam o entorno.

Indomáveis - potência de metumapose. e transformam
em máquinas de guerra.
Eles lutam contra o estado mas se metamorfosiam

- máquinas de guerra - equilibram o estado

(Lo sua exterior/ persiste - Deluro e Guatani)

força de guerrilha contra o estado, seu domínio

será q estes nômades são da ordem do desparar?
Não. Estes constroem obras, permanentes

Permanente nômade - piléguas of. fora, se canal
força pela multiplicação

máquina de guerra precisa substituir a forma estado
Lo esse o confronto direto q constrói com
estado para contra o estado.

nômade - segue seus

agrupamento - conjunções of alimentos heterogêneas.
q juntos funcionam of seu modo. (x como
o estado dir q o funcionam)

Q outros agrupamentos são possíveis q essa podem ser
estados?

agrupamento pode ser uma máquina de guerra
contra o estado

língua de pilé - riadora

Kutika fogde quando: desterritorializa

C' menos o próprio estado q é estado ou liso
de of a ocupação do este espaço. Um espaço pode
parecer liso - por m sua ocupação ser estado. ex. não
Ex ocupação (TERRATE) - ocupação lisa em um espaço a priori
estrado. of depois torna of estado pelas polaridades de
grupo: o este espaço liso ou estado por si. Dependem
das ou partes, das polarizações, das cristalizações.

ofc) intervenção urbana: Construir um espaço liso na cidade

2/6

Como cartografar um espaço? e/ou mais móveis.

Um plano é um plano de interm. fl.

texto. V.S. Mid. Platôs. O livro e o estrado

* Os produtores nômades n. s. aqueles q se deslocam no espaço e tempo todo, mas s. aqueles q habitam o espaço de um modo nômade.

Abra um espaço lido no pensamento. P/ qo pensamento para

filme. No decorrer do tempo. Wim Wenders.

O q é produção de certo ali onde n. há de certo.

O céu q nos proteg. Berlin film.

Não devia ser como encontro outro e depois arrastou e fez uma transformação. Ex. Calisto Veloso qdo canta - deixa fluir

n. há a conclusão do livro M. Platôs V.S. Pelure e quebra

Barbom monumentos de veloz // eu Umbi doro p/ receber um

formas arredondadas q um espaço lido basta qd nos separam.

n. há ponto final, harmonia, dominância

Como deslocar as potências nos diálogos as mais múltiplas.

Identidade, deusas, como n. ficou preso a uma identidade conquistada e legítima.

Potência de mutação

Como in. abendo brechas mais e mais.

• Pq tá sendo os estrados?

Tratado de nomadologia. V.S. M. Platôs.

N-1. Como se trata o t. deste 1?

prestígio x poder

Hamlet. O tempo está fora dos gostos

O tempo está fora dos eixos. Característica contemporânea.

* Os afetos atravessam os corpos, como flechas, como guias de ruína. E esta velocidade desestabiliza tudo ao redor.

(19.5)

Primo esquisto - às vezes de catatonia, às vezes de
falçunagão, os per sonaglus s arrebatados

* máquina de guerra contra td q é o efeito do Golado em nã
a força de guerra

* Formata pessoas, saberes, condutas, sentimentos, modus
de vida, sujeitos ao Estado, tem uma dita
cidadania desde que ele obedeça.

linha de fuga é sempre viadaa pl deluze.

Foge e faz fugir, desterritorializa, ex. Kafka
agenciamentos - máquinas de guerra

quem ocupa um espaço diferentemente, to pensa #

espaço e pensamento nômade

O q é uma vida suprainte muito intensa? Gêneros U. vivinos de Castro

2/10

PSEUDODEMOCRACIA

HELICÓPTERO DA POLÍCIA ■ SOBRE O RELÓGIO DA IGREJA DA

PLACA DE RUA: COMPARAÇÃO

MÃE

GRÁS LÁGRIMOGÊNICAS

BOMBAS (DE EFEITO MORAL?)

NÃO SE PODE PASSAR



MEMÓRIA

OLHOS VERMELHOS

OLHOS FECHADOS

OLHOS ABERTOS

SOMAGNA

SOM ENSEBESONAR

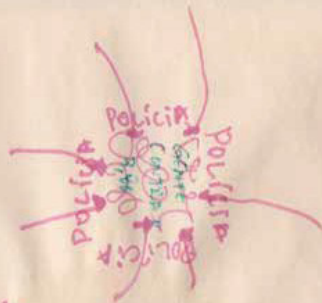
POLÍCIA DE PRETO COM ELIMINAÇÃO

MÁQUINA: SOMBUSTÍVEL, CAPACETE, ÓCULO, MÁSCARA

CHOQUE - TROPA DE

POLÍCIA DENTRO DE CAMPANHAS COM GRÁFIS

QUE NÃO PARA ONDE?



CONSOLAÇÃO

DE GÁS, MOLHICA, PÉS DECIDIDOS QUE PASSAM ENTRE OS POELI

REI, VITE UNDE? MANIFESTANTES ENCUCALADOS PELA

de Segurança Pública
Luiz → Assembleia Legislativa.
Não houve confronto.

Discurso P2: Entrou em ação p/ manutenção da
ORDEN.

- Polícia acompanha manifestação até o metrô

- metrô fechados

- bomba de efeito moral R\$ 800 contra protestantes

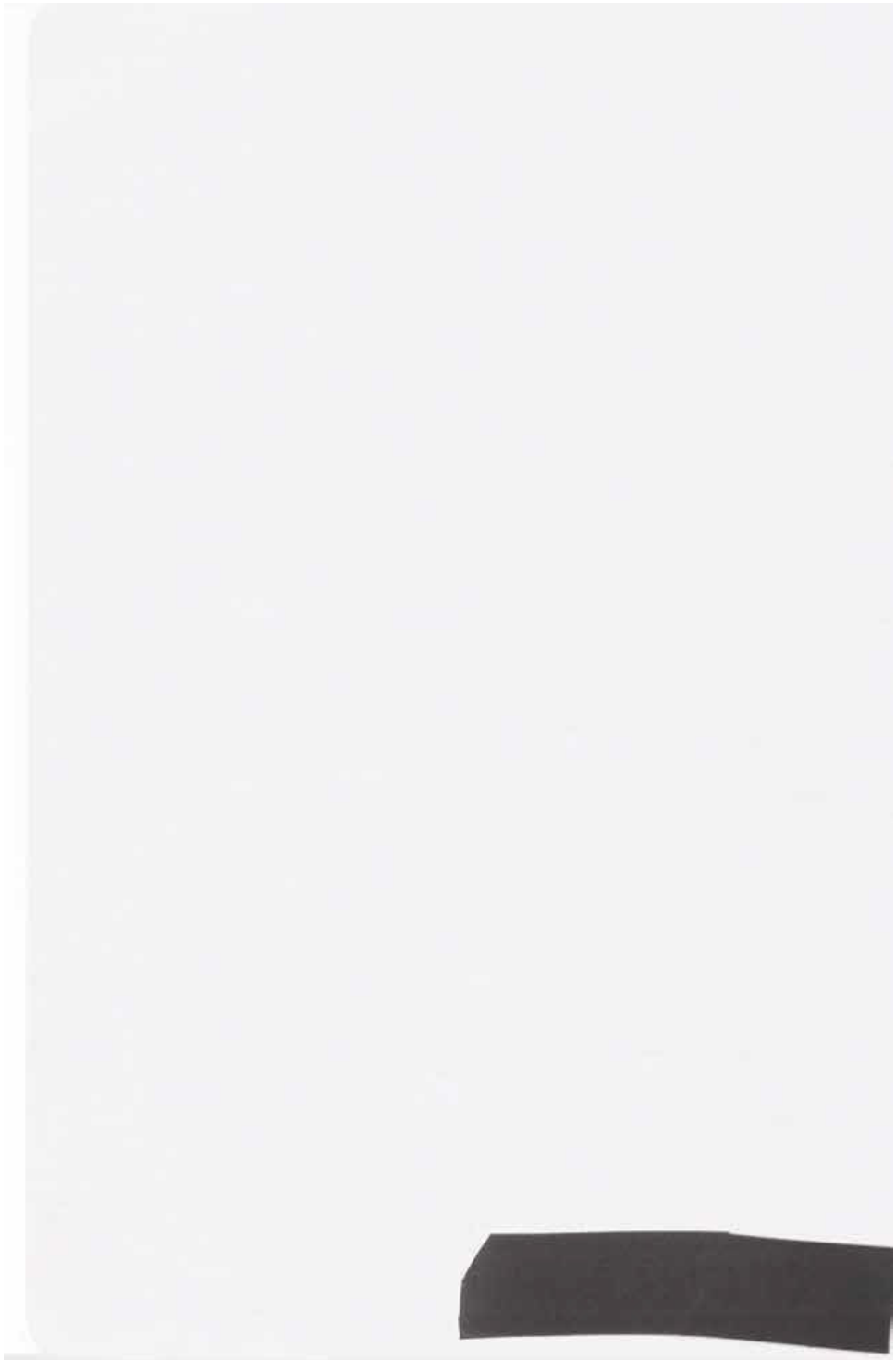
19/11

- vontade da polícia, Zedler
- Lucro 1971 das empresas de transporte público, adiqueda por mitida 1%.
- Devocção da base oper



primário parte de migração
ato consequência para i chegar ao por pretendido
Dixão: violência é a transiç
alguém a banda explosão do dia, mas a manipulação conveniente.
fecharam as estações de metrô.
os recursos não tinham como ir embora.

14
—
01
—
16



SOBRE A AUTORA

TALITA CASELATO - (1986, Brasil) é pesquisadora, artista visual, realizadora e produtora. Doutoranda em Artes - Artes Performativas e da Imagem em Movimento pela Universidade de Lisboa, participa de exposições desde 2007. Seus trabalhos participaram de exposições sob a curadoria de Paulo Herkenhoff, Ricardo Resende e Fernando Cocchiarale. Seu filme "Veronica" finalizado em 2020 com montagem de Cristina Amaral e financiamento da SPCINE, ganhou o prêmio aquisição SESC TV do 31º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo e está oficialmente selecionado para o 50º Festival Internacional de Filmes de Rotterdam.

Ânsia—

velocidades da imagem: efeitos
no corpo e alterações perceptivas



www.atenaeditora.com.br



contato@atenaeditora.com.br



[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)



www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Atena
Editora

Ano 2021

Ânsia-

velocidades da imagem: efeitos
no corpo e alterações perceptivas



www.atenaeditora.com.br



contato@atenaeditora.com.br



[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)



www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Atena
Editora

Ano 2021