

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

O ESPAÇO EM CAMADAS
DE PARABOLIC PEOPLE

OCTAVIO LACOMBE

CAMPINAS
1998

L119e

34943/BC

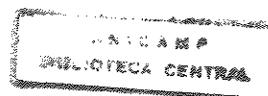
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM MULTIMEIOS

O ESPAÇO EM CAMADAS DE PARABOLIC PEOPLE

OCTAVIO LIMA MENDES LACOMBE

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Multimeios
do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre em Multimeios sob a
orientação do Prof. Dr. Fernão Pessoa Ramos, do DMM-IA.

CAMPINAS
1998



6815105

UNIDADE	BC
CHAMADA:	UNICAMP
	L119e
EX.	
NUMERO BC/	34943
ROC.	395/98
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	04/09/98
CPD	

M-00116013-1

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

L119e

Lacombe, Octavio Lima Mendes

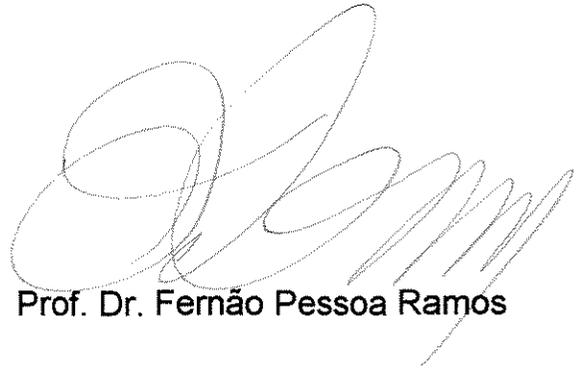
O espaço em camadas de Parabolic People / Octavio
Lima Mendes Lacombe. — Campinas, SP : [s.n.], 1998.

Orientador: Fernão Pessoa Ramos..

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual
de Campinas. Instituto de Artes.

1Vídeo-arte. 2. Vanguarda (Estética). 3. Vida urbana.
4. Comunicação visual. I. Ramos, Fernão Pessoa. II. Uni-
versidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

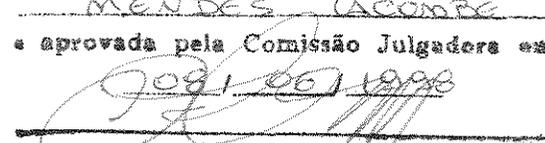


Prof. Dr. Fernão Pessoa Ramos

Prof. Dr. Denio Munia Benfatti

Prof. Dr. Fernando Passos

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por OCTÁVIO LIMA
MENDES LACOMBE
e aprovada pela Comissão Julgadora em

09.06.1998

PROF. DR. FERNÃO VÍCTOR PESSOA
DE ALMEIDA RAMOS

Campinas, 08 de Junho de 1998.

Em memória
de meu pai.

AGRADECIMENTOS

À Sandra Kogut, que foi solícita em conceder a longa entrevista e informações valiosas sobre sua obra. Sem sua ajuda, esta pesquisa seria impossível.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Fernão Ramos, que foi sempre um interlocutor crítico e exigente.

Ao Andre Favilla que, com sua grande disponibilidade e amizade, foi companheiro de longas discussões, interlocutor atento, crítico e indispensável. Aos amigos India Martins, Suzana Miranda e Fabio Duarte, pelos encontros sempre estimulantes.

Ao Wilson Mariana que, confiando em mim, me iniciou nestes caminhos.

À Alicia, que me mostrou as trilhas a percorrer e sempre me incentivou.

Ao Sidney Tamai, pelas conversas estimulantes e inovadoras.

À Guguta, minha mãe, pelo carinho e apoio incondicionais. À Maná, Bê e Guy, minhas irmãs; aos irmãos que a vida me deu, Robert, o 'Irmão' mais velho, Zé e Nando e aos sobrinhos Gui, Bia, Dedé e Biel, que acompanharam meu trabalho e me deram confiança, nas reuniões sempre alegres, onde pude encontrar conforto e me refazer para cumprir minhas obrigações.

À Capes (Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal em Nível Superior), pelo auxílio financeiro à pesquisa, durante os dois primeiros anos de trabalho.

Aos membros da banca de qualificação, professores Lucia Nagib e Denio Munia Benfatti, pelas observações e sugestões oportunas.

Aos amigos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Metodista de Piracicaba e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Campinas, que sempre me ajudaram e incentivaram.

Ao Ivan Moretti, pela produção das fotos. À Nagle Moda, pela transcrição da entrevista.

À Bia, por sua presença iluminada.

é sempre mais difícil
ancorar um navio no espaço

A.C. César

ÍNDICE

LISTA DE FIGURAS	vii
SUMÁRIO	viii
INTRODUÇÃO	1
1. A IMAGEM PLANA	6
2. A OBRA DE SANDRA KOGUT	24
2.1. O CONTEXTO	25
2.2. A TRAJETÓRIA	38
2.3. AS VIDEOCABINES	59
3. O ESPAÇO EM CAMADAS	76
3.1. PARABOLIC PEOPLE	77
3.2. A VANGUARDA	83
3.3. A METRÓPOLE	96
CONCLUSÃO	117
APÊNDICE: ENTREVISTA	120
ANEXO 1: DOSSIER DE IMPRENSA	162
ANEXO 2: CADERNO DE IMAGENS	191
VIDEOGRAFIA	212
FICHA TÉCNICA	216
BIBLIOGRAFIA	219

LISTA DE FIGURAS

Fig.1 <i>Egoclip</i>	42
Fig.2 <i>Egoclip</i>	43
Fig. 3 <i>O Gigante da Malásia</i>	44
Figs. 4 e 5 <i>Juliette</i>	49
Fig. 6 <i>Juliette</i>	50
Fig.7 <i>Rio MAM Hoje</i>	52
Figs.8 e 9 <i>What do you think people think Brazil is?</i>	54
Fig.10 <i>What do you think people think Brazil is?</i>	55
Fig.11 <i>Passeio Ergométrico</i>	61
Fig. 12 <i>Telespectador</i>	62
Fig. 13 <i>Telespectador</i>	63
Fig. 14 <i>Cabines e Caminho das Vertigens</i>	64
Figs. 15 e 16 <i>As videocabines são caixas pretas</i>	70
Fig. 17 <i>Parabolic People</i>	91
Fig. 18 <i>Parabolic People</i>	93
Figs. 19 e 20 <i>Parabolic People</i>	102
Fig. 21 <i>Parabolic People</i>	103
Fig. 22 <i>Parabolic People</i>	106
Fig. 23 e 24 <i>Parabolic People</i>	109

SUMÁRIO

Esta dissertação de mestrado trata de questões relativas ao vídeo e a videoarte, levantadas a partir da obra da autora carioca Sandra Kogut. Aborda a constituição da imagem vídeo e seu espaço e a condição da videoarte. Analisa a trajetória da obra de Sandra Kogut e centra-se no estudo de um de seus trabalhos: Parabolic People. A partir deste, propõe relações com o cubismo e com a metrópole: sua imagem, seu espaço e sua poética.

ABSTRACT

This dissertation deals with issues related to the video and videoart, raised from the works of Sandra Kogut. It dwells on the constitution of video image and its space and the videoart condition. Analise Sandra Kogut's trajectory and centers on the study of one of her works: Parabolic People. From this work, proposes relations with the cubism and with the metropolis: its image, its space and its poetic.

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Decifra-me ou te devoro. Como falar de video hoje, quando já não podemos mais detectar sua presença com clareza; quando a abrangência da linguagem eletrônica transcende o campo da arte; quando a ciência se deslumbra com sua imagem; quando as manifestações da arte digital tomam-no para si; quando o cinema nele também se espelha; quando ele batiza outros produtos; quando o cotidiano dele se apropria; quando as denúncias nele se apoiam. Video é arte, ciência, cinema, televisão, publicidade, clip, multimídia, casamento, aniversário, ultrasonografia, maternidade, divertimento, escola, segurança, circuito interno, controle de velocidade, mosaico, painel, locadora, filme. Frente a esta onipresença, desaparece. Onde está? O que é? Se é tudo, torna-se nada. Enquanto te decifro, tudo devora a ti e a tudo devoras.

Enfrentar este enigma exige o esforço de quem navega por instrumentos, sem poder contar com teorias e conceitos que lhe dêem conta, de forma a clarificar sua natureza voraz e mutante. Assim, é preciso mapear este oceano a procura da carta que possa fornecer as coordenadas corretas para uma navegação segura, ainda que levando em conta os sobressaltos do percurso.

Desse modo, procuramos circunscrever a questão do video à natureza de sua imagem, que determinará a linguagem própria do meio.

Uma imagem e uma linguagem que terão sua expressão mais definida através de uma das configurações que o vídeo assume: a videoarte. Ao efetuar este recorte, surge um vasto mar de realizações, que, como já dissemos, aparece e desaparece em várias manifestações, migrando entre elas. A imagem a que nos referimos se transfigura, sua manifestação pela videoarte se transmuta. Miragem.

Será, portanto, necessário achar um ponto, um porto onde atracar. E este tomará a forma de uma obra, a obra de um autor. Apesar de bastante definido por sua própria materialidade e existência, este porto, poderá ter nomes diversos, poderá ser mal indicado ou conhecido, sofrendo ele mesmo mutações. Chacoalhado por tempestades e ventos novos, por passantes e viajantes. A obra de um autor sofre de abalos, chacoalha e vibra com a passagem de e por outros meios, indefine-se como o faz o vídeo e sua imagem.

Deixando de falar metaforicamente, o que procuramos, portanto, foi estabelecer o que seria uma possível definição do meio e da imagem vídeo. Entendida, segundo Bellour, como questão sempre aberta, buscamos apontar para aquela que nos parece sua questão central, decorrente de sua natureza e constituição: o espaço. Dedicamos o primeiro capítulo a tratar desta questão, o que nos servirá de orientação na direção da obra de um autor e das questões espaciais que esta suscita.

No segundo capítulo nos debruçaremos, portanto, sobre a obra de Sandra Kogut, videoartista brasileira que nos parece transitar com bastante desenvoltura pelo meio. Kogut enfrenta o vídeo dando-lhe uma

resposta na medida de sua indefinição e mutação. Sua obra é de difícil apreensão, modifica-se a cada novo projeto. A autora experimenta, pesquisa, inventa, instala, digitaliza, hibridiza, migra, mistura, muta. Assim, levantamos toda a sua trajetória, dentro do contexto da videoarte no Brasil, até chegarmos a seu trabalho que lhe abrirá a possibilidade para manifestar-se de forma madura: as *Videocabines*, que resultarão no trabalho sobre o qual de fato nos ateremos.

Este será *Parabolic People*. Um trabalho reconhecido internacionalmente, polêmico, nem sempre aceito com facilidade. Um trabalho que tem como tema as metrópoles, e que, tomando-as como imagem, busca a conformação de um espaço que possa conter sua dinâmica no exíguo espaço da tela. O terceiro capítulo é dedicado a analisa-lo, buscando estabelecer sua relação com a questão do espaço, levantada no primeiro capítulo e que vai nos remeter outras manifestações no campo da arte. Outras manifestações que, da mesma maneira, também se preocuparam com a questão espacial, ou ainda, que são, de fato, o próprio espaço. Assim, vamos tomar o cubismo como uma matriz, uma referência na criação de um espaço diverso do espaço perspectivo. Ainda a partir de *Parabolic People*, vamos procurar compreender de que forma este se relaciona com a idéia, com a imagem das metrópoles contemporâneas, passando por outras expressões da cidade pela arte e pela própria metrópole como configuração espacial e sua condição cultural.

Apresentaremos, por fim, dados que possam auxiliar na compreensão da obra de Sandra Kogut, de sua trajetória e de como foi idealizado e repercutiu *Parabolic People*. O apêndice mostra uma

entrevista com a autora, em que fica clara sua relação com o video, a videoarte e os meios audiovisuais, além de comentários sobre sua formação, carreira e sobre o projeto *Parabolic People*; o anexo 1 trata-se de um dossier de imprensa sobre as *Videocabines* e *Parabolic People*; o anexo 2 é um caderno de ilustrações sobre este último trabalho.

Navegando neste oceano turbulento que é o video e neste mar revolto que é a videoarte, procuramos estabelecer as coordenadas que pudessem auxiliar na sua compreensão. Frente a impossibilidade de definição do video como arte, procuramos circunscrever uma obra, um trabalho, que, apesar de ter seu sentido e significado próprios, poderá justamente reafirmar a condição do video como questão em busca de respostas. Não te decifro e me devoras.

1.

A IMAGEM PLANA

A IMAGEM PLANA

A imagem videográfica. Uma imagem câmara, que pelas características de sua constituição técnica, conformará, desde logo, um espaço diverso daquele estabelecido no renascimento e que desde então é tomado como regra para representar, traduzir ou informar nossa percepção do espaço, ou seja o espaço perspectivo. Um espaço assim conformado, livre das regras limitadoras da perspectiva, será permeável às contaminações, aberto à incorporar outros meios, sendo capaz de trazer em si outras qualidades do espaço que não apenas a geometria.

A imagem video vai configurar um espaço plano, dadas as suas características técnicas, sobre o qual a videoarte vai operar sua poética. E enfrentando este limite, tendo-o como um dado da linguagem, vai, rompendo com o quadro da tela do monitor, ganhar o espaço nas suas três dimensões de fato, através da instalação.

Não é nossa intenção abarcar todas as possibilidades que o video pode sugerir, e sim circunscrever esta pequena tentativa de definição ao campo da videoarte. Mesmo neste campo, será difícil alcançar uma única definição. Frente à esta indefinição, nos restará apenas apontar para algumas de suas configurações neste terreno, tendo como questão central o espaço.

Falar sobre video não é, e talvez nunca tenha sido, tarefa fácil. Depois de pouco mais de trinta anos de existência, o video é uma resistência que custa a ceder às definições, um mutante em constante atualização. No dizer de Raymond Bellour, o video continua a insistir como uma questão, por natureza ambígua e aberta, apontando para uma gama incontável de respostas: *“La question vidéo: oui, parce que, après une vingtaine d’années d’existence, c’est comme question que la vidéo continue à insister.”*¹

Pode-se afirmar que o video talvez seja o meio que melhor traduz a atual condição do campo audiovisual, em que as diversas formas de imagem se entrecruzam, se interpenetram; campo em que os artistas transitam com desenvoltura, da fotografia ao video, do cinema à infografia. Talvez por que esta amplitude deste “novo” campo audiovisual se dê exatamente pelo alastramento da imagem eletrônica no nosso cotidiano, o que contamina os outros meios audiovisuais, tanto nos seus procedimentos de produção, quanto na configuração das suas realizações.²

Palavra incerta, que denomina uns tantos aparelhos, do videocassete reproduzidor de imagens ao monitor do computador. Palavra duvidosa, que designa produtos variados, do filme à animação numérica. Presença ambígua, que se insere cada vez mais em diversas situações do cotidiano, dos circuitos fechados de segurança às casas de

¹ Bellour, Raymond. “La Question Vidéo”, in *Vidéo*, Communications n° 48, Paris, Seuil, 1988, pp.5-6.

² Sobre esta amplitude da ocorrência da imagem eletrônica, Machado comenta: “O fenômeno da imagem eletrônica é múltiplo, variável, instável, complexo e ocorre numa diversidade infinita de manifestações.” Machado, Arlindo. *Máquina e Imaginário*, São Paulo, EDUSP, 1993, p.45.

entretenimento, das escolas à própria televisão comercial, o video opera passagens.

Para Bellour, o video é antes de mais nada um 'passante', justamente por realizar passagens entre as fronteiras das imagens, tanto entre as que o precedem, como a pintura e o conjunto das imagens produzidas pela câmara, do qual ele também faz parte, com as que o video mesmo produz, e entre aquelas que ele aponta como novas imagens, onde ele também se insere.

O video opera passagens, não só entre os estados possíveis da imagem, entre as formas do fotográfico e do cinematográfico, mas também porque o meio video tem a capacidade de integrar e transformar todos os outros meios, um meio por onde tudo passa: “. . . *la grande force de la vidéo a été, est, sera d'avoir opéré de passages. La vidéo est avant tout une passeuse. Passages (pour ce qui m'occupe) aux deux grands niveaux d'expérience que j'ai évoqués: entre mobile et immobile, entre l'analogie photographique et ce qui la transforme.*” (. . .) “*Passages, enfin, tenant au fait que tout (ou presque) passe aujourd'hui à la television (ou se définit en y résistant).*”³

Ainda segundo Bellour, nestas passagens, configura-se um 'entre', um espaço. Um espaço flutuante e pouco assinalável, constituindo a própria dispersão e variação. Para nós, este 'entre', este espaço que aí se constitui, será encarnado por este passante que é o video. “*L'entre-images est ainsi (virtuellement) l'espace de tous ces passages. Un lieux,*

³ Bellour. Raymond. *L'Entre-Images*, Paris, La Différence, 1990, p.12.

physique e mental, multiple.”⁴ O video é o próprio lugar do entre-imagens, é o próprio espaço designado por Bellour.

Tomando de empréstimo este espaço assinalado por Bellour, vamos partir para considerar a questão do espaço como sendo a questão central da imagem video e, por conseguinte, da videoarte. Tanto a partir da constituição técnica desta imagem, como a partir da articulação interna de seu discurso, na produção de sentido e significado em suas obras.

Se considerarmos que de fato o video conforma um espaço a partir da constituição técnica de sua imagem e da sua linguagem, esta definida pelo hibridismo, isto nos levará a supor que a tela, o monitor, ou seja, seu lugar de origem, seu suporte, termina por representar um limite a ser rompido. De fato, este limite não suporta as possibilidades espaciais do meio, o que leva o video a ganhar o espaço em todas as suas dimensões através da instalação. A instalação é este lugar físico e mental, múltiplo a que se refere Bellour. Um espaço da e na imagem video e, até mesmo, fora dela.

Bellour não diz que o video é o entre-imagens. Para ele, o entre-imagens ocorre entre a fotografia, o cinema e o video. Mas nos permitiremos dizer que, em várias das suas afirmações, poderíamos supor que é exatamente do video que ele está tratando, como é o caso da citação seguinte: *“A la fois très visible et secrètement immergé dans les oeuvres, remodelant notre corps intérieur pour lui prescrire de nouvelles positions, il opère entre les images, au sens très général et toujours*

⁴ *Ibidem.*

*singulier du terme. Flottant entre deux photogrammes comme entre deux écrans, entre deux épaisseurs de matière comme entre deux vitesses, il est peu assignable: il est la variation et la dispersion même.”*⁵

Mesmo que se efetue um recorte neste imenso continente que circunscreva apenas a videoarte, já se apresentam problemas quanto aos limites de cada categoria do video, estas também em constante transformação, em que a classificação tradicional entre documentário, experimental, etc, torna-se cada vez mais precária, mais confundindo do que facilitando a compreensão e a apreciação das obras.

Podemos mesmo dizer que esta classificação se tornou obsoleta, com o já estabelecido rompimento com os suportes limitadores da tela do monitor, para conquistar outra dimensão e outros suportes. Portanto teríamos duas categorias: o single channel e a instalação. Assim define Bellour estas duas categorias como extremos: *“L’image même de l’art vidéo est douteuse. Ne serait-ce que matériellement, elle est déjà prise entre des extrêmes: d’un côté l’installation, qui l’attache à l’espace des musées, des lieux d’exposition; de l’autre la bande, qui convient aux nouvelles bibliothèques audiovisuelles, mais semble destinée par nature à la télévision.”*⁶

Este recorte configura também um outro continente, se observarmos que a videoarte se associa, tomando para si ou comparecendo como componente, a outros meios e mecanismos de representação, na forma de esculturas eletrônicas, performances e

⁵ *Ibidem.*

⁶ Bellour, Raymond. “La Question Vidéo”, in *Vidéo*, Communications n° 48, Paris, Seuil, 1988, pp.5-6.

ambientações multimídia, entre outras formas de arte contemporânea, que não se pode também defini-las todas, já que não se pode prever quando uma nova utilização para o vídeo surgirá.

O vídeo é hoje um objeto híbrido, longe de qualquer pureza ou especificidade, que, ao contrário, tende a multiplicar sua identidade incorporando outras linguagens para a sua realização. Arlindo Machado nos dá a dimensão da complexidade atual do vídeo: *“Trata-se de enfrentar o desafio e as resistências de um objeto híbrido, fundamentalmente impuro, de identidades múltiplas, que tende a se dissolver camaleonicamente em outros objetos ou a incorporar seus modos de constituição.”*⁷

Uma forma de arte determinada por um meio assim mutante, tem como matéria uma imagem também caracterizada desta forma. A imagem vídeo, ou melhor, a imagem eletrônica é uma imagem instável. Se quisermos situá-la historicamente, a imagem eletrônica se coloca entre a imagem cinematográfica e a imagem numérica.

Nas duas bordas, a imagem eletrônica se debate, se confunde, negando e afirmando seus próprios limites, colocando-se como questão. Se por um lado, a imagem eletrônica se define enquanto imagem câmera e portanto herdeira da perspectiva renascentista, por outro se define como uma imagem mais maleável e manipulável e portanto, mais afinada com as imagens numéricas, que prescindem da câmera na sua produção.

⁷ Machado, *Op. Cit.*, p. 46.

Dentro do conjunto das imagens produzidas pela câmera, a imagem video vai compartilhar procedimentos e efeitos com a fotografia e o cinema, principalmente com este último. Contudo, não é nosso intuito ter a imagem cinematográfica como paradigma para definir a imagem eletrônica, mas sim apontar suas peculiaridades a partir daquilo que as duas têm em comum.

Apesar de se referir à questão teórica acerca da videoarte, a constatação de Bellour pode se aplicar a tudo quanto envolve a imagem eletrônica e a videoarte. Bellour chama a atenção para o fato de que o video em geral e mais precisamente a videoarte carecem de definições próprias, de teorias que dêem conta de suas manifestações. *“Il y a une sorte d’instabilité, d’insatisfaction théorique, dans le ‘milieu vidéo’ et ses entours. Il n’y a ni à la déplorer ni à s’en réjouir. Il faut plutôt la constater.”*⁸

A imagem câmera pode ser definida, na sua gênese, por três instâncias. Primeiro, a situação da tomada, em que se pressupõe uma exterioridade, um objeto a ser representado por um sujeito, através da mediação da câmera. Segundo, a aparência da imagem, produzida por um dispositivo monocular, que conforma uma imagem especular e perspectiva com um ponto de vista central. E terceiro, a existência de um sistema, que envolve a própria câmera, um projetor e o espectador.

A captação da imagem com a câmera de video pressupõe a situação de tomada, repetindo um procedimento sedimentado desde o surgimento das câmeras fotográficas. No entanto, a imagem captada

⁸ Bellour, *Op. Cit.*, in *Vidéo*, Communication n. 48, p. 6.

nesta tomada não tem o mesmo valor de documento ou de representação, que contém no cinema e na fotografia. É evidente que com esta afirmação parece estarmos negando o papel mais largamente assumido pela imagem vídeo, ou seja, a documentação, seja jornalisticamente, seja por motivos outros. Mas estamos considerando a imagem videográfica circunscrita ao campo da videoarte, onde de fato, se presta pouco à documentação.

Quando se trata da videoarte, a imagem captada eletronicamente não é um fim em si mesmo, mas se apresenta como matéria prima para uma realização posterior, para uma manipulação através dos instrumentos e procedimentos da pós-produção. A pós-produção desempenha um papel tão importante quanto a própria tomada. Mesmo a tendência atual de utilização de imagens geradas por câmeras de vigilância de sistemas de segurança, raramente são utilizadas sem a interferência da pós-produção. E este papel tende a se tornar mais importante e evidente, quanto mais se inserem no processo, equipamentos digitais. *“Imagem ‘ruidosa’, que denuncia continuamente sua natureza fantasmática, a figura videográfica se caracteriza, antes de mais nada, pela sua extraordinária capacidade de metamorfose. Pode-se nela intervir infinitamente, subverter seus valores cromáticos, inverter a relação figura e fundo, tornar transparentes os seres representados e, havendo recursos de processamento digital (como ocorre, por exemplo, na fotografia eletrônica), a figura registrada resulta apenas num modelo gerador, a partir do qual se pode fantasiar largamente.”*⁹

⁹ Machado, *Op.Cit.*, p. 49.

Por ser captada por meio de uma câmera, esta imagem também vai ter uma aparência perspectiva e especular, mas devido às suas características técnicas, ou seja, uma imagem texturizada, granulosa e instável, -- características dadas exatamente por ser constituída por um feixe de elétrons, ou pequenos pontos luminosos em movimento constante, chamados de *pixel*, abreviação de *picture element*, a menor partícula da imagem -- esta aparência tende a se diluir nestes mesmos caracteres técnicos, nas tramas reticuladas da imagem.

Esta imagem, portanto, não se presta a representar o espaço em profundidade. Ao contrário tem a tendência de achatá-lo, de trazer o espaço para o primeiro plano. Podemos mesmo dizer que, de maneira radical, a imagem eletrônica está restrita a um único plano, o que a caracteriza como uma imagem essencialmente plana.¹⁰

Quanto ao sistema, este ainda permanece quando se trata de obras em vídeo que visam o single channel, produzidas para serem veiculadas por meio da televisão ou de um monitor de vídeo. Mas este sistema é apenas uma das possibilidades de exibição de trabalhos videográficos, uma opção entre outras, dependendo do sentido de cada obra, podendo ser totalmente corrompido pelas diversas manifestações que a imagem eletrônica tende a assumir, que ganham o espaço para além do monitor.

Mesmo que consideremos a ocorrência do tripé deste sistema, no caso da imagem eletrônica este tem suas peculiaridades. A imagem não é projetada por meio de um fecho de luz que atravessa uma película

¹⁰ “A TV, como meio visual que capta o espaço em mosaico, tende a planificar o campo de representação.” Plaza, Julio. *Tradução Intersemiótica*, São Paulo, Perspectiva, 1987, p. 55.

transparente, mas sim impressa de dentro para fora, através do tubo catódico que espalha pontos de energia elétrica na tela. Décio Pignatari descreve este processo de projeção da imagem eletrônica: *“Na televisão, não se trata do efeito de lanterna mágica, que é o do cinema: um fecho de luz vazando uma película, positivo processado de um negativo, com diferentes camadas fotoquímicas de luz e cor (o cinema está na tradição ou na linhagem direta da fotografia); não: a imagem televisual resulta de um chuveiro de elétrons projetados num anteparo ou óculos do olho, que é o screen do cinescópio: a imagem está se formando e sumindo em microssegundos: é a cor-luz realmente; a eletricidade colorida.”*¹¹

As três instâncias são verdadeiras quando se fala da imagem eletrônica, porém, em cada uma delas haverá peculiaridades características, fazendo com que as semelhanças entre a imagem do vídeo e as outras imagens também produzidas pela câmera, como a fotografia e o cinema, sejam apenas aparentes. Isto devido ao fato de que a própria constituição da imagem se dará de maneira totalmente diferente.¹²

A imagem vídeo é gravada eletronicamente em uma banda magnética, através da conversão dos elementos do campo visual em sinais de energia elétrica. Não há quadro, como na imagem impressa em película, em que a imagem se dá em sua totalidade, inteira. Neste quadro, a imagem está congelada, tanto na fotografia, como no cinema.

¹¹ Pignatari, Décio. *Signagem da Televisão*. São Paulo, Brasiliense, 1984, p.16.

¹² Para um maior aprofundamento da constituição da imagem videográfica, Arlindo Machado dedica um capítulo acerca do assunto em seu livro *A Arte do vídeo*: “O retalhamento da figura”, São Paulo, Brasiliense, 1988, pp. 40-53.

No vídeo, a imagem é constituída por linhas horizontais -- de varredura --, em campos alternados, que reconstroem a figura através de pontos luminosos, denominados *pixel*. Não se encontrará jamais a totalidade daquilo que foi tomado pela câmara. O que se tem, são fragmentos da figura decomposta numa retícula, a partir da qual a imagem será recomposta nunca de maneira fixa, mas sim durante o próprio movimento.

Dizer que a imagem vídeo não é fixa, vai muito além do fato de ela não ser impressa num fotograma, num quadro. Isto implica em dizer que esta imagem está em constante transformação, pois seus elementos técnicos constitutivos, as linhas e os pixels, se modificam quando entram em relação, se contaminam mutuamente e constantemente no seu próprio movimento. O que nos remete à idéia de espaço, dado que este suporta o movimento, o deslocamento em si mesmo. Poderíamos dizer que, enquanto a imagem registrada em película capta e eterniza o tempo, fracionado pelos instantes inscritos nos quadros fixos, o vídeo registra de fato o movimento no decorrer do tempo, o que nos sugere a idéia de espaço.¹³

A imagem eletrônica é, portanto, uma imagem carregada de textura, granulosa, o que acarreta uma definição precária. Esta particularidade derivada da técnica, define limites quanto à profundidade de campo, pois quanto mais afastados os objetos da objetiva da câmara, mais estes se confundirão com as linhas e os pontos da textura.

¹³ “... e o tempo, em vídeo, é traduzido em linha de varredura, ou seja, em espaço.” Machado, Arlindo. *A Arte do Vídeo*, São Paulo, Brasiliense, 1988, p. 55.

Dois outros fatores surgem a partir da forma como a imagem eletrônica se constitui. Primeiro, temos o fato de que, por ser uma imagem constituída ou gerada por sinais de energia elétrica, ela é mais maleável, mais mole, menos íntegra, o que propicia uma maior manipulação na articulação de sentidos, sejam estes narrativos, puramente plásticos ou poéticos. E segundo, esta imagem vai tender, se inclinar a ganhar o espaço, a romper os limites da caixa, da tela do monitor, para se articular com outros meios, com outros suportes, instaurando uma outra relação de sentidos com o espectador.

No primeiro caso, estamos falando do que se convencionou chamar de linguagem videográfica. Por mais confusões que a palavra linguagem, de inspiração linguística, possa causar, esta é utilizada para designar um modo de operação, uma norma na articulação de significados, a partir das possibilidades do próprio meio. *“Na verdade, o nome não é muito adequado para se dar conta dos processos de articulação de sentidos que ocorrem no vídeo. O termo ‘linguagem’, de inspiração linguística, pode dar idéia de um parentesco enganoso com as chamadas línguas naturais, de extração verbal, e isso pode dar origem a uma compreensão equivocada do vídeo enquanto sistema significante ou enquanto processo de comunicação. Muitas vezes fala-se em ‘linguagem’, nos meios audiovisuais, num sentido puramente normativo.”*¹⁴

No entanto, esta norma, ou esta gramática do vídeo, não tem um caráter de regra, como nas línguas faladas e escritas. Ao contrário, as normas tem um espectro bastante estreito e parecem estar lá, existir, para

¹⁴ Machado, Arlindo. “O Vídeo e sua Linguagem”, in *Ensaio sobre a Contemporaneidade*, Books on Disk, Vol. 1, Copyright do autor, 1993, linhas 31-38. Também publicado em Revista da USP nº 16, ‘Palavra-imagem’, São Paulo, EDUSP, 1992.

serem quebradas e negadas. Não existe, portanto, o erro. Isto pelo fato de o video ser um meio híbrido, congregando ou relacionando outros meios para a sua produção. Segundo Machado, “... a mídia eletrônica opera numa fronteira de intersecção de linguagens, donde a obsolescência de qualquer pretensão de pureza ou de homogeneidade.”¹⁵

Fala-se muito que a melhor maneira de se conformar ou representar através da imagem videográfica é utilizando o primeiro plano. O primeiro plano seria a própria expressão do video. Isto porque o video não suporta a profundidade e dissolve as figuras distantes na sua textura. Mas exatamente este limite do meio, pode ser explorado para se alcançar um certo tipo de significado.

Se para o cinema, esta questão da linguagem parece ser de mais fácil compreensão, devido a eficácia da adaptação de um sistema narrativo literário na consolidação da indústria cinematográfica, de tal modo que qualquer ruptura com esta gramática estabelecida é encarada como revolução (é o caso do cinema russo de vanguarda e da Nouvelle Vague), em se tratando de video, a questão assume uma direção diametralmente inversa.

Por ser uma imagem maleável e mutante, onde não encontramos jamais uma totalidade, como no fotograma, o video se presta a qualquer tipo de articulação. Um plano pode ser sobreposto, colorizado, seccionado, repetido dentro dele mesmo, pervertido de todas as maneiras. Desse modo, a idéia de sequência desaparece, pelo fato de que vários eventos podem estar ocorrendo simultaneamente na mesma

¹⁵ *Idem*, linhas 96-98.

tela, sobrepostos, lado a lado, em janelas e uma quase infindável gama de possibilidades.

Estamos ainda tratando apenas da linguagem videográfica dentro dos limites do suporte monitor, ou tela, o que nos coloca em uma das duas categorias do vídeo, hoje denominada 'single channel'. Muito das experiências e propostas realizadas em 'single channel', tem como propósito discutir ou romper com a linguagem televisual do sistema broadcast.

O que implica considerar que a imagem eletrônica é também um sistema de comunicação, de grande amplitude, fato que pressupõe uma linguagem compreensível na mesma escala de amplitude. Desse modo, existe, mesmo que minimamente, uma sistematização na articulação de significados que garanta a eficiência da comunicação.

Quando entramos no terreno da videoarte é este sistema de articulação, por mais instável e maleável que seja, que está sendo negado, corrompido ou pervertido. O que faz a videoarte é, a partir desta base, operar mutações para a construção de novos sentidos. Algo comparável à poesia em relação à gramática e a língua. A videoarte, segundo Machado, faz com que o sistema se transforme “... *num sistema que manifesta coerência em cada obra particular, mas não tem valor universal ou normativo, não pode ser reduzido a um conjunto de leis básicas de articulação, quando muito apenas a um repertório geral de tendências.*”¹⁶

¹⁶ *Idem*, linhas 202-205.

Segundo Octavio Paz, a poesia, através da linguagem, através do embate com as próprias palavras que a constituem, quer dizer o indizível: *“Um poema puro não poderia ser composto de palavras e seria literalmente indizível. Ao mesmo tempo, um poema que não lutasse contra a natureza das palavras, obrigando-as a ir mais além de si mesmas e de seus significados relativos, um poema que não tentasse fazê-las dizer o indizível, permaneceria simples manipulação verbal. O que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra tanto como sua luta por transcendê-la.”*¹⁷

Esta última característica apontada por Paz para a poesia, é o que também vai dotar a videoarte de um caráter poético. A videoarte necessita do aparato técnico, do suporte de teleprojeção, mas também luta por transcendê-los na busca de significação do indizível. Necessita da imagem, mas procura destruí-la, tirar-lhe do meio que lhe parece natural, seu berço: o monitor. E vai ganhar complexidade como fato poético na medida em que conseguir romper com os limites da tela, ganhando o espaço real, tridimensional. Isto vai se dar através da instalação.

A video instalação, além de travar um embate com a própria linguagem do video, vai trazer para si, ou para comunicar seu sentido, outras instâncias enunciadoras, convidando o espectador a imergir dentro de um espaço real, onde entre outras coisas, estão presentes imagens videográficas.

Segundo a definição de Anne-Marie Duguet, uma video instalação tem por elementos constitutivos básicos um equipamento eletrônico, um

¹⁷ Paz, Octavio. *O Arco e a Lira*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, p. 225.

espaço ou ambiente e o corpo do espectador. *“Comme l’objet de l’art minimal, l’image est mise en situation et n’est plus qu’un terme dans une relation qui met en jeu conjointement: la machine optique et électronique (une source de lumière, une caméra et un moniteur ou un vidéoprojecteur), l’espace environnant ou une architecture spécifique, le corps du visiteur repris dans l’image ou simplement impliqué dans la perception du dispositif.”*¹⁸

Assim, a video instalação ganha o espaço, instaurando obras em situação, devolvendo a imagem video ao espaço tridimensional, perspectivo, onde os sentidos do espectador estão todos sendo convocados a participar, na tentativa de ler o indizível sentido da obra.

Se desde os anos 60, as artes desencarnam suas especificidades, diluindo-se umas em direção às outras, a videoarte encarna as contradições deste fato. Em sua busca por definir a videoarte, Jean-Paul Fargier afirma que a especificidade do video existe, para logo depois aceitar resignado que jamais a tenha encontrado. Em *“Les effets de mes effets sont mes effets (Intime conviction)”*, Fargier busca provar a existência desta especificidade do video, começando, na primeira linha a afirma-la, para na última nega-la: *“La Spécificité Vidéo existe. Je l’ai rencontrée.”* (. . .) *“La Spécificité Vidéo, je ne sais pas ce que c’est, je ne l’ai jamais rencontrée.”*¹⁹

¹⁸ Duguet, Anne-Marie. “Dispositifs”, in *Vidéo*, Communication n° 48, Paris, Seuil, 1988, pp. 221-242, p.228.

¹⁹ Fargier, Jean-Paul. “Les effets de mes effets sont mes effets (Intime conviction)”, in *Vidéo*, Communications n° 48, Paris, Seuil, 1988, pp. 93-100.

A videoarte, esta arte sem especificidade, chacoalhada por todos os lados por meios anteriores e posteriores a si própria, sofre de distensão. Entre uma imagem cujas características técnicas dotam-na de uma definição precária, granulosa, texturizada, opaca, que tende a achatar objetos e sujeitos em um mesmo plano, e o espaço conquistado, as três dimensões, o real, para onde se derrama buscando romper limites e tomar novas formas, a videoarte permanece incerta.

Se não podemos contar com teorias que lhe dêem conta, nem encontrar a especificidade do vídeo e muito menos elaborar uma definição convincente para a videoarte, resta-nos seguir os passos de uma obra, buscar seu sentido poético intrínseco, procurando atribuir-lhe significado. E este será sempre incerto, texturizado, plano, como a imagem à que se refere.

2.

A OBRA DE SANDRA KOGUT

2.1 O CONTEXTO

Se a videoarte é coisa recente dentro do contexto internacional das artes plásticas, tendo completado pouco mais de 30 anos, no Brasil a defasagem é de pelo menos 10 anos. Apesar de não ser a nossa intenção traçar uma História da videoarte no Brasil, muito menos uma História da videoarte no mundo, tarefa esta para historiadores qualificados, nos parece apropriado salientar que a data mais longínqua (e mesmo incerta) de que se tem notícia de uma realização em vídeo, em esfera mundial, fora dos padrões *broadcast* das grandes redes de televisão, é 1963.¹ O autor do feito que viria a transformar a relação e a abordagem do meio vídeo, até então utilizado estritamente no âmbito comercial e jornalístico, na mão de poderosas cadeias de comunicação, é Nam June Paik.

Esta data é atribuída às primeiras experiências de Paik de inversão dos circuitos internos do aparelho de televisão, a fim de modificar a constituição da imagem, denominados *Distorted TV Sets*. A experiência limitava-se a intervir apenas na imagem recebida pelo televisor, não envolvendo a captação da imagem pela câmera. De qualquer modo, esta é considerada por alguns autores, como a manifestação fundadora do que veio a configurar-se posteriormente como videoarte. É o caso do próprio

¹ “Por volta de 1963, o jovem coreano Nam June Paik . . .” Assim Arlindo Machado se refere ao descrever a experiência pioneira de Paik. Machado, Arlindo. *A Arte do Vídeo*, São Paulo, Brasiliense, 1988, p.117.

Machado: *“Ao fazê-lo, ele certamente não podia imaginar que não apenas estava dando a linha diretriz de todo o posterior desenvolvimento da arte do vídeo, como também provocava uma reversão no sistema de expectativas figurativas do mundo da imagem técnica.”*²

Mesmo se procurarmos estabelecer um marco inicial para a videoarte, que compreenda as etapas de produção convencional, ou ao menos a captação de imagens pela câmera, encontraremos dificuldades e nos restará a indefinição. Apontando para os problemas e os mitos na construção de uma história do vídeo, Marita Sturken tampouco consegue definir datas precisas: *“. . . -- à la fin des années soixante, l'avènement de la caméra portative a entraîné un élan dynamique qui a vu les artistes e les activistes se munir de caméras pour entreprendre une révolution électronique. Selon les dire, Nam June Paik a été le premier -- en rentrant chez lui avec un nouveau portapak , il a enregistré une bande de la visite du pape à New York, qu'il a présenté le soir même au Café à Gogo.”*³

Se há incertitude no estabelecimento do início ou, de forma mais abrangente, de uma história da videoarte na esfera internacional, no Brasil o problema apresenta maiores dificuldades, já que nunca se fez, ao menos que se tenha notícia até o presente momento, um levantamento detalhado das obras produzidas por aqui ao longo do tempo.

² *Ibidem.*

³ Sturken, Marita. “Les grandes espérances et la construction d’une histoire”, in *Vidéo*, Communications n° 48, Paris, Seuil, 1988, pp. 125-148; p. 129.

Só contamos com os dados reunidos por Arlindo Machado, sendo ele quase que o único pesquisador que se dedica a estudar a arte do vídeo.⁴ Machado divide a experiência brasileira da videoarte em tres momentos: a primeira geração dos pioneiros, a segunda geração dos independentes e a terceira geração dos vídeo criadores.⁵

A primeira geração era composta por artistas plásticos que, nos anos 70, buscavam novos meios para expressar suas idéias. De modo geral, seus trabalhos se resumiam ao registro de performances, fundamentalmente uma confrontação do artista com a câmera, sem a preocupação de formular uma linguagem própria do vídeo. Praticamente nada restou dessas primeiras obras em vídeo.

Surge nos anos 80 a segunda geração, dos independentes. Nesta outra fase da videoarte brasileira, o enfoque é documental, abordando temas sociais com um formato jornalístico diferente. Aglutinados em grupos, em torno de produtoras independentes, estes realizadores tinham como horizonte a própria televisão.

A terceira geração aparece nos anos 90 com trabalhos difíceis de serem classificados, sintetizando as experiências das décadas anteriores. São trabalhos mais pessoais, menos militantes e engajados, que tem como marca a exploração das possibilidades plásticas e estéticas próprias à linguagem do vídeo.

⁴ Arlindo Machado escreveu vários ensaios e livros dedicados ao vídeo. Dentre eles, podemos destacar *Arte do Vídeo*, São Paulo, Brasiliense, 1988.

⁵ Cf. Machado, Arlindo. "Video Art: The Brazilian Adventure", in <http://mitpres.mit.edu/e-journals/Leonardo/isast/spec.projects/machado.html>

Esta defasagem de pelo menos dez anos, entre as primeiras investidas de artistas plásticos brasileiros nos anos 70 e as primeiras experiências internacionais dos anos 60, pode ser explicada pelo fato da videoarte estar intimamente ligada ao desenvolvimento tecnológico e à disseminação destas novas tecnologias em escala comercial.⁶

Justamente nos anos 70 é que chegam ao país, por meios não muito lícitos, porém usuais, as primeiras câmeras portáteis de vídeo e os primeiros vídeo cassetes. Segundo Almeida: *“Os primeiros aparelhos aportaram no país por volta de 1978. Eram essencialmente modelos VHS, adquiridos no Japão ou nos Estados Unidos e introduzidos no país através de ‘facilidades’ alfandegárias.”*⁷

Será somente na década seguinte, que esta disseminação tecnológica se dará no Brasil, com o lançamento do primeiro videocassete e da primeira camcorder produzidos em território nacional. Ao mesmo tempo, a produção nacional de videoarte, ou vídeo independente, ganham visibilidade com o surgimento das primeiras mostras e festivais destinados à exibição exclusiva da videoarte. Ainda segundo Almeida, o primeiro videocassete fabricado no Brasil, foi lançado no mercado em 1982 e a primeira camcorder em 1983⁸, os dois produtos lançados pelo mesmo fabricante. Mais adiante, ele nos fornece as datas dos primeiros

⁶ “Au milieu des années soixante, l'avènement de la technologie de la vidéo portative à prix abordable a inauguré un ère qui devait voir le marché grand public de la vidéo s'étendre et se développer avec une extraordinaire rapidité, au point qu'en vingt ans les magnétoscope de salon et caméra portative deviendraient monnaie courante dans notre société.” Sturken, *Op.Cit.*, p. 127.

⁷ Almeida, C. J. M. *O que é vídeo*, São Paulo, Brasiliense, Col. Primeiros Passos, 1985, p.28.

⁸ “Esta situação foi se desenvolvendo até Março de 1982, quando é estabelecido um verdadeiro divisor de águas dentro da história do vídeo no Brasil. (...) a Sharp lança no mercado o primeiro videocassete nacional, utilizando o formato VHS.” Almeida, *Op.Cit.*, p. 29.

festivais de vídeo⁹ ocorridos no Brasil, coincidentemente nos mesmos anos em que foram lançados os equipamentos nacionais.

Podemos assim, considerar que é de fato na década de 80 que há o estabelecimento da videoarte entre nós. Analisando o conjunto da produção brasileira no início daquela década, vamos notar algumas peculiaridades que fundamentam e caracterizam a quase totalidade das obras, e que dizem respeito, principalmente, a postura frente à televisão.

A característica mais marcante do trabalho destes realizadores, era ter como horizonte o próprio universo cultural da televisão, intervindo criticamente a partir da inserção dentro do próprio meio. O que alimenta este desejo de fazer televisão acima de tudo, é a crença na possibilidade de constituição de uma nova televisão, que pudesse expressar, através de procedimentos alternativos aos praticados de maneira convencional, uma outra visão de mundo, mais sintonizada com a realidade do país, uma outra sensibilidade, mais democrática.

Descrevendo o que seria o desejo fundante por trás das realizações desta geração, Arlindo Machado define assim a sua marca :
*“O projeto era o seu tanto utópico, mas trazia, pelo menos, a marca de uma decisão que caracterizaria definitivamente esta geração: a vontade de fazer televisão acima de todos os obstáculos.”*¹⁰

Dois fatores podem explicar este enfoque das realizações da videoarte nos anos 80. O primeiro é o fato de que, como se acredita, esta

⁹ “A primeira manifestação representativa deste gênero, a Mostra Nacional de Vídeo, ocorreu em Novembro de 1982, na cidade de São Paulo.” Almeida, *Op.Cit.*, p. 89-90.

¹⁰ Machado, Arlindo. *Máquina e Imaginário*, São Paulo, EDUSP, 1993, p. 254.

geração cresceu assistindo televisão, sendo a primeira geração a ter a TV como um dos componentes de sua formação cultural, já que a televisão se estabeleceu no país nos anos 50. O segundo é a própria situação da televisão no Brasil, ao menos naquele momento, em que as grandes redes dominam o espaço da comunicação televisual, de maneira nada democrática.

Esta postura crítica frente a televisão, que traz em seu bojo o desejo de transformação, com o estabelecimento de uma forma alternativa de linguagem televisiva dentro da própria televisão, através da inserção de programas independentes, alheios aos interesses maciços por trás das grandes redes, é curiosa, se a compararmos com as primeiras investidas internacionais no campo da videoarte.

Apesar dos quase quinze anos que separam estas duas experiências, a proposta da videoarte no exterior era de quebrar o sistema figurativo e narrativo dominante na TV, através de imagens distorcidas, quase desintegradas, com o auxílio de sintetizadores de vídeo.

Machado aborda a questão ao discutir sobre o modelo pictórico renascentista: *“De fato, se pudéssemos hoje resumir numa frase a tendência geral que a chamada video-arte perseguiu na Europa nos últimos vinte anos, diríamos que se trata, antes de mais nada, de distorcer e torturar até o limite da desintegração a velha imagem do sistema figurativo. (. . .) Pois bem : o que a video-arte internacional se propôs a realizar foi justamente o aniquilamento desse sistema figurativo, como*

aliás já vinha acontecendo desde muito antes no terreno das artes plásticas."¹¹

Por outro lado, paralelamente à destruição da imagem do vídeo com propósitos plásticos, uma outra corrente compartilha a mesma postura crítica frente ao meio, tendo a própria televisão como horizonte, procurando dar visibilidade à sua produção, tal qual a produção brasileira dos anos 80.

A diferença é que esta corrente da videoarte no exterior, vai procurar estabelecer novos canais de difusão, totalmente alternativos. É o caso dos grupos independentes americanos que, sendo marginalizados pelas grandes redes, se aglutinam, a partir do final dos anos 60, em torno do 'apelido' *Guerrilla Television*, forjado pelo grupo Raindance em Nova Iorque.¹²

Não se tem notícia de se haver construído um sintetizador de vídeo no Brasil, enquanto que no exterior, o acesso a tecnologia se dá de maneira mais fácil e direta, permitindo experimentações que pervertem a organização audiovisual televisiva. Alijada deste acesso tecnológico, a videoarte no Brasil se limita a transgredir a linguagem televisiva no campo

¹¹ Machado, Arlindo. "As perspectivas da videoarte no Brasil." in *Guia do Vídeo no Brasil*, São Paulo, Olhar Eletrônico (ed.), 1984, pp. 34-42; p. 34.

¹² William Boddy, em seu texto que revisita a 'Guerrilla', coloca assim a motivação destes grupos: "Le fossé qui séparait les chaînes de télévision et les nouveaux indépendants de la vidéo semblait plus infranchissable encore que le gouffre entre le cinéma de Hollywood et les cinéaste indépendants. La télévision a rejeté une grande partie du travail indépendant en vertu de motifs esthétiques, politiques, voire technologiques (la vidéo petit format était jugée techniquement impropre à la diffusion), et cette exclusion a rassemblé divers producteurs indépendants en une même marginalité, créant une communauté étroitement liée qui prenait en charge non seulement la production, mais également la distribution, la diffusion, l'exégèse critique et la publicité." Boddy, William. "Paper Tiger Television: la télé de guérilla revisitée", in *Vidéo, Communications* n° 48, Paris, Seuil, 1988, pp 155-166; p.156.

da enunciação. “*Não sem motivo, a arte do vídeo no Brasil, por força não propriamente de uma limitação, mas de um monolitismo tecnológico, tende a regredir a uma espécie de pré-história da figuração, dobrando-se, com inocência, às determinações mais elementares do instrumento técnico. Não por acaso, as entrevistas constituem o lugar-comum do grosso da produção mais recente.*”¹³

É no início dos anos 80, com o avanço tecnológico, mesmo que tímido, no país (avanço este que não permitia, como no exemplo norte-americano, a constituição de canais próprios para difusão e veiculação, mas simplesmente tornava possível estruturar produtoras de vídeo) e a invasão de equipamentos domésticos, que surge esta safra de realizadores, reunidos em grupos independentes, preocupados sobretudo, em forjar uma linguagem alternativa para aquela imposta pelas grandes redes, no seio delas mesmas.¹⁴

Estamos considerando, portanto, que é justamente esta produção da década de 80, a que dá início ao estabelecimento efetivo da videoarte no Brasil, mesmo que esta tenha como objetivo a inserção nos meios televisivos convencionais. E isto se dá graças à acessibilidade à tecnologia, mesmo que incipiente e inicial. Desse modo, estes grupos independentes podem ser considerados descendentes, mesmo que com motivações ideológicas diversas, daqueles grupos americanos que, no

¹³ Machado, *Guia do vídeo no Brasil*, p.36.

¹⁴ “Por outro lado, o desenvolvimento da TV e da indústria eletrônica criou condições para a emergência de uma nova geração de produtores, preocupada em encontrar alternativas de linguagem à TV papai-mamãe que as redes adotam.” Priolli, Gabriel. “Enquanto dona Globo não vem”, in *Guia do Vídeo no Brasil*, São Paulo, Olhar Eletrônico (ed.), 1984, pp.27-31; p. 29.

final dos anos 60, se apropriaram da tecnologia do vídeo com o objetivo de estabelecer novos parâmetros para o meio.

Ainda assim, Machado considera a produção independente comprometida com o aprofundamento da função cultural da televisão, investindo na experimentação e dando visibilidade aos problemas sociais do país. Segundo ele, o vídeo independente podia cumprir: *“... uma função cultural de vanguarda, no sentido positivo do termo: ampliar os horizontes, explorar novos caminhos, experimentar outras possibilidades de utilização, reverter a relação de autoridade entre produtor e consumidor, de modo a forçar um progresso da instituição convencional da televisão, demasiadamente inibida pelo peso dos interesses que são nela colocados em jogo.”*¹⁵

Com a diferença, ressaltamos, de ter como objetivo a própria televisão. *“Ora, mas o objetivo maior dos grupos independentes, a médio ou longo prazo, era a própria televisão e isso implicava uma luta difícil, de natureza ao mesmo tempo política e cultural. No fundo, todos eles almejavam abrir um espaço dentro da indústria do broadcasting e colocar suas idéias criativas ao exame crítico da grande massa de espectadores. Praticamente nenhum dos grupos surgidos nos anos oitenta alimentou idéias de marginalidade ou de gueto cultural.”*¹⁶

Dentro deste quadro, o primeiro grupo a conquistar um espaço na programação tradicional de uma emissora, mesmo que de alcance circunscrito à grande São Paulo, é o Olhar Eletrônico, na TV Gazeta de

¹⁵ Machado, Arlindo. *Máquina e Imaginário*, São Paulo, EDUSP, 1993, p. 254.

¹⁶ *Idem*, p.255.

SP, em 1983. Deste momento em diante, a televisão vem absorvendo estes novos talentos, que imprimem uma modificação na linguagem estabelecida pelas redes¹⁷. Outro grupo também desponta no cenário televisivo nesta mesma época, o TVDO.

Estes dois grupos, têm, acima de tudo, a vontade de intervir criticamente na televisão, discutindo a concepção formal e o conteúdo dos programas. Assim, não se filiam à onda internacional da videoarte, que trabalha no campo estritamente videográfico, quase que exclusivamente com imagens abstratas, como é o caso de Paik, embora façam incursões por esta vertente, mas sim pertencem àquela corrente dos grupos independentes que formavam a *Guerrilla Television*.

Sua importância para a videoarte brasileira é capital, pois são estes grupos que abrem frente no meio televisivo e desse modo garantem visibilidade àquela produção, dando mostras de que podia-se fazer um trabalho alternativo às regras estabelecidas e ao mesmo tempo encontrar espaço para veiculação e um público carente de novidades. Tanto o Olhar como a TVDO podem ser considerados responsáveis pelo crescimento e até pelo estabelecimento da videoarte no país.

Entretanto, neste quadro também existem as vozes dissonantes. É o caso de Sandra Kogut. Trabalhando de forma isolada no Rio de Janeiro e contemporaneamente aos grupos paulistanos, ela trilha um caminho pessoal, individual. Não podemos dizer portanto, seguindo o raciocínio do video independente que se organiza em torno de grupos, que ela faça

¹⁷ “ Programas ou séries como *Armação Ilimitada* ou *TV Pirata*, grandes sucessos da Rede Globo, jamais teriam sido possíveis não fosse a introdução pelos independentes de um estilo jovem de produção, com alta dose de humor crítico e criatividade.” *Idem*, p.256.

parte desta segunda geração e mesmo Arlindo Machado a insere na terceira geração de video criadores dos anos 90.¹⁸

Tal afirmação não nos parece de todo verdadeira. De fato, os trabalhos mais significativos, ou pelo menos aqueles mais conhecidos e por isso mais reconhecidos de Kogut são aqueles realizados nos anos 90. Contudo, sua produção nos anos 80 é bastante intensa e significativa para o transcorrer de sua própria obra, bem como para o conjunto da videografia brasileira.

Seus primeiros trabalhos são como que uma recuperação das experiências dos realizadores da primeira geração dos anos 70. São registros de performances da própria videoartista ou de outros artistas plásticos. Mas Kogut também faz incursões no campo das instalações, criando as Videocabines em 1988, o que vai colocá-la dentro do esquadrão dos realizadores singulares, encabeçados por Otavio Donaci e suas video performances batizadas de *Vídeo Criaturas*.

É justamente com as Videocabines que o trabalho de Kogut compartilha a marca da geração dos independentes. Não só pelo fato da realizadora carioca ter como objetivo a inserção de seus trabalhos no seio da própria televisão, mas também, como vamos demonstrar, no sentido formal, nas referências de linguagem e na visão crítica do país e do próprio meio televisual.

¹⁸ Cf. Machado, Arlindo. *Video Art: The Brazilian Adventure*, in <http://mitpres.mit.edu/e-journals/Leonardo/isast/spec.projects/machado.html>

Fazendo referência à toda esta geração de videoartistas dos anos 80, Machado aponta para o que chama de 'uma outra antropologia' dada por procedimentos com relação a enunciação. Para nós interessa apenas relacionar esta abordagem ao trabalho de Sandra Kogut. *“Essa geração passa agora a rejeitar representações totalizadoras, deixa patente nas obras as suas próprias dúvidas e a parcialidade de sua intervenção, interroga-se sobre os limites de seu gesto enunciativo e sua capacidade de realmente conhecer o outro.”*¹⁹

A estratégia é dar voz ao sujeito focado, ou ao objeto representado, para que este possa construir o seu próprio sentido, deixando para isso visíveis até mesmo as técnicas de produção, desmistificando-as. O resultado é a proximidade ao invés do distanciamento característico provocado pela câmera. Comentando esta estratégia, diz Machado : *“. . . o Olhar Eletrônico vai buscar, em seus trabalhos mais consequentes, quebrar qualquer relação de saber ou de autoridade que possa existir entre o realizador e o sujeito focado, evitando sobrepor às imagens deste último um pretense discurso da verdade e criando dispositivos para que o focado possa responder ele próprio, com autonomia, às indagações do primeiro.”* Mais adiante completa e resume : *“Devolver a palavra ao povo, deixar que o focado se coloque livremente, fazer com que as técnicas de produção se tornem transparentes aos protagonistas - tais são alguns dos princípios norteadores do trabalho do Olhar. . .”*²⁰

¹⁹ Machado. *Máquina e Imaginário*, p.263.

²⁰ *Idem*, p.266.

Vamos verificar que a obra de Sandra Kogut, principalmente com a elaboração das Videocabines, parte da mesma postura em relação ao gesto enunciativo. O procedimento utilizado não mais privilegia aquele que tem a posse da câmera, o produtor, como aquele que é capaz de produzir um conhecimento, uma verdade sobre o que é representado. Os papéis de cada um desses agentes são colocados numa relação de equivalência, onde não há imparcialidade, mas sim uma colaboração em que ambos interagem, podendo até mesmo trocar de papel.

As Videocabines representam uma radicalização deste procedimento, em que de fato não há ninguém manipulando a câmera, onde a isenção do realizador é total. A este cabe orquestrar o resultado final através das possibilidades de articulação de linguagem própria do vídeo.

2.2 A TRAJETÓRIA

“Sandra Kogut est venue au monde par inadvertance, en 1965, dans un pays aux contours incertains: le Brésil.

Son berceau, (il n’y avait sans doute pas de place ailleurs) fut placé au dessus d’une pile de journeaux en provenance du monde entier, coincé entre un téléviseur allumé 24 heures sur 24, et les genoux d’une grand mère spécialisée dans les histoires juives et les chants d’Europe centrale. Par la fenêtre toujours ouverte de sa chambre lui parvenait les echos permanents, moites et fulgurants de la rue brésilienne. (. . .) Son imaginaire s’est constitué par strates successives qui s’empilent et s’additinent sans se contredirent: la vieille Europe des lointains grands parents, le vertige tropical, le lait télévisuel, les comics US et le Coca-cola, le sentiment ulcéré de la différence, l’appartenance à une communauté partagée, l’horreur de la vulgarité, l’indifférence aux normes. . .”²¹

Não poderia haver melhor definição, quase perfeita, de Sandra Kogut, do que esta acima. Também não poderia haver ninguém melhor do que Pierre Bongiovanni para fazê-la. Bongiovanni adotou Sandra Kogut e seu trabalho em 1991 e com ela convive até hoje no CICV - Centre

²¹ Bongiovanni, Pierre. “Sandra Kogut”, in *Chimaera 1&2*, CICV, 1991, p. 118.

International de Creation Video (hoje acrescido do nome do compositor francês Pierre Shaeffer), onde Kogut desenvolve trabalhos até hoje.

Quase perfeita, pois podemos fazer uma única ressalva a esta definição. Ao contrário do que muitos dizem e pensam, inclusive Bongiovanni, na casa dos Kogut não se via televisão e assim Sandra não teve a televisão como componente de sua educação, comum àqueles da geração nascida nos anos 60. Tal fato, revelado pela própria realizadora em entrevista concedida em 1995²², derruba o argumento de Bongiovanni, que colaborou para a cristalização da imagem da videoartista embebida por imagens televisivas.

Entretanto, como disse Pierre Bongiovanni, Sandra Kogut veio ao mundo por inadvertência. Nascida no Rio de Janeiro em 1965, teve uma educação que pode ser encarada como fora dos padrões considerados normais. Neta de imigrantes russos, foi educada em escola francesa até os 18 anos. Não estudou português e História do Brasil.

Em meio a jornais do mundo inteiro, escutando pela voz da avó cantos da Europa central, o olhar de Sandra foi educado através das janelas. A do apartamento da primeira infância na agitada Copacabana, a do automóvel pelas ruas atribuladas do Rio. É nas janelas que se pode encontrar sua referência mais significativa e não na televisão. A outra referência é justamente a mistura. Mistura de línguas, de raízes, de imagens, de sons, que em última análise são característica de um país miscigenado como o Brasil.

²² Ver Apêndice: Entrevista, p.128.

Praticamente isolada no Rio de Janeiro (em São Paulo já haviam começado a trabalhar, em meados de 1982 o grupo Olhar Eletrônico e a TVDO de Tadeu Jungle e Walter Silveira) fez seus primeiros trabalhos com equipamentos VHS emprestados, registrando performances de artistas plásticos.

Uma de suas características mais marcantes é o não preconceito em relação aos meios ou veículos. Sandra faz vídeos, comerciais, videocliques, programas para a TV, instalações, cinema, programas interativos via Internet. Toda imagem que se move é para ela material de trabalho, de investigação e experimentação. Fato que nem sempre lhe trouxe benefícios, pelo menos no Brasil, onde ainda parece que as especificidades permanecem cristalizadas.²³

Em 1982 prestou vestibular para a Faculdade de Economia. Depois de um ano desistiu e prestou novo vestibular para a Faculdade de Filosofia. Passou em segundo lugar, recebeu uma bolsa de estudos, mas ainda não estava satisfeita. Queria fazer cinema. Contudo as condições para estudar cinema no Rio de Janeiro não eram das melhores.

Em 1983, Sandra descobre o vídeo, através de amigos que trouxeram uma câmera VHS portátil. Antevê a utilização da máquina para fins outros que não o simples registro de cenas domésticas a que se destinava tal câmera. Foi então que viu no jornal um anúncio nos classificados de um curso de vídeo, oferecido por uma das inúmeras

²³ A esse respeito, Kogut se manifestou em 1996, ao ver seu filme 'Lá e Cá' ser recusado nos principais festivais de cinema do país, ao mesmo tempo em que era convidado a participar de festivais no mundo todo e fazer carreira vitoriosa. "Não estamos mais organizados em grupos separados (se é que estivemos mesmo um dia), somos todos autores capazes de transitar num universo audiovisual do som e da imagem em movimento." Cf. O Estado de São Paulo, Caderno 2, 17/03/96.

pequenas produtoras, semi amadoras que trabalhavam com equipamentos VHS, que proliferavam por todos os lugares naquela época. Fez o curso de câmera, foi imediatamente convidada para trabalhar na própria produtora onde fez o curso e desde então não parou mais de trabalhar com video.

Já nessa época circulava no meio das artes plásticas, junto a artistas da Geração 80 e desse convívio surgiram os primeiros trabalhos de videoarte. Nesta linha está seu primeiro trabalho, *Intervenção Urbana (1984, 18')*, uma performance realizada por ela mesma no MAM, do qual não restam mais registros.

Seguiram-se as video performances '*Calendula Concreta*' e '*O caso da menina loura que ficou com o braço mulato*', em parceria com o Grupo 6 Mãos, formado pelos artistas plásticos Alexandre Dacosta, Ricardo Basbaum e Jorge Barrão, realizadas por 3 anos consecutivos, 1985, 86 e 87.

Ainda dessa relação com as artes plásticas, Sandra realiza *Egoclip (1985, 15')*, *O Gigante da Malásia (1986, 16')*, *7 horas de sono (1986, 7h)* e *A G Profunda (1987, 11')*. *7 horas de sono* e *A G Profunda* são parcerias com Jorge Barrão. O primeiro foi produzido apenas com uma câmera fixa, ligada ininterruptamente, que registra a videomaker e Jorge Barrão, com quem foi casada, simplesmente dormindo.

Já *Egoclip* é uma parceria com '*A Dupla Especializada*', criação dos artistas plásticos Alexandre Dacosta e Ricardo Basbaum. O video gira em torno das peripécias da dupla, que passeia pela cidade, canta, recita

Há uma interessante passagem, em que a Dupla Especializada aparece em um supermercado através de imagens gravadas pelo sistema de câmeras de vigilância. Nada suspeito surge na tela, além dos dois artistas escolhendo produtos entre as prateleiras e enchendo seus carrinhos. Entretanto, Sandra parece antecipar a onda mais atual de produções da videoarte em todo o mundo, que recorrem a imagens de assaltos e cenas de violência registradas por câmeras de vigilância como matéria.



Fig.2 A Dupla Especializada em imagens colhidas das câmeras de vigilância, Egoclip.

poemas, comanda um fictício programa de televisão em que recebe cartas de espectadores improváveis e promete sorteios entre eles. O objetivo parece não ser esclarecer nada, pelo contrário, a estrutura é fragmentada, recheada de imagens sem um sentido coerente. Sem dúvida o vídeo está em consonância com o caráter non sense da Dupla Especializada.



Fig. 1 A Dupla Especializada em ação em Egoolip.

Em *O Gigante da Malásia*, a mesma estrutura fragmentada e pouco esclarecedora, persegue o inverossímil aparecimento do tal gigante pelo Rio de Janeiro. Inúmeros depoimentos de pessoas que alegam ter visto o gigante são permeados por imagens de ônibus lotados, de bailarinas em performance em espaços públicos, de receitas culinárias sendo preparadas. Ao final de tudo, entra em cena um espectador de televisão típico, sentado em uma poltrona, de pijamas, comendo vorazmente e encarando os espectadores do vídeo. Talvez esteja aí uma prefiguração das preocupações de Kogut com a relação do espectador com o próprio meio televisivo.



Fig. 3 O espectador prepara-se para assistir TV, *O Gigante da Malásia*.

Este dois trabalhos ilustram bastante bem esta fase inicial, que podemos chamar de amadora, doméstica, em que a realizadora não conta com a disponibilidade de quaisquer recursos. Kogut está em busca por estabelecer sua linguagem, sua identidade própria. Sua principal referência são as experiências daqueles artistas com quem estava em contato. Esse contato fez com que Sandra encarasse o video como apenas um outro suporte para fazer artes plásticas e chega a dizer textualmente que se considerava, nessa época, uma artista plástica que tinha como suporte o video.²⁴

Entretanto já se encontram nestes trabalhos a profusão de imagens desconexas, a saturação de elementos na tela, o trabalho intenso com o audio e o som. Pela carência de recursos, estes vários estratos não se misturam, não se sobrepõem, permanecendo em uma sequência linear que reafirma seu caráter non sense.

Simultaneamente a estes trabalhos, em 1985 Sandra é convidada a trabalhar no Circo Voador, como responsável pela gravação dos shows e pela montagem de programas a partir do material gravado, para posterior exibição em telão. É no Circo que começa a fazer contatos com bandas e músicos que também começavam nos anos 80, como 'Os Paralamas do Sucesso', 'Legião Urbana', 'Blitz' e Fausto Fawcett, que mais tarde resultará na realização de videoclips para a Globo. É também no Circo Voador que Kogut trava contato com artistas de outras áreas da cultura tipicamente carioca dos anos 80. É o caso do grupo de teatro 'Asdrubal trouxe o trombone', que resultou na parceria com Regina Casé no programa Brasil Legal da Rede Globo.

²⁴ Ver Apêndice: Entrevista, pp. 127-128.

Talvez tenha sido esta, no Circo Voador, a mais importante experiência para que Sandra começasse a sedimentar tanto sua carreira como videoartista quanto uma sintaxe audiovisual própria. Sua passagem pelo Circo Voador lhe renderam basicamente dois pontos fundamentais: primeiro o contato com a música e segundo a possibilidade de adquirir seu próprio equipamento.

Da relação com a música, Sandra pode experimentar formas de alinhar o discurso sonoro ao discurso visual, o que lhe permitiu destruir a pureza das imagens, recortando, sobrepondo, fragmentando. É aí que descobre o som como elemento estruturador a ser trabalhado com o mesmo cuidado dado à imagem. E em 1986, o Circo vai em temporada para o México. Surge a chance de, na volta ao Brasil, fazendo escala no Panamá, comprar um equipamento profissional de vídeo. Sandra associa-se a Roberto Berliner e volta trazendo na bagagem uma ilha de edição U-Matic.

Monta então, no mesmo ano, juntamente com Roberto Berliner, uma produtora, que a faz abandonar o curso de comunicação da PUC-RJ. É a Anteve, um jogo de palavras de duplo sentido: antena + TV e do verbo antever: estar antenado é antever. A Anteve vai sobreviver às dificuldades do relacionamento dos dois sócios, que não partilham a mesma visão sobre o vídeo, nem o mesmo desejo em fazê-los, até meados de 1989, a partir de quando Sandra segue sozinha com a produtora.

Assim, com um equipamento à sua disposição, a música se apresenta como a possibilidade de elaborar uma linguagem, uma sintaxe,

que tem como fundamento o fato de que o material captado pela câmera é matéria prima para a elaboração de um significado a partir da pós-produção. Com os relacionamentos travados no Circo Voador, Kogut realiza diversos videoclips.

Mas não só de videoclips se configura esta fase. Com Anteve, ela ainda produz comerciais para a TV, videoclips, documentários e realiza seu primeiro trabalho de projeção: um especial, uma espécie de documentário do show d'Os Paralamas do Sucesso, batizado de *V o Video*, exibido na televisão pelo SBT. Deste especial, resulta o videoclip '*A Novidade*' (1987), que é contemplado com o prêmio de melhor video musical no Rio Cine Festival e melhor edição na Jornada Maranhense de Video.

Mais importante que produzir e dirigir videos de todas as classificações, Sandra pesquisa as possibilidades de construção da imagem. Com uma simples ilha de corte seco, sem mesa de efeitos ou quaisquer outros recursos, inventa fusões, misturando frame a frame duas imagens, flashes e outros efeitos feitos 'a mão'.²⁵

1988 marca uma nova fase em sua carreira. É quando faz sua primeira incursão no campo das instalações ao mesmo tempo em que começa a ser notada internacionalmente. Convidada pela equipe de produção do Fantástico a dirigir o videoclip da música *Juliette*²⁶, de Fausto Fawcett, Sandra utiliza o repertório de 'descobertas' feitas durante

²⁵ Ver Apêndice: Entrevista, p. 146.

²⁶ O videoclip *Juliette* teve carreira bastante premiada: Medalha de Ouro no 31st New York International Film and TV Festival, Finalista do Clio Awards of New York, Melhor edição e Melhor roteiro no IV Festival VideoBrasil. Ver Videografia, pp. 212-215.

o período de pesquisas com edição para elaborar um trabalho complexo e de difícil digestão.

Uma co-produção da Antevé com a TV Globo, Sandra Kogut assina o roteiro, a direção e a edição do clipe *Juliette*. A música de Fausto Fawcett conta a história do naufrágio de um navio, batizado com o sugestivo nome de 'Sargentelli', carregado de mulatas, em plena praia de Copacabana. A suposta responsável pelo ocorrido é uma lourinha procurada pela polícia, a ninfeta 'Boticelli' Juliette.

Kogut toma como cenário imagens clichês, cartões postais de Copacabana, misturadas a cenas de suas ruas, imagens de seus prédios, do movimento real da velha 'Copa'. À frente deste cenário desfila toda sorte de objetos, como liquidificadores, televisores, automóveis, os velhos discos *long plays*. Entre o fundo e estas figuras, aparecem o cantor e em colaboração especial Fernanda Abreu. Entre o fundo e as figuras, desfilam mulatas 'Sargentelli', grafismos, letras, números, outros tantos objetos e a lourinha 'Boticelli'.

Nada escapa com integridade à manipulação operada por Sandra Kogut. O fundo, os cartões postais de Copacabana, é espelhado, estilhaçado, recortado, duplicado. Sobre ele os objetos estereotipados atravessam a tela fazendo percursos pouco previsíveis, sincopados, 'gagos', parecendo em um frame, para desaparecer logo depois e reaparecer mais adiante em lugar inesperado. A própria imagem do cantor é pervertida numa espécie de sinal de vídeo defeituoso.

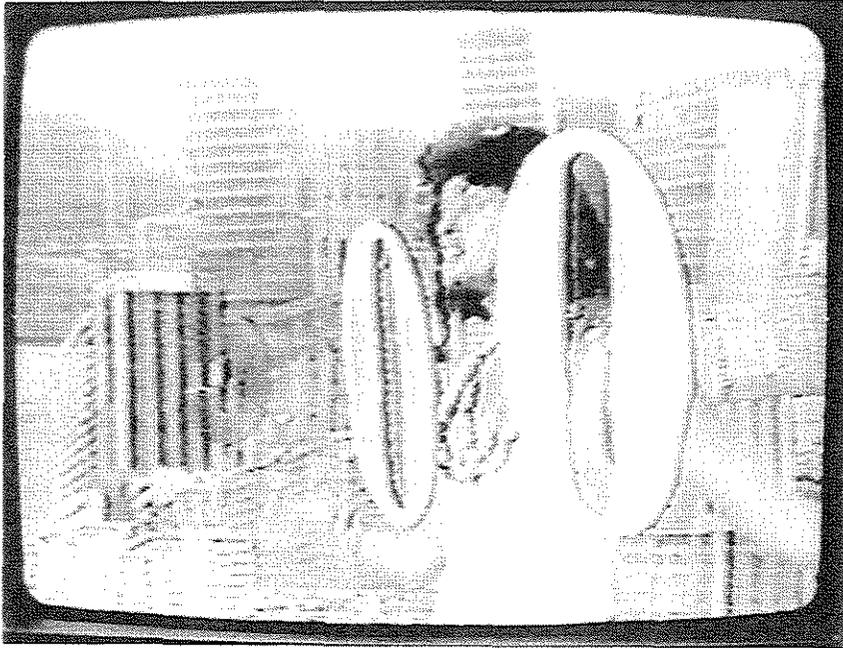


Fig. 4 Juliette

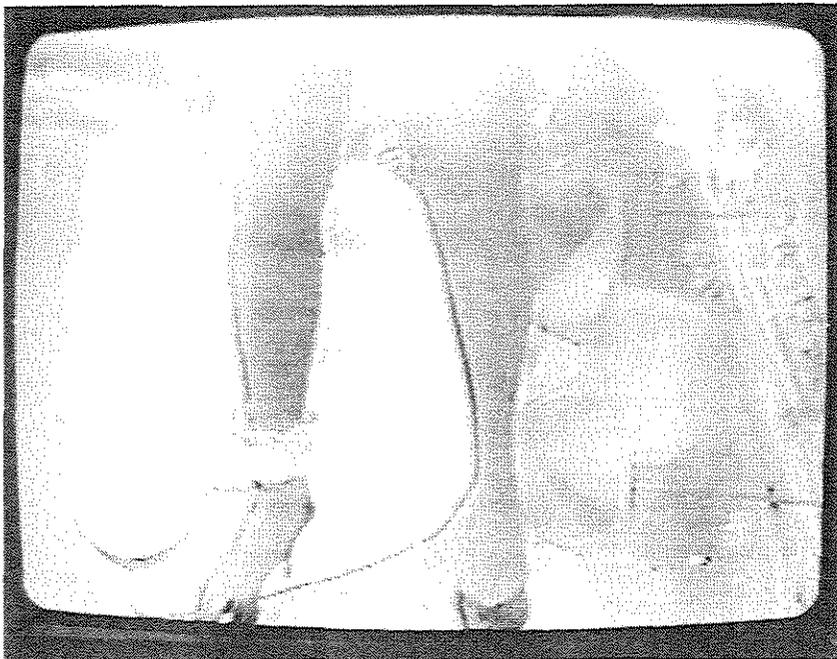


Fig.5 Juliette



Fig. 6 *Juliette*

Kogut cria três planos dissociados, três estreitos estratos de espaço, quebrando qualquer possibilidade de profundidade perspectiva. Os objetos são achatados sobre o fundo e por sua vez passam como folhas de papel sobre os protagonistas ou entre estes e o fundo. Também não há hierarquia. Tudo entre estes três planos é colocado em equivalência. A cidade, Copacabana, o liquidificador, o cantor.

A quantidade de informação é tão grande, a sequência das imagens de tal modo eletrificada, criando um movimento vertiginoso no exíguo espaço criado, que torna-se uma tarefa árdua acompanhar a sequência de frames sobre a qual se constrói o sentido do clip.

Engavetado, vetado pelo diretor da TV Globo encarregado pela produção, o clip não foi ao ar. Ironicamente, o clip só seria veiculado no Fantástico, depois de ganhar a Medalha de Ouro no Festival de Nova Iorque e ter sido comprado por outra emissora, a MTV. Têm início a sua carreira internacional e o namoro com a TV Globo, hoje já um longo casamento, onde começou produzindo videoclips e terminar por ter sob sua direção um programa mensal, o Brasil Legal. Também inicia-se a extensa lista de premiações, que fez de Sandra a videoartista brasileira mais premiada e reconhecida internacionalmente entre o final dos anos 80 e início dos 90.

Neste mesmo ano de 88 realiza sua primeira instalação na exposição NOVOS NOVOS, juntamente com outros artistas plásticos, na Galeria de Arte Centro Empresarial, RJ. Era uma cabine, a *Cabine Video nº 1*, para exibição de um video quase incompreensível, feito de inúmeras imagens, todas com o espaço de um único frame. Começa assim, com esta primeira experiência com a cabine, uma longa investigação sobre suas possibilidades, sobre seu significado, sobre sua utilização, que durará por mais 4 anos. Da novidade que representou esta instalação para aquele momento no Rio de Janeiro, vem o convite para uma exposição individual na mesma galeria, no ano seguinte. Elabora então cinco instalações, dentre elas três cabines.

Neste momento Sandra já conta com os elementos que vão constituir uma linguagem própria, singular, que marcará toda a sua obra posterior. Uma linguagem frenética, agregando múltiplos discursos, múltiplas imagens, centrada num trabalho de pós-produção intenso, aliada às cabines, uma forma de captação que busca a isenção do

realizador, que procura dividir com o sujeito, com o objeto, a realização do trabalho.

Em seu trabalho seguinte, *Rio MAM Hoje* (1989, 9') Sandra não conta com auxílio dos recursos de pós-produção da Rede Globo. Voltando a trabalhar com recurso mínimos e já com o repertório de experiências adquiridas com a realização da série de musicais, Kogut trabalha os sons, os ruídos, o áudio, da mesma maneira que trabalha as imagens nos videoclips. O sentido de *Rio MAM Hoje* se dá, principalmente, através da banda sonora. Feito para ser um documentário sobre a reinauguração do museu, destruído pelas chamas de um incêndio em 1978, onde todos os convidados, artistas plásticos, autoridades políticas, etc, são convocados a dar seu parecer sobre o museu, sobre a exposição, sobre suas próprias obras, o vídeo beira a incompreensão.

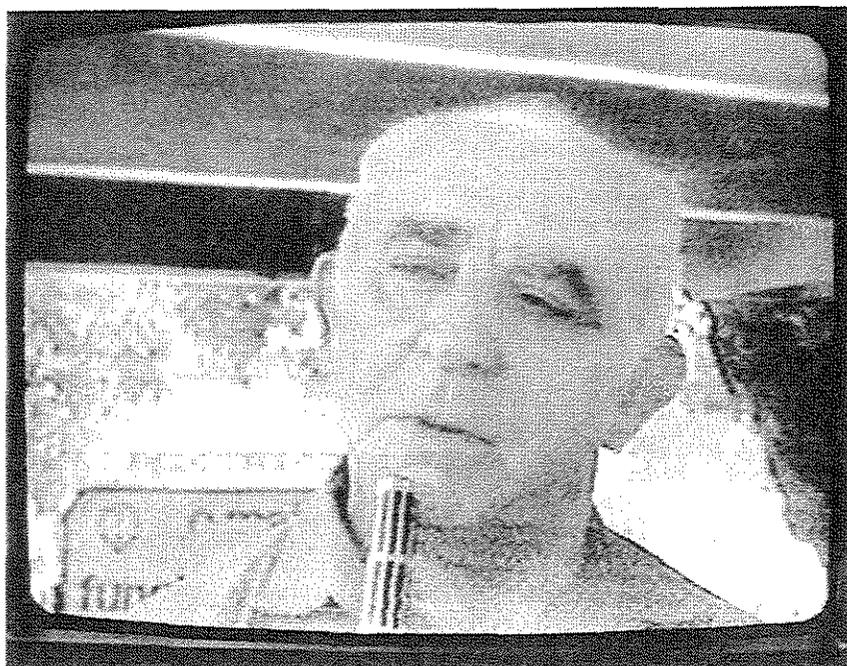


Fig.7 Um dos depoimentos 'clipados' em *Rio MAM Hoje*.

Toda e qualquer articulação convencional, todo o discurso é estilhaçado, quebrado, sincopado. A ninguém é permitido concluir a fala, restando apenas fragmentos de som sobrepostos, colocados em continuidade. O resultado é pura contradição, contraste em estado bruto, o fragmentado em continuidade. O mal estar frente a este não-discurso ou 'desdiscurso' é inevitável. E a explicação está no fato de que Kogut 'clipa' o áudio, colocando a reboque as imagens, invertendo o processo habitual, ou seja, 'videoclipar' imagens a serviço de uma música dada *a priori*.

Tudo por que às pessoas não é permitido concluir suas falas, o sentido do discurso não se dá, como seria esperado. O que foi captado pela câmera, é considerado por Sandra como pretexto para construir o seu próprio discurso, em seu próprio ritmo, com sua musicalidade, sua poética videográfica. Entretanto, não só de áudio é construído este trabalho. Imagens da reinauguração, das pessoas nas ruas, das obras expostas na ocasião, das cenas dos escombros após o incêndio, tudo é misturado a caracteres gráficos, letras, números, constituindo, enfim, a marca autoral da realizadora.

Dando continuidade à idéia das cabines, Kogut cria finalmente a sua versão definitiva com as *Videocabines*, em 1990. Depois de colher milhares de depoimentos de pessoas comuns nas ruas do Rio de Janeiro, faz uma exposição em forma de instalação no Centro Cultural Laura Alvim, na Estação Carioca do metrô e no festival Fotótica no MIS, SP.

Dois trabalhos derivam destas Videocabines: *As Videocabines são caixas pretas* (1990, 9') sobre o qual nos debruçaremos mais atentamente adiante e *What do you think people think Brazil is?* (1990, 5'). Este

segundo intensifica o trabalho de edição, ou seja, de pós-produção. São agregados ao discurso de turistas tecendo comentários sobre o Brasil, letras e grafismos produzidos por computador e imagens clichês do país, resultando na construção de um outro discurso, este elaborado pela autora.

Aqui já se apresentam alguns dos elementos mais fortes e característicos da linguagem da autora. Os múltiplos discursos, em línguas variadas, caracteres gráficos também em diversas línguas. O espaço da tela é estratificado, seccionado por faixas coloridas que varrem o vídeo horizontalmente, janelas trazem imagens sobre imagens, criando o quadro dentro do quadro. as imagens evocam objetos emblemáticos da cultura do país, objetos típicos da cultura do turismo, da imagem do Brasil para o estrangeiro.

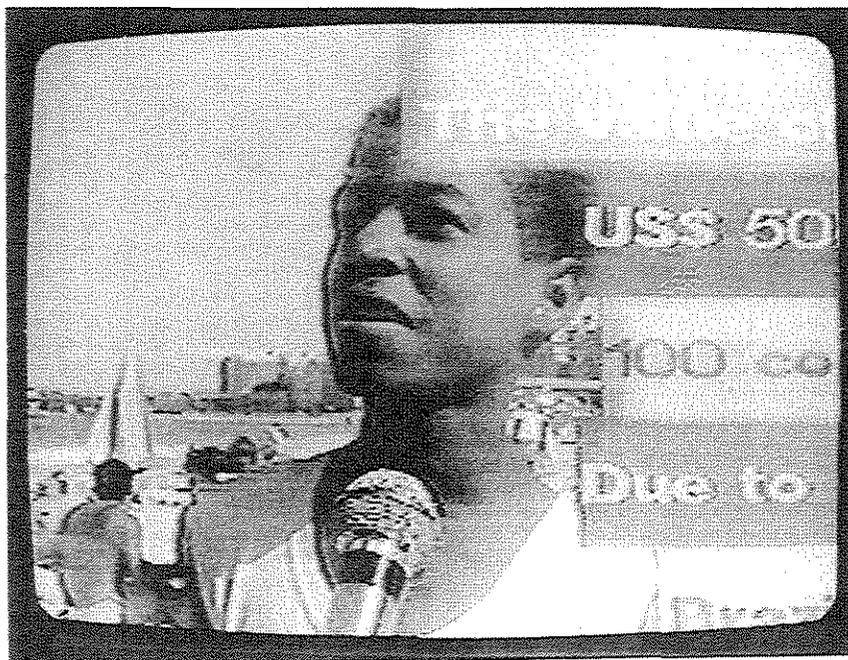


Fig.8 *What do you think people think Brazil is?*

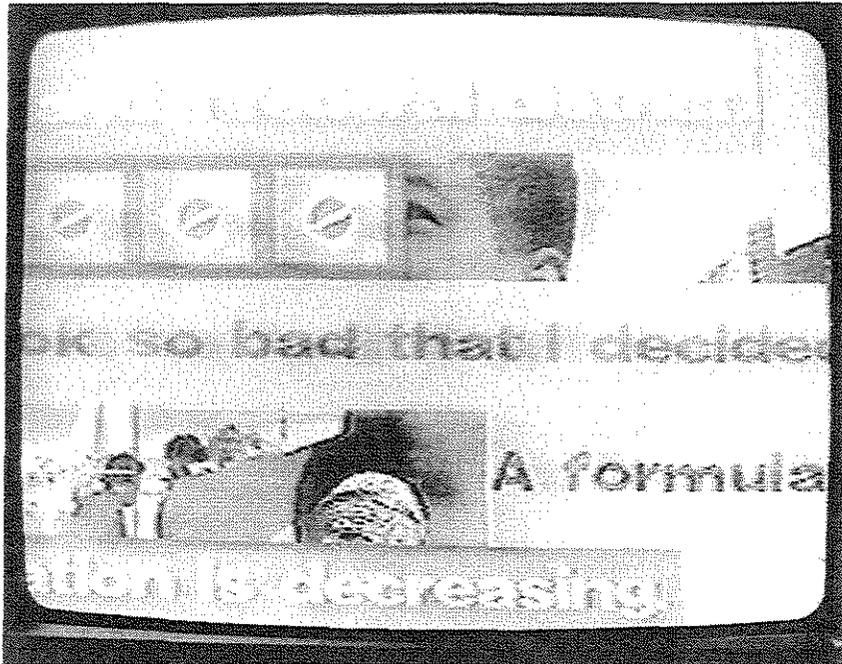


Fig.9 What do you think people think Brazil is?

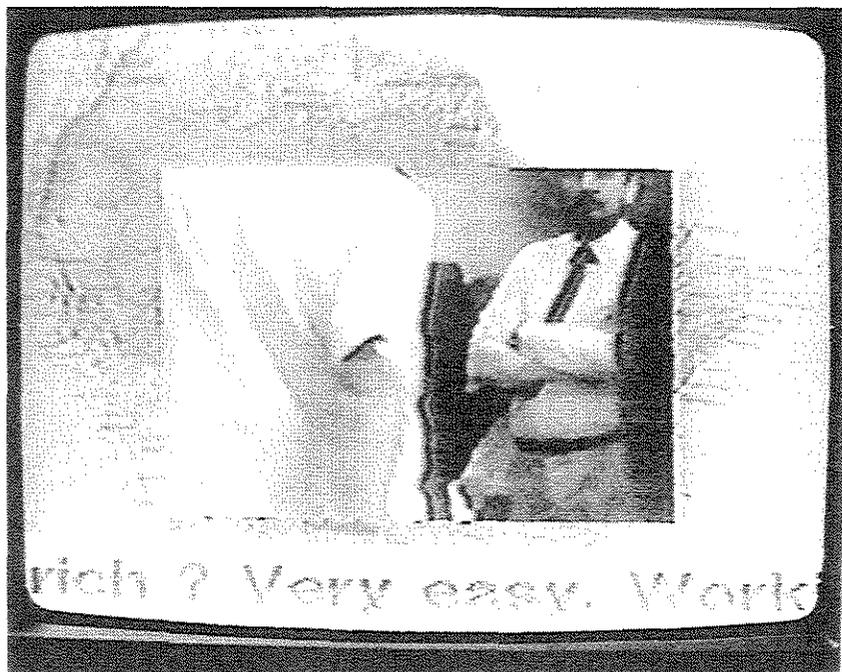


Fig.10 What do you think people think Brazil is?

Mais uma vez, o resultado beira o caos, a esquizofrenia, o exotismo de uma babel moderna da periferia do mundo. Sandra transforma em imagens os sons, as palavras escritas e faladas, os símbolos, os grafismos, articulando os sentidos e criando um novo significado para o discurso. O que dizem as pessoas pouco importa, mas é a partir mesmo destas palavras ditas, desta matéria-prima que a autora vai costurar, tecer um significado, re-escrever o texto, através de uma linguagem particular.

Um terceiro trabalho manterá ainda um parentesco com os resultados das Videocabines. Este será o videoclip *Manuel (1989)*²⁷, de Ed Motta, realizado utilizando o mesmo procedimento de colocar a câmera à disposição das pessoas, minimizando o controle e a interferência das instâncias de produção, só que desta vez, em estúdio, onde as pessoas se expressavam dançando, ao ritmo da música do cantor.

Vem então *Parabolic People*, que veremos também adiante, no ano seguinte, produzido pelo CICV (Centre International de Video Creation Pierre Shaeffer) a convite de Pierre Bongivanni e uma longa estada de colaboração com o Centro que dura até hoje. Desta parceria ainda vão ser realizados dois outros trabalhos.

*En Français (1993, 22'20")*²⁸ mistura imagens de ficção e documentais, em suporte video e película 16mm. Trata-se de um trabalho pessoal, sobre sua própria vida na França, seus romances, seu cotidiano, feito a partir de imagens captadas durante todo o tempo em que esteve

²⁷ O clip foi premiado com a Medalha de Bronze no 32º New York International Film and TV Festival. Ver Videografia, pp. 212-215.

²⁸ Grand Prix na 41ª edição do Kurzfilmtage de Oberhausen (Alemanha). Ver Videografia, pp. 212-215.

em Montebeliard, trabalhando sobre *Parabolic People*. Talvez seja seu trabalho mais intimista, feito de impressões, de imprecisões, de flous e fades. A própria Kogut refere-se a este trabalho como sendo auto-ficção. Aqui também há a presença de grafismos, de idiomas diversos, de imagens desconexas, costuradas a partir de um ritmo por sua vez menos intenso, contudo compensado por uma carga mais pesada de personalidade.

O que nos parece interessante é que Kogut parece antecipar e já perverter a onda mais atual da videoarte que descobriu as imagens registradas por câmeras de vigilância como matéria para trabalhos de arte. Entretanto, a câmera de vigilância de Kogut não está apontada para pequenos furtos em supermercados, delitos noturnos, assaltos a mão armada e sim para ela mesma, sobre sua vida cotidiana, sobre suas relações pessoais, sobre sua intimidade, revelando suas transgressões mais secretas.

O outro trabalho é *Lá e Cá (1995, 28')*²⁹, sua única experiência com cinema até então, largamente exibida pelas televisões da Europa. Durante a filmagem, Kogut utilizou o video como suporte para auxiliar na produção, como forma de apreensão e compreensão das imagens e do todo que ia se formando. Todo feito nos subúrbios do Rio de Janeiro, o filme usa recursos próprios do video, as imagens são fragmentadas, o discurso é sobreposto, entrecortado. O filme vai se tecendo como uma teia, um poema feito de versos autônomos.

²⁹ Prêmio do Festival na 42ª edição do Kurzfilmtage de Oberhausen (Alemanha). Foi exibido nos seguintes canais de televisão: Canal Plus da França, Espanha e Bélgica; Arte, Alemanha; BBC 1, BSTV, Austrália e KCET, EUA. Ver Videografia, pp. 212-215.

Mas esta incursão no cinema não representa para Kogut uma grande transformação. Acostumada a transitar por vários formatos da videoarte e por diversos mídias, ela é o que pode se chamar de artista do audiovisual. Todo suporte é objeto de experimentação, de criação de linguagem. Dentro desta lógica, já trabalhou com imagem sintética, como diretora da Globograph, um braço da Rede Globo dedicado a pesquisa e desenvolvimento de novas tecnologias; já fez um programa para a Internet que chamou de *TELEYES*; trabalha para a televisão brasileira, onde realiza, desde 1995, o programa mensal protagonizado por Regina Casé, o *Brasil Legal*, e francesa (France 3 Sud), onde dirigiu o programa *Adieu Monde* (1997, 27'23"), um documentário sobre os habitantes dos vales d'Aspe e d'Ossau, nos Pirineus.

Sandra trilha este percurso investigativo, de experimentação e invenção, bastante singular, trabalhando sobre o tema da rapidez, do volume de informação, da saturação. Muito mais do que uma crítica a um estado das coisas do mundo contemporâneo, ela faz uma leitura deste fato para escrever poesia, uma poesia cuja escrita é eletrônica e digital, o vídeo como ferramenta, como metalinguagem, metapoesia do mundo.

Uma poética estabelecida sobre imagens entrecortadas, estratificadas em camadas superpostas, com amplas aberturas, janelas, que constroem e reconstróem discursos multiplicados e que abrem possibilidades de leituras sempre renovadas a cada olhar. Uma poética colorida por ruídos, sons e vozes que expressas dentro do mesmo espírito vertiginoso.

2.3 AS VIDEOCABINES

É deste percurso, ou dentro deste procedimento criativo, que vai surgir *Parabolic People*. Mas não podemos falar deste vídeo, sem antes analisar a instalação da qual também resultou : *As videocabines*, que são seu tema de trabalho desde 1988.

A idéia das cabines surgiram para Sandra Kogut ocasionalmente, quando em certa ocasião foi perguntada, durante uma entrevista feita em conjunto com outros vídeo artistas, qual seria a maneira através da qual ela gostaria de exibir seus vídeos. À diferença da resposta praticamente unânime dos outros entrevistados, Kogut disse que seria dentro de uma cabine, onde o espectador estivesse isolado, no escuro, tranquilamente sentado em uma poltrona confortável, concentrado apenas nas imagens à sua frente.³⁰

Pouco tempo depois, a primeira cabine foi apresentada sob o título de *Cabine Video Nº 1* na exposição coletiva chamada NOVOS NOVOS, em que Sandra era a única vídeoartista e que aconteceu na galeria de arte do Centro Empresarial Rio, entre os dias 4 e 30 de Abril de 1988 no Rio de Janeiro. Esta mesma instalação foi apresentada também em São

³⁰ Não conseguimos determinar a data, nem o local, nem os participantes desta entrevista. Provavelmente terá sido durante algum dos festivais do ano de 87. Só pudemos afirmar isto a partir do depoimento da própria Sandra Kogut. Ver Apêndice: Entrevista, p. 136.

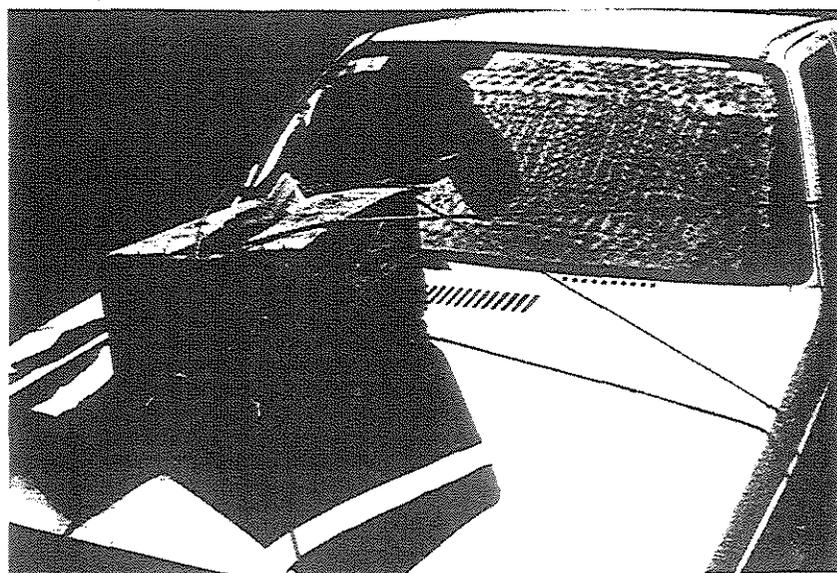
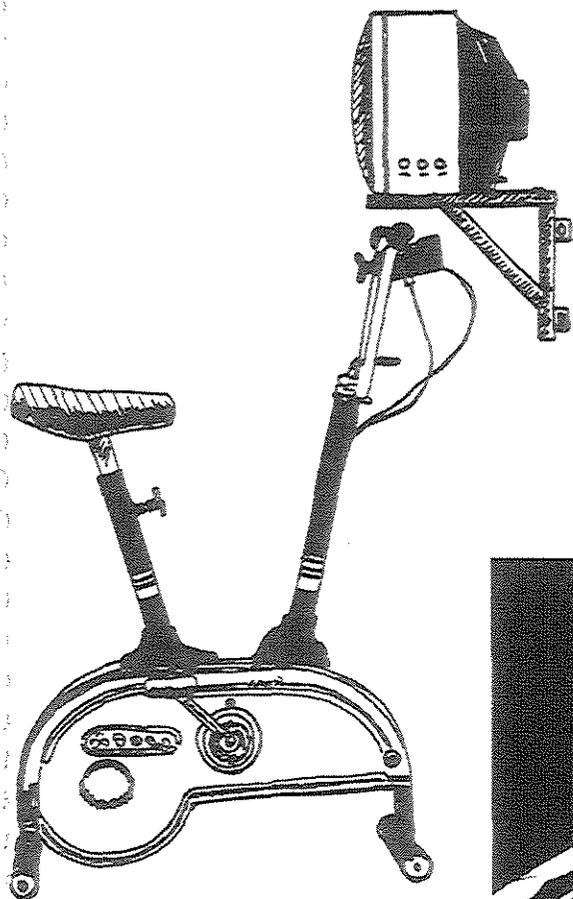
Paulo, no mesmo ano, no MIS. O que propunha com esta *Cabine Video Nº1* era simplesmente um espaço individual, uma cabine de 2X2X2,5 metros, equipada com uma poltrona e um monitor, para assistir TV. O video consistia de uma sequência de frames, o que tornava as imagens praticamente inapreensíveis aos olhos, acompanhada da música de Brian Eno.

A instalação causou impacto, chamando a atenção do público, o que levou os organizadores da coletiva a convidarem-na para uma exposição individual. No ano seguinte, entre os dias 13 e 24 de Julho, acontece a exposição contando com cinco instalações: *Aparelho Receptor*, *Telespectador*, *TV Ergométrica*, *Caminho das Vertigens* e *Cabines*.³¹ Exceto *Aparelho Receptor*, um monitor de video em que várias pessoas recepcionam os visitantes, dando-lhes boas vindas, as demais instalações são experimentações com o monitor retirado de seu papel tradicional, propondo outras posições no espaço para este, que aparece deitado, empilhado, tomado por imagens inusitadas, envolvido por situações divertidas.

É o caso *TV Ergométrica* (também chamada de *Passeio Ergométrico*) em que um monitor é colocado frente a uma bicicleta ergométrica e que, a medida em que o espectador pedala, desfilam imagens de ruas, avenidas e paisagens. Em *Telespectador*, o espectador se recorda dos livros infantis que cortam em fatias horizontais as páginas recheadas de personagens que podem ser misturados uns aos outros,

³¹ Cf. Jornal do Brasil, 13/07/89. Ver Anexo 1: Dossier de Imprensa, p. 165.

PASSEIO ERGOMÉTRICO



Carro usado na gravação do vídeo da instalação "Passeio Ergométrico". A câmera foi colocada dentro de um caixote forrado de espuma e amarrado no capô do carro.

Fig.11 *Passeio Ergométrico*

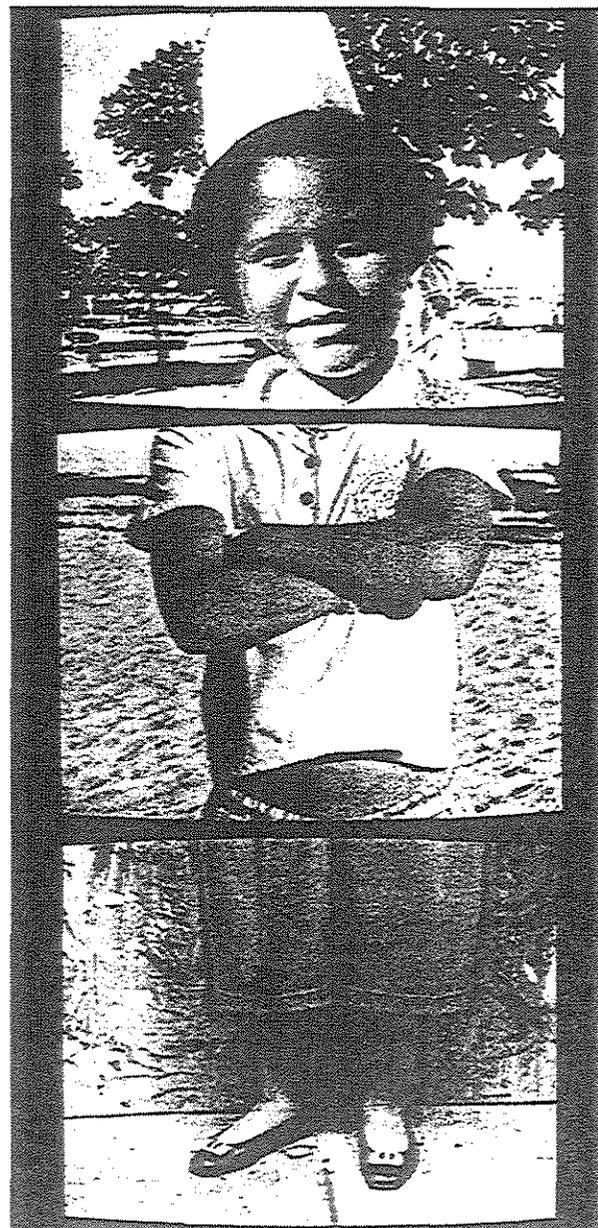
AS VISÕES LATERAIS, FRONTAL E TRASEIRA DE UMA PESSOA.



AS VISÕES LATERAIS, FRONTAL E TRASEIRA DE UMA PESSOA.

Fig. 12 Telespectador

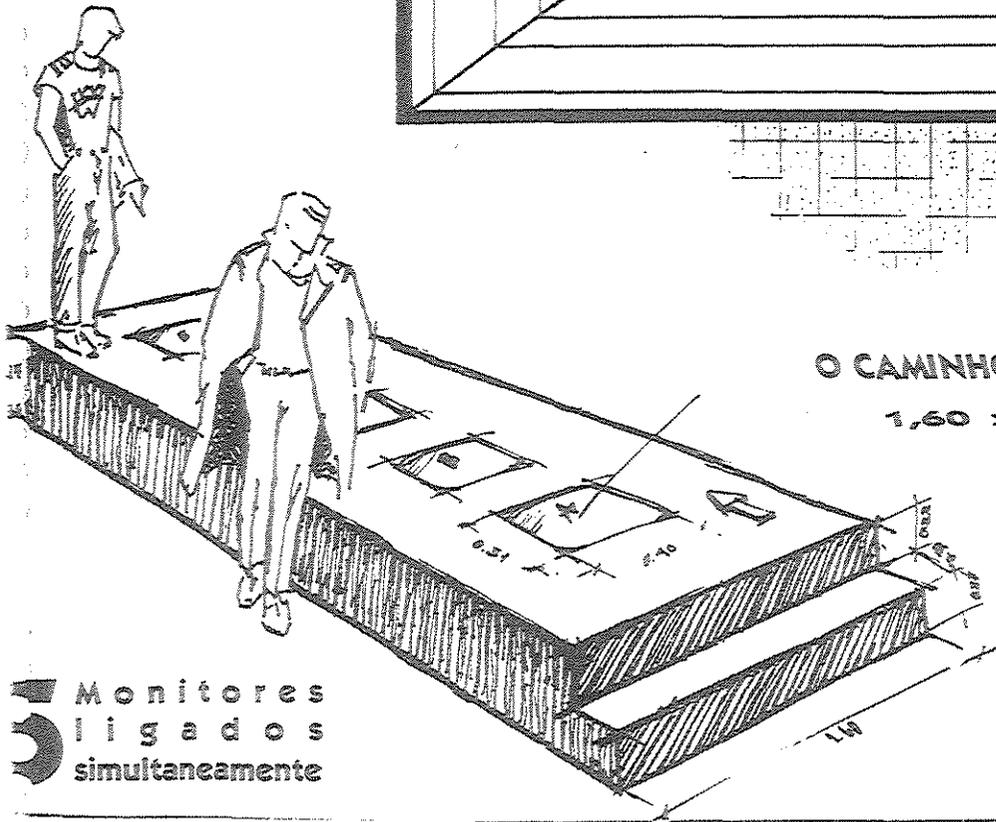
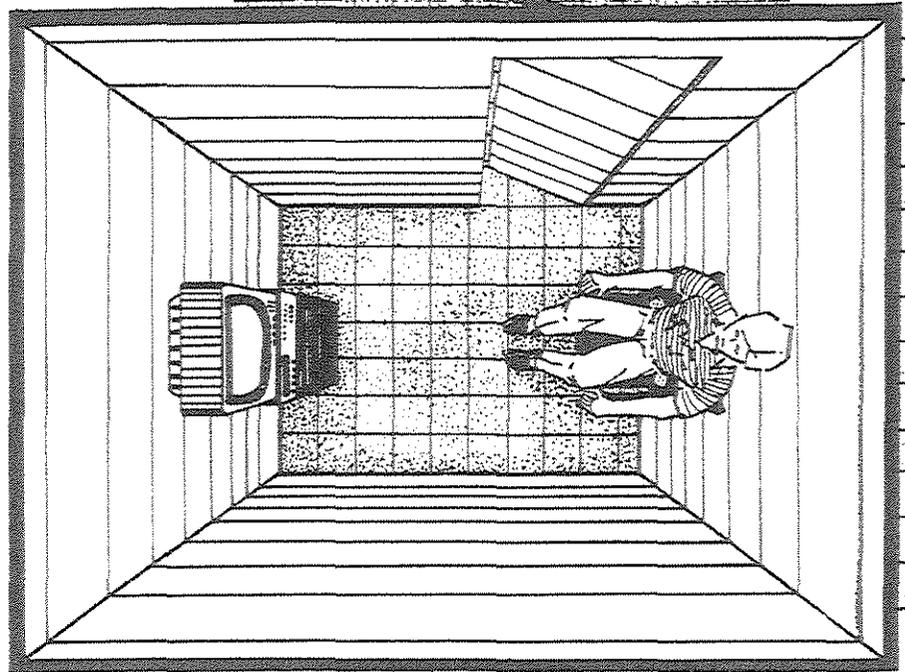
DOZE MONITORES EMPILHADOS EM QUATRO TORRES FORM.



DOZE MONITORES EMPILHADOS EM QUATRO TORRES FORM.

Fig. 13 *Telespectador*

**Cabines
individuais
de vídeo**
1,00 x 2,50 x 2,20



O CAMINHO DAS VERTIGENS

1,60 x 4,55 x 0,54

**Monitores
ligados
simultaneamente**

Fig. 14 Cabines e Caminho das Vertigens

cabeça de um, tronco de outro. Dentre elas já aparecem as videocabinas. São quatro torres compostas de três monitores cada. Cada monitor exibe, de perfil, de frente ou de costas, a cabeça, o tronco e os pés de personagens previamente misturados. *Passeio das Vertigens* é formado por quatro monitores deitados sobre o chão e sob um piso de vidro por onde o espectador passeia. De uma tela para a outra a profundidade aumenta, até a última, que dá a sensação de se estar sobre um prédio de quarenta andares.

Contudo, apesar da diversidade das proposições deste conjunto de instalações reunidos na exposição, são as cabinas que vão aparecer de fato como uma idéia original, provocando a curiosidade dos visitantes e sobre as quais Kogut vai lançar-se, daquele momento em diante. Nesta exposição de 89, eram três: a primeira, equipada com uma poltrona, passava frames em sucessão, acompanhados por música, repetindo a instalação do ano anterior; a segunda exibia pessoas da rua, que foram convidadas a entrar em uma cabina para serem registradas por um minuto; a terceira era equipada com uma câmera de vídeo e registrava as expressões dos espectadores da exposição.

Da idéia inicial de cabinas para projeção, ou melhor, para exibição de vídeos, que propiciassem um ambiente de concentração e conforto para o espectador, vem uma segunda situação, a de cabinas de gravação. Kogut amplia o uso e o caráter das cabinas e são estas últimas, as de gravação que lhe renderão material para realizar alguns de seus trabalhos mais marcantes, como é o caso de *What do you think people think Brazil is?*

Da primeira experiência, na qual as pessoas entravam caladas, permanecendo assim por um minuto, Sandra passou a convocá-las para se expressarem verbalmente. No mesmo ano de 89, a videocabine serviu de tribuna popular acerca das eleições presidenciais. Instalada no Largo da Carioca por seis horas, do meio-dia às seis da tarde, às vésperas do primeiro turno das eleições, foram colhidos cerca de trezentos depoimentos. Cada um que entrava na cabine, era convidado a expressar suas opiniões políticas, uma plataforma eleitoral, criticar candidatos ou lançar-se como tal. O resultado foi exibido no extinto Jornal de Vanguarda da TV Bandeirantes.³²

Transportado para o estúdio de gravação, o artifício de convidar pessoas a se expressar frente à uma câmera de video, é repetido para realizar o clip *Manuel* (1989, de Ed Motta, mais uma vez em co-produção com a TV Globo. Só que neste caso, as pessoas são convidadas a dançar ao ritmo da música, em frente a um fundo chromakey, onde posteriormente serão acrescentados grafismos, texturas e animações.

O procedimento sobre qual se baseiam *As Videocabines* é bastante simples, apresentando, contudo, resultados bastante coerentes com seu objetivo. Consiste em montar uma cabine equipada com uma câmera de video fixa, montada sobre um tripé e percorrer diversos pontos da cidade, convidando as pessoas a entrar para manifestarem-se. Mais tarde, o material gravado será editado e uma nova cabine, desta vez equipada com uma poltrona e um monitor exibirá um video, que também poderá ser exibido em outros locais, prescindindo da cabine.

³² Cf. O Estado de São Paulo, 23/11/89. Ver Anexo 1: Dossier de Imprensa, p. 166.

O objetivo era, a princípio, também simples: dar a palavra ao povo, desmistificando o aparato técnico.³³ Entretanto, este objetivo vai se tornando cada vez mais complexo à medida que as experimentações com as cabines vão se intensificando. Ao final, Sandra tinha em mente um projeto planetário, formando uma rede de cabines 'self-service', que possibilitariam a comunicação entre as pessoas de forma autônoma, sem a interferência que tradicionalmente envolve o aparato da produção televisiva.

Em 1990, *As videocabines* voltam a carga, agora como um projeto bancado por recursos financeiros obtidos num concurso promovido pela Fiat. Instaladas em diversos pontos do Rio de Janeiro³⁴, em diferentes dias, por várias semanas, passam a ser uma tribuna popular, não mais temáticas, mas um espaço aberto, onde o usuário, o transeunte, decide o assunto sobre o qual vai falar. A única regra é o tempo disponível: trinta segundos, que nem sempre é respeitado. O trabalho da equipe de produção, resumida praticamente à própria Sandra Kogut e Felipe Sá³⁵, se restringia a chamar as pessoas, explicar-lhes o objetivo da cabine, sugerir-lhes temas, tornando o mais descompromissada possível a participação dos que entravam naquele cubículo fechado. No total, foram gravados 1440 depoimentos contados pela própria realizadora.

³³ Ver Apêndice: Entrevista, p. 136-137.

³⁴ As Videocabines foram instaladas nos seguintes pontos do Rio de Janeiro: Copacabana, Ipanema, Largo da Carioca e Ruas 7 de Setembro e 13 de Maio. Cf. Tribuna da Imprensa, 2/10/90. Ver Anexo 1: Dossier de Imprensa, p. 168.

³⁵ Felipe Pimentel de Sá fez parte da equipe de Sandra Kogut em diversos trabalhos, sempre encarregado pelas imagens. É o caso de 'Juliette', 'Manuel' e 'What do you think people think Brazil is?', entre outros. Mais tarde acompanharia Sandra Kogut na realização de 'Parabolic People' e 'En Français'. Também colaboraram para a realização das Videocabines: Julia Valladares, Carlos Ferreira, Waldemir Telles Cabeça, Ana Beatriz Galvão e Rodrigo Toledo. Ver Ficha Técnica, pp. 216-218.

Desse material resultaram as exposições na Estação do Metrô do Largo da Carioca (Sandra fez questão de mostrar o trabalho acabado em um local bastante popular, para que os '1440 diretores anônimos', como ela se referia aos participantes, pudessem assisti-lo), do dia 16 à 26 de Outubro e logo depois no Centro Cultural Laura Alvim, do dia 29 de Outubro à 4 de Novembro. Eram seis cabines de exibição, cada uma com uma programação diferente e ininterrupta, que se repetia a cada quinze minutos. Dias depois, *As Videocabines*, reduzidas a cinco, seriam exibidas e premiadas no Fotóica Festival Internacional de Video, em São Paulo.

Entretanto, do todo deste trabalho, sobressai-se o video que se torna a própria imagem das *Videocabines*. Trata-se de *As Videocabines são caixas pretas (1990, 9')*. O video é praticamente uma explicação, uma espécie de bula, do que vêm a ser as videocabines. Sandra escolhe uma amostragem dos depoimentos colhidos na rua, e a eles agrega informações, inserindo caracteres que fornecem dados técnicos sobre as cabines, sobre seu funcionamento, sobre suas intenções.

São nove minutos em que os 'visitantes' oferecem conselhos, receitas, revelam segredos íntimos, sugerem respostas para os mistérios da vida, fazem perguntas, sempre sendo interrompidos ou sobrepostos por frases explicativas, dados sobre as cabines, palavras tomadas de seus próprios discursos. Os vinte e oito 'personagens' selecionados na edição, cantam, tocam instrumentos, fazem gracejos, contam piadas, professam sua fé religiosa, dão receitas contra a queda de cabelo. Um deles revela como foi 'convidado' a entrar na cabine, em troca de um sanduíche.

Frases como ‘O que voce tem a dizer à um desconhecido?’, ou ‘Para que serve sua TV?’ e ‘Qual a melhor maneira de se assistir um video?’, são intercaladas às peripécias dos visitantes, sobrepostas sobre sua imagem, dando mostras de que Sandra procura de fato oferecer uma alternativa para o distanciamento entre as pessoas comuns e o aparato técnico. Utilizando caracteres brancos sobre fundo negro, que se mistura ao próprio fundo negro do interior da cabine, Sandra dispõe os objetivos da cabine e seu funcionamento: ‘TV 24 Hs’, ‘São caixas pretas individuais de 2 x 2 x 2,5 metros’, ‘Onde cada um pode entrar e fazer o que quiser’, ‘Donos da bola por 30 Segundos’, ‘As videocabines foram montadas na cidade’, ‘Caixas eletrônicas 24 Hs pela cidade’. Ao final, surge o esclarecimento definitivo: ‘As Videocabines são uma rede paralela de exibição e gravação onde as pessoas travam um contato íntimo através da parafernália eletrônica.’

Portanto, do objetivo primeiro, ou seja, criar um ambiente apropriado para assistir videos, ao passo seguinte, dar voz ao povo, Sandra parte para intenções mais pretenciosas. Eis aqui, tomando todas as informações que desfilam no video, o que poderia ser considerado o estatuto das *Videocabines*, seu objetivo, agora apresentado de forma acabada: *“As Videocabines são caixas pretas individuais de 2m X 2m onde o visitanete entra e estabelece um contato íntimo e pessoal com a TV, seja como telespectador, seja como realizador de videos. São uma rede paralela e alternativa de utilização da parafernália eletrônica, onde duas pessoas que não se conhecem travam contato através da TV e onde o telespectador comum pode utilizar a tecnologia do modo que lhe seja mais conveniente.”*



Figs. 15 e 16 As videocabines são caixas pretas.

Durante o Festival da Fotóica, *As Videocabines* encantam um dos convidados não só pelo que este viu dentro da cabine, mas pelo que viu da reação das pessoas que da cabine saíam. Este convidado é Pierre Bongiovanni, que, a respeito da impressão que teve daquele trabalho de Sandra, diz: *"Ce qui me frappa alors, bien plus que les image diffusées par*

les moniteurs, ce furent les réaction des personnes sortant des cabines après quelque minutes de visionnement : détendus, souriant, ou franchement hilares, heureux . . . Ceci, le premier jour. Le lendemain il en fut de même, ainsi que les jour suivants. Cette façon, rare, notamment dans le cadre d'un festival, de provoquer dans le public un tel contentement, fut pour moi un véritable choc."³⁶

Arranjado para iniciarem-se os trabalhos no ano seguinte (1991), antes disso Bongiovanni tratou de analisar e escrever um longo artigo sobre Sandra Kogut e sua obra em *Chimaera*, publicação do CICV³⁷. Neste artigo, a realizadora brasileira é definida como uma mestiça e uma mutante, vinda de um país de contornos incertos. Criada entre referências do estrangeiro dadas pelos avós e a janela debruçada sobre a rua brasileira em desordem, é assim que Sandra aponta seu olhar para o mundo, revelando imagens simples de significância universal.³⁸

Alguns dos pontos levantados no artigo acerca das *Videocabines* são bastante relevantes. Dentre eles, a questão da confrontação dos protagonistas com a câmera, que ultrapassa o estrato da confrontação com o aparato técnico, para revelar uma confrontação entre o sujeito e o espelho de si mesmo. As cabines teriam, segundo Bongiovanni, por sua própria natureza despojada e de neutralidade, em que não há interferências entre o sujeito e o dispositivo, a vocação de provocar a confissão, de trazer à tona um desejo íntimo e autêntico de comunicar o

³⁶ Bongiovanni, Pierre. "Parabolic People: Le Manifeste Du Merveilleux", in *Chimaera 11*, CICV, Montbéliard, 1992, p. 9.

³⁷ Trata-se do número inaugural do periódico. *Chimaera 1&2*, Montbéliard, CICV, 1991.

³⁸ Bongiovanni, Pierre. "Sandra Kogut", in *Chimaera 1&2*, Montbéliard, CICV, 1991, p.118-125. O artigo foi escrito em Dezembro de 1990.

que quer que seja, para quem quer que seja.³⁹ É provável que Bongiovanni tenha materializado e formalizado o argumento sugerido por um dos visitantes que aparecem em *As Videocabines são caixas pretas*, que definia as cabines como um possível confissionário popular.⁴⁰

Outra questão importante apontada no artigo é o fato das cabines configurarem um espaço, que se situa entre o público e o privado, um espaço dado, disponível, um território a ser ocupado, que poderia tornar-se um serviço de utilidade pública, self-service, de onde poderia-se enviar uma mensagem qualquer a qualquer um, algo semelhante aos bancos eletrônicos e as máquinas de fotografia automáticas.

Teremos um entendimento algo diferente do de Bongiovanni, no que concerne a relação dos protagonistas com a câmera e destes com os espectadores. Nos parece que as *Videocabines* vão remeter ao Cinema das Origens, no que diz respeito à atração que exercerão a partir de sua instalação em locais de trânsito e movimento das grandes metrópoles.

Cinema de Atrações. Este é o termo criado por Tom Gunning⁴¹ para designar a concepção de cinema que se tem até 1906-07. O termo é derivado do manifesto para a criação de um novo modelo para a

³⁹ “Ainsi, entrant dans la cabine et mettant en scène ‘sa’ parole, chacun est conduit à se dire intérieurement: ‘c’est d’abord à moi que je m’adresse pour me dire une chose que peut-être j’avais déjà oublié: je sais parler, j’ai de choses capitales ou sans importance à dire, et c’est un grand plaisir que de les énoncer à haute voix, dans un espace neutre mais protégé, pour personne et pour tout le monde, pour entendre le son de ‘ma’ voix puisque personne d’autre que moi n’est là pour l’entendre’.” Bongiovanni, Pierre. “Sandra Kogut”, in *Chimaera 1&2*, Montbéliard, CICV, 1991, p.121.

⁴⁰ Segue a transcrição da declaração encontrada no vídeo *As Videocabines são caixas pretas*: “Gostei da idéia de um confissionário fora da igreja, no meio da rua, um negócio bem popular. . .”

⁴¹ Gunning, Tom. “The Cinema of Attractions - Early Film, Its Spectator and The Avant-Garde”, in Elsaesser, Thomas (org), *Early Cinema - Space, Frame, Narrative*, BFI Publishing, London, 1992, pp.56-62.

representação teatral, escrito por Serguei Eisenstein em 1923.⁴² Apesar das diferenças entre as duas formas de representação, o teatro e o cinema, existem aproximações que validam sua aplicação.

Nos dois casos, o termo é retirado do contexto da feira, do parque de diversões⁴³. Porém, mais importante é a justificativa de Gunning para a utilização do termo: *"I pick up this term partly to underscore the relation to the spectator that this later avant-garde practice shares with early cinema: that of exhibitionist confrontation rather than diegetic absorption."*⁴⁴

O cinema das origens é portanto, um cinema baseado na habilidade, no poder de exibir, que abriga, no seu caso, duas partes: a parte da imagem e a parte da máquina. As imagens são atrações que constróem uma relação com o espectador em que este é submetido, em que sua atenção é solicitada, através da interpelação pelo olhar e pelos gestos dos atores em direção à câmara e, em última instância, ao próprio espectador. Ao mesmo tempo, o cinema exhibe-se como técnica, como novidade tecnológica, e a máquina também se constitui como atração.⁴⁵

⁴² Encontramos no livro de Ismail Xavier as definições de montagem de atrações e de atração, sendo esta última a que nos interessa : "Uma atração é qualquer aspecto agressivo do teatro, ou seja, qualquer elemento que submete o espectador a um impacto sensual e psicológico..." in "O Discurso Cinematográfico", Rio de Janeiro, Paz e Terra , 1984, cap.IV, p. 107-114; p.107.

⁴³ "However, it is important to realize the context from which Eisenstein selected the term. Then, as now, the 'attraction' was a term of the fairground, and for Eisenstein and his friend Yutkevich it primarily represented their favourite fairground attraction, the roller coaster, or as it was known then in Russia, the American Mountains." Gunning. *Op. Cit.*, p.59.

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ "Early audiences went to exhibitions to see machines demonstrated (the newest technological wonder, following in the wake of such widely exhibited machines and marvels as X-rays, or earlier, the phonograph), rather than to view films. It was the Cinématographe, the Biograph or the Vitascope that were advertised on the variety bills (. . .)" Gunning, T., *Op. Cit.*, p.58

Nestes primeiros anos, o público acorria às exibições de cinema para ver as máquinas demonstradas, mais do que para ver filmes, remontados de acordo com cada exibidor, que por sua vez arranjavam o espaço de exibição das mais variadas formas. O próprio universo ficcional destes filmes não construía um espaço fechado em si, mas ao contrário, dirigia-se para fora, na direção de um espectador reconhecido e solicitado constantemente, colocado em situação de igualdade com o ator.⁴⁶

Da mesma forma, as *Videocabines* funcionam como as máquinas do cinema do início do século, exercendo uma atração e uma curiosidade nos transeuntes dos centros urbanos por onde passou. Ao mesmo tempo, aqueles que entravam nas cabines sabiam de antemão da existência dos futuros espectadores. São de fato convidados a enviar uma mensagem para o mundo, para qualquer pessoa em qualquer lugar. Portanto, estes protagonistas olham diretamente para a câmera, frontal e fixa, solicitando a atenção de um espectador desconhecido, porém reconhecido.

Outro fator importante e que vai nos remeter ao cinema das origens, será o ambiente no qual se instalam a *Videocabines*. A cidade, o centro da metrópole, contém em si elementos, por sua própria dinâmica, fazem com que se assemelhe as feiras e parques de diversões. É no coração da metrópole onde aparecem os mais estranhos personagens,

⁴⁶ Andre Gaudreault escreve sobre este último aspecto especificamente, que se refere ao olhar dos atores para a câmera: “Le dispositif mis en place aux débuts du cinéma est donc basé fondamentalement sur une confrontation acteur/spectateur, une confrontation qui repose sur la reconnaissance mutuelle de la présence de l’Autre dans l’espace situé en face de soi (. . .) C’est donc dire qu’au départ, aux débuts du cinéma, spectateur et acteur sont à égalité. Tous deux *regardent* et *se savent regardés*.” Mais adiante: “Le monde représenté perd ainsi une partie de son autonomie puisque l’action montrée s’appuie sur une reconnaissance explicite de l’activité scopique d’une instance extérieure à ce monde représenté, celle du spectateur, au moment de la projection du film et, donc, celle de la caméra au moment de la prestation de l’acteur.” in “Ce Que Je Vois De Mon Cinè... ou Le Regardant regardé”, in Gaudreault, A. (org), “*Ce Que Je Vois De Mon Cinè...*” Paris, Klincksieck, 1988, pp. 13-17; p.13 e p.14.

exibindo-se através de gags ou demonstrado gadgets de toda utilidade ou inutilidade, curiosidades. A cidade é o circo, espontâneo e democrático, onde a cabine será mais uma atração burlesca.

Assim, as *Videocabines* serão um dispositivo técnico que terá o papel de atração. Atrai os atores urbanos, que, exibicionistas, reconhecem os espectadores para também solicitarem-lhes a atenção. Este será um dos aspectos que comparecerá como componente de *Parabolic People*, como veremos adiante.

Desse modo, começa *Parabolic People*. Bongiovanni propõe a Sandra ampliar o projeto das Videocabines para outras cidades, em outros países. Da resistência inicial de Sandra, que tinha dúvidas de que pudesse ocorrer o mesmo que no Rio de Janeiro, resultando no trabalho ali exibido, até em São Paulo, iniciam uma longa conversação, que tornaria-se uma longa parceria entre Sandra e o CICV.⁴⁷

⁴⁷ Ver Apêndice: Entrevista, pp. 141-142.

3.

O ESPAÇO EM CAMADAS

3.1 PARABOLIC PEOPLE

“Se há um trabalho, dentro da mais recente vaga dos novos realizadores brasileiros de vídeo, que deve ser examinado de perto e com todo o cuidado é o da carioca Sandra Kogut. Ele parece concentrar e exprimir com rara felicidade as tendências mais decisivamente inovadoras da arte do vídeo, ao mesmo tempo em que radicaliza o processo de eletrificação da imagem iniciado por Nam June Paik e de desintegração de toda e qualquer unidade ou homogeneidade discursiva.”¹

Parabolic People, sem dúvida ratifica esta afirmação de Machado. É o trabalho de Sandra mais consistente, mais abrangente no que concerne ao trabalho com a linguagem videográfica, que ela sempre explorou em sua obra. A estrutura deste trabalho é bastante complexa e inovadora, o que torna difícil uma análise ou descrição.

Misto de intervenção urbana, instalação, videoarte e programa de televisão, *Parabolic People* caracteriza-se como um projeto ambicioso, de amplitude, que vai amadurecendo ao passo que a obra da realizadora Sandra Kogut se desenvolve, ao longo de quatro anos. De 1988, quando foram realizadas as primeiras experiências das *Videocabinas*, dentro

¹ Machado, Arlindo. *As Múltiplas Janelas De Sandra Kogut*; in *Chimaera 11*, monographie Sandra Kogut, Montbeliard, 1992, p.36.

projeto *Novos Novos* no Rio de Janeiro, à 1991, quando foi concluído, no CICV, Centre International de Creation Vidéo de Montbéliard Belfort, França.

Sob a direção de Pierre Bongiovanni, o CICV, depois rebatizado em homenagem ao músico contemporâneo francês Pierre Schaeffer, tem como objetivo a investigação de novos formatos de programas para a televisão, convidando videoartistas para realizarem seus projetos. Convidado pela curadoria do Festival Internacional da Fotóica de 1990, Bongiovanni teve então a oportunidade de ver a instalação *Videocabines*.

O diretor do CICV já conhecia o trabalho de Sandra Kogut desde 1990, quando convidou-a para participar da 'Manifestation Vidéo de Montbéliard', em Junho daquele ano. Atento às novidades no terreno da videoarte, o trabalho da realizadora chamou-lhe a atenção, depois de haver conseguido reconhecimento internacional através de premiações sucessivas nos Estados Unidos e Brasil nos três anos anteriores.

Encantado com o sucesso junto ao público alcançado pelas *Videocabines* e, mais do que isso, cativado por aquilo que viu no interior das cabines e pela proposta do projeto, Bongiovanni comenta sua própria experiência com as *Videocabines*, durante o Festival: *"Entrant a mon tour dans la cabine et malgré une connaissance aléatoire du portugais, je compris pourquoi et comment le visionnement de ces messages 'à la chaîne' pouvait générer ce snetiment de bonheur tranquille que j'avais cru pouvoir identifier sur le visage du public: les personnes filmées et sélectionnées par Sandra Kogut représentaient un échantillon d'humanité, avec ce qu'elle peut avoir de dérisoire et d'essentiel, de convenu et de*

suprenant, d'actuel et de démodé; des hommes et de femmes inconnus et familiers, des proches, des voisins, des amis, des parents, des doubles de nous-même."² Inicia durante o Festival a discutir com Sandra a possibilidade de ampliar o projeto e por fim lhe propõe realizar uma série de televisão experimental.³

Bongiovanni volta para a França não só com o projeto das *Videocabines*, mas com a artista que inaugurará o CICV, que abrirá suas portas como Centro de pesquisas. Na verdade Sandra tirará das caixas até os equipamentos digitais que compunham a ilha de edição, que chegavam ao antigo castelo que abrigava o CICV.⁴

Em Abril de 1991, Bongiovanni retornaria ao Brasil para acertar os últimos detalhes do projeto, que envolveria em torno de U\$ 500 mil⁵ investidos em equipamentos, produção, viagens, pessoal, pós-produção e divulgação. Neste momento o projeto já estaria batizado com seu título definitivo, dado por Fausto Fawcett⁶. Este, aliás, já havia utilizado o termo 'parabólico' para designar a abordagem de Sandra frente ao vídeo, no catálogo da exposição individual realizada em 89: "*A matéria de sua inteligência é feita de fragmentos de fúria parabólica.*"

² Bongiovanni, Pierre. Parabolic People: Le Manifeste Du Merveilleux, in *Chimaera 11, monographie Sandra Kogut*, Montbéliard, CICV, 1992, p. 9.

³ "De discussion en discussion, je finis par lui proposer d'étendre l'expérience des vidéocabines aux cinq continents et de tenter la réalisation d'une série TV expérimentale, transnationale, multilingue, a vocation universelle." Bongiovanni, Pierre. Parabolic People: Le Manifeste Du Merveilleux, in *Chimaera 11, Monographie Sandra Kogut*, Montbéliard, CICV, 1992, p. 10.

⁴ Cf. Apêndice: Entrevista, pp. 140-143.

⁵ Cf. O Globo, 18/4/1991. Ver Anexo 1: Dossier de Imprensa, p. ? Outras fontes afirmam que o projeto consumiu em torno de U\$ 800 mil. Cf. Folha de São Paulo, 9/12/1991. Ver Anexo 1: Dossier de Imprensa, p. 173.

⁶ Cf. O Globo, 3/4/1991. Ver Anexo 1: Dossier de Imprensa, p. ? Entretanto, não podemos afirmar que tenha sido de fato Fawcett o criador do nome. Cf. Jornal do Brasil, 18/12/1991. Ver Anexo 1: Dossier de Imprensa, p. 170.

Definidas as cinco cidades que fariam parte do projeto, cobrindo todos os continentes, Paris, Tóquio, Moscou, Nova Iorque, Dacar e Rio de Janeiro, foi fechado um contrato que previa, inicialmente, a realização de vinte módulos de três minutos, que apareceriam como inserções nas grades de programação de redes de televisão comerciais. Na sua vinda ao Brasil, Bongiovanni já havia realizado contatos com três emissora européias.⁷ Em Maio daquele ano, Sandra embarcou para Montbéliard com Bongiovanni e no final do mês já iniciava os primeiros ensaios com as videocabines fora do país. Foi exatamente nas ruas de Montbéliard, a 24 de Maio.⁸

Entretanto, será em Junho de 1991 quando na realidade será dada a partida para a realização de *Parabolic People*. Em torno de duas semanas despendidas em cada cidade, envolvendo o trabalho de equipes locais e a equipe de produção e pesquisa do próprio CICV e, ainda, a participação constante de Felipe Sá, que acompanha Sandra desde diversos trabalhos anteriores. Ao final da produção, foram 260 fitas gravadas, o que corresponde a algo em torno de 130 horas de material bruto. O trabalho de edição durou quatro meses, de Agosto a Novembro, contando novamente com a equipe de pós-produção do CICV e a participação de inúmeros profissionais.⁹

Mesmo antes de estar concluído, os módulos finalizados de *Parabolic People* foram exibidos por diversas vezes em circuitos de videoarte na França, onde causaram impacto e expectativa por vê-lo totalmente concluído. No Brasil, foram exibidos cinco módulos em

⁷ Cf. O Globo, 18/4/1991. Ver Anexo 1: Dossier de Imprensa, p. 173.

⁸ Cf. L'Est Republicain, 25/5/1991. Ver Anexo 1: Dossier de Imprensa, p. 175.

⁹ Ver Ficha Técnica de *Parabolic People*, pp. 216-218.

Outubro de 1991, na sala do Magnetoscópio, no Rio de Janeiro, em sessão privada para a imprensa e para artistas convidados.¹⁰

Finalmente acabado em fins de Novembro, *Parabolic People* estava pronto para ser exibido em Festivais ao redor do mundo e em televisões por toda parte. Dos vinte programas contratados inicialmente, o projeto foi reduzido para onze módulos.¹¹ Causou confusão por onde quer que tenha passado. Nos Festivais em que foi apresentado, gerava discussões acaloradas. Nas televisões em que foi veiculado, causava a impressão de problemas técnicos na emissora.¹²

A despeito de toda a confusão, *Parabolic People* fez carreira de sucesso. Foi veiculado por oito televisões, sendo sete europeias e a MTV Brasil. Arrematou prêmios em quatro Festivais: Vidéo Art Festival de Locarno (Suíça), Festival Internacional da Fototica (Brasil), Mostra Internacional de Video de Cadiz (Espanha) e Deutscher Video Kunstpreis de Karlsruhe (Alemanha).¹³

Entretanto, também entre a crítica, os onze módulos realizados por Kogut causaram confusão e impacto, nem sempre favorável. Cientistas Sociais acusavam Sandra de intervir demais, de manipular francamente os sujeitos e seus discursos, falhando no que lhes parecia o fim mesmo das videocabines, ou seja, um dispositivo apropriado, configurando uma estratégia adequada para a realização de enquetes de cunho social e antropológico. Contudo, este não era o objetivo das videocabines, como

¹⁰ Cf. O Globo, 11/10/1991 e JB, 21/10/1991. Ver Anexo 1: Dossier de Imprensa, p. 181 e p. 182.

¹¹ Ver Apêndice: Entrevista, p. 143.

¹² Sobre o impacto de *Parabolic People*, ver Apêndice: Entrevista, pp 133-135.

¹³ Sobre a veiculação e os prêmios recebidos por *Parabolic People*, ver Ficha Técnica, pp. 212-215 e Videografia, pp. 216-218.

bem chamou a atenção Bongiovanni¹⁴, nem mesmo o de *Parabolic People*.

Da obra de Sandra Kogut já se disse que merece um estudo mais atento e profundo. Portanto, vamos abordar este trabalho procurando levantar questões referentes ao espaço que este configura. O que marca este trabalho é o espaço complexo construído através de recursos eletrônico-numéricos. Um espaço onde deslizam imagens, fragmentos de imagens, signos, palavras, descrevendo movimentos laterais, para cima e para baixo. A atenção não encontra onde se fixar, o olhar não encontra lugar de repouso. Desse modo, vamos recorrer a conceitos e referências relativos a imagen pictórica cubista, manifestação da vanguarda do início do século e à cidade, para procurar analisar *Parabolic People* a partir da questão do espaço, suscitada pela imagem video.

¹⁴ “Rien à voir avec une enquête sociologique ou ethnologique, rien de scientifique dans la démarche, même si le déroulement de l’action est parfaitement réglé et les conditions de la rencontre parfaitement maîtrisées.” Bongiovanni, Pierre. “Sandra Kogut”, in *Chimaera* 1&2, Montbéliard, CICV, 1991, p. 120.

3.2 A VANGUARDA

Pode parecer insignificante ou mesmo ingenuidade falar de vanguarda nos dias de hoje, passados quase cem anos dos primeiros manifestos e realizações vanguardistas do início do século. No entanto, nos parece justificar-se a utilização do termo quando tratamos de falar de videoarte.

Dois lados da vanguarda aparecem aqui, a partir de *Parabolic People*. De um lado, a incorporação da ciência, personificada pela máquina, que em última instância apresenta-se hoje como a tecnologia. Segundo Marita Sturken, pode-se designar a videoarte como expressão de vanguarda, pelo fato desta aliar a ciência a arte, recuperando os procedimentos das vanguardas do início do século.¹⁵

De outro, a idéia de negação aos códigos estéticos estabelecidos. Claro deve estar que a apropriação da designação vanguarda neste caso, não contempla os aspectos políticos e reformadores, uma verdadeira utopia civilizatória, daquelas manifestações anteriores, mas, entretanto, é

¹⁵ “Une forme artistique qui allie la science (traditionnellement reléguée à une position supérieure dans la société) à l’art, en tant que média technologique, est un considérable fardeau culturel. La vidéo est l’héritière de l’idéologie venue de la sculpture cinématique et de mouvement artistique et technologique des années soixante (enracinée dans le cubisme, le futurisme et le Bauhaus), où primait la fusion de l’art et de la machine.” Sturken, Marita. “Les grandes espérances et la construction d’une histoire”, in *Vidéo*, Communications n° 48, Paris, Seuil, 1988, pp. 125-148; p. 133.

preciso considerar que a passagem do século e a própria consciência dos efeitos daqueles movimentos, colaboraram para modificar o próprio sentido do conceito.¹⁶

Se considerarmos que o vídeo, enquanto forma de arte, a videoarte propriamente dita, nasce nos anos 60 da televisão, já constituída comercial e institucionalmente, que esta é sua primeira referência, contra a qual investe na criação de uma nova forma de narrativa e de expressão, a criação de uma forma de arte sobre um meio de comunicação comercial.

Podemos remontar ao final do século XIX, quando ocorreu um movimento semelhante entre literatura e imprensa. Naquele momento, o desenvolvimento acelerado da imprensa detona a rápida disseminação dos folhetins por quase todos os jornais da França, tendo por temática principal a vida cotidiana. O objetivo era, assim, atingir o maior número de leitores possível. Temos uma prefiguração, um embrião do que viria a se constituir como indústria cultural. Desta indústria cultural nascente, de sua linguagem imediata e direta, surge a vanguarda poética através de Mallarmé.

Para Mallarmé, a linguagem imediata do jornal simboliza uma ilimitação do mundo. O jornal se constitui como imagem do mundo. É a partir do jornal, de sua linguagem direta, imediata e cotidiana, identificada com o leitor, que Mallarmé cria uma linguagem poética diversa da vigente

¹⁶ Quanto a esta questão, há diversas posições que condenam a utilização do termo: “Não é lícito opor, ao caráter degradado ou afirmativo das vanguardas em sua expressão tardia ou pós moderna, o valor exemplar, revolucionário e progressista de uma vanguarda histórica e autêntica.” Subirats, Eduardo. *Vanguarda, mídia e metrópoles*, São Paulo, Studio Nobel, 1993, p. 9.

na época: vanguarda. Do mesmo modo, é a partir da televisão que surge a videoarte que, apesar da ousadia, podemos chamar de vanguarda.

Raymond Bellour faz extensa analogia (embora chamando atenção para o perigo que estas representam) entre a imprensa francesa do final do século XIX e o surgimento de uma linguagem poética de vanguarda, esta configurada por Mallarmé, e a conformação da videoarte a partir da televisão. *“J’amerais, pour cela, remonter vers le dernier tiers du XIX siècle, au moment où l’avant-garde littéraire en arrive à son point de cristallisation et se définit en partie grâce à un conflit dont elle a su tirer (au moins virtuellement) toutes les conséquences. Le rapport que la vidéo (comme atr, conscience d’art) entretient avec la télévision n’est-il pas le double historique de ce que la littérature expérimente alors dans son dialogue avec l’industrialisation de la presse ?”* Mais adiante encontramos: *“La façon même dont l’art vidéo tient à la télévision, dont il la prend pour référence, pourrait être, paradoxalement, ce que lui donne une consistance particulière. Et du même coup une place privilégiée dans ce qu’on n’ose plus appeler l’avant-garde.”*¹⁷

Entretanto, apesar desta aproximação entre estes dois meios, a imprensa do século XIX e a televisão, que nos resulta como justificativa para outorgar à videoarte o estatuto de vanguarda dos anos 60 em diante, interessa-nos estabelecer uma relação entre a videoarte e uma outra forma de arte visual, esta pictórica e não menos de vanguarda, na acepção própria do termo: o cubismo.

¹⁷ Bellour, Raymond. *L’Entre- Images*, Paris, La différence, 1990, pp. 53- 54.

Apesar de fazer parte do conjunto daquelas manifestações artísticas do início do século que perfizeram o que se convencionou chamar de vanguardas históricas, preferimos considerar o cubismo como um precursor destes movimentos, a fonte de renovação e revolução da pintura, que acabou por resultar em todas as formas de arte abstrata, a fonte onde foram beber e buscar novas referências os representantes do Neoplasticismo, do de Stijl, da Bauhaus e do Construtivismo russo. “O Cubismo é, de fato, a fonte imediata da corrente formalista da pintura abstrata e não-figurativa que dominou a arte do século XX.”¹⁸

O cubismo representou uma transformação integral no campo da pintura e das artes visuais, da mesma maneira que a explosão da imprensa no século XIX protagonizou uma revolução na literatura. A partir dos anos 60, é o vídeo que assume este papel, sendo a videoarte a representante desta corrente revolucionária no campo da imagem. São estas mutações na percepção e na compreensão destes meios e nos próprios procedimentos de abordagem e criação a partir ou sobre eles, que marcam momentos na história da arte que, podemos dizer, causam um impacto na própria definição de arte.¹⁹

Os recursos formais alcançados pelo cubismo influenciaram ainda outras formas de arte que não somente as pictóricas, como a arquitetura, a música, a poesia e a literatura. Se isto ocorreu é por que, segundo

¹⁸ Chipp, H.B.. Cubismo: A Forma Como Expressão, in *Teorias da Arte Moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1988, pp. 195-284; p. 195.

Os movimentos citados, fazem parte do conjunto das chamadas vanguardas históricas, que se manifestaram entre as décadas de 10 e 20 na Europa.

¹⁹ Bellour, falando da aceleração dos meios em relação a imprensa francesa do século XIX e ao mesmo tempo referindo-se à televisão, escreve: “. . . c'est pourquoi l'explosion de la presse au XIX siècle a eu (comme celle de la photo) un tel impact sur la définition de l'art.” *Op. Cit.*, p. 57.

Chipp, o Cubismo foi “ *nas artes visuais, uma revolução tão completa que os meios pelos quais as imagens podiam ser formalizadas na pintura modificaram-se mais durante os anos de 1907 a 1914 do que se haviam modificado desde o renascimento.*”²⁰

Encontramos em Bellour um paralelo quanto a esta posição revolucionária que assume o video, tal qual o cubismo, quando se trata de observar as mutações no campo das imagens reproduzidas pela mediação da câmera, ou da máquina : “*Un mot circonscrit cette mutation : Vidéo, ouvert sur les deux versants qui le bordent : la télévision e l’art vidéo. Un mot improbable dont on n’a pas fini de comprendre à quel point il engage dans une situation sans précédent les arts de reproduction mécanique qui lui son antérieures -- photo et cinéma -- en ouvrant une espace où la question de reproduction se trouve débordée par les possibilites encore à peine entrevues de l’image calculée. C’est-à-dire une virtualite qui ignore elle-même quelle est la mutation dont se trouvera en son fonds affectée la capacité humaine -- immémoriale -- de former des images, et plus précisément de les deffinir en tant qu’art.*”²¹

Outra característica do video, é o fato deste ter se apresentado sempre como um meio atraente para os artistas plásticos, mais abertos para encarar as precariedades constituintes da sua imagem. Sobre este aspecto, Arlindo Machado observa que cineastas e fotógrafos não encontram na imagem video a qualidade técnica da imagem fotoquímica, considerando a imagem eletrônica ‘defeituosa’: “*Já o pessoal de formação musical ou oriundo do universo da pintura artesanal se relaciona de forma*

²⁰ Chipp, *Op. Cit.*, p. 195.

²¹ Bellour, *Op. Cit.*, pp. 11-12.

muito mais produtiva com o video, pois percebe que nele se pode resgatar a mesma liberdade e a mesma flexibilidade de tratamento que se encontram em seus domínios específicos.”²²

O que imprime ao video um estatuto plástico, que o aproxima ainda mais da pintura e que reafirma nossa intenção de relacionar os dois meios. Para esclarecer esta analogia que apontamos entre estas duas formas de criar imagens -- cubismo e video -- faz-se necessária uma incursão no universo conceitual do cubismo, para melhor fundamentar nossa discussão.

O problema central do Cubismo, que ficou patente no decorrer de seu encaminhamento, é o espaço. Esta concepção do espaço, mental e abstrata, que tem suas raízes em Cézanne, é também o ponto central da interrelação com a videoarte que estamos traçando. É preciso -- e parece mesmo pouco possível não fazê-lo -- passar por Cézanne para entender o Cubismo. Sua preocupação era com os problemas relativos a forma, a cor, aos planos e sua articulação, procurando estabelecer dentro do campo da tela leis absolutamente próprias que lhe garantissem autonomia. Através destes elementos -- forma, cor e planos articulados -- acrescidos de um olhar não mais fixo em um único ponto, Cézanne concebe um novo procedimento de representação, criando um espaço pictórico totalmente fora dos cânones tradicionais da pintura tradicional corrente de até então.

²² Machado, Arlindo. *Máquina e Imaginário*, São Paulo, EDUSP, 1993, pp. 55-57. Entretanto, é preciso fazer uma ressalva à afirmação de Machado, pois este ‘preconceito’ com relação à imagem video nos parece de certa forma ‘datado’, remontando aos inícios do video enquanto forma de arte. Não é o que assistimos agora na década de 90, quando cada vez mais os cineastas, principalmente, se apoderam do video como forma de expressão. Também não podemos esquecer que Jean-luc Godard, desde os anos 70, trabalha com o meio video, chegando mesmo a possuir uma produtora, a ‘Sonimage’.

É necessário assinalar que Cézanne realizou tais operações concomitantemente à disseminação da fotografia. A fotografia pode, portanto ser considerada como uma das causas das inquietações do pintor e, através dele, de toda a pintura que se realizaria posteriormente. *“Cézanne et ses contemporains ont été expulsés de leur atelier par l'image photographique. Ils étaient effectivement en concurrence avec la photographie, et ils durent aller au motif. Avec la photographie la nature est devenue un concept impossible.”*²³

Não está em questão para Cézanne a verdade da natureza, nem dos objetos, mas sua forma plástica. Esta forma seria encontrada pelo artifício de reproduzir a visão de um objeto a partir de diversos pontos de vista, apreendendo seus planos e volumes. O resultado era a concepção de um espaço pictórico criado por novas proporções e relações.²⁴

A influência é tal na gênese da pintura cubista, que Albert Gleizes e Jean Metzinger, dois dos pintores que mais teorizaram a respeito do cubismo, ao qual fizeram fileira, chegam a afirmar : *“Quem compreende Cézanne pressente o cubismo.”*²⁵ Junte-se a isto a crítica e a censura, por parte dos cubistas aos impressionistas, pelo fato de considerarem que

²³ Robert Smithson, citado por Chevrier, Jean-François e David, Catherine, ‘Actualite de L’image’, in *Passages de L’Image*, CGP, Paris, 1990, p. 17-36; p.19.

²⁴ “O esforço de Cézanne de reproduzir a forma plástica das coisas para dar uma idéia de seu peso e substância, levava-o inexoravelmente a olhar os objetos já não mais de um único, mas de vários pontos de vista. Só assim ele conseguia apreender melhor os planos e os volumes. Dessa maneira, um mesmo objeto, no interior do quadro, jazia em perspectivas diversas, que o deformavam em sentido vertical, longitudinal ou para baixo e, do mesmo modo, a linha do horizonte muitas vezes se perdia na sua própria horizontalidade para inclinar-se, dependendo das exigências plásticas do quadro. Desse modo de ‘ver’, resultava que, simultaneamente, um objeto tendia a mostrar mais lados de si mesmo, oferecendo-se para uma nova disposição sobre a tela, criando proporções e relações diferentes das acadêmicas e tradicionais.” Micheli, Mario de. “A Lição Cubista”, in *As Vanguardas Artísticas do Século XX*, São Paulo, Martins fontes, 1991, pp. 181-182.

²⁵ Albert Gleizes e Jean Metzinger escreveram juntos, em 1912, *Du Cubisme*, ensaio de caráter didático a fim de explicar o cubismo, in Chipp, *Op. Cit.*, p. 211.

estes limitavam-se ao simples registro de dados visuais -- sendo pura retina e nada de cérebro -- temos, por oposição, que a arte cubista é essencialmente conceptual e não apenas perceptual.

Portanto, o que inquieta e movimenta o cubismo é a superação da realidade tal como é percebida, na direção de uma ordem abstrata, de organização mental e intelectual : uma superação subjetiva da objetividade. Tais inquietações e referências encaminham o cubismo a fundar um espaço pictórico totalmente novo, radicalizando a lições do mestre Cézanne e chegando por fim, a destruir completamente a ilusão perspectiva renascentista.

No cubismo, os objetos e o espaço são analisados e construídos por meio de planos que criam uma estreita camada de espaço. O espaço é fragmentado, destruído e reconstituído através da simultaneidade de vários pontos de vista. Já não temos mais um espaço perspectivo, em que a profundidade é dada de forma linear e contínua, determinada por um único ponto de vista central e pela definição de uma única fonte de luz.

Este é um espaço marcadamente descentrado, que se desenvolve lateralmente, que se estende em direção às bordas do quadro. Um espaço que se expande e onde não há hierarquia. A superposição e interpenetração de planos paralelos, dados pelos múltiplos pontos de vista e pelas várias fontes de luz, cria camadas estreitas de espaço. Deste modo, configura-se uma outra profundidade, que poderíamos chamar de rasa.

Sandra Kogut, retomando as questões levantadas em dois de seus trabalhos anteriores, *Juliette* e *What do you think people think Brazil is?*²⁶, cria, em *Parabolic People*, esta imagem de passagem, um espaço onde a perspectiva é destruída, mas a profundidade ganha outros contornos. A profundidade neste caso se dá na sucessão de camadas superpostas, entre os planos que se sobrepõe.



Fig. 17 As camadas de planos sobrepostos, *Parabolic People*.

Os fragmentos do objeto, vistos de vários pontos de vista, se articulam através de transparências e interpenetrações. Não há ponto de fuga, não há centro. O que existe é um deslocamento lateral, em todas as direções. O espectador deve deixar que as imagens percorram seus

²⁶ Ver capítulo 2. 2.2 *A Trajetória*. Sobre Juliette. pp. 47-51 e sobre What do you think people think Brazil is. pp. 53-56.

olhos, que o espaço, constantemente construído e reconstruído, deslize por sua retina, para compreender seu sentido. Já não se pode falar de representação pura e simples. O espaço é concebido mentalmente, é construído.

O espaço de *Parabolic People*, configurado desta maneira, é acrescido das qualidades da imagem em movimento e da montagem numérica utilizada. O que vemos é um espaço planar, não perspectivo, sem ponto de fuga, construído em camadas de planos em movimentos laterais, para fora do quadro.

Em um plano de uma rua de Paris, é incrustado um fragmento de uma rua de Dacar, por trás do qual passa um táxi de Nova Iorque. Acima destes planos, ou fragmentos de planos, deslizam letras, palavras, símbolos, ora opacos, ora transparentes. Toda esta profusão de acontecimentos ocorrendo simultaneamente, sem dar a possibilidade ao espectador de apreender cada um dos detalhes, cada uma das ações que transcorrem na tela. Estamos diante de um espaço onde todos os pontos parecem estar em fuga: “(...) perspectiva acelerada (fantástica) centrada menos sobre ‘um ponto de fuga’ do que sobre a fuga simultânea de todos os pontos.”²⁷

²⁷ Virílio, Paul. *O Espaço Crítico*, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1993, p. 67.



Fig. 18 Paris e Dacar configuram um só espaço, *Parabolic People*.

Planos, camadas, superposição, interpenetração, expansão, multiplicidade, simultaneidade, descentramento, fragmentação. como já dissemos, são elementos que qualificam, ou qualidades que estruturam um espaço que tem suas origens no campo pictórico, mas que podem ser transpostas para a leitura do espaço conformado por outros meios.

Tomando a transparência como qualidade fundamental do espaço conformado pelo cubismo, Colin Rowe e Robert Slutzky²⁸ traçam um paralelo com a arquitetura de Le Corbusier²⁹, mais precisamente com a

²⁸ Rowe, Colin e Slutzky, Robert. 'Transparência: Literal E Fenomenal'. in *Revista Gávea* n° 2, PUC-RJ, Setembro de 1985, pp. 33-50.

²⁹ Le Corbusier (Jean-Pierre Jeannerot) foi talvez o arquiteto que mais tenha se aproximado e identificado com as proposições estáticas do cubismo, através de seu contato com membros desta escola, principalmente com Fernad Léger, que foi desenhista arquitetônico e colaborador de corbusier em diversos projetos. Corbusier também incorreu pela pintura, iniciando o purismo, derivado do cubismo. Ver Banham, Reyner. 'Paris: o Mundo da Arte e Le Corbusier', in *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina*. São Paulo, Perspectiva, 1975, pp. 315-411.

Casa Stein em Garches (França), encontrando neste espaço arquitetônico as mesmas questões descritas nas obras pictóricas cubistas.

Para Rowe, a transparência não é apenas uma qualidade material (em se tratando de arquitetura o exemplo mais claro seria a janela), podendo ir além, como uma qualidade inerente de organização espacial, a qual denomina de transparência fenomenal. *“A nossa percepção da transparência fenomenal provavelmente deriva apenas da pintura cubista. Certamente qualquer tela cubista de 1911-12 serviria para ilustrar a presença destas duas ordens ou níveis de transparência.”*³⁰

Na Casa Stein, Corbusier trabalha com a sobreposição de planos paralelos. Estes planos, que compõe a fachada frontal e que seriam a superfície do pavimento térreo, ligeiramente recuada em relação à superfície dos outros pavimentos, e os panos de vidro horizontais, se interpenetram e estendem-se para os lados, sugerindo continuidade, ao mesmo tempo criando a ilusão de um espaço interno paralelo a fachada.³¹

Contudo, este procedimento arquitetônico, que podemos chamar de cubista, não se limita ao plano da fachada, que poderíamos considerar como uma composição análoga ao plano do quadro. A

³⁰ Rowe, *Op. Cit.*, p.35.

³¹ “Em Garches a superfície recuada do pavimento térreo é reintroduzida na cobertura através das duas paredes soltas que limitam o terraço, e a mesma afirmação de profundidade é dada por portas-janelas de vidro nas paredes laterais, que terminam as linhas de fenestração. Através deste artifício, Le Corbusier faz passar a idéia de que imediatamente por trás de seu pano de vidro existe uma estreita camada paralela de espaço. Isto implica em mais uma impressão : a de que, limitando por trás essa camada estreita, existe um plano ao qual pertencem a fachada do térreo, as paredes soltas da cobertura e os batentes internos das portas de vidro laterais. (. . .) Levando em consideração a superfície de vidro e concreto e esse plano imaginário (mas quase tão real quanto o outro) tomamos consciência de que aqui o efeito de transparência é conseguido não através de uma janela mas pelo fato de percebermos duas entidades distintas ‘que se interpenetram sem que haja a destruição ótica de uma ou de outra’.” *Idem*, p. 43.

arquitetura comporta o espaço, a terceira dimensão de fato, a interioridade. Em Garches, a impressão de um espaço paralelo aos planos da fachada não é confirmada, ao encontrarmos uma divisão espacial extremamente complexa.³²

Segundo Rowe, um espaço assim construído, possui a característica da transparência. O espaço em profundidade nunca é dado à percepção, mas ao contrário, é dado um espaço estreito, raso, plano. Ou seja, aquilo que vimos no cubismo.

Bellour assinala que, se o cinema se aproxima, se reaproxima da pintura, como jamais o havia feito antes, é porque este se transforma por, através do vídeo.³³ Isto porque, podemos afirmar, o próprio vídeo configura, de certa forma, uma imagem pictórica.

Tomamos a reflexão de Bellour como afirmação de nossa hipótese, ou seja, o cubismo pode ser encarado como uma matriz da imagem vídeo: *“... la vidéo (. . .) opère par rapport aux normes (plus ou moins) implicites de l'image-film une transgression comparable à celle de la peinture cubiste fracturant au début du siècle ce qui restait de l'espace picturale classique.”*³⁴

³² “Por si só, cada um desses planos é incompleto e mesmo fragmentário, mas é com esses planos paralelos servindo de referência que a fachada se organiza, e que fica indicada uma estratificação em camadas verticais do espaço interno, formado por uma sucessão de espaços paralelos que se estendem para os lados, e não em profundidade. (. . .) Assim, o pano de vidro da fachada do jardim parece sugerir, por trás dela, a presença de um único grande espaço, cuja dimensão principal seria paralela à fachada. Mas as divisões internas do espaço desmentem qualquer desta colocações, mostrando em vez disso um volume maior perpendicular à fachada.” *Idem*, pp.44-45.

³³ Bellour analisa esta aproximação do cinema com a pintura, comentando a obra de Thierry Kuntzel, em que Bellour relaciona a imagem vídeo à pintura cubista, in *L'Entre-Images*, Paris, La Différence, p.161-199; p. 162

³⁴ *Idem*, p. 164.

3.2 A METRÓPOLE

A cidade como espetáculo, a grande cidade, a capital, a metrópole. A cidade como convergência, como palco das manifestações artísticas. A cidade como manifestação da própria arte. Podemos dizer que este estatuto atribuído à cidade, iniciou-se no século XIX, toma corpo no início do século XX e é retomado contemporaneamente. Artistas plástico, filósofos, cineastas, escritores, arquitetos, todos vão debruçar-se sobre a cidade, procurando interpretá-la, lê-la, traduzi-la através de outros meios de expressão. Com maior ou menor intensidade, variando de acordo com as motivações da época, este procedimento vai perpassar o século. Estamos falando da metrópole cosmopolita.³⁵

Se tratamos da cidade, da metrópole moderna que se constitui na virada do século, é por que esta se desdobrará e determinará o que hoje

³⁵ “Metrópoles são essas hipertrofiadas aglomerações urbanas. E serão metrópoles também em seu sentido etimológico -- cidade-mãe --, embora do caráter maternal retenham menos a ternura que a posse, pois é a partir delas que o mercado internacional é controlado, as ingerências políticas nos territórios articuladas, e o comércio de bens e valores determinado. A centralização, efetuada a partir das ‘metrópoles’, do processo de internacionalização da economia, da política e da cultura, fá-las cidades, por excelência, ‘cosmopolitas’. Azevedo, Ricardo Marques de. *Metrópole e Abstração*, tese de doutorado, São Paulo, USP, 1993, p.20.

encaramos como a cidade contemporânea.³⁶ Esta cidade, que se apropria dos meios de comunicação social, que congrega artista e intelectuais, torna-se ela mesma cultura³⁷, torna-se ela mesma um aparato de comunicação, configurando para si uma imagem.³⁸

Argan chama a atenção para o fato de que, desde a Renascença, a cidade tem por objetivo, na sua construção e constituição através da organização perspectiva, comunicar percursos, indicar distância, eliminar a dúvida, clarificar sentidos, abrigando em si um outro significado.³⁹ Em oposição a esta cidade construída sobre os princípios da perspectiva, que se torna um meio de comunicação de si própria, temos a imagem maquínica da metrópole. A cidade não mais se representa, mas dá-se a ver, apresenta-se. A cidade passa de aparato de comunicação à imagem, cujo signo é a máquina.

³⁶ Acerca da cidade modernista, comenta Malcom Bradbury: “Evidentemente, essas cidades eram mais que pontos casuais de encontro e cruzamento. Eram ambientes geradores das novas artes, pontos centrais da comunidade intelectual, e mesmo de conflito e tensão intelectual. Em sua maioria, eram cidades com um papel humanista consagrado, centros culturais e artísticos tradicionais, locais de arte, aprendizagem e idéias. Mas muitas vezes também eram ambientes novos, trazendo em si a complexidade e a tensão da vida metropolitana moderna, que se encontram tão profundamente arraigadas na consciência e na escrita modernas.” Bradbury, Malcom, ‘As Cidades Do Modernismo’, in *Modernismo, Guia Geral*, São Paulo, Cia das Letras, 1989, p.76.

³⁷ “A cidade moderna se apropriou das maiorias das funções e meios de comunicação da sociedade, da maioria da população e dos limites mais avançados de sua experiência tecnológica, comercial, industrial e intelectual. A cidade se tornou cultura, ou talvez o caos que se segue a ela.” Bradbury. *Op. Cit.*, p.77

³⁸ “. . . as cidades deixam de ser vistas como entidades simbólicas e representativas e passam a ser operadas como um mecanismo. Assim, configura-se uma imagem para a cidade, similar à máquina, tão cara às vanguardas construtivas. (...) diz-se que as cidades, em vez de serem cuidadas qual ‘obras’, são tratadas como ‘produtos’ e, deixando de se constituírem em ‘fins’, degradam-se em ‘meios’ para a produção e a circulação de bens e serviços.” Azevedo. *Op.Cit.*, p.41.

³⁹ “A organização perspéctica, que corresponde exatamente ao desejo de percursos retilíneos, de vistas livres, de distâncias claramente mensuráveis (. . .) produto de uma nova concepção da existência que exige a correlação retilínea ou lógica dos atos, a obtenção do fim pelo caminho mais breve e mais certo, a eliminação do acaso e da surpresa, a possibilidade de variação dentro dos limites de um sistema. (. . .) Ou seja, a cidade deixa de ser lugar de abrigo, proteção, refúgio e torna-se aparato de comunicação; comunicação no sentido de deslocamentos e relação, mas também no sentido de determinados conteúdos urbanos.” Argan, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1992, p.235.

Falando das vanguardas construtivas e da maneira pela qual estas encaravam a arte, eminentemente uma arte urbana e cosmopolita como vimos, Azevedo expõe esta transformação: *“Se na Renascença, através da perspectiva, instituí-se um processo unívoco sobre o qual se representa o visível, o prosélito das vanguardas construtivas -- que recusam a mímese e a analogia -- propõem-se constituir as bases da Visibilidade, cujo vidente não é um espectador imóvel e monocular, mas um olho virtual, que liberando-se à volta do objeto, penetra-o: ‘a arte não reproduz o visível; torna visível’.”*⁴⁰

Estamos agora diante da cidade contemporânea, da metrópole desmedida, fruto daquelas manifestações vanguardistas e do espírito cosmopolita presente na virada do século XIX para o XX, resultado da profunda atração que a aglomeração metropolitana exerceu e continua a exercer desde então. Contudo, a cidade continua a ser um aparato de comunicação, embora não mais como na Renascença, no sentido de clarificar seus conteúdos de forma unívoca.⁴¹

Se a cidade, a metrópole moderna, toma corpo em uma imagem metafórica da máquina, é por que ela não mais pode ser apreendida de maneira unívoca. A cidade moderna não mais remete à perspectiva, como visão de mundo, como sistema de pensamento, mas a uma imagem, que, embora ainda metafórica, traz em si uma carga de abstração e não de representação, que encontramos na produção artística que ali se deu.

⁴⁰ Azevedo. *Op. Cit.*, p.115.

⁴¹ “Tal é a trama histórica que devolve a arte às cidades, e as cidades às artes. Pois o modernismo é uma arte metropolitana, o que significa uma arte grupal, uma arte especializada, uma arte intelectual, uma arte para seus pares na estética; ela invoca, com as ironias e paradoxos que forem, o império da civilização. Na verdade, não apenas metropolitana, mas cosmopolita: uma cidade leva a outra no típico percurso estético até a metamorfose da forma.” Bradbury. *Op. Cit.*, p.80.

Arrisco dizer que *Parabolic People* forja (se é que se pode imaginar uma forja eletrônica) um espaço análogo ao da metrópole contemporânea, que não busca representar-se por uma imagem metafórica, mas que é, por si só, convertida também em uma imagem. Para compreender esta imagem, vamos ainda recorrer ao cubismo, tendo em vista a sua preocupação central, qual seja, o espaço.

Em se tratando de falar da cidade, podemos observar a ocorrência do mesmo tipo de espaço, cuja construção e leitura se dá através da superposição por camadas, da interpenetração, do descentramento, da fragmentação por planos, enfim, um espaço que se desenvolve lateralmente, entre superfícies e planos, mas não em profundidade. Isto pelo fato de que a arquitetura, elemento essencial e constitutivo da cidade, aproxima-se cada vez mais da comunicação, da imagem, transformada cada vez mais num signo reconhecível à distância, rapidamente.

Inúmeras são as abordagens negativas a respeito desta transformação, não só da arquitetura, mas do mundo, da sociedade como um todo, dos sistemas de representação, convertidos em simulacro, permeados de opacidade e superficialidade. Nelson Brissac comentando a respeito do tempo, aponta nesta direção : “ *A arquitetura convertida numa superfície, num elemento gráfico, deixou de ser espacial.*” E mais adiante, completa : “ *Ao se limitar ao formato da imagem, reduzida a um suporte de signos, não importa mais construir espaço.*”⁴²

⁴² Brissac Peixoto, Nelson. ‘As Imagens De Tv Têm Tempo?’, in *Rede Imaginária*, Adauto Novaes (org.), São Paulo, Cia das Letras, 1991, pp.73-84; p. 75.

Em parte, podemos concordar com estas afirmações. Contudo, a arquitetura não deixa de construir espaço, mas constrói um outro espaço, que é este espaço planar. Também não se trata de fazer apologia pura e simples deste tipo novo de espaço. Apenas procuramos compreendê-lo, confrontando com formas anteriores que apresentavam esta alternativa frente ao espaço perspectivo.

Talvez o melhor exemplo deste fato sejam as cidades americanas e, dentre elas, o exemplo mais bem acabado seja Las Vegas. A primeira abordagem concreta deste novo fenômeno arquitetural estreitamente vinculado à comunicação, é a análise feita por Robert Venturi ⁴³, justamente sobre a cidade de Las Vegas.

Venturi se aprofunda na análise da arquitetura como fenômeno de comunicação, procurando compreender o espaço urbano conformado a partir desta mesma arquitetura. Segundo o autor, esta é uma arquitetura anti-espacial -- se encarada do ponto de vista do espaço urbano tradicional, renascentista, cujo melhor exemplo seriam as *piazzas* italianas --, não se constituindo como espaço e sim como imagem. Uma imagem que domina o espaço da cidade e a paisagem, que se impõe pela presença. A cidade, assim, é transformada em textura, em relevo, um espaço plano, sem profundidade perspectiva. *“Mover-se por esta paisagem é percorrer uma vasta textura expansiva : a mega textura da paisagem comercial.”* ⁴⁴

⁴³ Venturi, Robert, Izenour, S. e Brown, D.S., *Aprendiendo de Las Vegas*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978. Apesar de ser um estudo bastante pontual e sobre uma cidade bastante particular, observamos atualmente uma aproximação da arquitetura das metrópoles na direção do que é Las Vegas desde os anos 60.

⁴⁴ *Idem*, p. 35.

Não é exatamente o fato de que a arquitetura da cidade migra para o campo da comunicação o que nos interessa, mas sim sua consequência, o espaço que se cria sobre ou a partir desta nova característica. Fato que Argan já detectava, no início dos anos 70, quando chamava a atenção para a diluição da especificidade da cidade, incorporando novas funções e assumindo novos papéis. “(. . .) a cidade deixa de ser lugar de abrigo, proteção, refúgio e torna-se aparato de comunicação; comunicação no sentido de deslocamento e de relação, mas também no sentido de transmissão de determinados conteúdos urbanos.”⁴⁵

E este espaço é essencialmente um espaço plano, constituído por camadas sobrepostas, que se estendem lateralmente, criando espaços estreitos. A cidade contemporânea é uma passagem, um percurso através do qual só podemos observar os relevos, que se interpenetram como imagens em fusão. É evidente que falamos aqui de um pedaço da cidade, de um fragmento, pois a cidade, sua totalidade, é construída por fragmentos diversos entre si, que se estendem para os lados, em que a idéia de centro se perdeu.

Não podemos esquecer que à nossa experiência urbana está agregada a idéia de movimento. Não um movimento qualquer, mas um movimento acelerado. Velocidade. O fluxo de imagens urbanas, neste processo, é vertiginoso. Estejamos nós, passando ou não, de automóvel ou não, o desfile de imagens e situações urbanas simultâneas às quais assistimos, é quase infinito.

⁴⁵ Argan, Giulio C.. ‘O Espaço Visual Da Cidade’, in *A História da Arte como História da Cidade*, São Paulo, Martins Fontes, 1992, pp. 235-241; p. 235.

E o espaço com o qual nos deparamos é aquele descrito acima. A arquitetura convertida em imagem direta, imediata, um signo, reveste a cidade de planura, onde as camadas e as sobreposições simultâneas são a marca dominante.



Figs. 19 e 20 O espaço planar de Parabolic People.



Fig. 21 O espaço planar de *Parabolic People*.

Entretanto, não só na sua forma, como também no modo de recepção, *Parabolic People* se constituirá como um signo da metrópole contemporânea. A recepção da arquitetura e, em última análise, da metrópole se dá, segundo Walter Benjamin⁴⁶, na forma de distração, em que a atenção é descontínua e difusa, ao contrário da atenção requerida frente a uma pintura, contemplativa e focalizada. Comentando o texto de Walter Benjamin, diz Otília Arantes: “A recepção da arquitetura (. . .) se

⁴⁶ Benjamin, Walter. “A Obra de Arte na Era da sua reprodutibilidade técnica”, in *Obras Escolhidas - Magia e técnica, arte e política*, São Paulo. Brasiliense. 1994. pp. 165-196: pp. 192-194.

dá coletivamente e na forma de distração.”. Continuando mais adiante: “O nosso contato com a arquitetura teria sido, pois, desde sempre, eminentemente ‘tátil’, isto é, pragmático, criando hábitos que liberam nossa atenção, mantida sem esforço, basicamente descontínua, superficial e difusa, em oposição ao que seria uma recepção ‘ótica’, contemplativa, atenta, polarizada -- como tradicionalmente era solicitada pelas demais artes (. . .).”⁴⁷ Chamamos a atenção para o fato de que o vídeo compartilha da mesma forma de recepção: desatenta, habitual, descontínua e superficial, portanto, também na categoria do tátil.⁴⁸

Diante desta vertigem de imagens que qualificam a obra com total instabilidade e desintegridade, o espectador pode ter o desejo inverso, de que as imagens fiquem⁴⁹, ou pode ter a impressão de futilidade, de mera brincadeira com equipamentos de última geração. “Toda essa simultaneidade, multiplicidade e velocidade com que os elementos audiovisuais são processados na tela pode dar a impressão, sobretudo a um espectador mais afinado com os planos limpos, unívocos e contemplativos do cinema, de uma certa frivolidade, ou de uma certa superficialidade, numa palavra algo assim como uma irresponsabilidade, nada mais enfim que um jogo de pirotécnica com as possibilidades de intervenção das máquinas.”⁵⁰ Mas não é justamente esta profusão de

⁴⁷ Arantes, Otilia. “Arquitetura simulada”, in *O Olhar*, Adauto Novaes (org.), São Paulo, Cia das Letras, 1988, pp 258-259.

⁴⁸ Julio Plaza faz importante análise acerca da recepção da TV em *Tradução Intersemiótica*, São Paulo, Perspectiva, 1987, pp. 52-56.

⁴⁹ Falando sobre a duração das imagens de TV, diz Nelson Brissac Peixoto: “Nada parece mais impertinente e anacrônico do que pedir a estas imagens inquietas e vertiginosas que fiquem.” “As imagens de TV têm tempo?”, in *Rede Imaginária*, Adauto Novaes (org.), São Paulo, Cia das Letras, 1991, p.73.

⁵⁰ Machado, Arlindo. “As múltiplas janelas de Sandra Kogut”, in *Chimaera 11*, p. 39.

signos em total instabilidade e desintegração, que temos ao estar numa rua de qualquer metrópole?

Cidade múltipla, fragmentada, ambígua, plurissígnica, polifônica. Metrópole. Imagem. É esta cidade que nos interessa, que segundo Lucrecia D'Alessio Ferrara, “*deixa de ser vista como espaço abstrato das especulações projetivas, sociológicas ou econômicas para ser apreendida como espetáculo, como imagem.*”⁵¹

Uma imagem que por ter esta dimensão complexa, exige a participação de todos os sentidos em sua apreensão, que se dá de forma bastante fragmentária, permeada de outras referências, onde não é possível um resultado final, mas uma imagem em movimento, articulada por diversas parcialidades de múltiplas imagens. Imagem em que a cada instante há algo além para ser observado, em que os elementos móveis interferem na apreensão ao mesmo tempo que são parte também de sua configuração.⁵²

Não é a toa que *Parabolic People* tenha como ponto de partida as pessoas, que são esta parte constituinte da cidade menos apreensível, uma massa indistinta, que não para de se movimentar, de se deslocar em todas as direções, como pequenos pontos que colaboram na construção do espaço e que jamais temos tempo ou disponibilidade para olhar de perto, atentamente. Nas palavras de Erik Davis : “*More than anything else,*

⁵¹ Ferrara, L. D. *Leitura sem Palavras*, São Paulo, Ática, 1986, p.20.

⁵² “Na maior parte das vezes, a nossa percepção da cidade não é íntegra, mas sim bastante parcial, fragmentária, envolvida noutras referências. Quase todos os sentidos estão envolvidos e a imagem é o composto resultante de todos eles.” Lynch, Kevin. *A Imagem da Cidade*, Lisboa, Edições 70, 1988, pp.11-12.

Kogut mimics the techniques that cities use to compose themselves, the seductive magical realism of downtown Tokio or Times Square.(...) In the place of the village's sedentary grid, Kogut creates a global carnival: masks and tatoos, accordions and monkeys, Hare Krishnas and soldiers, all currencies, all objectes for barter.”⁵³



Fig. 22 Um dos personagens de Parabolic People.

⁵³ Davis, Erik. 'Parabolic People', in *Chimaera II*, Montbéliard. 1992. p.54.

Baudelaire talvez tenha sido o primeiro a eleger a cidade como tema para a manifestação da arte, como fonte de inspiração criadora.⁵⁴ A cidade que inspirou Baudelaire e sobre a qual escreveu, foi a Paris de Haussmann, reprojeta, saneada, exibindo seus edifícios monumentais ao longo de avenidas larguíssimas, privilegiando as vistas, tal qual na cidade do renascimento. Paris era a capital da modernidade, a metrópole do século XIX.

Entretanto, o que chama a atenção de Baudelaire na metrópole de Haussmann é a multidão. A poesia de Baudelaire vai tornar indissociável as duas coisas, tornado-se signo uma da outra. Quando se fala de metrópole tem-se a imagem da multidão, e a idéia de multidão remete a imagem da metrópole.⁵⁵ A poesia de Baudelaire não cede às descrições, ela vai além no trabalho com a linguagem. É uma tradução do espírito reinante na grande cidade, do clima metropolitano.

Assim, segundo Azevedo, a poética de Baudelaire traduz a indeterminação da metrópole: *“Poética de objeto e sujeito indeterminados, composta de elisões e alusões, sugestões propiciatórias, correspondências e sinestésias, preciosismos fonéticos, ressonâncias. . . (. . .) Cada poema opera um arranjo de étimos que, por melopéias,*

⁵⁴ “Para o poeta da Modernidade, que seleciona pela primeira vez a cidade como fonte de inspiração, as capacidades dinâmicas que o ‘milieu’ urbano libera são -- entre imundices e êxtases, atrações e repulsões -- superiores às do homem seu contemporâneo e às suas próprias também, certamente. Baudelaire antecipa a sensibilidade do século XX também por este motivo: é provavelmente o primeiro a perceber, em chave poética, aquela que poderia ser definida como ‘a psicologia da idade evolutiva da cidade’ que tem ritmos e tempos mais acelerados do que os da psicologia humana.” Canevacci, Massimo. *A Cidade Polifônica*, São Paulo, Nobel, 1993, pp.97-98.

⁵⁵ Diz Benjamin: “Baudelaire não descreve nem a população, nem a cidade. Ao abrir mão de tais descrições, colocou-se em condições de evocar uma na imagem da outra. Sua multidão é sempre a da cidade grande; a sua Paris é invariavelmente superpovoada.” Benjamin, Walter. ‘Sobre alguns temas em Baudelaire’, in *Charles Baudelaire, um lírico no apogeu do capitalismo - Obras Escolhidas III*, São Paulo, Brasiliense, 1989, p.116.

logopéias e falopéias, tem mais potência de sentidos que os discriminados pelo léxico."⁵⁶

Baudelaire encarna o personagem da grande metrópole, o flâneur, que passeia, fazendo botânica de asfalto, entre as passagens, as galerias, uma reprodução em miniatura do mundo, um fragmento da cidade que significa toda a sua complexidade. Ali, em meio a multidão e ao frêmito dos eventos simultâneos, o flâneur sente-se em casa.⁵⁷

Mas, a qualidade essencial do flâneur, que vai marcar nossa relação com a cidade, não é simplesmente sua atração pela massa, sua familiaridade com os ambientes urbanos, com a rua, com as passagens. Sua qualidade marcante será a de dar um novo estatuto ao olhar, mesmo que este olhar esteja condicionado por uma atitude distraída. Já desde Baudelaire estamos sob o signo do olhar. E a cidade se apresenta como o lugar do olhar.⁵⁸

Temos pois que, Baudelaire inaugura dois procedimentos que vão estar presentes tanto na arte como na cidade moderna e que vão permanecer válidos quando se trata de falar da cidade contemporânea. Por um lado, sua poética se faz, mesmo que lírica, por meio de símbolos e por meio de construções que remetem à própria cidade. Por outro,

⁵⁶ Azevedo. *Op. Cit.*, p.62.

⁵⁷ "A rua se torna moradia para o 'flâneur' que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes." Benjamin. *Paris do Segundo Império*, São Paulo, Brasiliense, p.35.

⁵⁸ "No flâneur, o desejo de ver festeja o seu triunfo. Ele pode concentrar-se na observação (. . .) As descrições reveladoras da cidade grande (. . .) procedem daqueles que, por assim dizer, atravessaram a cidade distraídos, perdidos em pensamentos ou preocupações." Benjamin. *Op. Cit.*, p.69.

coloca o olhar como condição da metrópole, ou a cidade sob o signo do olhar.

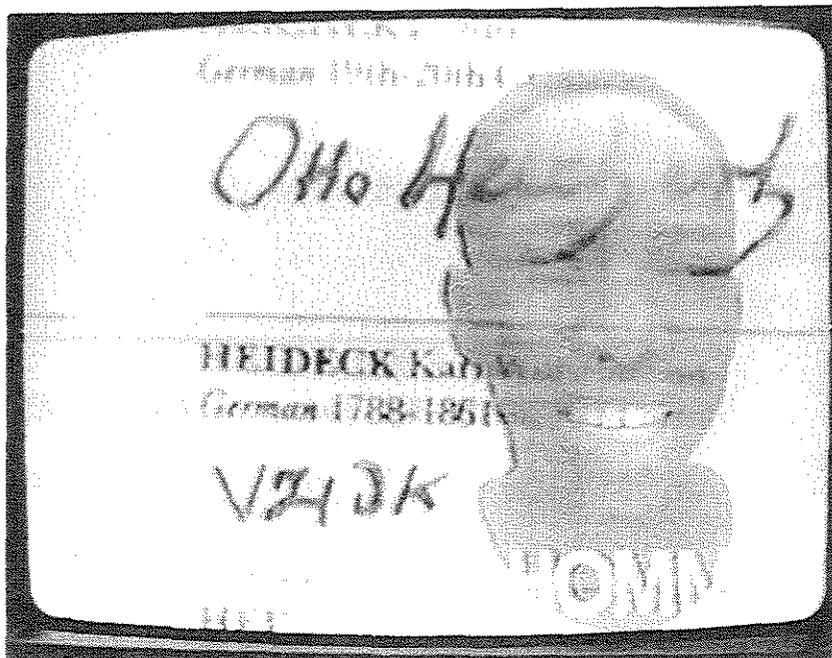


Fig. 23 Personagem de *Parabolic People*.

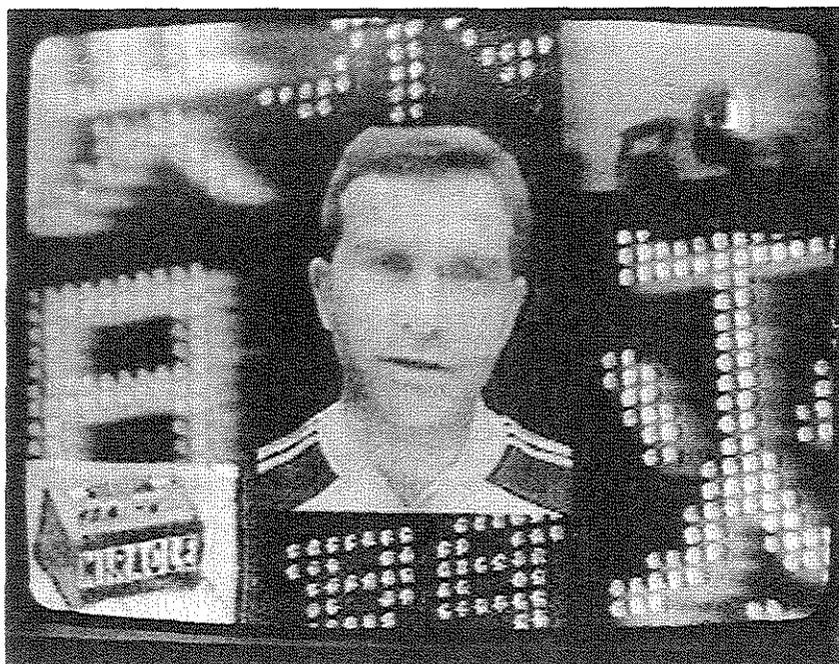


Fig. 24 Mais um personagem de *Parabolic People*.

O que faz Sandra Kogut é reinventar o flâneur. Ela faz eletrônica de asfalto, por entre ruas, avenidas e calçadas, pelo circo urbano. Seu flâneur se instalará na metrópole com um dispositivo de registro eletrônico, a fim de captar a multidão, seus rostos, seus olhares. Sua poética será visual, feita de imagens em profusão. Sua flânerie faz com que a multidão da metrópole caiba dentro da caixa preta da *Videocabine*, para que, ao ser veiculada, seja entregue ao 'zappeur', que flana sem sair de casa, olhando apenas para sua janela catódica.

Já se disse que arquitetura ganhou uma terceira janela, depois da porta e da própria janela, a tela da televisão⁵⁹, que é onde se abrem as infinitas janelas de *Parabolic People*. Mas, as janelas de Sandra nos lembram mais o ambiente 'windows' da Microsoft⁶⁰, em que se pode, através de associações sucessivas e que se sobrepõe, criar caixas de diálogo simultâneas.

Utilizando um procedimento semelhante ao dos ambientes multimídia, em *Parabolic People*, coexistem simultaneamente, cidades, objetos e pessoas distantes e diversas entre si, criando um ambiente globalizado, que permite culturas diferentes, pessoas diversas dialogarem dentro do espaço do vídeo, constituindo uma metrópole global, uma metrópole eletrônica, televisual. Esta construção do espaço plano em *Parabolic People*, só é possível graças aos equipamentos de edição numérica, que libertam o realizador da clássica montagem linear,

⁵⁹ Virilio. *Op.Cit.*, p. 62.

⁶⁰ Davis. *Op.Cit.*, p. 54.

em planos sucessivos em consecução e que possibilitam abrir múltiplas janelas dentro do quadro⁶¹.

A arquitetura também está convertida a um signo visual, a arquitetura tornada superfície, revestida de planura⁶², que deve ser reconhecida com grande rapidez. E quando pensamos no tipo de recepção que hoje temos desta arte de massa, que é a arquitetura transformada em informação, não podemos deixar de lembrar do automóvel, signo da velocidade desde o Futurismo nos anos 10. Justamente através desta outra janela, a do automóvel, é que teremos a conversão da arquitetura em paisagem lateral, em superfícies planas deslizante, quanto mais fugazes quanto maior a rapidez do deslocamento. *“(...) o exemplo do automóvel em movimento por cujas janelas desfila a paisagem como numa tela de video (...). ‘Se você vai a Times Square, em Manhattan, ou viaja por quase qualquer uma das rodovias americanas’, afirma o crítico Peter Fuller (citado por Christopher Lasch), ‘você se depara com um fluxo de imagens que parecem mais reais do que a própria realidade. Você tem a impressão de um mundo físico em que as coisas foram desmaterializadas ou reduzidas a superfícies.’”*⁶³.

Neste movimento, não é possível ao olhar apreender tudo o que se passa à sua frente. O que se vê é uma realidade só possível pela mediação do quadro da janela e pela velocidade do automóvel. As

⁶¹ “A técnica mais utilizada consiste em abrir ‘janelas’ dentro do quadro para nelas invocar novas imagens, de modo a tornar a tela um espaço híbrido de múltiplas imagens, múltiplas vozes e múltiplos textos.” Machado, Arlindo. *Op.Cit.*, p. 37.

⁶² Retiramos o termo planura de Otilia Arantes : “(...) o império da ‘planura’ (...) é parte de uma experiência urbana mais larga em que predomina uma espécie de onipresença do superficial (cuja matriz, por certo, é a cidade americana).” in *Op.Cit.*, p.271.

⁶³ Arantes. *Op.Cit.*, pp. 270-271.

janelas de *Parabolic People*, então, criam um espaço e um tempo que, análogos a experiência que se tem nas metrópoles, possibilitam ver aquilo que não era visível. *“Ver o que não era visível tornou-se assim uma atividade que renova o exotismo das conquistas territoriais do passado, ou melhor : ver o que não é realmente visto tornou-se uma atividade em si, atividade não mais exótica, mas antes endótica, atividade que renova as condições de percepção, a própria necessidade da realidade física.”*⁶⁴

Sandra Kogut realiza aquilo que disse Paul Klee há mais de 50 anos: *“Não mais representar o visível, mas tornar visível.”*⁶⁵

Fundada na relação entre eventos fugazes, na variedade e na profusão de formas, a cidade contemporânea é um fator multiplicador de imagens, sensações, experiências e possibilidades poéticas. Na cidade contemporânea, o olhar é outro, a imagem é outra. A cidade não mais esclarece. Ao contrário, instaura a dúvida, é a própria dúvida. Se até o século XIX, o olhar avança no espaço em profundidade, vendo antes o que está em primeiro plano, para depois perceber o que está cada vez mais distante, hoje temos sobreposição e simultaneidade. *“O espaço perde suas coordenadas, o fundo se confundindo com o primeiro plano. (...) Tudo - tanto o que está na frente quanto ao fundo - é visto ao mesmo tempo.”*⁶⁶

A cidade contemporânea não perde seu estatuto de aparato de comunicação, mas agrega a esse estatuto novas configurações. Segundo Nelson Brissac, o novo espaço da cidade se dá justamente na

⁶⁴ Virilio. *Op. Cit.*, p.66.

⁶⁵ Klee, Paul. *Theorie de l'art moderne*, Paris, DeNoel, 1985, p. 17.

⁶⁶ Brissac Peixoto, Nelson. *Paisagens Urbanas*, São Paulo, Senac/Marca d'água, 1996, p. 85.

justaposição de outros meios, que proliferam na cidade.⁶⁷ Assim conformada pela fragmentação, pela multiplicidade, pela interação de outras imagens e meios, ultrapassa seus limites de sua própria imagem. Sua imagem não está apenas nela mesma, mas em outras imagens. “*Mas a arquitetura, ao confundir-se com a cidade e as coisas, com o imaginário e a memória, integra a pintura e o cinema. Essa imagem dos lugares, criada pela arte, hoje é constitutiva da cidade.*”⁶⁸ Esta é uma imagem da que congrega outros sentidos para ser compreendida.⁶⁹

Se todos os sentidos estão presentes e participantes na apreensão da imagem da cidade, como traduzir esta imagem? A cidade, pois, se apresenta hoje como fato poético, inapreensível, indizível por meio dos meios tradicionais, pela representação perspectiva, por tudo aquilo que não for poético. A cidade é um fato, um signo poético.⁷⁰

É esta cidade imagem que Italo Calvino nos oferece em “*As Cidades Invisíveis*”⁷¹. Uma imagem poética, sem dúvida, constituída por figuras de linguagem, metáforas, metonímias e invenções formais

⁶⁷ “A cidade, armada por uma nova trama de vetores, acelera, se desloca. Um espaço complexo é instaurado pela justaposição dos dispositivos. O impulso provoca sucessivas defasagens e arritmias, coisas rateiam e param, outras são submetidas a uma força desagregadora. O tecido se esgarça, fraturas rasgam a cidade. Um estilhaçamento que converte a nebulosa urbana num amálgama de áreas desconectadas.” *Idem*, p. 297.

⁶⁸ *Idem*, p. 277.

⁶⁹ “Na maior parte das vezes, a nossa percepção da cidade não é íntegra, mas sim bastante parcial, fragmentária, envolvida noutras referências. Quase todos os sentidos estão envolvidos e a imagem é o composto resultante de todos eles.” Lynch. *Op. Cit.*, p. 12.

⁷⁰ “A poesia então nasceria da compreensão da incapacidade das palavras darem conta da paisagem. Ela torna disponível à invasão das nuances, torna passível ao timbre: é a escrita da descrição impossível. (...) Da mesma maneira a metrópole. É um lugar desprovido de situação, não tem medida nem limites. Ela não tem interior nem exterior, ali não se está dentro nem fora, tudo é estrangeiro e nada o é. Um tráfico contínuo entre os interesses, entre as paixões, entre os pensamentos. Todas essas passagens desenham a zona incerta onde se deve pensar esta conformação nunca acabada.” Brissac. *Op. Cit.*, p. 31.

⁷¹ Calvino, Italo. *As Cidades Invisíveis*, São Paulo, Cia das Letras, 1990.

próprias da literatura e da poesia. Por meio de uma estrutura intrincada⁷², em que os capítulos estão divididos em relatos, cada um deles com um subtítulo -- As cidades e a memória; e o desejo; e os símbolos; e os olhos; etc. --, Calvino vai pouco a pouco construindo, configurando uma representação poética da cidade.

O livro se desenvolve à medida que Marco Polo, incumbido pelo Imperador de visitar as cidades do seu Império, descreve estas cidades ao próprio Kublai Khan. O que poderia nos levar a crer que se trata realmente de uma descrição de inúmeras cidades, não chega a ficar claro, quando nos deparamos com o seguinte diálogo entre o Khan e Marco Polo:

*-- Fale-me de outra cidade -- insistia.
 (...)
 -- Sire, já falei de todas as cidades que conheço.
 -- Resta uma que você jamais menciona.
 Marco Polo abaixou a cabeça.
 -- Veneza -- disse o Khan.
 Marco sorriu.
 -- E de que outra cidade imagina que eu estava falando?*

Veneza não será o melhor exemplo desta cidade múltipla e plural, que a cada momento oferece aos olhos uma nova imagem e se apresenta como dúvida, situação mais própria das grandes cidades, das metrópoles. Seja pela internacionalização, protagonizada pelo movimento moderno, seja pela globalização que hoje vivenciamos, protagonizada pelo alargamento das possibilidades de comunicação, as metrópoles se aproximam enquanto imagem, enquanto representação possível. Veneza,

⁷² Para uma compreensão melhor desta estrutura arranjada por Calvino, ver a análise feita por Massimo Canevacci em *A Cidade Polifônica*, São Paulo, Studio Nobel, 1993, pp. 119-129.

para Calvino, é apenas uma imagem poética, um símbolo que assume o lugar de todas as outras cidades ou metrópoles.

Em uma de suas cidades poéticas, Trude, temos a representação desta qualidade da metrópole, que é de alguma maneira parecer-se com suas iguais por meio da configuração espacial e das construções, mas principalmente por constituir uma imagem comum através de mercadorias, embalagens e rótulos: *“Pode partir quando quiser -- disseram-me --, mas você chegará a uma outra Trude, igual ponto por ponto; o mundo é recoberto por uma única Trude que não tem começo nem fim, só muda o nome no aeroporto.”*⁷³

Em Moriana, Calvino apresenta esta faceta das múltiplas imagens que a cidade oferece, e que, sendo sempre uma imagem diferente, expressa sempre a cidade: *“Em toda a sua extensão, a cidade parece multiplicar seu repertório de imagens: no entanto não tem espessor, consiste somente de um lado de fora e de um avesso, como uma folha de papel, com uma figura aqui e outra ali, que não podem se separar nem se encarar.”*⁷⁴

E por fim, em Ipásia, encontramos-nos frente a situação da dúvida, da ambiguidade de que é feita a imagem da cidade, que permite uma variedade de interpretações e uma imensa gama de possibilidades de representação: *“Sem dúvida também em Ipásia chegará o dia em que meu único desejo será partir. Sei que não devo descer até o porto mas subir o pináculo mais elevado da cidadela e aguardar a passagem de um*

⁷³ Calvino. *Op. Cit.*, p.118.

⁷⁴ *Idem*, p.97.

*navio lá em cima. Algum dia ele passará? Não existe linguagem sem engano.*⁷⁵

Assim é que *Parabolic People* constitui o engano, por via da linguagem poética. Uma poética que se utiliza da imagem eletrônica, hibridizada por meios digitais, para construir uma linguagem calcada em uma imagem, o cubismo, recuperada do passado de forma sincrônica, em que *“cada fato de linguagem atual é apreendido por nós numa comparação inevitável entre três elementos: a tradição poética, a linguagem prática da atualidade e a tendência poética que se manifesta.”*⁷⁶ Objeto complexo, *Parabolic People* deixa-se apenas entrever, entre seus planos, entre suas imagens, deixando emergir aquilo que poderá vir a ser a metrópole, a cidade digital.⁷⁷

*“A imagem poética é uma emergência da linguagem, está sempre um pouco acima da linguagem significante. Ao viver os poemas temos, portanto, a experiência salutar da emergência. (. . .) a poesia põe a linguagem em estado de emergência.”*⁷⁸

⁷⁵ *Idem*, p.48.

⁷⁶ Jakobson, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*, São Paulo, Perspectiva, 1970, p.176.

⁷⁷ “This will be a city unrooted to any definite spot on the surface of the earth, shapped by connectivity and bandwidth constraints rather than by accessibility and land values, largely asynchronous in its operation, and inhabited by disembodied and fragmented subjects who exists as collections of aliases and agents.” Mitchell, William. ‘Bit City’, in *City of Bits*, www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits, 1995, MIT.

⁷⁸ Bachelard, Gaston. *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 11.

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

Decifra-me o te devoro. Voltamos novamente ao dilema inicial. Ao fim da jornada, nos parece ter sido em vão toda a procura de coordenadas que nos auxiliassem a encontrar uma resposta, uma definição que pudesse dar conta de *Parabolic People*. Assim como, segundo Bellour, o video, *Parabolic People* permanece como questão. Se nossa análise e leitura deste trabalho de Sandra Kogut pareceu por vezes sem destino¹, é por que este, assim como a imagem a partir da qual se manifesta, não deixa-se definir, assim como o objeto a que se refere, a cidade.

Entretanto, do mesmo modo que o Marco Polo das Cidades Invisíveis de Calvino, jamais deixamos de falar de *Parabolic People*. Mesmo falando da vanguarda, do cubismo, de Baudelaire, da metrópole, falávamos de *Parabolic People*. Portanto, nosso estudo construiu-se a partir daquilo que a própria obra sugeriu, tomando a forma de camadas, de idéias sucessivas que se sobrepunham, apresentando diversos pontos de vista, praticamente simultâneos.

Frente a uma obra de arte que articula seus significados, gerando sentidos que somente à ela mesma dizem respeito, só pudemos concluir que *Parabolic People* se insere na categoria dos signos estéticos.

¹ “Ultimamente, restituído à forma humana, vi chegar um hipopótamo que me arrebatou. Deixei-me ir calado, não sei se por medo ou confiança. Mas, dentre em pouco, a carreira de tal modo se tornou vertiginosa, que me atrevi a interrogá-lo e com alguma arte lhe disse que a viagem me parecia sem destino. Engana-se, replicou o animal. Nós vamos à origem dos séculos.” Machado de Assis.

Aqueles que se constituem sobre suas qualidades materiais inerentes, representando mais um pensamento do que um outro objeto.² O signo estético não está em relação com um segundo, mas é primeiro, isto é, “*aquele que oscila entre ser signo e fenômeno.*”³

Assim, *Parabolic People* pode ser compreendido como produto da ressonância de outras formas artísticas, ao mesmo tempo em que estabelece uma superação concreta do objeto que pretende representar. Neste sentido é conceptual e não perceptual. Sua imagem é construída sobre uma visão sincrônica da arte, retomando as manifestações de vanguarda. Seu significado suspende a relação com o referente metrópole.

Na falta de respostas para este trabalho de Sandra, resta-nos permanecer afirmando sua condição como questão, pelas palavras de Octavio Paz: “*Na dispersão de seus fragmentos. . . O poema não será esse espaço vibrante sobre o qual se projeta um punhado de signos como um ideograma que fosse provedor de significações? Espaço, projeção, ideograma: essas três palavras aludem a uma operação que consiste em desdobrar um lugar, um aqui, que receba e sustente uma escritura: fragmentos que se reagrupam e procuram constituir uma figura, um núcleo de significações.*”⁴

² “Todo signo difere da coisa significada, pois que entre ambos não há identidade; o signo possui característica e qualidades materiais próprias que ‘nada têm a ver com a função representativa’, pois esta tem a ver com a relação do signo com um pensamento.” Plaza, Julio. *Tradução Intersemiótica*, São Paulo, Perspectiva, 1987, p. 22.

³ *Idem*, p. 24.

⁴ Paz, Octavio. *O Arco e a Lira*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, p.330.

**APÊNDICE:
ENTREVISTA**

UMA ENTREVISTA COM
A PARABÓLICA KOGUT

*A matéria de sua inteligência
é feita com fragmentos de fúria parabólica.*
Fausto Fawcett

No final de Junho de 95, entrei em contato com Sandra pedindo-lhe que me concedesse uma entrevista. Poucos dias depois, recebi um telefonema e marcamos um encontro em sua casa para o dia 11 de Julho.

Chegando ao Rio, seguindo seu endereço, fui parar numa rua tranquila do Jardim Botânico. Era um pequeno prédio dos anos 50, de 4 andares. Fiquei bastante surpreso ao entrar no antigo elevador de porta pantográfica e, ao invés de subir, descer um andar. Maior surpresa foi encontrar por trás das imensas janelas envidraçadas do chão ao teto, um jardim luminosamente verde e úmido, como não poderia deixar de ser aquele pedaço da Floresta da Tijuca.

O apartamento de Sandra era de uma simplicidade predominantemente branca, que em nada denunciava a energia do discurso de sua moradora. Na sala de poucos móveis, alguns livros, cds e pequenos objetos de várias partes do mundo, nos sentamos próximos à janela.

Sentada numa rede estendida a um canto da sala, Sandra, com seu jeito tranquilo, falou de forma extremamente espontânea, durante toda a manhã do dia 11. Contudo, uma manhã não foi suficiente. Entramos pela tarde e continuamos na manhã seguinte. Fomos interrompidos várias vezes pelo telefone e pelo mensageiro da Globo que lhe trazia a versão final do último e recém editado Brasil Legal.

Agitada, as vésperas do lançamento de seu curta 'Lá e Cá' em São Paulo, no dia 17, Sandra falou de forma profusa, como seus videos, por mais que eu tentasse direcionar a conversa. Extremamente disponível, revelou curiosidades sobre sua infância no Rio, sobre o início da carreira, sobre seu relacionamento com o CICV, sobre a produção de Parabolic People, sobre suas influências e referências e mais uma série infundável de coisas.

Onde e quando você nasceu?

Eu nasci a 5 de Fevereiro de 1965, no Rio de Janeiro.

Você sempre morou no Rio?

O que você faz? Alguma coisa ligada a Urbanismo, é isso? Arquitetura? Eu pergunto por que sempre achei que se não tivesse escolhido essa profissão que escolhi, Urbanismo teria sido ótimo. Já pensei muito nisso.

Eu morei no Rio a vida toda, quer dizer, só aos dezenove anos eu passei um ano fora, viajando, mas nunca morei o tempo todo em outro lugar. Fiz aquela viagem, sabe, que muita gente faz de mochila pelo mundo. E aí de 90 para cá eu comecei a morar metade do tempo aqui, metade na França, ou três meses e três meses ou seis meses e seis meses¹. Sempre a trabalho. É engraçado isso. Eu viajo à beça só a trabalho, nunca prá passear. Mesmo quando eu vou passear sempre tem um negócio assim, sempre tem umas coisinhas, umas imagens prá fazer, um não sei o quê.

Como foi sua infância aqui no Rio? O que você lembra da cidade? Alguma coisa que te marcou?

Olha eu vou te dizer uma coisa que talvez você ache engraçado, mas eu presto muita atenção na cidade. Sempre achei que, se eu não tivesse escolhido esta profissão que eu escolhi, Urbanismo para mim teria sido ótimo. Já pensei muito nisso. Se você puder ir a São Paulo no dia 17 ver o filme², porque os arquitetos adoram, sempre gostam do que eu faço, se interessam. Por que eu presto muita atenção na cidade. Neste filme, o que me deu vontade de fazer o filme no subúrbio foram as casas, a arquitetura, o visual do subúrbio. Eu lembro que desde muito pequena eu adorava andar na rua, no Rio, de carro, de noite e ficar olhando dentro dos apartamentos. Até hoje eu faço isso, só que hoje é mais chato por que sou eu que dirijo.

¹ Desde 1992, quando firma seu vínculo com o CICV (Centre International de Recherche Video - hoje revbatizado de Centre de Recherche Pierre Shaeffer), Sandra mora metade de seu tempo em Montbeliard, onde ainda mantém projetos de colaboração.

² O filme referido é 'Lá e Cá', co-produzido pelo CICV e CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil), lançado no Rio de Janeiro em 28 de Junho de 1995 e em São Paulo em 17 de Julho do mesmo ano.

Eu adoro e é engraçado, porque o Rio é aquele negócio, muda o tempo todo e muito rápido. Então os lugares que eu freqüentava quando era criança, hoje em dia praticamente já não existem mais. Não existe a menor tradição. E eu sempre, até hoje, desde pequenininha, acompanho isso. Por exemplo, todas as casas que vão sendo demolidas, eu sofro com isso. Passo por uma rua e digo, essa casa! Tem umas casas que eu sei que isso vai acontecer daqui a pouco, aí vou esperando quando será. Isso desde criancinha. Eu morava numa rua em Ipanema. . .

Você nasceu em Ipanema?

Eu nasci em Copacabana, Edifício Real, Avenida Copacabana. Um lugar super barulhento, mas morei muito pouquinho, eu era muito criança quando eu saí de lá, eu tinha, sei lá, três ou quatro anos -- eu sou a do meio, duas irmãs, só mulheres. Aí a gente morava nesse apartamento em Copacabana, me lembro, muito criança, como o barulho me incomodava. Realmente devia ser insuportável porque eu prestava uma atenção nisso! Aí meus pais foram vender o apartamento e as pessoas vinham, os compradores, e falavam é horrível, o maior barulho! Aí mudamos pro Leblon, prá uma ruazinha desconhecida, eu andava de skate na rua, vivia na rua. E depois mudamos prá Ipanema e até hoje meus pais moram neste apartamento.

Morei uns dez, quinze anos. Dos dez aos sei lá quanto. . ., é dez anos. E era uma ruazinha super tranqüila, desconhecida, que sempre tinha que soletrar, Paul Redfeld. Então eu soletrava a rua, meu nome, tudo tinha que soletrar. Eram só casas quando a gente começou a morar lá, e foi mudando, mudando e hoje em dia só tem prédios. Então eu acompanhei isso. Eu penso demais nisso, várias coisas que aconteceram, importantes na minha vida, não existem mais. Aconteciam em casas e as casas não existem mais. Eu tive uma produtora numa casa em Laranjeiras que não existe mais. Isso é o Rio. Até uns vinte anos, mais ou menos, eu morei lá.

E como foi sua adolescência?

Minha adolescência em Ipanema foi legal. No começo tinha uma turma na rua, a gente ia à praia. Eu parei de ir à praia aos dezenove anos, nunca mais fui. Porque eu sou muito branca, resolvi que eu não posso pegar sol. Mas até essa idade, não só o normal era ir à praia, o que todo

mundo fazia, como acho que era meio moda e legal você ser queimadão. Negócio que hoje em dia não consigo nem ver, acho horrível. Mas nos anos, sei lá que anos eram, final dos anos setenta, era considerado legal. Então eu ia muito à praia, ia todo o dia à praia. A praia é um bom exemplo. Eu ia à praia, quando depois que eu tinha vinte, vinte e poucos anos, essa praia que eu frequentei a vida inteira, passou a ser interdita, que era a praia de Ipanema. Impressionante, não tem tradição nenhuma, as coisas não duram.

A que outros lugares da cidade você ia, fora do seu bairro e da praia?

Eu ia demais a Floresta da Tijuca, tomar banho de cachoeira, era uma época meio hippie. A gente saía das festas às quatro da manhã e ia tomar banho, todo mundo pelado na cachoeira. É, então eu fazia muito essas coisas, essa parte natural, subir morro, não sei o que, o que hoje não teria coragem porque eu acho muito perigosa a cidade. Eu ia muito ao centro, porque tinha umas cinematecas e umas bibliotecas, uns sebos e o MAM, que eu freqüentava, porque eu já gostava de cinema.

Nada muito marcante, um prédio, uma rua?

Agora, cada vez que constroem um prédio novo, presto a maior atenção. Se você quiser que eu te diga qual o prédio mais horroroso do Rio de Janeiro, que construíram perto de casa. Eu ia vendo o prédio subir e falava, 'não acredito que um arquiteto concebeu isso e aceitaram, tão gastando dinheiro prá fazer isso'. Um prédio todo azul, horroroso. Tem uns prédios na Lagoa, é, tem um que eu acho lindo.

Depois eu tive produtora³ no Flamengo, que é um bairro antigo. E sempre ficava andando ali, vendo aqueles prédios e pensando em qual apartamento gostaria de morar. Uma coisa que adoro fazer também é ficar olhando e vendo quem será e qual o tipo de pessoa que mora nessa casa e qual é o nome dela, o que que ela deve fazer da vida.

³ Mais adiante, Sandra falará de sua experiência com a produtora Antevê, que teve, junto com Roberto Berliner, de 1985 à 1988.

Você falou do MAM, do cinema, da arte. Como era sua relação com isso? Desde criança você ia ao cinema, via televisão?

Nesse ponto eu tive uma educação muito estranha. Primeiro era proibido ver televisão. Meus pais não vêem televisão, não viam e acho que continuam não vendo, e a gente era proibido de ver televisão, era uma coisa considerada inferior, tinha que ver escondido. Então minha cultura de televisão é pouquíssima, assim eu não vi nada, não vi Nacional Kid.

E a arte não tinha também muita. Eu ia naqueles domingos do MAM que tem lá com as crianças prá fazer coisas, e ia à escolinha de arte, mas como não tinha nenhum artista na família, era um contato totalmente superficial, não tinha uma coisa real, que fazia parte da vida da gente. Eu adorava desenhar quando era criança, mas eu tinha muitos problemas de relacionamento, era muito antisocial, era aquela criança problemática, que ficava num canto desenhando.

Depois eu gostava de escrever como qualquer adolescente, acho que é totalmente normal. Foi mais tarde, quando eu tinha dezoito, dezenove anos, que falei, quero fazer cinema, vou fazer cinema. Mas não conhecia nenhuma pessoa que fazia cinema, não tinha o menor contato. A única faculdade prá estudar cinema era em Niterói, tinha que pegar uma barca, a faculdade era uma droga. Foi aí que eu comecei a fazer vídeo, mas também completamente por acaso. Eu tinha dezenove anos e larguei tudo. Eu era uma ótima aluna, adorava estudar, passei no vestibular super bem.

Você prestou vestibular prá quê?

Você não vai acreditar, eu fiz primeiro Economia, fiz um ano de Economia. Quando realmente não dava mais resolvi fazer Filosofia. Fiz um novo vestibular prá Filosofia e passei em segundo lugar. Então na faculdade eu tinha uma bolsa. Eles investiam em mim, por que eu devia ser promissora. E eu adorava, só que era como fazer um curso de inglês, um luxo, uma coisa legal mas que não era fundamental. Aí falei, 'tenho que fazer o que eu quero, o que eu gosto, isso não tem sentido'. Aí larguei tudo, larguei a bolsa, a faculdade e falei, vou fazer vídeo. Na época, isso não queria dizer absolutamente nada, nem prá mim, nem eu sabia o que isso significava, o que estaria acontecendo dali a três, dali a dez anos.

Mas seu horizonte era o cinema, você queria fazer cinema. O que te atraía no cinema? Como era essa vontade de fazer cinema?

Eu queria fazer cinema, adorava ir ao cinema, eu sempre ia ao cinema, meu programa preferido. Sempre adoro quando apaga a luz, aquela sala escura, aquela sensação imediatamente no início do filme, quando apaga a luz e surge a primeira imagem e penso, agora uma hora e meia disso. Prá mim dá uma felicidade e pensei assim, se tem uma coisa que gosto eu tenho que fazer isso, é simples. Só que fui fazer meu primeiro filme dez anos depois.

Mas é que está mal contada esta história, porque não passei dez anos pensando que ia fazer cinema. O que aconteceu é que eu vi um anúncio no jornal, curso de vídeo. Eu nem sabia direito o que era, em 84 não tinha, aqui no Rio não tinha, e fui lá. Era uma produtorazinha pequena, fiz um curso de câmera, eu queria ser câmera. E eles me chamaram prá trabalhar lá, eu era excelente câmera. O chato é que na época as câmeras eram muito pesadas.

E aí fiquei fascinada com aquilo, achei que o vídeo era uma coisa legal, que eu ia encontrar a linguagem prá mim ali. E fiquei muito animada e resolvi que queria fazer aquilo. Na época não era televisão, não era cinema, era uma outra coisa, não tinha história. E achei isso legal, uma coisa que não existia quase, que não tinha história, me identifiquei com aquilo. Eu também não tinha história, estava começando.

E foi muito, sabe quando vai bem. Eu pegava os meus primeiros trabalhos assim, eu ouvia falar que alguém tinha uma câmera, uma pessoa que eu nem conhecia, ia lá pegava emprestada, e fazia um vídeo. E vinha dando certo, a coisa fluía muito bem, as coisas que eu imaginava, com o que tinha nas mãos prá fazer.

O que você via nessa época, que filmes, que exposições, o que você lia?

Quando comecei a fazer vídeo, era super ligada em artes plásticas. Se tivesse que escolher alguma área da qual eu estava mais próxima, eram as artes plásticas. Meu primeiro vídeo fiz com patrocínio do MAM (Museu de Arte Moderna) e ficou passando lá. Depois os meus trabalhos iam para o Salão Nacional de Artes Plásticas. Eu era artista plástica só que o meu material era o vídeo.

Fui casada oito anos com um escultor, o Barrão, Jorge Barrão, então todos os meus amigos eram artistas plásticos, eu freqüentava exposições. Acho que das artes plásticas é de onde vem tudo, é onde começa tudo, tudo se alimenta de artes plásticas, porque é, entre todas as artes, onde tudo pode acontecer, é mais livre, é onde tem menos regra, então, está na origem das coisas.

Fora isso, gosto muito de Literatura. Estudei numa escola francesa, eu tive uma educação. . .! Então, desde muito criança eu adorava ler, adoro ler, leio bastante, leio rápido, é uma coisa que gosto de fazer. Quando vejo que estou sem tempo, que a minha vida está desorganizada, é quando não tenho tempo de ler nenhum livro, prá mim é um termômetro. Como eu estudava numa escola francesa, nunca tinha aprendido português. Aprendi português porque lia, nunca tinha aprendido a gramática e até hoje não sei História do Brasil. E depois quando eu mudei, fui prá uma escola brasileira, tinha aquele problema, que não podia esquecer o francês. Aí os únicos cursos eram de Literatura, fiz cursos de Literatura Francesa.

É engraçado, porque, se você for ver, os primeiros vídeos, do jeito que eram, do jeito que eu gostava de fazer, ninguém vai achar que gosto de literatura, pois têm muitos clichês nas cabeças das pessoas em relação a essa coisa.

Por exemplo, quando fui fazer o *Parabolic People* e saíram uns artigos sobre o vídeo, as pessoas falavam que eu era da geração que nasceu com a televisão, e que eu fui banhada pela televisão. Só que eu sabia que aquilo era mentira. Eu era proibida de ver televisão, não vi milhões de coisas, não vejo televisão e hoje em dia faço televisão, mas não vejo. Eu não me orgulho disso, não acho nada ruim ver televisão, mas eu não vejo, não tenho paciência, tudo bem.

*Você não vê televisão mas trabalha na televisão. Como é isso?
Você já pensava em fazer televisão?*

Talvez há uns cinco anos atrás eu pensasse muito em televisão. Mesmo esse vídeo, o *Parabolic*, o assunto dele, um dos assuntos mais importantes é a televisão. Eu fazia coisas pensando no que representa a televisão, as videocabines tem a ver com televisão.

E fui me desinteressando, progressivamente, desse tema televisão e fui pensando em outras coisas, acho que até normal, porque é uma época tão rica. A televisão nos anos 80, início dos 90, era um assunto, era uma coisa que estava muito presente e que hoje em dia já se misturou com outras coisas.

Nunca foi meu projeto ser uma pessoa dentro da televisão. Quando eu pensava em televisão, achava e talvez ainda ache que o mais legal é fazer da televisão um canal, como um pedágio, como uma estrada, fazer as coisas fora e elas passarem na televisão prá chegarem às pessoas. Não é o que estou fazendo agora, mas estou numa situação privilegiada, estou fazendo um programa que não é típico da TV Globo, onde tenho muita liberdade, com pessoas muito legais.

Mas na França o seu programa passou na televisão. Foi uma relação diferente com a TV?

O *Parabolic* foi produzido fora e vendido prá televisão, foi vendido prá sete televisões da Europa e dos Estados unidos e vendeu aqui prá MTV. Agora quando eles falam sete, eu não sei se estão contando a MTV, acho que não, por que quem vendeu prá MTV fui eu, no Brasil.

Tem uma história engraçada, que quando passou na televisão na França, teve um velhinho, um vovô, que telefonou prá emissora prá reclamar, 'minha televisão enlouqueceu, tem um monte de imagens saindo de tudo quanto é lado', desesperado. Aí eles foram olhar na grade e era meu *Parabolic People*, aí eles avisaram o produtor. Eu adorei essa história.

Você lembra do primeiro vídeo que você viu?

No início dos anos 80 eu fui na Cândido Mendes e tinha um negócio do Otávio Donaci que não era um vídeo, era uma performance, mas era vídeo. Foi a primeira vez que eu vi uma coisa de vídeo, que ele botava a TV na cabeça⁴. Agora vídeo, alguma coisa do Circo Voador, talvez. Eu trabalhei também no Circo Voador, foi meu primeiro emprego.

⁴ Sandra refere-se às VideoCriaturas de Otavio Donaci.

Fazendo o quê?

Eu era a responsável pelo setor de vídeo, que só tinha eu. Eu era tudo: a chefe, a empregada. Eu gravava todos os shows, botava telões, eu mesma ia lá e puxava cabo... Alugava uns vídeos que achava que tinha a ver com os shows prá ficar passando antes, durante, umas imagens. E gravei coisas incríveis, gravei o início do rock, todo mundo era super novinho. Legião, Paralamas, estava todo mundo começando, gravei isso tudo.

Mas o primeiro vídeo, eu não lembro. Sabe o que aconteceu, eu comecei a fazer vídeo antes de ver vídeo, porque os primeiros vídeos que vi que eu me lembre, foram em festival. E só tinha em São Paulo, e eu demorei a ir a São Paulo. Por que em 85 eu tinha feito um vídeo que se chamava *Egoclip*. Quando eu fiz, foi sucesso aqui no Rio, passava em lugares da noite. Mandeí prá um festival em São Paulo⁵ e foi recusado. Eu me lembro que o cara me ligou dizendo que tinha sido recusado e fiquei super irritada, e perguntei, 'você acha que é ruim o vídeo, você acha que devo desistir e deixar prá lá, tentar outra coisa?' Fiquei super irritada e o cara falava prá mim assim 'não, o vídeo é legal, mas sabe o que que é? é que a gente já selecionou um vídeo aqui de São Paulo com o mesmo assunto. . .'

Aí não fui prá São Paulo, fiquei revoltada e achei que tinha sido sacanagem. E só fui a São Paulo, sei lá, no outro ano, demorei. Quando fui a esse festival e vi vídeos, me lembro que fiquei animadíssima, porque até então eu tinha a sensação que só tinha eu. Eu pensava, 'que loucura' . . . As únicas pessoas que eu tinha contato dessa área eram pessoas que não tinham nada a ver comigo, uns caras de televisão, super bronções. Não tinha rapaziada, e me lembro, pensando assim, 'que loucura, estou num negócio que não tem ninguém, ninguém como eu.' Me deu um alívio quando comecei a ver outras coisas.

Foi aí que eu conheci todos os outros. Hoje em dia, a gente é considerado da mesma geração, mas eu vim muito depois. Vou falar isso prá eles depois, 'eu sou muito mais nova que vocês'. Eles começaram em 82, eu comecei um pouco depois. Foi quando a gente se conheceu. Como tinha pouca gente, a gente ficou logo amigo, em contato.

⁵ Fotótica Festival Internacional de Video.

Você já tinha visto alguma coisa do Paik?

Conheci Nam June Paik e outros nessa época. O Paik já tinha feito uma exposição no MAM em 85, aí tinha um catálogo e comecei vagamente a conhecer alguma coisa, mas muito pouco. E realmente fui conhecer mais quando comecei a viajar e a comprar catálogos, mas foi bem depois. Eu já estava trabalhando, aí começou a ter o FestRio, aí começaram a vir os vídeos.

Tem um cara que hoje em dia é super meu amigo, um francês, que eu falo prá ele, 'você não sabe, mas você foi meu ídolo na minha juventude'. Em 86 eu vi um vídeo desse cara que adorei, adorei esse cara, Patrick DeGeetere⁶, mas ele não é conhecido aqui no Brasil. É muito legal o que ele faz, muito bonito, a gente é muito amigo hoje em dia. Me lembro que quando vi esse vídeo eu disse, 'gente, que vídeo legal'. Aí o que dava prá ver eu via, no FestRio, no festival da Fotótica, aí começou a vir gente de fora, aí começou a ter essa troca.

Depois em 88 fui prá Nova Iorque por que ganhei um prêmio, com o *Juliette*⁷, um clip. A história é legal, era com a TV Globo, pro Fantástico. Eu estava começando a fazer uns clips. Clip prá mim era prá conseguir um pouquinho de dinheiro prá fazer o que eu queria fazer, eu estava fazendo umas experiências, coisas de animação e tal. Eu era amiga do Fausto e ele estourou nessa época e fiz uns clips. Fiz um outro, *Kátia Flávia*⁸. Aí eu fiz esse clip *Juliette* e quando ficou pronto, o diretor do Fantástico falou, 'a gente não vai nem passar esse vídeo, está muito esquisito'. Fiquei arrasada. Botaram na gaveta.

Aí um outro diretor da Globo gostou do vídeo e mandou prá um festival em Nova Iorque. Um dia ligou prá mim um cara, falando inglês, falando que eu tinha ganho uma medalha de ouro. Achei que era trote, eu falava, 'ah, ok. . .' Realmente era verdade e aí eles me mandaram prá Nova Iorque. Fui via satélite, no Fantástico passaram o vídeo, de repente o vídeo passou a ser legal, a MTV americana comprou.

Nessa viagem que fiz prá Nova Iorque me lembro que fui a todos os lugares de vídeo, vi um monte de coisa, prá aproveitar. Comprei um

⁶ Atualmente também artista vinculado ao CICV.

⁷ O videoclip *Juliette* teve carreira bastante premiada: Medalha de Ouro no 31st International Film and TV Festival of New York; Melhor roteiro e edição no IV Festival VideoBrasil, SP; Melhor vídeo independente, prêmio Geraes, MG; finalista no Clio Awards, NY.

⁸ 1987.

monte de catálogos. Daí eu continuei fazendo isso sempre, quer dizer, de 88 em diante, sempre comprando. Comecei a ter amigos em outros países, que faziam vídeo, daí a gente entra sempre em contato.

Em 89 eu fiz uma exposição de instalações, vídeoinstalações⁹, essa exposição foi muito legal, era enorme. Eu participei de uma coletiva em que fiz uma instalação. Era uma exposição em 88, que se chamava NOVOS NOVOS, prá revelar novos artistas. Era numa galeria do Centro Empresarial Rio, em Botafogo, que era uma galeria particular bancada pela João Fortes. Então funcionava como um museu, você não precisava fazer coisas que vendessem, daí eu poder fazer alguma coisa que ninguém iria comprar. Aí eu fiz essa instalação, era uma cabine, sou obcecada por cabines, você entrava e tinha umas imagens rodando na tela e um vento na sua cara, meio hipnótico.

E aí os caras da galeria me convidaram prá fazer uma individual, e no ano seguinte eu fiz. Era um negócio enorme, seis instalações grandes e tinha Lei Sarney, consegui a maior grana, fiquei um ano trabalhando, foi super legal. E nunca tinha tido uma instalação. Foi meio fora de época essa instalação porque agora todo mundo está começando a fazer. Eu me lembro que eu ia aos patrocinadores, e falava, ' vídeoinstalação' e os caras achavam que eu ia instalar uns videocassetes. Teve gente que deu o dinheiro e tenho certeza que não entendeu para o que era.

A gente conseguiu o apoio de uma firma, dessas que faz circuito interno de tv e o cara enlouqueceu. No dia que chegou prá instalar, ele via um chão inteiro de televisões deitadas e achava uma loucura. Aí a televisão estava pegando mal e eu falava que não estava bom e ele dizia, 'mas, de repente você assume', porque de repente valia tudo prá ele. A exposição foi o maior sucesso, os donos da galeria quase enlouqueceram porque a galeria ficava sempre vazia e de repente vinha criança, lotava o dia inteiro. Nessa época vieram uns japoneses prá cá, e a gente ficou super amigo, e depois trabalhamos juntos, até hoje eu trabalho com eles. São uns caras que fazem vídeo em Tóquio e adoro o trabalho deles.

⁹ Exposição individual na Galeria de Arte do Centro Empresarial Rio, composta de 6 instalações, entre elas: 'Aparelho Receptor', 'Passeio Ergométrico', 'Telespectador', 'O Caminho das Vertigens' e 'Cabines'.

Você viaja muito. Como é sua relação com outras cidades? No Rio você acompanha as transformações, você disse que acha o Rio perigoso. . .

Eu acho o Rio perigoso, eu e a torcida do Flamengo. O Rio é perigoso. Eu não acho o Rio perigoso, o Rio é perigoso. Isso é um fato, é uma das cidades mais perigosas do mundo.

Mas como você reage a isso?

Eu não deixo de fazer nada por causa disso, nunca deixei. Eu tinha uma casa em Laranjeiras, ficava sozinha, trabalhando com equipamentos, sempre até duas da manhã. Nunca deixei de fazer absolutamente nada, mas tenho consciência do perigo. Até sei disso porque viajo muito. Por exemplo, no Rio fico super ligada, sempre sei o que está acontecendo, quem está onde, presto a maior atenção em tudo. Sempre que viajo, ainda mais com esse negócio de ficar morando na França e no Rio, quando chego na França, levo uns dias prá me acostumar que posso andar na rua a pé, à noite, normal. Tem um monte de coisas que seriam impensáveis, jamais faria aqui e que faço lá. Sempre demoro a me acostumar.

Em outras cidades, por exemplo Nova Iorque que já fui muitas vezes, por períodos bons, dois meses, três meses, eu já sei onde tem cada coisa. Fui à Tóquio duas vezes na vida, duas semanas cada vez e sei me orientar, andar de metrô, fazer um monte de coisas, sei onde são as coisas. Adoro isso, sair andando na rua, na cidade, prá ir vendo onde são as coisas. Gosto de cidade grande.

E qual a cidade que você acha mais legal? Onde você moraria?

Muito difícil dizer qual a cidade mais legal. Prá morar? Eu moraria em vários lugares. Acho que sou meio sem raízes. Gosto do Rio, gosto do Brasil, mas também posso ficar fora daqui muito tempo, como fiquei um tempão na França. Tinha saudades dos meus amigos, de um monte de coisas. Tive uma educação autenticamente nada, eu sou estrangeira em qualquer lugar.

Quando eu estava fazendo o Parabolic, em Moscou, no avião fui brincando com a equipe, falando, 'estou indo encontrar as minhas raízes',

porque meus avós são russos. E quando eu cheguei lá, as ruas eram cheias de pessoas iguais à minha avó e ao meu avô, as pessoas que entravam na cabine, músicas que ouvia na rua e que conhecia da minha infância. Quando morei em Paris, morei no Marey, e ali prá mim era como morar num bairro brasileiro, porque eu andava por ali e conhecia aquelas comidas, era super familiar, era tudo russo. Então é muito misturado prá mim, realmente é uma bagunça e acho que só ficou melhor, só fiquei feliz quando resolvi que, quando percebi que era assim e que sou assim e isso é legal prá mim.

Você vai voltar prá França ou seu contrato com o CICV já acabou?

Talvez eu volte prá França, não sei, agora estou fazendo esse programa aqui, o *Brasil Legal*, nesse momento. Mas ainda temos projetos de colaboração.

Você prefere fazer instalação ou trabalhar com a imagem limitada ao quadro? Existe alguma diferença prá você?

Prá mim não tem muita separação entre uma imagem e uma instalação, porque acho que uma imagem numa tela só já é uma instalação. Acho que a televisão é uma instalação. Você está sempre fazendo uma instalação e aí vai variando: fazer tudo numa tela só, usar varias televisões ou fazer um programa de televisão. A televisão é uma instalação, só que você instalou uma televisão na casa de cada pessoa, você não tem mais controle dos ambientes e é nesse descontrole que a coisa se situa.

Então, como o *Parabolic People*, hoje em dia tem muita coisa com várias imagens numa imagem só. Na época foi meio um escândalo, foi um vídeo super polêmico, levou uns dois anos prá ser digerido. Mas quando ficou pronto eu fui atacada por vários lugares, era briga, tinha briga. Eu me lembro de pensar assim, 'isso aqui é na verdade como se fossem várias telas, só que eu quero fazer tudo numa tela só.'

Na França foi um choque, era muita coisa, eles ficavam nervosos de ver tudo ao mesmo tempo. Prá mim a idéia era, o assunto era esse, que cada pessoa entende uma coisa de um jeito. Dependendo do país onde o video passasse, as pessoas reagiriam à coisas diferentes em momentos diferentes. Na época em que eu estava fazendo, falei, 'eu não

quero fazer versão, versão brasileira, versão francesa. Quero fazer um negócio que cada pessoa entenda um pedaço diferente, de acordo com as línguas que ela fala'. Então enquanto eu ia fazendo eu pensava, 'quem fala inglês vai por aqui, quem fala não sei o que vai por aqui e quem não fala nenhuma dessas línguas vai curtir, vai olhar o quê?' E eu ia pensando em tudo isso, em todas as leituras. Mas isso, logo que ficou pronto, era muito diferente do que as pessoas estavam fazendo e foi um choque. E provocava sempre reações apaixonadas, a favor ou contra.

Eu me lembro de uns festivais, uma loucura. Fui a um festival nos Estados Unidos que. . . Fora que em festivais de vídeoarte as pessoas falavam, 'muito interessante, legal, mas é televisão' e nos festivais de televisão 'é bacana, mas é arte'. Provocava discussões acaloradas. No festival nos Estados Unidos um cara disse que era um absurdo, que não conseguia acompanhar, que era angustiante. Já estava uma discussão difícil e de repente levantou um senhor da BBC, com aquele inglês british e fez um discurso incrível. Eu não seria capaz de expressar tão bem as minhas intenções. Ele falava 'esse vídeo é assim, ele está querendo dizer assim' - virava prá mim e dizia - 'não ligue prá essas pessoas, continue fazendo o seu trabalho, parabéns!' Eu quase beijei o cara.

Tem outra coisa sobre esse assunto que eu gostaria de falar, que interessa. Esse negócio de múltiplas imagens, eu a vida inteira assisti filmes e coisas legendadas e acho que isso cria um olhar diferente. Estou acostumada a olhar nos cantos da tela, coisas que as pessoas em geral não fazem. Elas olham sempre o centro, e eu olho todo o cenário, figuração, presto atenção igual em volta do que no meio e acho que o fato de estar acostumada a ler legenda, tem a ver com isso, me educou a olhar melhor em volta. E isso gerou várias coisas. Por exemplo, estou acostumada a olhar o texto da legenda como uma imagem, porque muitas vezes eu entendo a língua e mesmo assim leio a legenda. Eu estava na Finlândia, fui ao cinema e lá todos os filmes são legendados em finlandês e sueco, então tem duas linhas. Fui ver um filme americano, entendia o que estava se falando, não falo finlandês, não falo sueco e lia todas as legendas. Eu aprendi a dizer não, sim, várias coisas.

O resultado é que isso faz com que eu tenha vontade de trabalhar nas bordas da imagem e que às vezes o ponto principal está na borda, não está no centro. Muitas vezes no *Parabolic*, ao invés de colocar alguma legenda, um texto sobre o que estava sendo dito, eu colocava uma imagem, porque achava que aquilo era uma legenda mais eficiente, que aquilo traduziria melhor do que só explicar o que aquela pessoa

estava dizendo, e assim por diante. Então isso tudo tem a ver com a coisa de ser brasileiro. O americano não tem essa relação com a imagem. Prá um americano nunca tem legenda, então eu até entendo que nos Estados Unidos tenha havido esse tipo de reação. Os caras vêm a legenda com esforço, eles não estão acostumados. Eles têm que escolher, ou vão olhar embaixo, ou vão olhar em cima. Na Europa inteira é tudo dublado.

Vamos falar das cabines. De onde surgiu esta idéia?

Logo no começo, quando eu ainda estava começando no vídeo, tinha muita discussão, onde vão passar os vídeos, que a gente não tinha espaço na televisão, como é que fazia prá mostrar. E eu me lembro numa entrevista com mais quatro pessoas, perguntaram onde você gostaria de mostrar seus vídeos? E todo mundo falava, na televisão, em ter horários prá vídeos independentes, etc. E eu falei assim, 'eu gostaria numa cabine, eu queria que tivessem umas cabines nas cidades como serviço, tipo banco 24 horas, cuja função fosse exibir vídeos'.

Eu realmente achava assim, porque é como eu gosto que alguém assista a algum vídeo que eu fiz. Confortável, no escuro, em silêncio, nenhuma interferência do exterior, a pessoa concentrada só naquilo, numa situação de conforto absoluto.

Então nesse momento eu idealizei as cabines e fiz um projeto que era botar essas cabines na cidade. Mas era super difícil, não tinha dinheiro. E aí comecei botando em lugares públicos e fiz umas cabines que era só prá assistir videos.

Aí comecei a fazer uns vídeos especiais prá passar nas cabines. Por exemplo, uma vez fiz um vídeo que eram imagens subliminares, todas as imagens tinham um frame e era uma loucura. Dava prá ver super bem, porque teoricamente um frame você não vê, mas como todas eram desse tamanho você via. Botei uma música do Brian Eno e as pessoas faziam fila, era completamente hipnótico. Fiz em Botafogo, no Centro Empresarial Rio em 88 (*na exposição NOVOS NOVOS*) e nessa época eu pensei, 'bom, se tem cabines de exibição, pode ter cabines de gravação', e aí tive essa idéia de criar uma rede. A idéia era o seguinte: pessoas, como era de um prá um, sempre uma pessoa, uma pessoa gravando e outra assistindo. Era um contato íntimo, pessoal, individual entre duas pessoas que não se conheciam, através da parafernália eletrônica.

Eu me irritava muito, por que adoro gente, tenho uma obsessão por pessoas. Do jeito que era feita a coisa na rua, tipo o povo fala, mesmo as coisas que faziam no Olhar Eletrônico, eu achava sacanagem. Você chegar com um microfone e botar a pessoa numa situação ridícula, aquilo me irritava um pouco. Eu achava que seria mais legal numa situação onde todo mundo estivesse rindo de todo mundo. E as cabines funcionavam assim. Eu estava rindo quando estava assistindo porque, em geral, é engraçado. Estava rindo daquele cara, mas ele estava rindo de mim também porque ele não estava sendo dirigido, ele estava usando e dirigindo.

Explica melhor essa idéia.

Tinha umas cabines que eram de gravação. Então tinha a cabine, com uma câmera dentro, entrava uma pessoa, e o cara tinha ali 30 segundos prá fazer o que ele quisesse. Eu sempre deixava mais tempo, mas era prá pessoa entrar com aquele tempo na cabeça, porque ninguém tem noção de tempo. Era prá pensar que era rápido. Aí numa outra cabine, num outro lugar, ficava passando coisas que tinham sido gravadas e criavam uma rede, ligando vários pontos da cidade.

Foi feito em vários lugares? Só aqui no Rio?

Eu fiz em vários lugares do Rio. Quando virou um sucesso e consegui que isso virasse um programa de televisão, que era o que eu queria, aí fui convidada para fazer o *Parabolic*. Não chegou a virar um programa, porque eu fiz um acordo com a Bandeirantes, depois a MTV me ofereceu espaço, mas aí eu tive que viajar. Optei por ir prá França, não dava prá fazer tudo.

Lembra dos lugares?

Os lugares eram os mais variados: feira de São Cristóvão, praia de Copacabana, Avenida Atlântica, no Centro, na Carioca, na Cinelândia, em shopping centers, em escolas. Eu acompanhava tudo. Quando foi no centro, passou um amigo do meu pai e falou, 'a Sandra virou camelô!' Porque eu chegava com aquela cabine, era super improvisado, não tinha grana. Ganhei um prêmio da Fiat, mas era pouco dinheiro. E a arquitetura da cabine, as pessoas achavam que era banheiro, com as cortininhas.

Depois eu fiz também videocabine eleitoral, na época das eleições. Cada um tinha 30 segundos prá fazer seu projeto Político pro Brasil. Isso passou na televisão, era ótimo, acho que na Bandeirantes. Era o horário eleitoral das cabines e os caras tinham propostas incríveis. As cabines duraram meses. Guardei algumas coisas que depois usei no Parabolic.

E o que você fez com esse material?

Eu fiz um vídeo, 'As videocabines são caixas pretas'¹⁰. Tem 9 minutos. Porque pensei, 'tenho que fazer um vídeo prá contar essa história'. O vídeo é o seguinte: tem pessoas falando e tem um texto passando que vai explicando o que é a cabine e esse texto interage com o discurso das pessoas. São várias leituras. Às vezes o que as pessoas estão falando serve prá explicar as cabines, serve ao mesmo tempo ao discurso delas e que em nenhum momento estavam pensando em explicar nada. Era legal, ganhou um prêmio. É divertido, porque esse trabalho fala de várias coisas: da imagem, de como você vê a sua imagem, de como você gostaria que ela fosse se você pudesse ser uma outra pessoa.

Eu nunca gostei dessa idéia de que existe uma coisa mais verdadeira e mais pura e outra menos. Não acho que se você faz alguma coisa na frente da televisão, se age de um jeito, você não está agindo normalmente, está sendo menos você. Acho isso uma bobagem, acho que tudo isso é você. Todas essas discussões existiam nesse trabalho, tem a ver com o discurso, como as pessoas falam. Quando você quer falar alguma coisa oficial, uma coisa que você acha que vai ficar prá posteridade, o que muda no seu discurso? Na sua atitude?

Você nunca registrou essa intervenção das cabines em video?

A gente trabalhava com pouquíssimas condições, a gente pegava aluno, não tinha dinheiro. A câmera não era minha, eu não tinha nada. Montava uns esquemas prá fazer, mas não tinha dinheiro, então ia no principal e já era difícil. Esse vídeo editei num horário de graça, de madrugada. Era tudo assim.

¹⁰ Vídeo produzido em 1990.

Você disse que teve uma produtora. Como foi?

Tive produtora por 5 anos. Chamava-se Antevê¹¹. Eu tinha um sócio, a gente montou essa produtora e no início foi super legal. Era numa casa que a gente dividia com outras pessoas. Na garagem era o ateliê do Barrão, meu marido, depois a gente almoçava todo mundo junto, era super legal. Mas é muito difícil esse negócio de sociedade, não deu muito certo, tive muitos problemas com esse meu sócio. A gente tinha um equipamento U-Matic, um 'fusca', e foi ali que eu aprendi a fazer tudo.

Começou a ter problemas porque eu usava o equipamento prá caramba, tinha uma sede de fazer, e fui fazendo muita coisa e dando certo. E aí a relação com esse meu sócio foi ficando muito difícil. No final, ele queria que eu pagasse por cada segundo que eu usasse o equipamento, porque ele usava menos. E eu dizia, 'mas usa também'. Mas ele não queria, ele tinha uma coisa mais comercial. Eu sou ruim comercialmente à beça, era péssima produtora, até hoje eu sou. Eu procuro nem produzir, porque vou me envolvendo com o trabalho e vou querendo botar todo o dinheiro de uma vez.

Mas aí deu super errado e fiquei completamente desiludida. Quando eu recebi propostas de ir prá fora, um dia cheguei na produtora e não tinha mais nada. Ele tinha levado o equipamento prá casa dele, de noite, uma loucura. Tive que fazer um processo, acho que até hoje eu sou sócia desse cara, porque não consegui resolver legalmente. A gente tinha trazido o equipamento ilegalmente, pois na época não podia importar. Eu não só desisti da produtora como também de ter uma outra produtora, porque é muito investimento, muito trabalho e realmente você tem que ter pessoas muito legais. É mais do que um casamento.

Você começou como câmara e depois se apaixonou pela edição?

Eu adoro edição. Comecei como câmara, mas acho que ficava só pensando na imagem mesmo, não pensava no global, talvez. Aí nós conseguimos comprar essa ilha, eu e o meu sócio. Eu fui pro México em 86 com o Circo Voador, um projeto totalmente louco, e na volta tinha um jeito de trazer equipamento muito barato, porque passava pelo Panamá, e foi o maior rolo. Eu vim aqui, fiz um empréstimo no banco, uma dívida de dez, quinze mil dólares e trouxemos esse equipamento. Depois a gente

¹¹ Antevê, produtora independente em sociedade com Roberto Berliner, funcionou de 1985 à 1988.

pegou um aviãozinho, uma campanha política no Mato Grosso e em um mês pagou todas as dívidas. Foi sensacional!

Mas aí, quando eu tinha essa ilha na mão, foi ali que aprendi a pensar a montagem, fui xeretando, trabalhava direto. Sempre trabalhei com muito pouco, quase nada. Eu tinha tanta vontade de fazer aquilo que do pouco que tinha tirava tudo o que podia. Acho que avancei muito na coisa da edição. Talvez se tivesse outras coisas na mão, teria avançado prá outros lados.

Hoje em dia acho bom à beça ter aprendido desse jeito, porque eu vejo as pessoas na Europa, que de cara caem em coisas com muitas possibilidades e não tem muito rigor. Porque no vídeo acho super importante você dizer não, você falar, 'não vou fazer isso, não vou fazer aquilo'. Porque é muito fácil você apertar um botão e a imagem sair voando. É muito fácil fazer qualquer coisa, então você realmente tem que saber o que quer.

Até pouco tempo atrás eu pensava que a edição é uma parte fundamental, mas estou começando a mudar de opinião. Fui mudando durante a realização desse filme, que agora chama-se *Lá e Cá*. Tive que mudar o nome, porque já tinha um filme chamado 'Lá'. Sempre resolvi muito na edição, na edição você tem tempo prá pensar. Eu penso muito, então a edição atende a isso, uma coisa complexa, cheia de idéias. Na filmagem ou na gravação é mais o calor da hora.

E no cinema você tem que conciliar essas duas coisas, você não pode ficar filmando indefinidamente, porque é muito caro, então você tem que pensar muito antes de filmar. E ao mesmo tempo tem aquela emoção do momento e a imagem é muito forte, muito presente, muito grande, aquela imagem enorme e super definida do cinema. Se você consegue ter na hora uma coisa de emoção, de enquadramento, de desempenho dos atores que funcione naquela imagem, aquilo tem uma força muito grande.

Por exemplo, eu tinha imaginado o *Lá e Cá* todo editado de uma maneira, tinha todo um jeito de editar, que era o jeito de ir contando a história. Uma idéia super legal, que eu tinha certeza que ia fazer. Só que eu sempre trabalho assim, edito primeiro em corte seco, sem nenhum efeito, porque acho que tem que se sustentar assim. Se a coisa funciona assim aí vou indo. O *Parabolic* foi assim, tudo é assim.

E esse filme, quando eu editei assim, achei que estava pronto, achei que o resto seria pirotecnia. Eu ia mostrar como tinha tido uma boa idéia, como sabia fazer direito, como era inteligente, mas eu ia cortar toda a emoção e a simplicidade que já estavam ali. Tem só alguns efeitosinhos, até que prá cinema é bastante, acho que ganham um peso enorme, mas achei que ficou na medida certa. É um filme com efeitos, porque prá filme tem bastante efeito, eu fiz truca, mas é numa medida muito diferente do que eu tinha pensado no início.

E fui vendo que o mais legal, naquele momento, prá'quele filme, era eu ficar mais transparente, porque eu estava acostumada a me colocar mais. Nesse filme eu deixei evidente que tem uma câmara, que tem uma edição, que tem uma concepção. Que é uma coisa muito do vídeo, que deixa você pensar, mas que o cinema, às vezes, serve muito prá emoção. Então agora eu estou pensando um pouco diferente.

Depois você levou as cabines prá um festival. Foi aí que começou o Parabolic People?

No festival da Fotótica, com as cabines, foi lá que começou o *Parabolic*. Eu coloquei um monte de cabines no festival e foi super bem, foi um sucesso, ficava fila o dia inteiro. Fiz uns desenhos com contact no chão, tipo aeroporto, com setas prá você chegar nas cabines, e as pessoas se divertiam. E tinha convidados internacionais, entre eles, o Pierre Bongiovanni. Aí eu conheci o Pierre, que era diretor do CICV, ele viu as cabines e ficou amarradão. Aí ele me chamou e falou, 'vem cá, o que você acha de fazer isso em Paris? Você teria vontade?' Aí eu falei, 'não sei se vai dar certo'. Depois eu pensei, 'Sandra como você é idiota, como você fala isso!' Daí começamos a conversar e ali nasceu a idéia .

No começo parecia que eu estava jogando 'war', eu pegava o mapa e ia escolhendo, escolhi milhares de lugares. Mas foi engraçado, porque na época as pessoas falavam, 'será que daria certo em São Paulo? No Rio as pessoas são super comunicativas'. Aí eu fui prá Argentina e na Argentina falavam assim, 'Ah!, no Brasil o pessoal é super aberto'. Aí na França eles falavam assim, 'Ah!, América Latina'. Aí eu dizia assim, 'Bom, na Lua eles vão dizer assim, Ah!, na Terra o pessoal é assim mesmo!' Mas, eu não sabia se ia funcionar, eu estava meio grilada.

Aí ficou oficial que eu iria fazer esse projeto. Eu fui fazer uma viagem pela América Latina, prá apresentar os vídeos e prá falar sobre o

assunto. Fui a Buenos Aires, fui a Santiago do Chile, muitos festivais. E tinha muita discussão, o que as pessoas diziam, o que achavam, e foi aí que faziam os comentários. Eu queria fazer em Buenos Aires, só que no começo eram muitas cidades e aí ficava caríssimo. Prá viabilizar ficaram só seis. Resolvi fazer uma cidade por continente porque eu queria que tivesse escritas diferentes, alfabetos diferentes.

O que o CICV ofereceu prá você realizar o Parabolic? Eles te deram 'carta branca'?

O CICV bancou tudo. Fiz o projeto e eles descolaram a grana, foi um projeto super caro e bancaram tudo. Eu falei o que queria, a gente discutiu cada etapa, cada cidade tinha uma equipe local, tudo o que eu pedi eles deram.

Foi a primeira vez que o CICV fez isso?

Na verdade o CICV inaugurou com esse projeto. Prá eles foi super bom, porque virou um projeto emblema e, depois, como deu certo, ganhou prêmio, teve uma carreira legal, eles apareceram muito a partir daí.

Eu estreei o centro. Quando cheguei lá estava em obras, um castelo num bosque. Eu tirei os equipamentos da caixa e também peguei a pior parte, porque todos os problemas prá começar a funcionar, fui eu que vivi. Depois o negócio começou a andar. Eu tenho uma relação muito forte com eles, porque começamos juntos a fazer esse projeto. Depois fiquei quatro meses lá, editando.

E como vocês escolheram as cidades?

Eles me deram liberdade total, eu escolhi as cidades, como eu queria trabalhar. Foi um trabalho enorme. Fiz uma pesquisa sobre as cidades, depois escolhi com quem a gente iria trabalhar em cada cidade, aí depois escolhi onde iria botar as cabines, os tipos de quarteirão, de bairro, os melhores horários prá ter bastante diversidade, tudo planejado com a maior antecedência.

E você acompanhou tudo? Quanto tempo você ficava em cada cidade? Eram várias cabines?

Fui a todos os lugares, eu viajava com a cabine. O máximo que fiquei foi duas semanas em cada cidade. Eu desenhei uma cabine junto com um cara, analisamos o melhor material, fizemos uma cabine desmontável, calculamos, fizemos testes, quanto tempo levava prá montar. Eu levei um assistente do Brasil que me acompanhou a viagem inteira¹². Aí chegava com a cabine, levava tudo, equipamento, a câmara, a cabine, tudo, as fitas. Chegava nas cidades e as pessoas da cidade que trabalhavam eram só pela logística, produção e, às vezes, intérprete, eu não falava japonês, russo. Mas, eu sempre acho melhor trabalhar com gente do lugar.

Depois na edição, tudo, eu fiz como eu queria. O pessoal do CICV acompanhava super de perto, mas eles foram vendo que eu tinha razão de querer uma coisa, tinha que provar, discussões de horas, por que eu queria não sei o quê. Eu tinha que explicar, foi super duro, eu fiquei exausta. Sempre voltava para o CICV entre os lugares. Ficava um dia, dois dias, nunca fiquei tão cansada na minha vida. Eu tive um stress. Quase três meses de gravação. Foi um ano de trabalho.

Em Moscou, eu estava naquele “Gum”, uma loja de departamentos que tem na praça vermelha, é linda, mas, totalmente vazia, não tinha um produto prá vender, ainda era na época do Gorbachev. Tinha uma fila num negócio que media sua energia vital, aí eu falei prá intérprete ‘vamos ali, que eu quero medir a minha energia vital’. Aí você botava a mão e via um ponteiro, eu botei minha mão e o ponteiro não mexeu, e uma mulher que tomava conta da máquina falava assim prá intérprete, ‘essa menina está muito cansada’.

Eu fiquei muito cansada, era muito trabalho, era uma loucura porque era muito intenso. Eu ficava na rua o dia inteiro com as pessoas, a gente criava amigos, que viravam da equipe, que vinham acompanhando a cabine. Eu ganhava milhões de presentes, me envolvia com as pessoas, discutia. As vezes eu conversava um tempão antes da pessoa entrar, prá ver o que ela iria falar, eu ia escolhendo as pessoas. Fora a tensão. Fomos quase linchados no Harlem, foi uma barra pesada, a gente teve que sair fugido do lugar. Eles quase arrancaram tudo, foi uma loucura, virou uma manifestação. Quando olhei, tinha umas cinquenta

¹² O produtor Luis Felipe Sá, com quem Sandra já havia trabalhado anteriormente.

peessoas gritando, 'Go away!' Eu até usei um pedaço desse áudio no Parabolic.

Teve mil coisas, além da câmera e da situação principal. Eu gravava coisas fora da cabine. Eu tinha uma camereta Hi8, não muito pequena na época, e ia fazendo umas coisas. Tinha uma Polaroid, porque eu tinha um projeto de fazer um livro dessa viagem. Tinha um Dat com que eu ia fazendo os sons. Chegava nas cidades e gravava sons da televisão, do rádio, comprava milhões de coisas que eu podia vir a usar no vídeo, era realmente super intenso. Eu fui atravessada por uma torrente de mundo, por tudo, dicionários, palavras, tudo que me interessa, os códigos.

Você tem alguns dados técnicos do projeto? Porque se decidiu por 11 módulos?

A cabine tinha 2 x 2. Eu gravei 260 fitas, cada fita tem meia hora, aí você faz as contas. Tem muita coisa legal que eu não usei. Eu fiz 40 minutos, 11 módulos entre três e quatro minutos, porque eu tinha pensado que esse era um formato legal. Depois eu fiquei na maior dúvida, mas eu já tinha feito o contrato desse jeito. Achei que era legal mostrar de surpresa na programação, se fosse na televisão. Depois eu achei que não era tão legal esse formato, mas são coisas que você só vê depois.

Mas quando eu estava fazendo o décimo primeiro, já tinha engatilhado mais uns cinco que estavam prontos, semi-prontos e eu ia ficar a vida inteira fazendo aquilo, eu não tinha vontade de parar. Aí o Pierre, o produtor disse, 'chega, acabou, você terminou!'. No meu contrato eu tinha que fazer 20 módulos e tinha feito só dez. Mas eu tinha um prazo que já tinha estourado, já estava atrasada. Aí eu falei assim, 'não, mas, eu tenho vários preparados'. Mas o Pierre falou, 'chega, agora você vai fazer outra coisa!' Fiquei arrasada nesse dia. Eu falava pro meu assistente, que era americano, 'ele não quer mais, falou que tem que terminar.' E ele falava, 'Damn. . .!' Mas achei bom, porque eu não iria conseguir parar, estava tão envolvida naquilo.

E o equipamento que você usou lá?

Eu trabalhei com um equipamento digital (*Avid*) que estava acabando de sair e, realmente, uma das coisas que falaram desse vídeo

é que eu soube explorar a coisa digital. Eu sempre trabalhei em várias camadas, várias leituras diferentes. De repente surgiu no mercado uma máquina que permite você fazer isso super bem. Eu sempre fiz vários vídeos, em vários níveis diferentes que no final eu juntava tudo. A minha concepção era sempre essa e de repente é lançada uma máquina digital que permite você acrescentar quantas camadas quiser numa imagem.

Quando eu cheguei lá no CICV eles falaram, 'nós estamos te dando uma ilha digital, você quer?' Aí eu disse, 'não, acho que eu não vou precisar.' Depois os comentários diziam que eu tinha sabido como poucos usar a tecnologia digital.

Depois fiquei pensando muito nisso. Será que é coincidência que eu pense assim e façam uma máquina, uma tecnologia que permita isso? Comecei a achar que não, comecei a achar que todos nós vivemos numa época: eu, o engenheiro que projeta as máquinas, o presidente da Sony. Todos nós vivemos numa certa época, para qual existe uma certa maneira de pensar, com todas as suas variações e que isso se traduz de muitas maneiras. Então, isso se traduz na concepção, no audiovisual de alguma coisa, assim como se traduz para onde vão as coisas tecnologicamente. Então, por exemplo, eu ficava pensando por que criam uma função X numa máquina e não uma outra? O que que determina isso é a época que a gente vive.

Muitas vezes eu descobria as coisas. Quando, por exemplo, eu trabalhava com esse fusca, essa ilhasinha U-Matic, corte seco, eu não podia fazer fusão, não tinha recursos. Aí inventei um jeito de fazer. Eu ia colocando um frame de uma imagem, um frame de outra, ia andando prá frente, aquelas imagens iam se misturando e passava de uma prá outra. Ficava mais legal do que fusão. Na época era chocante, fiz uns clips. Hoje em dia existe uma função da máquina que é isso, isso se tornou um efeito, você aperta um botão e a máquina faz isso prá você.

Por exemplo, não podia fazer flash. Aí eu inventava um jeito de fazer flash, inventava o estrobo, que era isso, que a gente fazia editando. E tem muita coisa assim. Então, nada disso é por acaso, nada disso é coincidência. Tudo, mesmo a tecnologia com que máquinas vão sendo criadas. Por que essas e não outras? Elas estão traduzindo o pensamento de uma época. A máquina é sempre muito menos do que você quer.

Você sabia que ia usar aquelas janelas, aquelas molduras?

Eu sabia que eu queria fazer isso, esses vários quadros dentro do quadro. Na viagem eu gravava molduras. Essas legendas de imagem eu fazia, fazia um monte de carros na borda do quadro, fazia um painel nessa borda, gravava coisas pensando nisso. Só não sabia que eu iria sair tanto prá rua. Num dos módulos, que eu chamava de 'Mundo Exterior', porque é todo fora da cabine, que são as ruas por onde vão passando umas coisas, esse eu acho que traduz muito bem isso. Por que eu tinha essa concepção no áudio, mas não sabia muito como resolver na imagem.

No áudio você pode misturar um cara tocando acordeon com um outro tocando atabaque, um na Rússia e o outro na África e aquilo entrar super bem, porque está na mesma batida. Mas como fazer isso na rua, na imagem? Como misturar um pedaço da rua daqui com a rua dali e aquilo encaixar, parecendo ser o mesmo lugar? Aí eu enlouqueci, ia colocando outdoor de Tóquio na rua de Nova Iorque. Se você olhar com atenção, aquilo ali tem umas sessenta camadas, tem milhões de coisas que ninguém vê, colagens de prédios de um lugar com prédios de outro lugar. É um assunto que me persegue, é o mesmo tema do filme, do Lá e cá. Lá, aquele lugar. . .

Como é que é isso, explica melhor. Você vê a cidade assim? Um lugar que não é lugar nenhum?

Eu vejo tudo assim. Eu penso muito por associação. Sei que agora estou conversando com você e ao mesmo tempo está tendo uma reunião na Globo, outra na França. Estou o tempo todo consciente dessas coisas todas ao mesmo tempo. Estou sempre muito consciente, em qualquer lugar que eu esteja, de não estar em vários outros. Vejo tudo assim. Por exemplo, quando faço um enquadramento, se estou filmando, se faço uma imagem, às vezes o principal é estar dizendo que eu não enquadreí todas aquelas coisas em volta, o que está fora de quadro.

No filme, tem muito isso: o pé, a mão, um pedacinho da imagem. Sempre acho que aquele pedacinho está dizendo muito, porque não está mostrando as outras coisas. Então você se agarra com tudo naquele pedacinho e aquilo explica muito sobre aquele personagem, se ela tem uma maneira de ficar tirando e pondo o sapato, de ficar mexendo numa medalhinha, coisas assim.

Por isso acho que hipertexto, CD Rom, todas essas novas maneiras, hoje em dia, de organizar as coisas, me caíram como uma luva. Porque eu penso assim, acho que a vida é assim, é muito realista isso tudo prá mim, essa maneira de pensar. Estou conversando com você e ao mesmo tempo estou pensando em outra coisa. Você está lendo um livro, mergulha completamente e depois pára prá fazer alguma coisa, retoma. . . é muito comum, é a vida. Então, na verdade quando eu faço os filmes super fragmentados, com a ordem super misturada, não linear, nem acho que tenha chegado a uma coisa incrível, uma maneira de pensar totalmente abstrata. Acho que é super concreto porque é muito parecido com o que as coisas são de fato.

O Parabolic é um divisor de águas dentro do conjunto de sua obra?

O *Parabolic* acabou sendo um divisor de águas porque foi uma super produção, como ter feito um longa, com o custo de um longa. Mas dentro da ordem, da minha maneira de pensar, acho que é totalmente normal, mais uma coisa. Ali eu pude desenvolver bastante as coisas que pensava, mas tem tudo a ver com minha obra anterior e posterior.

A obra posterior ao Parabolic é o En Français e o Lá e cá?

Basicamente isso. Eu tava te falando como foi o *Parabolic* e pensando no *En Français*¹³. Eu até entendo por que fiz o *En Français*. Quando eu estava terminando o *Parabolic*, eu queria virar uma câmera, achava um desperdício viver alguma coisa e não gravar. Estava cansada dessa coisa do olhar, enquadrar, selecionar trechinhos, editar. Queria tudo direto, em tempo real, uma câmera o tempo todo ali. Passei um ano fazendo isso. Eu queria ser uma câmera. Cheguei até a encomendar um sistema que era um headphone com câmeras embutidas e como eu iria aplicar aquilo no meu corpo prá estar o tempo todo gravando. Fui a um técnico, lá na França, o cara fez um projeto. Só que era meio caro.

Eu gravava direto, o tempo todo, tudo. Um dia um amigo perguntou, 'vem cá, você assiste isso tudo?' Eu falei, 'não, não dá tempo.' Realmente você não pode passar metade da sua vida vendo a outra metade que você gravou. Um dia eu parei e assisti. E dali fiz o *En Français*, que, na verdade, refilmei algumas coisas com atores, um monte de coisas. Eu

¹³ Co-produzido pelo CICV, 1992.

tinha a sensação que tudo era uma loucura. Por exemplo: estava falando com você e pensava, 'puxa, isso dá um ótimo take, uma ótima fala, um diálogo bom'. Estava realmente tudo muito misturado.

Mas aí o *En Français* acaba contando uma história. É uma história de amor, uma história minha, pessoal, de um cara que namorei, por quem me apaixonei. Fiz um paralelo entre essa sensação de estar o tempo todo gravando com uma sensação de irrealidade, que tem a ver com você estar apaixonado e com fazer um filme.

No fundo o assunto continua sendo o mesmo: é sobre distância, defasagem, memória e também essa coisa de como as pessoas entendem tudo diferente. Esse negócio de você querer gravar o tempo todo é como se você tivesse um olhar mais eficiente do que o seu naquele momento. E esse negócio de mal entendido sempre me interessou. Daí o filme se chama *En Français* porque eu pensava muito no *Parabolic*. Se você fala uma coisa em uma língua, em outra língua, por mais que queira dizer a mesma coisa, não quer, é diferente. Tem frases que são sempre em inglês, tem outras que são mais em não sei o quê.

Aí esse negócio do lugar imaginário, essa maneira de ver as cidades. Porque eu acho que as cidades são um exemplo máximo dessa maneira de pensar, essa minha maneira de pensar atinge o seu apogeu numa grande cidade, onde realmente está tudo muito concentrado e onde tem muitos níveis. Isso se torna físico, não está só nas cabeças das pessoas, na maneira como elas usam o tempo delas, mas em tudo. Basta você olhar que é assim. Então é como se fosse um monumento a isso. E adoro isso, adoro mistura, adoro quando está tudo misturado, quando você vê que tem várias coisas diferentes. E as cidades são a melhor coisa prá você sentir isso.

No Parabolic você tinha os recursos digitais. E no Lá e cá, como isso acontece?

O jeito que o filme é contado, a idéia é que não tem tempo. No *Lá e Cá*, a personagem (*Regina Casé*) está sempre com a mesma roupa. Aquilo podia ser um dia, um ano, um instante, você não sabe direito. Por exemplo, tem algumas situações básicas que estão só se alternando, como se elas estivessem ao mesmo tempo, é atemporal. Então ela está no telefone o filme inteiro, ela está na estação de trem o filme inteiro e ao

mesmo tempo você vai vendo o cotidiano dela, vai passando domingo, segunda.

Mas é meio estranho em relação ao tempo, o tempo é estranho. Tem coisas que voltam, como se fossem camadas, mas isso acontece mais no áudio e talvez na estrutura. O sucessivo do cinema se presta às camadas, porque vão voltando coisas que estavam antes e você viu que aquilo continuou. 'Enquanto isso em. . .', mas ali continuou acontecendo alguma coisa e aquilo volta, e andou mais um pouquinho.

O assunto do filme é não acontecer nada. Ela (*Regina Casé*) não sabe se vai ficar ou se vai embora. Como ela estava na dúvida, parou, não passa o tempo, que é essa sensação de que as coisas não mudam, não acontecem e aí funciona dessa maneira. Na época achei que a gente estava fazendo uma coisa totalmente diferente. E era. Mas, no fundo vi que era a mesma coisa que eu já fazia, de outra maneira. Acho que é sempre assim, cada um tem o seu lance, o seu assunto e que vai trabalhando de maneiras diferentes.

E o Brasil Legal tem a ver com tudo isso?

Eu sempre achei que gostava de cidades. Tudo isso que te falei eu já sabia, mas quando cheguei a Tóquio tive um choque. Porque Tóquio realmente concretizava tudo o que eu pudesse algum dia pensar. É que nem uma feira de São Cristóvão com grana. O Japão é super parecido com o Brasil, só que com uma versão hightech, no mesmo espírito. É tudo misturado, não tem tradição. Eu trouxe um fósforo daqueles escritos since 1800 e não sei quanto, mas que era since 1991. É igual a esse negócio de que eles constróem e destróem, é tudo misturado. Você está num lugar urbano e de repente é rural, e volta a ser urbano, você não entende.

Quando ando no Rio, falo, 'se eu não morasse aqui eu acharia o que dessa região? é rica, é pobre?' Você passa de um negócio pro outro e volta, tem uns lugares meios confusos. E Tóquio não só tem essa overdose como também tem várias coisas muito interessantes. Por exemplo, parecia que eu estava vendo um filme sem som, que estava com um problema no áudio, porque a imagem não correspondia com o que eu estava ouvindo. Tem muito carro, muita gente, muita coisa acontecendo e o maior silêncio, porque os carros fazem pouco barulho, tudo é feito prá não ter barulho. Então, você vê uma coisa que você está acostumada com um grau de ruído, que lá não tem.

Uma outra coisa que me impressionou demais foi que a rua e a casa não são tão separadas assim. Aqui, você estar em casa é uma coisa, estar na rua é outra, sua atitude é outra. Você não fica na rua porque é perigoso, porque isso, porque aquilo, porque você é muito solicitado na rua. Mesmo no carro você tem que fechar a janela para não ter que ficar dizendo não, não vou, não quero, agora não. Isso eu já reparava na Europa, muitas coisas você faz na rua, não em casa. Você vai ler na rua, vai comer na rua, nos jardins.

No Japão tem sofazinho na rua e realmente é tão limpo e tão tranquilo que, por exemplo, todos dormem no metrô. Você pode esquecer uma máquina fotográfica e vão te devolver, não tem perigo, ninguém te incomoda, ninguém fala com você se você não está a fim. Então, um espaço público e privado é muito igual, você pode fazer coisas na rua como se você estivesse na sua casa. Eu me lembro que eu vi um sofá na rua, tinha uns velhinhos esperando o ônibus dormindo, era igual à casa de uma pessoa, não tem tanto essa fronteira.

Como é trabalhar na televisão? Tem mais limites? Qual a diferença entre os 3 meios, TV, cinema e vídeo?

É completamente diferente em se tratando de vídeo e televisão. A primeira diferença óbvia é a maneira como é exibido, mas muda também a maneira de produzir, o tipo de coisa que você faz. Tem filmes que funcionam na televisão e não funcionam no cinema. As vezes você vê um filme no cinema e percebe que se tivesse visto na televisão você teria gostado. A maneira de você fazer, o tipo de coisa que você faz, o jeito de trabalhar, porque as condições de produção determinam muito a cara do que você vai fazer. Se você tem limitações, aquilo vai interferir na maneira que você vai dirigir. É quase tão importante quanto a concepção e, às vezes, é até bom se ter limitações porque te obriga a criar soluções.

Agora, acho que é muito diferente nos anos 90 do que era nos anos 80. Nos anos 80, quando comecei a fazer vídeo, era muito separado, você dizia, 'eu faço vídeo, não é televisão nem cinema.' Era uma outra coisa, existia um universo do vídeo que estava se constituindo ao longo dessa década e era muito importante você marcar bem o que você era. Agora é muito diferente, você atua no universo audiovisual, do som e da imagem em movimento. E é muito mais em função de cada projeto. Práquela sua idéia, a melhor maneira vai ser fazer um filme ou um programa de televisão, ou mesmo um programa de computador. É muito mais em

função da idéia do que você se caracterizar como sendo uma pessoa que atua naquele meio, como uma profissão. É muito mais misturado.

Então você não é mais uma videoartista?

Eu posso ser vídeoartista, posso ser cineasta, posso ser milhões de coisas, depende do projeto que eu estiver fazendo naquele momento. A linguagem está subordinada a isso, você pode misturar tudo. Antigamente, quando as coisas se misturavam você identificava. Você ia ver um filme e falava, 'é uma edição de vídeo, é uma câmera de vídeo', pela maneira de filmar. Hoje em dia nada mais pertence a nada, é muito mais a maneira que você vai fazer aquilo, não tem mais uma linguagem específica de um meio ou de outro.

E mesmo tecnicamente é assim. Você trabalha com máquinas que não são uma coisa, você não vai a uma ilha de edição, você vai montar num computador. Naquele computador você vai dizer se está montando um filme, um vídeo ou alta definição. Ali você classifica o que que está fazendo, mas a máquina é a mesma, já é realmente tudo misturado.

O digital leva a não ser mais video nem cinema? O que é?

É digital, acho maravilhoso, é o melhor da moviola com o melhor da ilha de edição. Você está trabalhando no computador, tem ali os menus e escolhe que máquina vai ser aquela, prá que vai usar aquilo. Você vai usar como uma moviola? Vai trabalhar numa configuração prá montar um filme pro cinema, ou prá montar um programa de televisão? O programa da Globo eu monto assim, monto no Avid, que é um macintosh super poderoso, com um programa. Monto tudo ali e é muito melhor.

Depois que você começa a trabalhar com isso não tem mais fita, não tem mais nada, é tudo virtual, nada existe. Então como nada existe, tudo é muito fácil e muito rápido. Você não tem mais que cortar o filme, e guardar aqueles fotogramas na parede, pendurados prá não esquecer. Está tudo ali, você pode mudar de idéia duzentas vezes, não tem tempo, não tem matéria, é uma loucura. É prá pensar, é tão abstrato quanto o pensamento. Quando você decidiu o que quer, vai ali do lado, está tudo feito, aí traduz em realidade. Pega as fitas e vai botando na máquina. Mas já tem todos os códigos, você codifica todas as suas idéias e depois a

parte chata, física, onde dá problema, amassa a fita, demora, você não tem que pensar mais nada.

Você tem vontade de trabalhar com imagens sintéticas?

Trabalhei um ano e meio, desde de 93, na Globograph¹⁴, como diretora artística. E trabalhava com máquinas super sofisticadas. Quando trabalhei lá fazia imagens sintéticas. Já estive em outras situações prá fazer isso, mas acho complicado. O que me atrai mais é misturar um monte de coisas. Fazer uma imagem toda falsa no computador, isso não me atrai muito. Das coisas que eu já vi, é difícil lembrar algo que eu realmente tenha gostado, acho muito aquém. Acho que ainda tem que encontrar uma maneira daquilo ser legal, não é a coisa que mais me interessa.

A captação, o olhar, ainda é importante?

O chato dessas coisas virtuais é que são uma tradução, uma tentativa de realismo. Em geral, o parâmetro é a realidade e é sempre assim, o cara trabalhou anos prá fazer um negocinho que é tão menos legal, parece que é sempre atrasado, pois tem que chegar na realidade. Se for prá um outro lado pode ser melhor, dar certo, mas eu também não sei o que seria. Já fui a vários festivais desse universo, imagens de computador e em geral eu achava um saco. As pessoas vinham e mostravam coisas e falavam, 'trabalhamos três anos prá fazer esses trinta segundos, com máquinas. . .', e em geral ficava uma coisa super técnica, que se perdia.

A crítica do José Geraldo Couto¹⁵ ao 'Lá e cá' fala de uma certa influência do Godard. Você concorda?

Eu adoro o Godard. O meu sonho não é fazer filme como ele faz, não é um cinema que eu gostaria de fazer, eu não tenho muitos ídolos. Gosto de muita coisa, muito variada, e às vezes isso até atrapalha, porque se não eu teria uma direção mais clara, prá onde ir. Mas eu adoro Godard, porque mesmo quando o filme é meio chato, tem tanta coisa,

¹⁴ Braço da Rede Globo dedicado a pesquisa e produção de imagens sintéticas e novas tecnologias de imagem.

¹⁵ Folha De São Paulo, 27 de Junho de 1995.

tanta idéia boa, é tão inteligente. Depois gosto muito do jeito que ele faz o som, poucas pessoas trabalham o som tão bem quanto ele. Ele realmente tem um jeito de fazer aquilo, de ir montando e construindo a narrativa de um jeito sensacional.

Acho que ele tem uma coisa legal com vídeo também, o jeito que ele usa o vídeo e o jeito que ele usa o cinema é muito bom. Ele usa o vídeo mais prá pensar no que ele vai fazer no cinema e acho isso super certo. O vídeo serve prá isso, prá você pensar certas coisas. Quando fiz o filme, o *Lá e Cá*, paralelamente gravei em vídeo, nem sabia prá que, não era um making of, não era a equipe, eram as próprias imagens. Eu pensava, 'sei lá, de repente eu uso'. Não custava nada, mas não usei nenhuma daquelas imagens. Mas só consegui ver legal o que tinha feito no filme depois de assistir essas oito horas de vídeo que eu tinha feito. É super estranho, eu entrei no lance do filme quando vi o vídeo. Na hora de montar o filme, via como o vídeo tinha um outro tempo, foi uma coisa que me ajudou a ver o que eu queria no cinema. Realmente, sou fã do Godard. Tem cenas que vi nos filmes dele que acho um 'achado'.

De que videoartista ou trabalho de videoarte você gosta?

Tem muita coisa da videoarte que eu não gosto. Acho também que estou desatualizada, pois não tenho ido mais a festivais, não tenho visto as coisas mais recentes. No Brasil, tem o Carlinhos (*Carlos Nader*) que fez 'O Beijoqueiro'. Esse vídeo é legal, como vídeo ele é meio normal, não tem uma linguagem, é um documentário. Mas a idéia é boa e realmente o que vale é isso. Quando conheci o Eder (*Eder Santos*), a primeira coisa que eu vi foi 'Europa em Cinco Minutos'. É muito antigo mas era muito legal, talvez a coisa mais legal dele. Ele pegou uns super oitos de viagens de um cara que fazia isso, ia com a família para a Europa, nos anos 70, tudo filmado, não dá prá enxergar nada, e ele vai narrando a viagem. A idéia foi muito boa, eu chorava de rir, é muito divertido. Depois ele fez outras coisas, é um cara legal, o trabalho dele tem personalidade, às vezes acho um pouco formalista.

O que mais me incomoda em muitos trabalhos de videoarte é que as pessoas tem a tendência de fazer coisas que tenham cara de arte, que se pareçam com a arte, de acordo com os clichês que determinam o que é arte. Como o vídeo não tem história, como o vídeo é um suporte ligado a uma subcultura eletrônica, muito popularizada, seja pela televisão, seja pelo amador, que hoje em dia qualquer pessoa faz vídeos, então existe

uma intenção de valorizar aquilo, querendo que aquilo seja mais nobre e mais arte, principalmente na Europa e mesmo no EUA. Esse circuito de arte é muito chato, é muito careta, faz com que as pessoas se voltem para coisas que, nas artes plásticas e nas outras artes, as pessoas já ultrapassaram, já estão longe daquilo. Tem muita gente querendo ser profundo, denso, artístico, complexo. Não tenho nada contra isso, mas é chato quando você sente que o cara quis fazer isso prá valorizar.

As outras artes já construíram todos os conceitos, estão muito mais longe. Ao contrário, já destruíram isso. Tem artista de vídeo que está louco prá entrar num museu, dá um pouco de pena, mas não quer dizer que seja tudo assim. O Gary Hill tem umas instalações, tem alguns vídeos muito legais. Do Bill Viola eu gosto muito menos, apesar de ser 'a estrela', acho meio cafona. Tem uma coisa no trabalho dele que me incomoda profundamente, que é essa necessidade de reafirmar muitas verdades, ele tem uma atitude meio de pregador, cheio de filosofia oriental, tudo isso é muito delicado.

Acho que todo mundo que faz vídeo, eu já usei prá falar da minha vida pessoal, coisas muito íntimas, até sei que muita gente fez, porque o vídeo permite isso. É tão fácil você estar numa situação de muita intimidade com uma camereta e é quase uma coisa cotidiana, mas ao mesmo tempo, tem que tomar muito cuidado em como fazer isso. E ele fez um vídeo sobre a morte da mãe e o nascimento do filho, que têm momentos bonitos e comoventes, mas que, ao mesmo tempo, vai prá um lado de verdades. É tudo muito pesado, a vida, a morte, o bem, o mal, o certo, o errado. Vira quase que verdade absoluta.

Você gosta de trabalhar em dupla? Você trabalhou com o Eder Santos?

Com o Eder eu fiz um clip¹⁶ e foi ótimo trabalhar com ele. Trabalhei em dupla com o Roberto (*Berliner*), com quem tive uma produtora e foi um pouco mais complicado. Mas trabalhar em dupla, dividindo a criação, a realização, acho impossível. Não trabalho com ninguém assim, não consigo, acho que sempre fica no meio do caminho. Tem uma hora que você acha uma coisa e eu acho que não funciona. Acho que você tem que querer uma coisa, pensar, correr o risco e assumir certas coisas que é

¹⁶ Andréia Andróide, 1988, de Ricardo Barreto e Chacal, conta ainda com a colaboração de Roberto Berliner.

muito difícil fazer isso com outra pessoa, fica sempre com um compromisso. Tem gente que faz isso super bem.

Em compensação o trabalho em equipe, que faz parte dessa maneira de trabalhar, dessa profissão, acho muito legal. Adoro trabalhar em equipe, interagir com outras pessoas, que elas falem prá mim, me cobrem mil coisas, me obriguem a dar mil respostas, que eu tenha que pedir trezentas coisas. Até comandar equipe grande eu faço bem e gosto de fazer, porque aí cada um tem a sua função e a sua responsabilidade, e saber que tenho que comandar isso tudo, que tenho que ficar dizendo cada coisa, que cor vai ser a unha até o cenário, tudo, a fotografia, ter que discutir, tudo isso acho legal, exige muito de você.

Tem pessoas que fazem vídeo que são super sozinhas e que não gostam de ter uma equipe. Acho que isso limita um pouco. De repente você faz um negócio que é só você mesmo e fiz isso várias vezes, em que filmei, editei, escrevi, fiz tudo. Mas era o caso práquele projeto, mas não acredito nisso como princípio de trabalho.

Muita gente fala que o vídeo é uma escritura e que o cinema está mais ligado a pintura. Como você vê isso?

O cinema pretende contar histórias, está muito mais ligado à literatura. E o vídeo é muito mais ligado à pintura. Mas existem várias vertentes do vídeo. Uma vertente grande é a do vídeo ligado à artes plásticas, que não está preocupada em contar uma história, que é apenas um trabalho visual, ou de sensações traduzidas em som e imagem. Depois tem uma outra que é mais ligada em contar histórias, que estaria um pouco mais próxima do cinema. Em geral são pessoas que querem fazer cinema e estão fazendo vídeo. E depois tem toda a parte documental, social. Acho que o cinema tomou prá si essa coisa da fantasia do espetáculo, de contar histórias.

Quando eu descobri o cinema russo, toda a maneira que eles tinham de trabalhar, tudo é vídeo. Todo o início do cinema russo, o cinema mudo, tudo isso é muito parecido com o vídeo. Eles filmavam muito, era barato, tudo se resolvia na edição, é muito parecido com o vídeo. Depois tinha uma maneira de criar uma lógica, uma narrativa por oposição, por fragmentação, maneiras de pensar muito parecidas com o que se faz em vídeo. Uma liberdade, uma relação com a câmera, com o olhar. É muito próximo.

O vídeo se manteve próximo disso, do cinema experimental nos anos 70 que é super parecido, se alimenta disso tudo. Quando o cinema começou, uma das possibilidades era virar essa coisa que você via numa sala grande, numa tela grande, com várias pessoas e que durava uma hora, uma hora e meia. Este era um caminho possível para o cinema, mas não era necessariamente o principal. Tão importante quanto esse, era o cinema nas feiras, nas ruas, que era assim parecido com uma Jukebox. Você botava uma moeda e tinha um filminho de trinta segundos que te dava uma receita, ou contava uma piada, uma historinha. Algo muito próximo das instalações. Isso era tão ou mais popular do que o outro cinema e foi o que deu mais certo, que virou o que a gente chama de cinema. E esse de rua ficou às margens, mas até me interessa mais que o próprio cinema. As cabines e várias coisas que eu fiz, são muito mais próximos disso, de uma coisa popular. A televisão é isso.

Você acompanha os periódicos sobre vídeo, as teorias? O que você lê sobre o assunto?

Não tem muita coisa sobre vídeo prá ler. Teve uma época em que eu viajava mais, em 88, 89, quando eu ia aos museus, livrarias e procurava leituras sobre vídeo. Depois é que comecei a conhecer pessoas que escreviam sobre vídeo nos festivais e vi que não tinha tanta coisa assim prá ler. Lia o que tinha. Ia em festival, tinha o catálogo, lia os textos, discutia muito com as pessoas. Tem muito mais sobre cinema e televisão, que leio muito menos. Fui me desinteressando. O Pierre Levi, que é meu amigo, li vários livros dele. Quando li fiquei muito animada. Eu me interesso muito mais, hoje em dia, de uns anos prá cá, por leituras que falem da imagem em geral. Então o vídeo se insere ali, mas não é uma coisa específica sobre vídeo. Acho que, em alguns anos, tem que ir acabando o vídeo, não tem mais o que fazer, festival de vídeo, tem que ir misturando mesmo.

É uma febre, uma animação dentro dessa coisa virtual, computador, CDRom, que parece com o começo do vídeo. Fica aquela coisa, ninguém sabe direito o que é, fica todo mundo nervoso, querendo fazer 'o festival', escrever 'o texto'. Eu fiz um projeto a uns dois anos atrás que era uma instalação na Internet. Criei uma rede de várias janelas, em que as pessoas iam mandando textos, escrevendo o que achavam pela janela e essa janela entrava no endereço de outra pessoa. Eu tinha acabado de lançar o projeto, e recebi uma carta do MIT, de um cara que queria

escrever um livro sobre o projeto¹⁷. Tem uma carência, as pessoas já tinham todas as teorias e ainda nem existia o negócio.

O que você achou dos textos publicados em Chimaera¹⁸?

Dos textos da Chimaera não gostei mesmo do que o (*Jean-Paul*) Fargier escreveu. Não queria nem por o texto dele, porque é um crítico que acho super careta. Primeiro ele falou mal do Parabolic, depois até falou bem. Mas nem quando falou mal nem quando falou bem, estava falando pelos bons motivos. É chato, porque eu não queria botar esse texto, mas aí botaram porque ele é um cara de nome. Acho que apesar de ele escrever bem, não enxergou o que eu estava fazendo. Os outros textos são todos legais. Tem um em japonês que nunca soube o que quer dizer.

O Arlindo Machado fala em saturação. Isso é um projeto estético?

Acho que houve esse momento, em que eu propriamente tinha essa intenção de trabalhar com a saturação. Eu achava essa vertigem fascinante. E depois, isso foi evoluindo e comecei a pensar de outra maneira, comecei a pensar que estava tendo uma relação com o que eu fazia muito diferente de uma pessoa que via aquilo depois. Quanto mais você vai assistindo o que está fazendo, mais coisas você vai vendo. Então você está fazendo um negócio, daí viu uma vez, da segunda vez já achou que está frouxo, vai aperfeiçoando e chega uma hora em que você está muito longe de quem vai ver aquilo pela primeira vez. A pessoa teria que ver no mínimo quantas vezes você viu para ter a mesma impressão, prá chegar neste nível que você está.

Então isso começou a mudar, comecei a pensar nos vários níveis de visão. Mas não acho que quem assiste tenha que compreender o processo. Por exemplo, se eu estou montando um vídeo, tenho um monte de informação e vejo essa informação, pois eu é que estou fazendo. Mas o cara que está vendo aquilo pela primeira vez, vai ter uma outra sensação. Acho que fui aprendendo a dominar melhor essa vertigem que tanto me interessava, de ver muitas coisas ao mesmo tempo, quando fui tendo consciência de todas essas gradações. Dessa diferença entre o que

¹⁷ Provavelmente trata-se de William Mitchell, que escreveu *City of Bits*, sobre as conexões digitais análogas às cidades e às estruturas físicas de comunicação.

¹⁸ Publicação do CICV, que dedicou o número 11, de 1992, à obra de Sandra Kogut.

eu via, o que a pessoa que estava vendo pela primeira vez via e a que estava vendo pela segunda vez. Pude começar a jogar com isso. Sempre gostei de fazer coisas que na segunda vez você vê milhares de coisas que não tinha visto antes e na terceira ainda vê outras. Sempre gostei de fazer coisas para ver várias vezes. É, eu não devia estar fazendo televisão.

Ele também fala de montagem cubista. Você concorda?

Conversei muito com o Arlindo (*Machado*). Ele fala umas coisas que tem tudo a ver. Porque essa coisa de vários pontos de vista simultâneos, várias maneiras de ver, vários olhares. Está acontecendo tudo ao mesmo tempo e aí você está vendo aquela soma. Você pode ver de frente, de lado. O assunto é a impossibilidade de tudo aquilo estar acontecendo ao mesmo tempo. E eu sempre acho que, se tem uma limitação, uma parede, não vou ficar tentando bater nessa parede, vou transformar aquela parede num assunto, no meu material de trabalho, vou fazer uma coisa em cima daquela parede. Então, se sinto que existe uma impossibilidade de mostrar todos os lados do objeto ao mesmo tempo, todos os pontos de vista, a tendência é aquilo se tornar um assunto, ao invés de tentar lutar contra aquilo.

Eu cheguei a fazer coisas que eram mesmo um cubismo eletrônico. Quando o Arlindo fala, está falando metaforicamente, de você ter várias leituras, várias camadas.

*No seu trabalho existe analogia fotográfica ou do movimento?
Quanto você transforma em realidade?*

Sei lá quanto tem de analogia no meu trabalho, não sei te dizer isso. Eu não acho que tem diferença, se você faz um travelling ou depois simula o mesmo movimento, tanto faz, você teve a intenção daquele movimento. Só que talvez você tenha tido a intenção num momento diferente e aí teve que lançar mão de um recurso diferente, que era o que dava prá fazer naquela hora. Se na hora de filmar eu quiser ter o movimento, vou ter que fazer o travelling.

Qual o papel da tomada, qual a importância da câmera?

As vezes você quer que tudo aconteça na frente da câmera, as vezes você pode fazer bem qualquer coisa porque vai resolver depois. Sempre pensei que ali, na hora, tudo aquilo era material de trabalho. Isso tem a ver com o digital. Você nunca está fazendo a versão final, sempre dá prá mudar, nenhuma etapa é definitiva. Você sempre pode resolver depois, nunca está fazendo o seu master, aquilo sempre pode ter uma geração, mais um aperfeiçoamento. Tenho mais tendência a pensar assim e até já fui muito criticada por causa disso.

No *Parabolic*, muitas pessoas falavam que eu usava as pessoas como objetos, que aquilo ali era material de trabalho prá mim, que depois, friamente, como uma cirurgiã num laboratório, eu cortava a cara das pessoas para montar a cara que eu queria. O que acho é que, realmente, essa maneira de trabalhar é mais fria, porque você tem mais distância. Quando você está, depois, no ar condicionado, com toda a distância de pensamento, montando aquilo, quase como um crochê, um tricô e fazendo uma rede de idéias, você vai muito além. É muito mais cerebral e frio do que uma coisa que acontece na hora, na frente da câmera.

Acho que não tem que ter nenhum tipo de julgamento moral em relação a isso. Tanto uma coisa quanto a outra podem ser boas. Minha intenção no *Parabolic* era ter vários níveis. Era ter um nível que estava acontecendo ali, na hora em que a pessoa entrou e falou aquilo que ela não tinha a intenção de. Aquilo não se encaixava com o contexto e nem com as outras pessoas. Aquilo era uma coisa em si. Cada intervenção de cada pessoa era uma coisa em si. Eu estava preservando essa coisa em si, colocando várias delas lado a lado. Queria usar aquilo como letras prá fazer uma frase. Não estava tirando a existência de cada coisa em si, era só uma segunda leitura.

Então, nessa segunda leitura, todas aquelas coisas em si, juntas, naquela ordem, formavam uma segunda idéia, que era uma coisa que eu estava querendo dizer. Então eram coisas independentes e, ao mesmo tempo, juntas, formavam uma frase que eu estava querendo dizer. Depois tinha mais um nível, em que eu ia dizendo outras coisas, que tanto tinha relação com o nível independente, das coisas em si, como com o nível dois que estava formando a frase, um pensamento. Então na verdade, eu sempre quis manter a coisa da hora, da câmera, do espontâneo, do acaso, do intencional, do que você faz na hora. E só fui acrescentando

níveis de pensamento, que acho que é como acontece mesmo. Você tem um pensamento na hora, depois você tem um outro, mais um outro. . .

*O Pierre Bongiovanni fala que você queria possuir a máquina.
Como foi isso?*

A máquina é sempre muito menos do que você precisa. Eu nunca uso uma máquina exatamente pro que ela foi prevista. Em geral distorço, invento um jeito melhor de usar aquilo, que dá mais certo. E eu então que já estava nessa escola, que sempre tive muito menos do que precisava, estou super acostumada. Acho que isso impressiona um pouco eles lá fora. Eles são mais Caxias, respeitam os manuais. Se no manual diz que não dá prá fazer, eles vão achar que não dá prá fazer. E eu sempre vou achar que não, que é possível, tem que dar. E às vezes tinha umas soluções assim, fita crepe, e funcionava, eu estava acostumada a fazer isso.

O que tem no Parabolic que você tenha tirado da máquina?

Tem um monte de coisas que eu tirei da máquina no *Parabolic*. Por exemplo, a hora em que tem um alo em volta das pessoas. O jeito de fazer aquilo, na época, porque até hoje em dia tem outras maneiras de fazer, mas na época o jeito de fazer aquilo era quadro a quadro. Me lembro que bolei uma solução super simples e lógica de fazer aquilo em cinco segundos, na hora. E aconteceu muito isso durante o processo, com a coisa técnica. Mas tudo bem, é assim, isso é normal.

O que é uma boa imagem?

Não existe a boa imagem. Não tem nem boa e nem ruim, isso não existe. Isso me faz lembrar de uma frase bomba do Godard, de que toda imagem é uma questão moral. Mas não gosto dessas coisas. Acho que tudo é imagem, não tem o que não é imagem e acho que não existe uma classificação, a não ser a que cada um dá no momento prá aquela imagem. Prá mim tudo é imagem e realmente sou super ligada em imagem. Até gosto de usar o texto como imagem. Fiz um trabalho que era todo em texto, era só descrição de imagens passando na tela. Já fiz coisas assim.

O Davies, ainda em Chimaera fala que você consegue reproduzir uma dinâmica das cidades. O que você acha?

O Eric (*Davies*) fui eu que chamei, o Hermano (*Vianna*) fui eu que chamei, o Arlindo (*Machado*) também. O CICV chamou o (*Jean-Paul*) Fargier, Cris (*Jones*), Bongiovanni. O Hermano fala que o jeito que eu uso tudo, as pessoas, as imagens, tudo é imagem, é como um DJ usando samplers prá fazer uma música. Concordo com isso. Eles entendem muito bem, são meus amigos, acompanharam todo o processo, a gente sempre conversou. Eu me lembro que as pessoas ficavam muito surpresas, porque acho que muita gente não pensava muitas coisas que eu pensava prá fazer esse vídeo.

A imagem era o assunto do vídeo, como você manipula a sua imagem. Se você entra naquela cabine e manda uma imagem sua prá pessoas que você não conhece, o que você faz, como você faz com isso? Existe uma diferença entre essa sua imagem e você? Você é outra coisa que não essa sua imagem?

Depois tinha uma outra idéia: a gente é feito de televisão, de cinema, a gente é feito dessas coisas todas. Isso é uma coisa que eu pensava muito na época. Às vezes você fala assim, 'isso está uma novela mexicana'. Mas na verdade você também faz da sua vida isso, porque são as referências que você tem. Tem certas coisas que você viveu na tua vida que, quando isso aconteceu pela primeira vez, você já sabia como era porque já tinha a imagem daquilo. Você já tem a imagem do amor, você já tem a imagem da morte, porque tudo isso você já viu no cinema, você já viu na televisão. Então, quando acontece na sua vida, você já sabe qual é a imagem daquilo. A gente é feito dessas imagens, não existe uma separação entre essa coisa, de que é a ficção, que são as imagens que a gente consome e a nossa vida. É realmente junto, porque a gente vai fazendo a nossa vida de acordo com essas imagens.

Mas, o negócio das cidades é uma maneira de falar sobre isso. A coisa das camadas, das várias histórias paralelas, da rua, das referências, tem tudo a ver, é isso mesmo. E como ainda por cima eu gosto de misturar línguas e que as pessoas não se entendam, vai fazendo essa geografia, essa circulação. No *Lá e Cá* tem uma cena logo no início, em que um maluco está comandando o trânsito, que acho que simboliza toda a idéia. Primeiro porque maluco adora comandar o trânsito, todo maluco vai prá rua ficar organizando. E depois que é essa a idéia da

circulação, de nada sair do lugar e estar tudo passando, indo de um lugar prá outro, que é a coisa também da cidade.

Quais são seus planos agora?

Agora, eu quero fazer um longa, no faroeste. Esse filme vai se passar num aeroporto. Do mesmo jeito que gosto de cidade, gosto de deserto, de terra de ninguém, lugar que não é de ninguém. E um aeroporto é igual a um deserto, todo mundo ali é cowboy, está vindo de um lugar ou indo prá outro, que o cowboy é isso. Ele chega de um lugar que ninguém sabe qual é, que é o começo do filme, e no final do filme ele está indo embora prá um lugar que também ninguém sabe qual é, nem ele. Ele não tem casa, não tem nada, está sempre viajando, ele só está ligado àquela terra de uma maneira abstrata. E é igual no aeroporto, você está sempre em trânsito, aquilo ali é uma terra de ninguém.

Você sempre trabalha com os contrários?

Se quero fazer uma coisa, primeiro tento negar completamente, vou derrubando, vou fazendo uma negação daquilo. Pela negação daquilo, eu acabo chegando naquilo. Já reparei que faço assim mesmo.

ANEXO 1:
DOSSIER DE IMPRENSA



Sandra Kogut, diretora dos vídeos exibidos na festa, e Paulo Herkenhoff, Coordenador de artes plásticas do MAM

O Festa e vídeo comemoram reabertura do Museu MAM vivo

DANIELLA CALABRIA

No jogo rápido de palavras, imagens e sons, MAM pode ser mãe, mãe ou até *man* — em inglês, homem, o "homem vivo" ou "MAM vivo". Assim é o vídeo de Sandra Kogut contando, em oito minutos, a história da exposição "Rio hoje". O local escolhido para a apresentação do vídeo foi o People Down, no Leblon, que abriu as suas portas na noite de segunda-feira para a exibição do trabalho de Sandra e a comemoração da reabertura do Museu.

Para o Coordenador de artes plásticas do MAM, Paulo Esteita Herkenhoff, a festa serve para animar e reunir as pessoas que estiveram envolvidas no projeto de reabertura. Mas ainda: uma festa capaz de dar fôlego e mobilizar todos os artistas plásticos, jornalistas e críticos em torno dessa luta.

— O MAM é um museu do qual todo mundo se sente parte. Mas ele reabre no meio do caminho, no sentido de que há muita coisa a ser feita. Por isso mesmo, ainda não é hora de largar a luta — ensina.

Na festa, a presença da aia mais jovem dos 48 artistas plásticos que

participaram da exposição "Rio hoje": Daniel Senise, Hilton Berredo, Milton Machado, Jorge Barrão, Manofredo Souza Neto, Beth Jobin, Luis Zerbini, Ricardo Basbaum e Alexandre Da Costa foram alguns que largaram suas tintas na tela que a Dia Design, promotora da festa, colocou à disposição da criatividade dos presentes. A tela será doada ao Museu e servirá de marco para a sua reinauguração.

Como foi muito concorrida, a festa contou com a "participação especial" dos inevitáveis penetras. Não adiantou: só entrava mesmo quem tinha convite. Mas, sem que os pequenos incidentes chegassem a incomodar, a boate ficou completamente lotada. Muita conversa e badalada para animar o ambiente, deixando os risos para outro vídeo de Sandra exibido durante a festa, com alguns "candidatos" à Presidência. A ideia é simples, e sempre funciona: Sandra colocou uma cabine na rua para que os mortais do dia-a-dia da cidade pudessem expor suas inacreditáveis "plataformas políticas".

Já em "Rio hoje: MAM", Sandra mostra as imagens, os depoimentos e os sons em takes rápidos, criando um paradoxo: expressar, através de

fragmentos, a união de todos que gostam da arte em uma corrente de força ao MAM. Ou por outra, demonstrar quantas pessoas, de funcionários a artistas plásticos, estiveram empenhadas na recuperação do Museu, com a reconstrução difícil dos pedaços que restaram da incompetência administrativa e do incêndio de 1978, que vitimou 90 por cento do acervo do Museu. Sempre de forma cortante, como costumam.

A intenção do MAM é abrir um arquivo de vídeo e incentivar a produção. Logo, se chamaram Sandra, e porque consideram que seu trabalho tem uma boa qualidade artística. A medalha de ouro conseguida no Festival Internacional de Filme e TV em Nova York, com o clipe "Juliette", da música de Fausto Fawcett, é uma prova disso.

E já que o MAM pretende manter uma programação cultural ininterrupta a partir de agora, já estão acertadas a mostra de artistas jovens franceses, para o dia 5 de dezembro, e a exposição de parte do acervo de Gilberto Chateaubriand, suficiente para abranger a obra de mais de 200 artistas, a ser inaugurada no dia 9 de dezembro, devendo permanecer em cartaz por três meses.

Kogut instala vídeos em Botafogo

Marcia Cezimbra

É um programa cult, de metrô-póles geladas, a multidão encascada que inaugurou antecorrem a noite a exposição de vídeo-instalações da premiada videomaker Sandra Kogut, na Galeria de Arte Centro Emprearial Rio, em Botafogo, bem poderia estar em qualquer coorinhuo fora do Brasil. É, esta, aliás, a novidade: a chegada ao Rio da vídeo-instalação. Trata-se de uma obra de arte eletrônica que não dá para ver em casa, porque exige muito espaço e uma parafemalia tecnológica de alto custo. As cinco

**'Videomaker' premiada
lança arte tecnológica
em noite agitada
que reuniu videófilos
em galeria da Zona Sul**

instalações que Sandra Kogut levou um ano para produzir, por exemplo, utilizam 21 monitores de vídeo, uma câmera e custaram NCz\$ 30.000. Uma delas — *Passeto ergométrico* — remete à infância eletrônica: uma bicicleta ergométrica atrás de um monitor com imagens de estradas, ruas e pistas em velocidade permite uma ilusão *on the road*, enquanto um *headphone* embala o passeio com um instrumental eletrônico e ciclístico, no compasso das pedaladas. É quase um *vid.ogame*.

Uma simples coincidência poderá dar a impressão de que a vídeo-instalação ataca o Rio em massa eletrônica: a exposição de Sandra Kogut, até dia 24, de segunda a sexta de

13h às 19 e, aos sábados e domingos de 13h às 18h, chega a cidade ao mesmo tempo em que o projeto Tucano Artes lança um festival internacional de vídeos. A diretora de vídeos para o Fantástico, da Globo, também estará lá, nos dias 19 e 20, de 12h às 17h, com outro tipo de trabalho, o clip *Juliete*, feito em 1987 sobre Fausto Fawcett, e premiado no ano passado com medalha de ouro no 31º Festival Internacional de Filme e de TV de Nova Iorque. Sandra Kogut não pretende perder o melhor momento das vídeo-instalações do Tucano Artes — o espetáculo que a videomaker americana Kit Fitzgerald apresenta amanhã e depois, às 21h30, no Teatro Villa-Lobos. "Agora vou poder respirar e certamente verei muita coisa também na Laura Alvim", disse Sandra, que nos últimos três meses, liderou uma equipe de dez pessoas, todos funcionários de sua própria produtora, sob coordenação de Julia Valadares.

Sandra Kogut pôde conhecer já na abertura de sua concorrida *Individual*, um grupo de estrangeiros do festival Tucano Artes — os japoneses Hiroyuki Nakano, Y. Yamaguchi, M. Kawaguchi e T. Nakamura. Ela não conseguiu esconder a satisfação de ver os japoneses sorridentes comentarem as instalações com polégar para cima.

Apesar de ter datas reservadas na Galeria de Arte Centro Emprearial Rio desde o ano passado, quando expôs ali numa *coletiva* de vídeo-instalações, Sandra Kogut acha que os eventos simultâneos registram a presença "cada vez mais forte" do vídeo no cotidiano urbano. "Está cada vez mais barato e um número maior de pessoas já tem aparelhos para trabalhos amadores", diz.

Sandra Kogut tenta criar uma outra relação até com a vídeo-instalação. A sua primeira instalação, por exemplo, transcende o interior da galeria. Um monitor com uma

infinitude de rostos que dizem "oi", "boa tarde", "pode entrar", "fique à vontade" surpreende o visitante e impede sua entrada imediata. Isso explica o constante aglomerado de gente do lado de fora. A segunda instalação pretende colocar locais as pessoas do mundo dentro da TV: dois monitores empilhados em quatro torres tentam formar, com pessoas diferentes, corpos humanos de frente, de lado e de costas. "O som de cada aparelho é diferente para dar a idéia de multidão", explica a autora. A terceira instalação chama-se *O coelho das certezas*. Cinco monitores deitados numa passarela negra exibem imagens cada vez mais distantes do chão. O visitante começa com enormes calçamentos, ruas e gramados e termina vendo carros minúsculos numa longa avenida, como se estivesse do alto de um edifício.

A quinta instalação da diretora de *A novidade*, outro clip premiado como Melhor vídeo musical de Rio Cine de 1987, provocoou longas filas no primeiro dia de exposição. São três cabines fechadas com entrada para uma só pessoa. Na primeira, o visitante senta numa confortável poltrona para ver uma longa seqüência de *frames* — a imagem mais rápida de um vídeo, como o fotograma de cinema. A fila começa quando o telespectador demora-se para assimilar as imagens valiosas ou simplesmente tenta entender que filme é aquele. Outra cabina exhibe expressões de pessoas da rua, convidadas a ficar trançadas por um minuto em uma cabina com uma câmera, instalada durante dias em diversos pontos da cidade. A terceira é justamente a cabina da câmera. A mais insólita. O visitante que entrou certamente produziu uma careta de perplexidade quando nada acontecia. Apenas ao sair, e *atar* descobriu ter registrado seu espanto para, talvez, uma próxima instalação de Sandra Kogut.

Claudia Garcia



Sandra Kogut demorou um ano para produzir sua exposição que custou NCz\$ 30.000 e utiliza 21 monitores de vídeo e uma câmera

JORNAL DO BRASIL
Sexta-feira, 13 de julho de 1989

O ESTADO DE SÃO PAULO

Sexta-feira, 23 de Novembro de 1989



Sandra Kogut: cabine para ouvir eleitores anônimos

O povo fala

IVALDO MOCARZEL

RIO — O que você faria se fosse candidato à Presidência da República por trinta segundos? Essa pergunta foi o ponto de partida adotado pela videomaker Sandra Kogut para construir um painel anárquico das expectativas da população do Rio de Janeiro. Sandra instalou uma cabine com câmera e microfones no Largo da Carioca, centro da cidade, na véspera das eleições do primeiro turno, e permaneceu das 12 às 18 horas colhendo cerca de trezentos depoimentos. Deu Brizola na cabeça, num turbilhão de soluções e programas que pareciam ter saído da boca do candidato Enéas. Com uma diferença: os transeuntes tinham muito mais tempo para falar.

"Meus ouvintes, em primeiro plano, como iniciativa, procurarei moralizar esse País, que anda muito carente desse atributo", disse um jovem em seu discurso. Outro rapaz bradou para a câmera: "Seu eu fosse eleito presidente, acabaria com a corrupção, com a miséria e com tudo isso que está aí. O Brasil está cheio disso tudo. Nós temos que mudar, gente, por isso votem bem!". Seguindo a tendência moralizante, um menino de dez anos garantia que iria "acabar com o sexo, as drogas e o rock".

Um homem prometeu: "Vou acabar com a miséria.

Vou dar dentadura a cada um dos brasileiros. Meu nome é Enéas".

CONFUSÃO

Sandra Kogut evitou entrevistar as pessoas que deram depoimento mantendo-as no anonimato. A cabine prefere assustou muita gente e confundiu outras que chegaram a pensar que se tratava de um banheiro público. E não faltaram discursos carregados de besteiras, caretas e beljinhos para a câmera.

"Alô minha gente. No meu governo vou fazer um ônibus com três portas: uma para entrada, uma para saída e outra para o céu", brincou um rapaz, ansioso para fazer seu "pronunciamento". Outro decidiu ser mais direto: "Se eu fosse presidente do Brasil roubaria todo mundo".

EM DUPLA

Dois jovens, que se diziam revoltados com a situação do País, atuaram em dupla. "Prometo acabar com todos os maracujás que existem por aí", disse um deles, enquanto o outro mostrava um pedaço de pão duro para mostrar "como o pobre sofre". Em seguida, um senhor sentenciou: "Eu faria como Salomão. Pediria sabedoria a Deus para governar essa nação, porque um homem não tem condições de nada".

Os melhores momentos do trabalho de Sandra serão apresentados no Jornal de Vanguarda, da Tv Bandeirantes, na próxima semana.

Quem manda uma exposição de arte...
E também pra fora a maioria do
Filmmaker do Filmmaker.
A frase e dita, sem nenhuma
trabalha, por uma mulher trabalhadora...

São seis câmeras...
cada uma com um televisor, cada
televisor com uma programação
diferente e ininterrupta...

Foram centenas e centenas
de pessoas que, ao longo de seus
etapas de gravacao em diferentes
pontos da cidade...

Não foi nesta intenção de
Sandra, fazer vermos, tem
que não diz, a ideia que a tem...

O projeto tem uma estética,
uma edição, um acabamento.
Mas a principal é a ideia, a armar
uma exposição em que as
pessoas falam com a televisão...

As obras gravadas devem
ter sido dignas de observação.
Ela montou as câmeras em locais
diferentes em Copacabana,
Ipanema, e no Centro, nas ruas
de Sete de Setembro, de Mau e no
Largo da Carioca...

Tem muita coisa feita, muita.
É uma coisa que me impressiona
muito, sabe o que é? É que
tem uma, não sei como se diz...

em uma mesma Nações...
necessariamente...
de gravacao, durante gravacao
o vídeo, o filme, o filme, o filme...

Para as duas exposições...
e o do ano passado foram gravadas
1.140 pessoas, Sandra fez
questão de contar...

Eu sei sobre temas, tipo
crítica pra ser feita, pra ganhar
dinheiro, ganhar dinheiro, a gente
fica lá o dia todo...

O objetivo maior para as
obras gravadas e a vontade de
aparecer na TV...

Uma verdade, vai ter uma
exposição, se repente até
parece na televisão mesmo.
Ela não sabe, ela não sabe...

Se a mesma pessoa, ela se
vee por tanto segundos, tempo
em que não dá pra ficar nos
bloques de quinze minutos...

É só falando no metro ou na
Linha A, e as vezes, na
boca do espectador, que não
ouve imagens como a de um
homem, cantado, dupeirinho...

Que quer saber como ficar
isso? Muito fácil, sim, trabalhar
e sugestivo. É anticomunista.
Mas por necessidade estomaca,
todo mundo trabalha...



Em novembro, Sandra participou do Festival SP Vídeo Brasil.

Les vidéo-cabines de Sandra Kogut

Sandra Kogut réalise des vidéos depuis 1983. Son dernier travail portait sur les « vidéo-cabines ». Il s'agit d'un dispositif composé de quatre cabines de deux mètres sur deux, installées dans des endroits publics dont l'intérieur est équipé d'une caméra fixe sur pied. Les passants ont la possibilité de lui confier librement une déclaration d'une durée maximale de trente secondes. Sandra Kogut a ainsi enregistré les confidences de 1440 personnes.

A partir de ce matériau, elle réalise un montage en choisissant des extraits, les enchaînements et l'habillage graphique. Le travail présenté successivement au Brésil, en Argentine, en Uruguay et au Chili, déclenche systématiquement et malgré les différences linguistiques, de fortes réactions qui concernent l'acte qui consiste à filmer, la nature de la relation entre le sujet et la caméra, la nature de la relation entre le programme diffusé et celui qui regarde...

« Parabolic people » : par la parole...

Pierre Bongiovanni a été enthousiasmé et a proposé de poursuivre ce travail dans une perspective internationale, en posant les vidéo-cabines dans des villes du monde entier : Paris, New York, Tokyo, Moscou, Le Caire... Ainsi est née l'idée de « Parabolic people » un travail de poésie électronique.

« Nous n'allons pas montrer les villes, explique Sandra Kogut, mais seulement les personnes qui entreront dans ces cabines ». Tout passe donc par la parole et les langues différentes. A travers cette situation bizarre, d'équivalence artificielle (trente secondes sur fond noir), qu'est-ce qu'une personne raconte ? Chacun s'exprime à sa façon. Cela peut donner une recette pour ne pas devenir chauve, comment être heureux ou encore devenir riche... Chacun envoie son message au monde. Un message spontané, révélateur de couches inconscientes, d'où se dégage néanmoins une idée d'universalité : « Les

gens ne sont pas si différents dans la façon d'utiliser cette caméra ». Importance aussi du rapport entre l'équipe et les passants.

L'homme : un agneau pour l'homme ?

Ni enquête sociologique ou ethnologique, ni démarche scientifique, Sandra Kogut ne veut rien démontrer, ni prouver. Elle se contente de poser des questions : à quoi sert la TV ? La technologie ? Pourquoi veut-on envoyer un message au monde ?

Ce qui frappe la réalisatrice : l'assurance inouïe des personnes confrontées à la caméra, le plaisir de dire à haute voix des choses capitales ou sans importance, dans un espace neutre mais protégé, d'entendre le son de sa voix... Mais plus encore, lors que ce dispositif pourrait provoquer la confession, c'est autre chose qui se passe : une suite de conseils, suggestions, remarques générales sur la vie et la société, anecdotes... paroles personnelles mais précisément destinées à quelqu'un d'où la vulgarité et la grossièreté sont toujours absentes. « Ce qui tendrait à montrer que confronté à lui-même dans un contexte protégé, l'homme est un agneau pour l'homme » !

Dans ce travail, Sandra Kogut découvre l'évidence. « Cette réalité surgit du dévoilement, ce réel révélé par l'acte créateur ». « J'attendais depuis toujours cette chose ignorée, maintenant qu'elle est là, je ne sais rien de plus, simplement j'ai moins peur, parce que cette chose ignorée, une fois révélée, je sais que je la connaissais de toute éternité ». Derrière la caméra, Sandra Kogut a découvert que : « Chaque individu est une singularité absolue », « quelle que soit son origine, il est de l'universel qui se dévoile », « notre monde est Un depuis les origines », « l'Autre est un étranger et cet étranger c'est moi », « l'Autre, c'est moi que je ne connais pas », « l'Autre est celui par qui indéfiniment je me retrouve sans me répéter ».

O Mundo dentro das videocabinas

LUIZ NOGONHA

As videocabinas vão viajar. Numa época em que a produção cultural parece estagnada no País, a videomaker Sandra Kogut recebeu US\$ 500 mil (cerca de Cr\$ 130 milhões no paralelo) de um instituto francês para levar seu projeto a cumprir um roteiro de globe-trotter a partir de junho próximo. Primeiro Paris, em seguida Tóquio, Moscou, Dakkar, Nova York e, finalizando, o Rio. Em cada cidade, Sandra manterá instaladas suas videocabinas por dez dias, oferecendo a "yuppies e zulus" — como diz o texto do projeto, batizado por Fausto Fawcett de "Parabolic people" — a chance de responder a uma inesperada pergunta: o que você diria ao Mundo se tivesse 30 segundos só seus em um satélite?

— A idéia não é marcar diferenças. Pelo contrário, é misturar tudo. Em cada cidade, quem entrar nas videocabinas vai estar na mesma situação. A partir daí, acho que podem aparecer semelhanças, sintonias e conexões que não se imaginam. O que vai aparecer deste cruzamento de informações é uma surpresa — explica Sandra.

A história deste novo projeto — que Sandra diz ser "uma evolução" do primeiro, apresentado aqui em outubro passado — começou no final do ano, quando as videocabinas foram instaladas no Festival de Vídeo Fotopioca, em São Paulo. Ali, chama-

ram a atenção de Pierre Bongiovani, Diretor do Centro Internacional de Criação em Vídeo, sediado em Montbelliard, na França. Entusiasmado, o francês acabou oferecendo a Sandra toda o apoio necessário para ampliar a idéia em nível internacional. E ela ainda duvidou antes de dar a resposta:

— A primeira coisa em que pensei era se valeria a pena, se os estrangeiros reagiriam às videocabinas da mesma forma que os brasileiros. Foi quando notei que a proposta era tão simples que a identificação aconteceria de qualquer forma.

Decidida a tocar o novo projeto, Sandra escolheu as cidades onde instalaria as videocabinas e passou a reunir todo tipo de informação sobre elas, desde números e estatísticas a mapas e histórias. Com um núcleo de três pessoas — além dela, o produtor Luiz Felipe Sá e um representante do Centro Internacional de Criação em Vídeo — ela vai passar dez dias em cada lugar, contando ainda com uma equipe de apoio local. Uma vez instaladas, as videocabinas individuais vão funcionar exatamente como foi feito no Rio: qualquer um pode entrar e, lá dentro, estará frente a frente com a lente de uma câmera, que o filmará por 30 segundos. Por isso, inclusive, foi escolhido o período entre junho e julho para as gravações:

— Tinha que ser no verão de lá, porque as videocabinas só funcionam se as pessoas estive-



Sandra Kogut, financiada por um instituto francês, vai oferecer às pessoas a possibilidade de ficar frente a frente com uma câmera por 30 segundos

rem nas ruas. Sei que é uma época do ano em que lugares como Paris ou Nova York estão cheios de turistas, mas queremos todos os tipos de pessoas.

Depois, com o material gravado debaixo do braço, Sandra vai editar tudo na França, nos estúdios do Centro, em Montbelliard. Segundo ela, o Centro é "um laboratório de novas linguagens televisivas", com objetivo de produzir protótipos de programas. Disposta a usar e abusar de tudo o que a estrutura tecnológi-

ca do Centro pode oferecer, Sandra diz que ainda não sabe exatamente o que fazer, além da certeza de que vai trabalhar com "um monte de efeitos especiais".

— Vamos fazer 20 programas de três minutos, que vão funcionar como uma espécie de interferência, entrando sem horários definidos na programação das emissoras interessadas. O Centro está negociando isso. E não poderia ser de outra forma, qualquer coisa que o Centro pro-

duza tem que ser viabilizado na mídia.

Mas a veiculação em redes de televisão não deturpa a idéia das videocabinas, que é justamente a de estabelecer uma relação mais intimista e direta entre o espectador e o vídeo? Sandra acredita que não, e lembra que, sempre que apresentou o projeto em lugares públicos, muitas vezes entravam até cinco pessoas nas videocabinas. Para ela, isso prova que, mesmo associado à transmissão televisiva, o projeto mantém suas características. Com

uma câmera High Eight de última geração na mão e um pipeline de idéias na cabeça, Sandra concorda que vai construir uma "anti-Babel eletrônica".

— É um trabalho tão radicalmente simples que tenho certeza de que todo mundo vai entender independentemente de diferenças linguísticas ou culturais. Com as videocabinas, estou contribuindo para desmitificar o uso da televisão. Qualquer um que entre em uma delas estará livre para fazer o que quiser da câmera.

Quarta-feira, 3 de Abril de 1991

O GLOBO

Sandra Kogut toma o mundo

Franceses financiam instalação de videocabinas de Nova Iorque a Moscou

EVA SPITZ

A ideia parece boba, mas tem algo de edificante e educativo: entrevistar pessoas que falem qualquer coisa em 30 segundos, de pontos diferentes do mundo, para serem editadas em ritmo de grande fraternidade universal e serem exibidas depois na televisão. É o antigo projeto das videocabinas de Sandra Kogut que assume uma amplitude macro, patrocinado pelo Centro Internacional de Creation de Video de Montbéliard, na França. Sandra vai percorrer 25 cidades do planeta a partir de junho deste ano. Na primeira etapa do projeto orçado em US\$ 500 mil, ela irá a Paris, Tóquio, Moscou, Cairo, Nova Iorque e volta ao Rio de Janeiro. É o invejado Primeiro Mundo se curvando às pesquisas de vanguarda dessa carioca de 26 anos que há pelo menos dez realiza experimentos com a linguagem televisiva.

Já posta em prática no Rio, há cerca de dois anos, a ideia é a seguinte: cubículos onde cabem apenas a câmara de um lado e o entrevistado do outro, sem nenhum tipo de cenário, são montados em pontos diferentes da cidade. Na edição de imagem são inseridas as ilustrações visuais e os textos que procuram explorar os recursos dos equipamentos sofisticados, de acordo com a pessoa e com o que ela diz. O resultado desse trabalho ganhou fama ao ser exibido ano passado no Festival de Video da Fotoptica, em São Paulo. Um dos convidados especiais, o diretor do Centro Internacional de Video de Montbéliard, Pierre Bongiovanni, se apaixonou pelas videocabinas e resolveu bancar o projeto em escala internacional.

O centro existe há um ano e é financiado pelo governo francês. Promove seminários, festivais e publicações mas o principal é a produção de protótipos de linguagem de televisão, como um laboratório inesgotável de



Kogut: dando 30 segundos para qualquer cidadão do planeta falar o que quiser sobre o que quiser

experimentos. O projeto todo se resume a 20 programas de três minutos. Sandra e uma equipe de viagem de duas pessoas — o brasileiro Luis Felipe Sâ, que trabalha com Sandra há anos, e um produtor francês —, mais assistentes locais, vão visitar locais com linguas, escrita e símbolos diferentes uns dos outros. A intenção de Sandra não é investir na diferença, mas ao contrário, "desmitificar a diferença e valorizar o que existe de comum entre um cidadão que mora em Belfast, no Cairo ou em Bangcoc. Quero mostrar as equivalências que existem no mundo", diz. Assim foi definido o tempo de 30 segundos, igual para todos, e um fundo unodi-

no, igual também para todo mundo. Na edição da imagem são introduzidas as particularidades de cada pessoa e de cada país que ela representa, numa linguagem paralela de elementos visuais e textos. "Quero falar das particularidades de cada lugar sem que isso seja o eixo do trabalho. O principal é identidade grande que pode existir entre pessoas tão diferentes".

No Rio, os entrevistados adoraram a brincadeira. Gente que nunca viu uma câmera de TV na vida, "surpreendentemente ficava à vontade quando se deparava com a câmera", conta. "Chegava a haver filas para entrar na cabine. Nenhuma dificulda-

de em convencer as pessoas." Mas para uma boa entrevista, esclarece Sandra, é fundamental o tipo de abordagem das pessoas nas ruas. "Essa é uma parte superimportante no trabalho, a maneira de falar com as pessoas. É determinante para o modo como as pessoas vão encarar aquilo. No momento em que entram na cabine elas têm o domínio total da coisa", garante.

O público que frequenta a Estação Carioca do Metrô também teve acesso ao seu trabalho ano passado. Sandra montou naquele espaço várias outras cabininhas onde se podia assistir as entrevistas relâmpago, de três minutos, colecionadas em varios pontos do Rio de Janeiro.

↓
MOSKOWAN. FQUIYAKOVIA

Tournage brésilien à Montbéliard

En collaboration avec le centre international de création audiovisuelle d'Hérimoncourt, la réalisatrice brésilienne Sandra Kogut va tourner un film « *Parabolic people* » dans plusieurs villes du monde entier, New York, Tokyo ou Paris mais aussi Montbéliard. Ainsi le 25 mai Sandra Kogut installera place du Marché une cabine vidéo dans laquelle chacun pourra exprimer ce qu'il a envie de raconter. Le but de cette expérience est de concocter un métissage culturel à travers le montage des meilleures séquences réalisées.

Centro francês investe no 'Parabolic' de Sandra Kogut

Foto de Selmy Yassuda

MARCOS PEDROSA

Ciceroneado pela videomaker Sandra Kogut, está no Rio desde segunda-feira, pela quarta vez. Pierre Bongiovanni, Coordenador do Centre International de Création Video Montbeliard Belford, um centro de pesquisa audiovisual que funciona desde 1989 em Montbeliard Belford, perto da fronteira da França com a Suíça. Ontem à tarde, ele esteve com videomakers cariocas na Fundação Progresso e hoje embarca para São Paulo para novos encontros com a turma paulistana e com o videomaker mineiro Eder Santos.



Bongiovanni: sintonizado no video

Além de participar de encontros, Bongiovanni veio ao Brasil a fim de acertar detalhes para a realização do projeto do "Parabolic people", de Sandra Kogut, que consumirá US\$ 500 mil (Cr\$ 141 bilhões, pelo câmbio paralelo) do orçamento de US\$ 1,5 milhão (Cr\$ 423 bilhões) de que o Centro de Montbeliard dispõe anualmente para investir em pesquisas de linguagem. Criado para refletir sobre a televisão, o Centro organiza um festival bienal de video e seminários em todo o Mundo — este ano, estão

previstos seminários sobre TV e video em Budapeste, Nova York, Buenos Aires, Paris, Amsterdam e Roma — recebe videomakers residentes e investe em produções.

— Nas televisões, não existem departamentos dedicados à pesquisa. Por isso, deve-se investir tempo e dinheiro para se pensar a TV. Ela é desprezada pelos intelectuais da Europa e de toda parte, mas é muito assistida — constata.

O Centre International de

Montbeliard conta com ajuda financeira da Comunidade Econômica Européia, do Ministério da Cultura da França e de seis cidades francesas, que apoiam a iniciativa. A idéia de organizá-lo surgiu a reboque do festival de video organizado pela instituição, que terá sua sexta edição em 1992. Químico por formação, Bongiovanni diz que o "Parabolic people" é seu primeiro grande projeto:

— Para realizá-lo, vamos investir em computação gráfica e usar nossos equipamentos e equipe técnica. Queremos projetos como esse, feitos para a TV, ainda que não necessariamente sob encomenda. E um projeto simples, mas que apresenta a proposta de uma televisão moderna, que mexe com as pessoas na rua e mistura ficção e realidade.

Para divulgar o trabalho de Sandra Kogut, Bongiovanni já manteve conversas com o pessoal do Channel Four, da televisão belga RTBF e do canal Plus e espera conseguir exibi-lo no Brasil. Além do "Parabolic people", Bongiovanni está tentando acertar um outro trabalho também com videomakers brasileiros, que ainda não foi confirmado.

Pierre Bongiovanni

CENTRE DE CREATION VIDEO

« Parabolic people » : la planète livre ses messages

De New-York, Tokyo, Léningrad et Paris, des citoyens très différents les uns des autres dans une vidéocabine parlent de la fin du siècle, de leurs espoirs et de leurs inquiétudes. Un film de Sandra Kogut.

Le 25 mai, place du Marché, les Montebellardais auront la pitié de découvrir la vidéocabine du film « Parabolic people » que va tourner pendant deux mois dans cinq grandes villes du monde la réalisatrice brésilienne, Sandra Kogut en collaboration avec le Centre international de création vidéo (CICV). Pour la cité des Princes il s'agit d'un test. Histoire de voir si tout marche bien.

Ensuite à New York, Tokyo, Dokaï, Léningrad, et Paris, dans des quartiers anciens, riches, pauvres, branchés, différents à l'infini, les portraits issus de toutes les couches de la société s'installent dans ce mini-studio, sont devant la caméra et témoignent au monde entier. Trente secondes de prise de son, qui les touchent profondément pour leur propre vie. Ils pourront aussi exprimer dans la langue ou le dialecte de leur ville.

Pour permettre la compréhension de ce message un texte en impression définitive du langage, précise Isabelle Demoly, chargée du

développement au CICV. « Il ne s'agit pas de traduire les paroles du personnage filmé mais de fournir des éléments qui permettront au spectateur de s'y retrouver », précise Yasmina Demoly, assistante de production au CICV.

Par exemple si la personne parle de la télévision, le réalisateur précisera de son côté à quoi sert ce moyen de communication. Le téléspectateur quant à lui ne sera pas passif. Il participera à cette traduction en observant le comportement, l'intonation de la voix et les gestes de son interlocuteur.

Trouver son message

Mais dans toutes ces villes différentes les unes des autres, riches en variétés d'individus, nombreux d'entre eux auront sans doute les mêmes préoccupations, les mêmes sujets d'inquiétude ou d'espoirance. Des êtres différents qui se ressemblent.

Sandra Kogut a choisi de travailler sur ces points communs car précise-t-elle : « Celui qui aime à Moscou n'est



Yasmina Demoly (à gauche) et Isabelle Seigneur du CICV préparent le tournage de ce film avec le secret espoir de faire bouger le téléspectateur. Photo Francis REINOSO.

pas très différent de celui qui aime au Caire. Celle qui s'émerveille à Tokyo ressemble curieusement à celle qui s'émerveille à Rio. Ceux qui sourient à New York illuminent le monde. Ceux qui chantent à Paris enchantent le monde ». Et poursuit-elle : « La télévision a peut-être été inven-

tée pour que nous puissions dire que nous sommes aux autres nous-mêmes, qui nous trouvons de l'autre côté de la planète ».

Ainsi pour chacun de ces sujets de préoccupation, le réalisateur va assembler ces messages. Ces informations pourront se compléter, se

contredire, se répondre, rendre possible des associations d'idées.

A travers tout cet amoncellement de nouvelles, le téléspectateur, très actif, pourra aussi trouver son propre message et du même coup devenir acteur.

Pascal ISCH

30 secondes pour parler au monde entier

Le tournage du film « Parabolic People » a débuté hier à Montbéliard.



Ils ont été très nombreux à faire cette expérience. Photo Francis REINOSO

Qui n'a pas rêvé de pouvoir envoyer des messages au monde entier ? C'est ce qu'a offert aux passants de la rue Cuvier à Montbéliard, la réalisatrice brésilienne Sandra Kogut qui a débuté hier le tournage du film « Parabolic people », en collaboration avec le CICV.

Chacun a pu s'exprimer à sa guise. Pour cela, il fallait entrer dans une cabine dans laquelle une caméra était installée. Seul dans cette petite installation, le visiteur pouvait s'exprimer librement pendant 30 secondes.

Et ils ont été nombreux à faire cette expérience. « Les Montbéliardais sont très communicatifs, remarque Sandra Kogut, je l'ai senti dès mon arrivée car j'ai un peu tourné dans les rues de la ville et j'ai tout de suite remarqué que le courant passait ».

« Dans ce film, je veux

montrer les gens dans la ville et tenter de voir s'il n'y a pas des rapprochements à faire au niveau des sentiments entre les habitants de Montbéliard et ceux de Rio par exemple ». Car après cette expérience à Montbéliard,

Sandra Kogut va tourner aussi à Paris, Tokyo, Moscou, New-York, Dakar et Rio, toujours avec sa vidéo-cabine dans ses bagages.

Résultat de cette expérience originale dans quelques mois...



Sandra Kogut : « Les Montbéliardais sont très communicatifs ».

17210
173 invovog
174110 91
SM
MONTBELIARD

L'EST REPUBLICAIN
Samedi, 25 Mai 1991

La création vidéo dans la rue à Montbéliard



Le Centre international de création vidéo (CICV) bouge ! Cet organisme a réuni, à Henninger court, des professionnels de télévision de la vidéo et de la recherche pour nouer des contacts en vue de coproduire de nouvelles créations vidéo. D'autre part, la réalisatrice brésilienne Sandra Kogut a commencé, hier, à Montbéliard, en collaboration avec le CICV, le tournage du film « Parabolic People ». Dans une cabine vidéo, les gens ont trente secondes pour transmettre un message au monde entier.

En Montbéliard

Vidéo-cabine dans les rues de Montbéliard. Le CICV donne la parole aux « Parabolic People »

Dans notre édition d'hier, une erreur a fait cohabiter l'illustration de la vidéo-cabine du CICV avec un article consacré à Vesoul, capitale des conseils municipaux des jeunes. Voici donc, aujourd'hui, la bonne photo avec le bon article.

Le Centre international de création vidéo

Le CICV continue de créer, dans le secret de son château d'Hérimoncourt, les programmes de la télévision de demain. Après une rencontre avec des professionnels d'Antenne 2, FR3 et Canal Plus, l'initiative de Pierre Bon-

(CICV) de Montbéliard-Belfort a transporté, la semaine dernière, ses caméras dans le carré piéton de la cité des Princes. Une opération originale de « vidéo-cabine » où les passants peuvent s'exprimer pendant trente secondes devant l'objectif de la réalisatrice brésilienne Sandra Kogut.

giovani poursuit sa quête du graal électronique.

Une cabine de toile noire implantée en plein milieu de la rue piétonne à Montbéliard, une caméra et le sou-

nire de Sandra Kogut, venue réaliser à Hérimoncourt la première partie de son « Parabolic People ». Un document vidéo offrant aux habitants de sept pays la possibilité de lancer un message.

En trente secondes, tout doit être dit, cru ou mimé sur quelques sujets d'importance. « Les Montbéliardais sont d'un abord assez facile et coopératifs, explique la réalisatrice. Nous n'avons aucun problème avec les jeunes, seuls les personnes âgées hésitent à parler dans la cabine... ».

Après quelques hésitations, les passants parlent de la guerre, de paix, d'environnement.

Un enfant, dans les bras de sa maman, chante une récitation pour la fête des mères, etc.

Premier test à Montbéliard, puis cette semaine à Paris.

Ensuite, l'équipe ira planter sa curieuse cabine vidéo à Tokyo, Moscou, New-York, Dakar et Rio. « De quoi déceler quelles sont les connexions entre les gens de différents pays. Ces choses qui ne s'arrêtent pas aux frontières, aux cultures ».

Le document sera prêt en septembre et il sera proposé à la diffusion sur plusieurs chaînes de télévision européennes.

A. R.



Les Parabolic People

Le Centre international de Creation Vidéo de Montbéliard est à la fois lieu de recherches sur la télévision, d'où sortent des prototypes de programmes, et « Villa Médicis » de l'art électronique dont il accueille les maitres (Gary Hill en octobre). Il est financé par le ministère de la Culture, la Communauté européenne et les collectivités. En chantier, le projet loufoque de Sandra Kogut des Parabolic People : dans 25 villes de 25 pays, les gens délivrent dans des vidéocabines des messages transmis par satellite. Du 13 au 17 juin, ce sera le cinquième festival vidéo. Tél. : 81-30-95-25.



Le centre de Montbéliard

L'art nouveau de la vidéométrie

« Qu'avez-vous à dire au monde ? Vous avez trente secondes pour envoyer un message... » Après Rio, Sandra Kogut a installé ses drôles de vidéocabines à Paris...

TRENTE secondes face à une caméra fixe... pas évident ! Il faut d'abord rentrer dans cet espace, mi-photomaton, mi-cabine téléphonique, 2 mètres sur 2 mètres de toile noire, avec cette caméra qui vous regarde mais pas de caméraman derrière, vous voilà brusquement assailli par une sensation de solitude. Un peu comme en pleine mer... Que faire, que dire : un petit bonjour à papa-maman, chanter, fuir ? Sandra Kogut, la jeune femme qui est venue vous aborder pour vous demander si vous n'avez pas un message à adresser au monde ne semble pas chercher à vous piéger... Tout cela est plutôt excitant, mais effrayant aussi : que dire maintenant qui soit intelligent ?

C'est important la façon d'aborder les gens. Sandra Kogut le sait, qui instaure un rapport très spontané, simple, avec son doux sourire et sa démarche souple. « Les gens ont souvent l'impression qu'ils n'ont rien à dire, je leur explique mon idée, je leur demande s'ils n'ont pas un conseil à donner, pour être heureux, pour maigrir, une recette de cuisine même, ensuite j'assemblerai tout ça, les mots avec les images, les visages avec les messages, les informations que j'ajouterai sur les villes, tous ces éléments qui pourront se compléter, se contredire, se répondre. » Sandra Kogut s'interrompt brusquement. Sur la place Montparnasse, elle vient de repérer un vieux couple à l'air épanoui, elle vous quitte.

La cinéaste brésilienne a lancé sa première expérience de vidéocabines il y a deux ans à Rio. Le résultat, une émission très vidéo-art, légère et grave, où les messages et les visages s'entrecroquent drôlement. Cette expérimentatrice acharnée de vingt-six ans (« Une bête de montage », dit-on) est connue dans le milieu de la vidéo de création comme dans celui de la publicité au Brésil et aux Etats-Unis où elle accumule les prix.

« Elle est très représentative de cette nouvelle génération de Latino-Américaines à l'esprit aussi pragmatique que créatif, qui adorent la télévision, ce qui est rare chez les vidéastes », explique Pierre Bongiovanni qui l'a rencontrée l'an dernier dans un festival au Brésil. Emballé par sa démarche qui renvoie à ses préoccupations (ses recherches sur le métissage linguistique entre autres), le directeur du Centre international de création de vidéo (CICV) de Montbéliard propose à Sandra Kogut d'aller dans d'autres grandes capitales, des grandes métropoles qui représentent la complexité du monde d'aujourd'hui — « des villes cosmopolites, singulières, mélangées » —, et de voir si à New-York, Paris, Moscou, Rio, Tokyo, Dakar... on ne parlerait pas « la même langue ». Six villes



d'abord, vingt-cinq peut-être ensuite. Le CICV de Montbéliard est une sorte de laboratoire de recherche, décentralisé, financé par l'Etat et les collectivités locales, qui fabrique des prototypes pour la télévision dans une dimension internationale. « On est à l'origine de projets qu'on lance et qu'on soutient en cherchant des partenaires (des petits producteurs indépendants) et en prêtant nos studios (équipés en numérique, paint box). Bongiovanni prend contact avec Latérit Productions (Angano, Angano...) : César et Marie-Clémence Paes s'intéressent aussitôt à ce projet de vidéocabines qu'ils voient à la fois comme « un réseau parallèle d'enregistrement » et « une sorte de confessionnal, un service d'utilité publique, en dehors de l'église, au milieu de la rue ». Latérit Productions met son équipe au service de l'aventure et se charge de chercher les télévisions intéressées par la diffusion des modules souples (1).

Soleil sur la place Montparnasse. Foule ordinaire, pressée, des grandes villes, plus celle qu'une gare peut déverser continuellement de la banlieue proche comme de la province lointaine. Va-et-vient incessant, brassage infini de toutes les gares, de toutes les places, de toutes les capitales du monde. Mélanges extraordinaires de races, de classes, juste comme les aime Sandra Kogut. Son œil apparemment flâneur repère avec soin les lieux comme les gens. Les tounistes, les retraités, les immigrés, les futures stars, les mécontents, les sages, les silencieux et les bavards dont elle déclina ensuite les messages.

Le vieux couple épanoui a des choses à dire. Lui tient à expliquer comment il a rencontré sa femme (« Nous étions vêtus tous les deux »). Vingt ans de bonheur. Il aurait bien ajouté quelques conseils conjugaux, mais le temps presse et il livre son message : « Noir, Jaunes ou Blancs, il faut s'entendre parce que le seul problème vraiment grave est celui de la faim dans le monde. » Le plus étonnant quand on reste deux heures à côté de Sandra Kogut, c'est de voir comment tout devient simple, facile avec elle. Elle bavarde un

moment, sourit, et les gens attendent patiemment devant sa vidéocabine.

Une dame a présenté son chien (« Lord, un vieillard... »), un Tunisien a raconté son arrivée en France. Petits bouts de vie, messages, bonjours à la famille. Le président d'une association de chevaux à la retraite a plaidé pour qu'on cesse d'envoyer les poneys à la boucherie, une étudiante s'est perdue dans ses propositions de réforme des mathématiques. Des hésitants se sont gratté la tête, ont chantonné ou récité l'alphabet, une jeune Antillaise aux seins ronds et au pull fuchsia a été prise d'un long fou rire. Un « black » s'est présenté sans ambages (« Salut les gars du monde entier, je suis un gars de Paris ») avant de distiller ses conseils sur les femmes (« Leur dire : que vous les aimez... que c'est elle que vous préférez... »). D'autres ont raconté des rêves, mais le plus surprenant sans doute dans ces deux heures fut cet homme qu'on aurait dit sorti tout droit du théâtre turc de Mehmet Ulusoy. Cheveux frisés, deux énormes baluchons sur les épaules, il venait de la gare. Il a dansé silencieusement, longuement, avec de jolis gestes des bras et des mains. Il venait du Bangladesh. Il ne parlait pas français.

Un vrai théâtre du message en tout genre. Où s'emmêlent la poésie des gens de la rue, leur générosité, leur à-propos, des désarrois. C'est dans ce « mystère télévisuel » que la cinéaste puisera quand elle aura fini son tour des capitales. Quand elle jouera sur les langues, les accents, la musique des mots, les images. Cherchant des thèmes. Pas de sous-titrage : il s'agit de la « genèse d'une partition télévisuelle universelle ».

CATHERINE HUMBLOT

(1) Les programmes réalisés seront présentés sous forme de différents modules (90 fois une minute par exemple ou 30 fois trois minutes, 15 fois six, 5 fois trente, etc.).

PREMONTAGE

Cabine, messages et vidéo

Parce que la rue c'est l'école de la vie, Sandra Kogut installe sa vidéo-cabine sur les trottoirs de Rio, Moscou, New York, Paris. Et offre au passant trente secondes pour livrer son message. Un poème d'images et de langues mélangées.



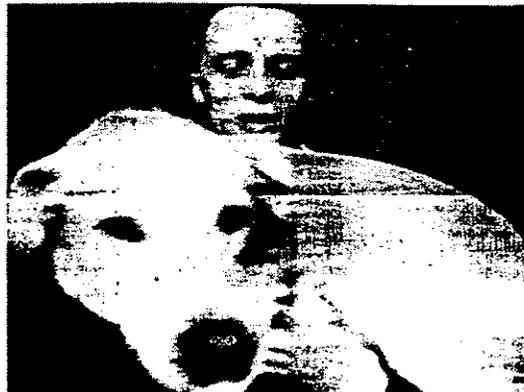
Rio. - Je vais vous dire...



Paris. - Je conseillerais aux jeunes filles...



Rio. - Je vends le meilleur couscous de Copacabana...



Paris. - Je vous présente mon chien...

Elle en voit de toutes les couleurs, Sandra Kogut. Un mariage chinois tout en tulle, quelques couples d'Américains en short fluo, deux ou trois familles africaines en hobou... ils défilent tous comme à la parade devant sa tente de toile noire tendue dans cette allée du Parc Floral, en pleine surchauffe dominicale. La longue Brésilienne aborde la foule le plus naturellement qui soit : « Vous avez bien un message à transmettre au monde... » Le temps est à la nonchalance, beaucoup ralentissent le pas, certains glissent un œil sous les toiles. Une vieille dame s'arrête. « Oui, j'ai quelque chose à dire. D'abord il ne faut plus de guerre, jamais. Et puis, il faudrait mieux éduquer les enfants. » « Très bien, venez donc le dire devant la caméra. » Panique sous les mèches blanches bien serrées. « Non, non... là ? » Elle a fait un pas vers la cabine. Gagné. Deux minutes plus tard, la voix mouillée de sainteté, la vieille dame, seule dans la cabine, confie à la caméra : « Il faudrait inventer une machine à rendre les hommes plus humains... »

C'est là le cinquième jour de l'expérience parisienne de *Parabolic People*. Sandra Kogut a installé sa cabine vidéo dans les rues les plus courues de

Paris en quête de personnages et de paroles bruts. A Montmartre, rue Saint-Denis, rue Caumartin, au Trocadéro. Seules, les Halles n'ont pas voulu. La première fois, c'était à Rio, il y a deux ans. « J'ai fait, auparavant, de la vidéo dans la publicité pendant sept ans. Et puis j'ai eu cette idée d'une émission de "videoart". Je me suis installée dans un studio, mais les gens préparaient trop leur texte. J'ai alors eu l'idée de ces vidéo-cabines dans les rues. De tous ces messages personnels, j'ai construit une émission qui est passée sur les chaînes brésiliennes. Ça m'a donné envie d'élargir cette idée au monde entier. Pour chercher les similitudes, les équivalences entre des peuples très différents. »

Non pas dans une vision œcuménique un peu mièvre, mais plutôt pour écrire une sorte de poème vidéo qu'on pourrait croire d'inspiration dumézilienne. Cinq jours de vidéo-cabines dans les rues de Rio, de Paris, de Tokyo, de Moscou, de New York, de Dakar... A raison de trente secondes par personne (« du temps TV fixé un peu arbitrairement, mais pour qu'ils sachent mieux l'utiliser »), elle se fait un casting de plusieurs milliers de personnages pêchés sur les bords des trottoirs du monde. Un message en cinq grosses capitales.

Pour mettre en chantier un tel projet, il fallait bien le support technique du Centre de création vidéo de Montbeliard. Qui le lui a accordé. Les Laterit Productions ont fait le reste : le soutien d'une équipe et la recherche de chaînes prêtes à diffuser l'émission finale. Un cuneux module de vingt fois trois minutes. Tout l'été, la fourmi engrangera ces images pour donner à lire son poème vidéo en octobre.

Devant l'objectif de ce télématon ont déjà défilé Brésiliens et Français. Images sans sous-titre obligé qui se renvoient l'une à l'autre sans se concerter. Des personnages qui se suivent comme dans le cours à la fois délirant et cohérent d'une écriture automatique. La rue, c'est d'abord la dragée. Le premier visage qui surgit de la rue de Rio s'est quasiment collé à la caméra. On touche presque la peau luisante de chaleur, les dents de guinçois, la moustache maigre : « J'embrasse les femmes. Surtout Xuxa... » Quelques grimaces plus loin, un autre lui répond : « Si tu veux embrasser une nana... » La rue, c'est l'école de la vie.

Les grosses lunettes blanches d'une Parisienne font écho aux opulences d'une Brésilienne : « Je conseillerais aux jeunes filles... » — « Pour être une bonne épouse... » — « Quand on veut être danseuse... », s'éternise une ga-

mine au chignon bien tiré. La rue, c'est le confessionnal. « Je vais vous dire... » — « Je vais vous lire... » — « J'ai tout essayé pour arrêter de fumer... » — « Moi, une chose qui m'effraie beaucoup, c'est la mort... » La rue, c'est l'échange. « Je vends le meilleur couscous de Copacabana... » — « J'ai une très bonne recette pour les chauves... » La rue, c'est un cirque permanent. « Regardez bien ma boule de neige... » — « Je vous présente mon chien... » Sandra Kogut a l'art de faire chanter, grimacer, parler toutes les rues. Elle se saisit de ces bribes d'histoires, de ces bouts de rien comme des images subliminales qui finissent par faire passer le message. Le sien. Son regard généreux et poétique sur ces personnages éphémères leur donne soudain un rôle dans son film. Une vieille grimaceuse du Nordeste, une petite blonde de la rue Caumartin. Elle demande un rêve à un Japonais, un morceau de musique à un métis, paie un hamburger à l'immigré qui passait là et ouvre sa cabine au canto d'une Portugaise nostalgique.

Pas de problème de langue. La rue semble une tour de Babel préservée de la jalousie des dieux. On se reçoit cinq sur cinq. Le mélange des langues est comme l'accompagnement musical du film. Amick PEIGNÉ-GIULY

?

Vendredi, 11 Octobre 1991

Sandra Kogut exhibe parte de seu 'vídeo-Babel' no Rio

LUIS NORONHA

Com uma câmera de vídeo de última geração na mão e um monte de idéias na cabeça, a videomaker Sandra Kogut percorreu meio mundo — mais exatamente as cidades de Paris, Moscou, Tóquio, Rio, Dacar e Nova York — para construir a mais surpreendente prova da teoria da aldeia global: o projeto "Parabolic people", uma espécie de versão internacional das videocabinas que ela já havia instalado no Rio. Com um orçamento de mais de US\$ 500 mil, financiado pelo governo francês, o projeto instalou câmeras nas ruas de cada uma daquelas cidades, durante dez dias, oferecendo a qualquer interessado a chance de fazer o que quisesse diante das lentes, por 30 segundos. O resultado são microprogramas, criados para funcionar como inserções nas programações de TVs comerciais.

Depois de seis meses em tran-



Sandra Kogut filmando o Mundo

sito pelo planeta. Sandra esteve por quatro dias no Rio, aproveitando uma folga no trabalho de edição — cinco programas estão prontos, restam ainda outros sete para terminar até o mês que vem — para exibir na Cidade uma mostra de tudo o que foi realizado, antes de voltar para as ilhas de edição do Centro In-

ternacional de Criação em Vídeo de Montbeliard, na França. Partindo de mais de cem horas de material gravado, Sandra acabou fazendo algo bem diferente do que esperava, como incluir cenas de rua e definir temas específicos para cada programa.

— Não dá para viajar pelo Mundo, ver o que está acontecendo por aí e não pensar em certas questões específicas. Tivemos que levantar, por exemplo, problemas como o dos guetos ou das identidades culturais. Estas foram algumas das evoluções pelas quais a idéia original passou — conta ela.

Seguindo a lei do "tudo ao mesmo tempo agora", Sandra encheu a tela de informações colocando um punk japonês ao lado de um adolescente africano nas ruas de Moscou, ao som do parais dos moradores do Harlem nova-iorquino. Toda esta babel é decorada com grafismos, criados a partir do que a tecnologia do Centro de Montbeliard poderia oferecer.

100 HS

MK LA
GK



Isabela Kassow

A videomaker Sandra Kogut fez 250 fitas em sete países

Sandra Kogut exhibe 'Parabolic people'

EVA SPITZ

NO Harlem, ela se transformou em personagem dos filmes de Spike Lee: quase foi linchada. Em Dakar, ela conheceu meninos que exibiam candidamente ramos de hortelã como se tivessem tirado um coelho da cartola. Em Moscou, deparou-se com jovens enlouquecidos pelo sonho americano. Em Tóquio, ela se chocou com a ostensiva presença de seu veículo preferido: há televisão até em poste nas ruas. Ao final de seis meses rodando sete países com suas videocabinas, a videomaker Sandra Kogut, 26 anos, já tinha acumulado 250 fitas de vídeo de 20 e 30 minutos e um número razoável de gente como a gente, que não a deixam se sentir sozinha no trabalho solitário de edição em Montbéliard, leste da França, onde mergulha de cabeça no projeto *Parabolic people*.

O resultado, ainda que parcial, do trabalho que vem realizando para Le Centre International de Création de Vidéo foi exibido semana passada em uma sessão *privé* no Rio. E o mínimo que se pode dizer dos cinco programas de cerca de três minutos, exibidos no Magnetoscópio, é que são originais, inteligentes e criativos. Os franceses já descobriram isso. Os programas, que já foram exibidos em vários circuitos de vídeo na França, renderam matérias entusiasmadas em jornais franceses como *Le Monde*, *Libération*, *Le Pays* e *Nouvel Observateur*. Que Sandra trouxe com ela nessa sua rápida passagem pelo Rio. Até novembro, ela conclui mais sete programas e conta com a possibilidade

de exhibir esses programas na TV na Europa.

São programas para inserção no meio da programação de qualquer emissora que podem ser repetidos várias vezes. Sobretudo porque a quantidade de informação que cada um deles passa só é digerível em várias etapas. Cada qual obedece a uma linha de conceituação, que Sandra pode explorar com o máximo de criatividade graças, também, ao equipamento digital do centro francês. Com esse equipamento, ela pode gerar uma mesma imagem centenas de vezes sem perda de qualidade. O melhor exemplo disso é o terceiro programa da série *Parabolic people*, o que ela chamou de *Equivalências*. Nesse programa, ela enche a tela sucessivamente com quadrados em que pessoas dos vários países que visitou com as videocabinas formam pares. Cada par com sua peculiaridade hilária. E os pares vão se multiplicando e alguns sendo reduzidos ao mínimo, sem que ninguém saia da tela.

Em outro programa, várias camadas de informações vão se nivelando em janelas que se abrem na tela. São imagens das ruas de Tóquio, Nova Iorque ou Dakar, misturadas com personagens de outros lugares, como um sanfoneiro russo e um percussionista africano, como se tudo estivesse acontecendo num mesmo lugar, ao mesmo tempo. Um dos pontos altos é o programa em que usa apenas a imagem dos seus entrevistados antes de falarem qualquer coisa dentro da cabine. Só valem as expressões de cada um, as quais ela acrescenta auras de cores diferentes.

GJJK

CALLIST

MTV exhibe projeto "Parabolic People"

A emissora estará mostrando durante 40 dias os vídeos que a brasileira Sandra Kogut produziu na Fr

ANDRÉ HIDALGO

Da Redação

De quantas palavras você precisa para dizer algo? A videomaker carioca Sandra Kogut, 26, descobriu que algumas pessoas precisam de uma, outras de 67 e existem aquelas que não precisam de nenhuma. Suas investigações resultaram em 11 vídeos que começam a ir ao ar hoje pela MTV.

Os vídeos, de três minutos, fazem parte do projeto "Parabolic People" (pessoas parabólicas), desenvolvido por Sandra na França com produção do Centre International de Création Vidéo Monthliard Belford, ligado ao Ministério da Cultura francês.

A MTV vai colocar em sua programação dois vídeos por dia entre os clipe apresentados no horário das 19h30 às 22h— durante 40 dias. A vinda do trabalho da videomaker ao Brasil teve o apoio da revista "Circuit".

Nossa estratégia de marketing foi, ao invés de produzir um comercial, patrocinar a exibição do trabalho de Sandra, diz Carlos Jader, 27, editor da revista.

Tudo começou com o projeto

"Videocaôines", realizado pela videomaker no Rio de Janeiro em 1988. "Eu instalava uma cabine com uma câmera onde as pessoas podiam entrar e tinham 30 segundos para fazer alguma coisa. Depois elas assistiam tudo. Esse trabalho foi para o Festival de Vídeo da Fotóptica em São Paulo, onde um dos convidados era Pierre Bongiovanni, que dirige esse centro de vídeo na França. Ele me convidou para fazer um trabalho de caráter internacional usando essa idéia das cabines e eu topei", conta Sandra.

O diretor do Centre Monthliard Belford, Pierre Bongiovanni, 42, no Brasil para o lançamento do vídeo, explica que o órgão é financiado pela Comunidade Económica Europeia (CEE) e pelo governo francês. "Nós nos dedicamos à televisão experimental e viajamos o mundo procurando pessoas como Sandra, capazes de dar nova pertinência à TV".

Sandra teve um ano para desenvolver o projeto, entre pesquisa, gravação e edição. O custo total foi de US\$ 800 mil. Ela percorreu seis cidades, de quatro continentes, procurando uma "língua universal" capaz de tornar seus vídeos compreensíveis em qualquer idioma.

Descobriu que os habitantes de Paris, Moscou, Nova York, Tóquio, Dakar e Rio têm afinidades que a barreira da língua não consegue esconder. "Queria saber se existem mal-entendidos culturais entre as pessoas quando elas falam línguas diferentes e vi que, na verdade, elas seguem linhas paralelas que acabam se cruzando", diz.

A videomaker aportou na França com uma equipe de apenas duas pessoas, e contou com a colaboração de uma equipe local para as gravações em cada uma das cidades onde esteve. Foi a campo munida de câmera e de um cartão —escrito em cinco línguas— onde se lia "você tem 30 segundos para mandar uma mensagem para o mundo".

Nos vídeos, Sandra trabalha o tempo todo com idéias-chave. "Television is not reality, reality is television" (Televisão não é realidade, realidade é televisão) é uma delas. Há outras. Enquanto as pessoas vão usando as cabines para dizer (ou não) coisas, Sandra aproveita para lançar perguntas na tela como "Quanto você tem de TV em você?", ou "Qual a diferença entre a janela e a TV?"



Cena de um dos vídeos do projeto 'Parabolic People', da videomaker carioca San

Segunda-feira, 9 de Dezembro de 1991

FOLHA DE SÃO PAULO

A ousadia de dois 'videomakers'

BELISÁRIO Franca não é o único *videomaker* bem sucedido no Brasil. Muita gente, que tem uma câmara na mão e muitas idéias na cabeça, sonha em ser Sandra Kogut e Marcelo Tas quando crescer. Os dois deixaram para trás o circuito alternativo e fazem sucesso na TV com clipes e programas ousados. Ontem, a MTV exibiu os dois primeiros da série de 11 videoclipes, cada um com três minutos de duração, do projeto *Parabolic people* (pessoas parabólicas), criado por Sandra com produção do Centre International de Creation Vidéo Montbéliard Belford, ligado ao Ministério da Cultura francês. Os clipes são resultado da instalação de cabines equipadas com câmaras nas ruas de seis cidades — Paris, Moscou, Nova Iorque, Tóquio, Dakar e Rio — onde as pessoas podiam entrar e registrar o seu recado durante 30 segundos. Quem quiser ouvir as mensagens deve sintonizar na MTV, das 19h30 às 22h, durante 40 dias.

Sandra é uma privilegiada, assim como Marcelo Tas, popularizado na Copa do Mundo de 86 como o repórter-personagem Marcelo Tas. Suas experimentações sempre foram ao ar, para quem quisesse ver, apesar dos longos períodos de hibernação. Dos *Netos do Amaral*, série de três programas que inauguraram a MTV no Brasil, ele deu uma guinada na vida e atualmente está nos bastidores de *Programa Legal* como roteirista. "Estava acostumado a aparecer e a botar a mão em tudo. Está sendo um novo aprendizado." E para coroar a nova fase "nos bastidores", Taz estreia na área dos comerciais. Um deles começou a ser veiculado ontem na TV: é a primeira das quatro chamadas que dirigiu, pela primeira vez em película para 35 mm, para o Hollywood Rock.

Magnetoscópio exhibe o vídeo 'Parabolic people'

LUIZ NORONHA

Quanta informação cabe no espaço de uma tela de televisão? A videomaker Sandra Kogut tenta responder a essa pergunta, abrindo, ao mesmo tempo, uma série de outras questões, com o projeto "Parabolic people". Foi a partir dele que ela produziu o especial de 40 minutos que a Sala Magnetoscópio exhibe hoje, em sessões contínuas que começam às 21h. Reunindo num único programa as micro-inserções que a MTV vem apresentando, as sessões de hoje dão uma visão completa do projeto.

Não foi por acaso que o Centre International de Création Vidéo Montbelliard Belford, da França, reuniu recursos que somam US\$ 800 mil



Sandra: nas ruas de Paris

(cerca de Cr\$ 800 milhões, no paralelo) para financiar o projeto. "Parabolic people" levou as videocabinas que Sandra montou no Rio entre 1989 e 90 às ruas de Paris, Tóquio, Moscou, Nova York e Dacar, oferecendo aos transeuntes a

chance de fazer o que quiserem durante 30 segundos na frente de uma câmera de vídeo.

Uma seleção dos "depoimentos", com mais grafismos e legendas produzidos nas maneiras mais originais por computadores de última geração, dão a forma final ao programa, dividido em blocos temáticos que oferecem uma inesperadamente completa noção do que seria a tal "aldeia global" de que tanto já falaram os teóricos. Driblando com categoria os perigos dos preconceitos nacionalistas e das teses apocalípticas, Sandra fez uma obra positiva e humanista, oferecendo uma perspectiva construtiva para a convivência com a mediação do real, de quem provando que é possível criar pesquisas formais com conteúdo. Com

Video

O FLA-FLU SEGUNDO NELSON RODRIGUES — Em tela: Última entrevista. Sala de Vídeo Cândido Mendes (Rua Joana Angélica 83 — subsolo) — 267-1098; às 17h, 18h, 19h, 20h e 21h. Ingressos: Cr\$ 1000,00. Até domingo.

CENTRO CULTURAL MOACYR BASTOS — Em tela: "Vida de Brian" ("Monty Python's Life of Brian"), de Terry Jones, inglês, com Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Michael Palin e Terry Jones. Centro Cultural Moacyr Bastos (Rua Engenheiro Trinda de 229 — 394-1063); de segunda a sexta, às 18h. Ingressos: Cr\$ 200,00. Último dia.

ADUANA VIDEO — Aberto a partir das 12h (para almoço), com a exibição de noticiários (televisivos e vídeos) diversos; e hoje, às 18h, "U2 — Rattle and Hum". Rua de Alameda 43 — Centro — 263-6419.

DEJA-VU VIDEO — No programa: "Barbareasy"; "Pat por Lobo"; "Extravaganza"; "2ª sem tel"; "6ª feira 1"; "A festa"; "Alive and Clicking"; e "Thutty e Dany". Booteq (Avenida Bartolomeu Mitre 613 — Leblon — 259-1359); de segunda a quinta, das 22h às 04h; de manhã. Consumo mínimo: Cr\$ 3000,00. Sexta e sábado, das 22h às 05h de manhã. Consumo mínimo: Cr\$ 4000,00.

PARABOLIC PEOPLE — De Sandra Kogut. Magnetoscópio (Rua Siqueira Campos 143 — sobreloja 30 — Cop. Cabana); hoje, a partir das 21h.

CENTRO CULTURAL MOACYR BASTOS — Sábado: "A aventura do Barão Munchausen" ("The Adventures of Baron Munchausen"), de Terry Gilliam, Inglaterra/Alemanha/Hálla, com John Neville, Eric Idle e Uma Thurman. Sala de Vídeo Vera Cruz (Rua Engenheiro Trinda de 229 — Campo Grande — 394-1063); às 20h. Ingressos: Cr\$ 400,00.

MODERN FRAMES — Sábado: "Duck Rock Videos" (complemento: "Dread Zeppelin Videos", de Castello e Sidney Garambone, Casa de Cultura Laura Aghm (Avenida Vieira Souto 176 — Ipanema — 267-1647); às 20h. Ingressos: Cr\$ 600,00.

MODERN FRAMES — Domingo: "Lenny Kravitz Videos" (colômbia). Curia: "Chuva de cérebro", de Castello. Casa de Cultura Laura Aghm (Avenida Vieira Souto 176 — Ipanema — 267-1647); às 19h. Ingressos: Cr\$ 600,00.

MODERN FRAMES — Domingo: "Big Time — Tom Waits". Direção: Chris Blum. Casa de Cultura Laura Aghm (Avenida Vieira Souto 176 — Ipanema — 267-1647); às 20h. Ingressos: Cr\$ 600,00.

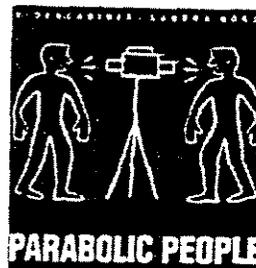
Sexta-feira, 20 de Dezembro de 1991

O GLOBO

ACONTECE

Cabines do mundo

Anônimos transeuntes de algumas das maiores cidades do mundo mostram suas caras só hoje na Magnetoscópio. Eles estão em *Parabolic People*, o resultado das videocabines que Sandra Kogut espalhou nas ruas do Rio, Paris, Tóquio, Moscou, Nova Iorque e



Dacar. Os passantes eram convidados a, em 30 segundos, dar uma mensagem para o mundo. E aconteceu de tudo neste curto tempo de fama. Sandra conseguiu 100 horas de gravação, reduzidas no fim a 40 minutos, que serão exibidas sem legenda a partir das 21h.

Varandão II

O Centro de Artes Calouste Gulbenkian abre seu Varandão Praça Onze para a realização de dois shows neste fim de semana. Hoje, às 21h30, a atração é o compositor, clarinetista e saxofonista, Mário Pereira que promove, com seu conjunto, um baile gafieira. O repertório abarca Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Abel Ferreira, Toco Preto, Jacob do Bandolim e até Glenn Miller, Michel Legrand e Bill Evans. Amanhã, às 21h, é a vez de Luiz Camilo e banda que mescla funk com baladas românticas. A entrada para os dois espetáculos é gratuita e o Centro possui estacionamento próprio.

Segunda-feira, 6 de Janeiro de 1992

Rostos e vozes do mundo na visão de uma 'videomaker'

MIGUEL PAIVA LACERDA

A videomaker Sandra Kogut está exultante. De volta a seu apartamento na Lagoa, Sandra descansa depois de editar, em Paris, mais de cem horas gravadas com pessoas de todos os tipos, em seis cidades de cinco continentes. O resultado são os 40 minutos de "Parabolic people", exibidos integralmente na sexta-feira, 20 de dezembro, no Magnetoscópio, a partir do qual foram editados flashes exibidos na MTV.

As imagens, gravadas no Rio, Paris, Tóquio, Moscou, Nova Iorque e Dakar, mostram desde um punk moscovita cantando um rap, no mais límpido russo, até um imitador senegalino que faz várias vozes diferentes, passando pelo silêncio mais do que eloquente de um velho japonês e as swingue de um negro do Harlem.

"Parabolic people" começou como "Videocabinas", em 1988. Depois de uma experiência-piloto na produtora de Sandra — no bairro de Laranjeiras — as cabinas foram instaladas na estação Carioca do Metrô. Lá, as câmaras intrigaram 1.440 pessoas, entre transeuntes que passavam pela estação e turistas que visitavam a Casa de Cultura Laura Alvim. Qualquer um tinha direito a três minutos a sós diante da câmera, quando podia fazer o que bem quisesse. A edição de os melhores momentos das "Videocabinas" fez sucesso em 1991, no Festival Internacional de Vídeo da Fotóptica, onde agradaram mesmo os profissionais estrangeiros de vídeo que sequer falavam português, como Pierre Bongiovanni, diretor do maior centro de pesquisa em vídeo do mundo, o Centre International

de Création Vidéo de Béliard Belfort (CIB). Foi de Pierre

vanni que partiu a ideia — aceito depois de uma demonstração inicial — para estender a democrática experiência ao mundo. Seis meses de trabalho, em um projeto que custou US\$ 800 mil (cerca de Cr\$ 1 milhão) e teve o apoio do Ministério de Cultura da França e da Comunidade Econômica Européia, resultaram em 250 fitas que Sandra editou no Centro Montebéliard Belford, com a ajuda de seu assistente de direção e diretor de Fotografia, Luis Felipe Sá.

Apesar de as mesmas videocabinas de 2 x 2 x 2 meus possibilitarem, em julho de 1991, a expressão de cerca de 100 mil pessoas, japoneses, senegaleses e russos, Sandra garante que não quis fazer um trabalho de um universalismo reducionista e simplório. Pelo contrário, procurou levar em conta as particularidades de cada uma das cosmopolitas capitais exploradas no projeto. O resultado foi uma edição mais para televisão do que para vídeo que adicionou imagens de cada cidade, vinhetas coloridas e legendas nas línguas faladas nas seis cidades, percorrendo a tela em vários sentidos e traduzindo as palavras-chaves dos depoimentos e adicionando informações, num novo tratamento visual. Nada disso ocorria em "Videocabinas", onde Sandra optou por simplesmente selecionar as melhores aruações sem adicionar informação. O extenso material foi editado em 11 núcleos temáticos, tais como "Qual a diferença entre uma janela e a tevê", "Você é real?", "Guetos", "Self service TV" etc, numa explosão de imagens que virada a tela.



Sandra Kogut: "O "Parabolic people" torna o espectador ativo"

Diversidade de idiomas é mostrada nos depoimentos

"Parabolic people" permite, graças a seu número de informações — transmitidas por imagens superpostas e legendas e palavras que surgem em várias línguas na tela — que um espectador conheça alguma das línguas faladas nas seis cidades do projeto, segundo Sandra:

— Não gosto da forma como são normalmente conduzidas as entrevistas na TV, pois acho que o espectador não tem controle sobre seu depoimento e sobre o uso que fazem de sua imagem. "Videocabines", e depois "Parabolic people", surgiram como uma forma de reverter esse processo, tornando o espectador ativo a partir de uma relação com a câmera.

Embora reconhecendo as particularidades de cada cidade, Sandra Kogut conta que um ponto comum foi o controle que as pessoas tinham da situação. No gueto negro do Harlem, por exemplo, a equipe formada unicamente por brancos quase foi expulsada; em Dakar, a situação inusitada de estar diante de uma câmara e não

ouvir perguntas irritou um dos depoentes; Moscou lembrou a Sandra o Brasil, pela forma com que as pessoas reagiam com humor às muitas dificuldades.

Os 40 minutos trazem cenas engraçadas, como a de um senegalino que repete insistentemente, com um forte sotaque, a mesma cantilena em inglês: "Tart. I want money. I wanna go America." ("Começando. Quero dinheiro. Quero ir America"). Também no Senegal, uma menina usando um véu vermelho impressiona por sua altivez. E duas colegas japonesas cantando a mesma canção vestidas de forma idêntica são um exemplo da ingenuidade nipônica.

Além de Sandra — casada com o artista plástico Jorge Barrão, responsável pela direção de arte de "Parabolic people" — e de Felipe Sá, o projeto tem em sua equipe os brasileiros Sérgio Mekler (direção musical), Marcos Lobato, Marcelo Lobato e Laufer (música original). Em cada capital, Sandra recebia a ajuda de equipes locais.

UNE NOUVELLE GÉNÉRATION DE RÉALISATEURS VIDÉO

L'heure des mutants

par Pierre Boncompagni

EN deux siècles, photographie, cinéma, télévision, informatique, vidéo et télévision ont bouleversé nos comportements ; demain, les procédures interactives et les réseaux virtuels modifieront davantage encore notre rapport au monde, aux autres, à nous-mêmes. La période qui s'est ouverte depuis l'apparition du cinéma et de la télévision ne faisait que préparer le terrain à la phase actuelle, qui semble devoir être celle du rapprochement général des compétences, des savoirs, des modes de transmission des connaissances.

Pour trouver leur pertinence, les nouvelles technologies (vidéo, procédures interactives et réseaux virtuels) requièrent massivement les savoir-faire et les intuitions d'une nouvelle génération de concepteurs sachant manier les images et les sons avec l'information et les procédures de transmission instantanée. Ces « mutants » viennent de tous les horizons, mais ils partagent un certain nombre de points communs : ils sont de culture mélangée, leur mémoire est intacte mais ils regardent vers le futur, ils maillent les références et pervertissent les codes.

Depuis Orlan Vertov (*l'Homme à la caméra*, 1929), les artistes se saisissent des outils de leur époque pour en explorer les possibilités et pour reformuler le monde en inventant le vocabulaire et la syntaxe nécessaires. Et les jeunes « vidéastes » ont découvert aujourd'hui Vertov sont souvent dotés par la liberté, l'audace, les intuitions et l'avance de cet « ancêtre » du cinéma.

Le travail de création vidéo a connu un développement rapide, dans les principales étapes reconnues les évolutions technologiques et l'évolution des médias. Dans les années 60-70, l'apparition de machines capotables d'enregistrement (notamment multivoies, mais aux possibilités de montage limitées), a permis l'écllosion d'une génération d'artistes et de réalisateurs : les « témoins » et les « expérimentateurs ».

Vidéo militante accompagnait les mouvements socio-culturels au moment (réinvention, écologie, luttes sociales) et art vidéo se développait conjointement mais en signifiant. Les premiers sorts de nouveaux outils « donnant à chacun les moyens de s'approprier la parole », se consacraient à l'intervention sociale et constituaient les seconds remettes en cause les clichés traditionnels documentaire/récherche/formelle, pour explorer de nouvelles formes et un autre rapport au réel.

L'arrivée sur le marché, dans les années 80, de types de montage sophistiqués permet le développement d'une production audiovisuelle octroinée plus riche, même si, dans un premier temps, l'effet de fascination pour les machines pesait lourd dans la qualité des œuvres.

Depuis, tous les courants artistiques sont devenus objets et sujets d'exploration : vidéo et spectacle (Michel Jaffrenou, Dominique Barner en France), vidéo et arts plastiques (Wolf Vostell et Klaus von Brock en Allemagne, Messy en Italie, Nam June Paik, Bill Viola et Gary Hill aux États-Unis, Ko Nakajima au Japon), vidéo et littérature (Jean-Paul Fauriol, Alain Bournez en France), vidéo-opéra (Gianni Toti en Italie), vidéo-poèmes (Robert Curjel en France), vidéo-tracts (Paul



« Paradoxal People », de Sandra Kogut.

Gary aux États-Unis). Et cela sans qu'il soit désormais possible d'établir des distinctions claires entre les auteurs, les genres et les technologies.

La démarche de deux artistes vidéo actuels symbolise ces évolutions : celle de l'Anglais David Laucher et celle de la Brésilienne Sandra Kogut, invitée à Imagina 92. Usant de tous les matériaux (photographie, cinéma, vidéo, graphisme, lettres, de toutes les textures (découpages, collages, empilements, de tous les procédés (impressions, explications, collages, transparences, superpositions), David Laucher, notamment dans ses deux premiers manuels (EETC, en 1986, et *Gravité* en 1991), explore la gamme des représentations pour en renouveler l'ajustement. Nous sommes constamment au-delà et au-dessous de l'œuvre, au cœur et à la marge, au plus près d'une tentative de respirer l'horreur et la fascination de l'autre.

À des années-lumière des colorages mécaniques et consensus gassés sans fin à la surface des écrans, son travail ignore les questions « technologiques ». La structure du montage est aléatoire et moule. Origine et traitement des images dissocient comme préoccupations narratives, pour laisser la place au mélange, au collage, à la torsion, à l'encrement : comme s'il fallait à tout prix essayer, créer le sens immédiat pour aller déboucher derrière, loin et profond, la trace de la trace, le point origine, le cri.

Il y a bien un art dont l'objet principal reside dans la célébration des virtualités technologiques (« créer les machines »), qui constitue l'essentiel de la production

scénario : images de synthèse (la synthèse de quoi ?) égarées et déracinées, images baroques en haute définition et *motion control* voées à la virtuosité de manipulateurs sorciers (Zbigniew Rybczynski), images irrationnelles, aquatiques et planantes (Yoshitomo Kawahara).

D'une autre génération telle à vingt-six ans, d'un autre continent (elle vit au Brésil), croisant dans d'autres sphères (le remède et la solitude pour lui, le loupement et la communauté pour elle), Sandra Kogut se l'aide d'une œuvre qui reste à accomplir, mais dont les premiers éléments de parler sur un renouvellement des modalités de l'acte artistique.

Sa dernière réalisation, *Paradoxal People*, tournée en vidéo à Tokyo, Moscou, Dakar, New-York, Rio et Paris en 1991, se présente sous la forme d'une série TV de onze fois trois minutes, en cours de diffusion au Brésil sur MTV. Cette série est un double hommage. Hommage au genre humain par la rencontre de centaines de personnes dans les rues de ces villes ; hommage à la télévision (ce qui relève actuellement de la gaucherie, compte tenu de l'état général des systèmes télévisuels publics et privés).

David Laucher, Sandra Kogut : les deux artistes à ont non en commun, sans le regard général et clair qu'ils portent sur le monde en mutation, s'ils utilisent les potentialités des machines les plus sophistiquées, ce n'est pas pour célébrer la modernité technologique. Plus simplement, les histoires qu'ils écrivent en images se rapprochent avec les outils que l'époque met à leur disposition, ils célèbrent l'université et la grandeur du cœur de raconter des histoires, dans une langue neuve et reconnaissable par tous. ■

■ Pierre Boncompagni est directeur au Centre international de création vidéo, associé à Montpellier.

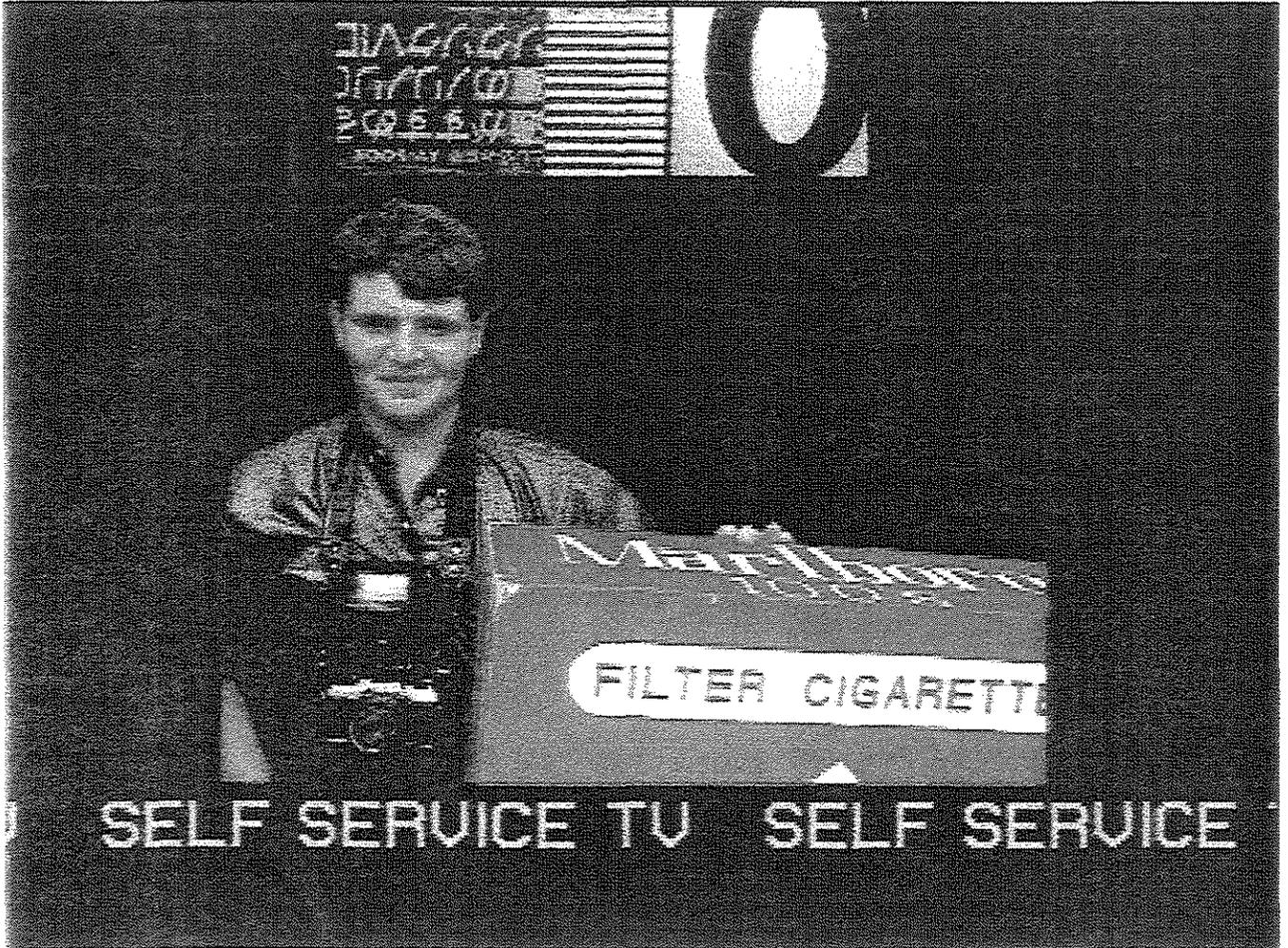
Sandra Kogut a fait appel aux étonnantes ressources de la technologie de montage numérique, qui permet de superposer d'innombrables couches d'images sans altération de la qualité. En « tricotant » des éléments visuels de toutes origines, elle conçoit de véritables dentelles d'images, homogènes et composites. La série ainsi réalisée se présente comme une sorte d'introduction à une

ANEXO 2:
CADERNO DE IMAGENS









France



France

LENCES =



LENCES =

EQUIVALE



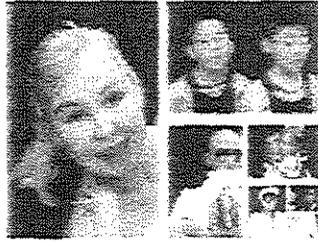
EQUIVALE

JAPAN =



JAPAN =

= BRAZIL



= BRAZIL

= USA =



= USA =

1 videocamera = 2 color tv = 10
 cd's = 6
 pairs of jeans = Japan = France
 = equiva
lences = une vache = un
 micro-ordinateur
 = un mois de vacances dans le
 Sud = un p
 oste de tv = 3 mois de loyer =
equivalen
ces = URSS's = 3 month's rent =
 12 hambu
 rgers = 600 postcards = 3000
 hours on th
 e telephone = 180 gr of caviar
 = 6 bottl
 es of vodka = breakfast for 2
 in a hotel
 = equivalences = 6 nuits avec
 une prosti
 tuée = 3 voitures LADA =
equivalences =
 Japan = 1 coke = 2 hours of tv
 = equival
ences France = une nuit avec
 une prostit
 uée = un vélo = une paire de
 lunettes Ra
 y-Ban = equivalences = Brazil =
 1 minimu
 m wage = 100 cokes = 1 radio
 alarm clock
 = USA = equivalences = 1 gr of
 cocaine =
 a pair of ReeBook shoes = an

used acoust

ic guitar = equivalences =

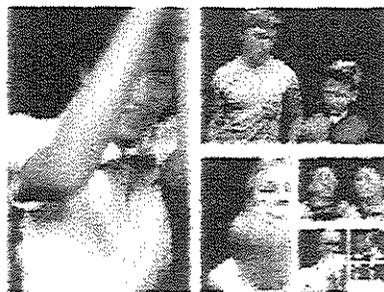
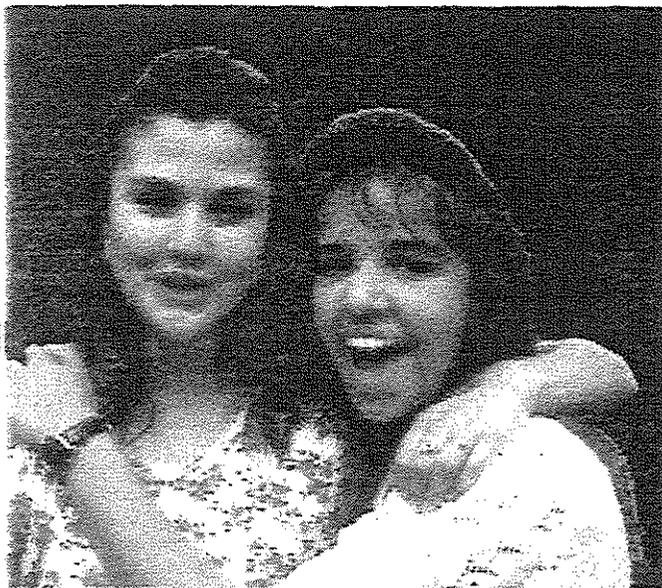
Brasil = 1 sa

lario minimo = 4 pares de jeans

= 2 vest

idos de plush = equivalencias

minimo =



minimo =

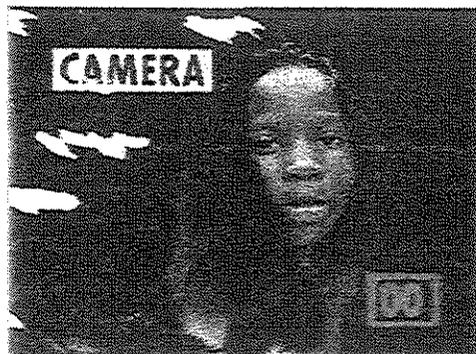
CAMERA

1

MONDE

RESUMER

35



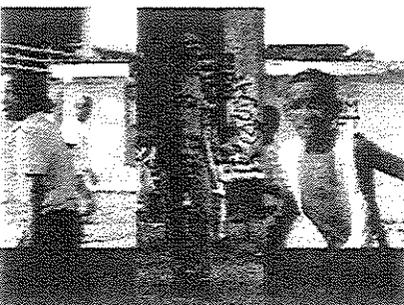
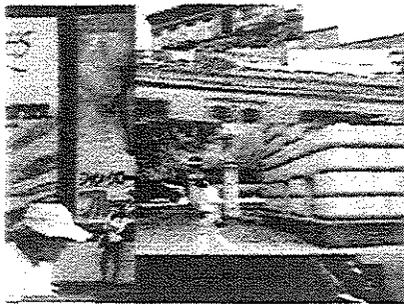


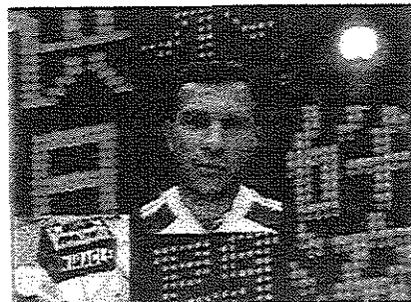
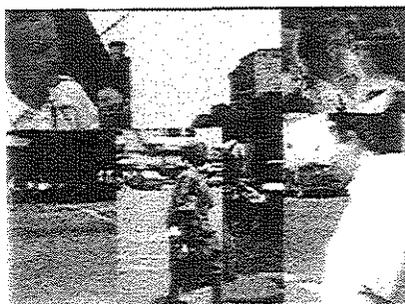
Qual é a diferença entre a janela
e a televisão?



What is the difference between
the window
and the tv? The world?
C'est-à-dire pouvez-vous reprendre votre
question dans
la mesure où je n'ai pas encore
saisi votre
idée, le sens de votre
question. Are
you real? Excuse-me please my
dear listeners
but now I'll tell you 2
words of me
as a singer of rock'n'roll.
Es-tu réel?
Je m'appelle Marc Jean-Luc, je
suis né à
Montbéliard. J'ai eu un
problème, j'étais
décédé le 4 Avril. On a
marqué dans l'
Est Républicain comme quoi
j'étais mort.
Je me sens bien sur beaucoup
plus clair
dans la caméra. Je ne sais pas
pourquoi.
C'est peut-être dû à la
machine? Our press
has called me Elvis
Presley. Soviet
Elvis Presley. I think it's
wrong. There
is no another Elvis Presley.

Japan Elvis
Presley, maybe China Elvis
Presley, French
Elvis Presley. I think it's
wrong. There
is no another Elvis
Presley. He was,
he is, and he will be real.
Elvis Presley
is real. TV monitor is a
landscape, natural
landscape because it is a
small garden
in one's house. La télévision
est un petit
jardin dans la maison.





Start. Vous cherchez mes
demoiselles un
mari? Je cherche un enfant.

Elle porte u
ne robe bleue claire, elle a 2
ans. En a
nglais c'est / comme in, you
have 30 sec
onds to send a tv message to
the world.

How do you do? My name is Cy
Bondy. Je p
ensais plein de choses
merveilleuses, ma
is en faite c'étaient des rêves
quoi. Q

ui soit beau, intelligent,
gentil... Dad
ies and Gentleman, Sisters and
Brothers,
greetings from the most high. I
have a m
essage for you. Yes. The world.
Well, I

am a retired man, I am 67 years
old... I
I faut manger beaucoup de
légumes, ne pa
s fumer, ne pas boire de
coca-cola. I al
ways wanted to get into tv,
movies and c
ommercials, and that's what I
did. Cela
me plaît de marier une blanche,

petite,
avec de longs cheveux...
Entrez. Vous av
ez 30 secondes pour envoyer un
message t
v au monde, c'est en français.
I wanna g
o home. I want money. I wanna
go America
. Start.



PARABOLICPEOPLEPARABOLICPEOPL
EPARABOLICPEOPLEPARABOLICPEOP
LEPARABOLICPEOPLEPARABOLICPEO
PLEPARABOLICPEOPLEPARABOLICPE



PARABOLICPEOPLEPARABOLICPEOPL
EPARABOLICPEOPLEPARABOLICPEOP
LEPARABOLICPEOPLEPARABOLICPEO
PLEPARABOLICPEOPLEPARABOLICPE



PARABOLICPEOPLEPARABOLICPEOPL
EPARABOLICPEOPLEPARABOLICPEOP
LEPARABOLICPEOPLEPARABOLICPEO
PLEPARABOLICPEOPLEPARABOLICPE

PARABOLICPEOPLEPARABOLICPEOPL
EPARABOLICPEOPLEPARABOLICPEOP
LEPARABOLICPEOPLEPARABOLICPEO
PLEPARABOLICPEOPLEPARABOLICPE



PARABOLICPEOPLEPARABOLICPEOPL
EPARABOLICPEOPLEPARABOLICPEOP
LEPARABOLICPEOPLEPARABOLICPEO
PLEPARABOLICPEOPLEPARABOLICPE



PARABOLICPEOPLEPARABOLICPEOPL
EPARABOLICPEOPLEPARABOLICPEOP
LEPARABOLICPEOPLEPARABOLICPEO
PLEPARABOLICPEOPLEPARABOLICPE

VIDEOGRAFIA

Videos (single channel)

Intervenção Urbana (18'), video e performance no Museu de Arte Moderna (MAM), RJ, 1984.

Egoclip (15'), 1985.

O Gigante da Malásia (16'), 1986.

7 horas de sono (7 h), 1986.

A G Profunda (11'), 1987.

Orelha (15'), 1988.

Rio MAM Hoje (9'), para celebrar a reabertura do MAM, 1989.

As videocabines são caixas pretas (9'), 1990.

What do you think people think Brazil is? (5'), 1990.

Parabolic People (40'19"), série 11 X 3, gravado no Rio de Janeiro, Paris, Tóquio, Dacar, Moscou e Nova Iorque, 1991.

En Français (22'20"), 16mm e video, auto-ficção, 1993.

Adiu Monde (27'23"), documentário, 1997.

Videoinstalações

Ossos, fósseis, pedras - Crepúsculo de Cubatão, RJ, 1986.

NOVOS NOVOS (Exposição coletiva)
Galeria de Arte Centro Empresarial, RJ, 1988.

Cabine Video número 1

Museu da Imagem e do Som, SP, 1988.

Exposição Individual (Aparelho receptor, Telespectador, Passeio ergométrico, Caminho das vertigens, Cabines (3)).

Galeria de Arte Centro Empresarial, RJ, 1989.

O Caminho das vertigens

Museu da Imagem e do Som, MIS, SP, 1989.

Videocabines

Estação Carioca do Metrô, RJ, Centro Cultural Laura Alvim, RJ e MIS, SP, 1990.

landSCAPE

Instituto Cultural Itau, ICI, SP, 1997.

Videoclips e Musicais

V O Video - Especial para a televisão (SBT), 1987.

Novidade - Paralamas do Sucesso, em parceria com Roberto Berliner (TV Globo/Fantástico), 1987.

Kátia Flávia - Fausto Fawcett em parceria com Roberto Berliner (TV Globo/ Fantástico), 1987.

Andréia Andróide - Ricardo Barreto e Chacal em parceria com Eder Santos e Roberto Berliner (TV Globo/Fantástico), 1988.

Juliette - Fausto Fawcett (TV Globo/Fantástico), 1988.

Manuel - Ed Motta (TV Globo/Fantástico), 1989.

Sla Radical Dance Disco Club - Fernanda Abreu (TV Globo/Fantástico), 1992.

Videoperformances

Calendula Concreta (com o Grupo 6 Mãos, formado pelos artistas plásticos Jorge Barrão, Alexandre Dacosta e Ricardo Basbaum), 1985, 1986, 1987.

O caso da menina loura que ficou com o braço mulato (com o Grupo 6 Mãos), 1985, 1986, 1987.

Na piscina dos teus olhos (com o poeta Chacal), 1982.

Cinema

Lá e cá (28'), curta metragem de ficção, 1995.

Televisão

Brasil Legal (TV Globo), 1995-98.

Outros trabalhos

Documentário para a TV Mexicana, sobre a participação de 200 artistas do Brasil na Copa do Mundo de 1986.

Comerciais para a TV Brasileira.

Diretora Artística da Globograph. (1992-93)

Instalação na Internet, TELEEYES, com o apoio da PUC-RJ.

FICHA TÉCNICA

Parabolic People

Série, França, 1991.

Sistema: Pal

Duração: Versão Festival 40'19"

Versão TV 9 X 3'

Concepção, realização: **Sandra Kogut**Produção: **CICV Pierre Shaeffer**Co-produção: **Laterit Productions**Produtor Encarregado: **Pierre Bongiovanni**Produtores Associados: **Marie-Clémence Blanc Paes**
Cesar PaesDireção de Produção: **Catherine Derosier**Montagem: **Patrick Zanolli**
Bernard Bats
Sandra KogutImagens: **Felipe Pimentel de Sá**Assistente de Produção: **Yasmina Demoly**Diretor Técnico: **Jean-Claude Loumiet**Paleta Gráfica: **Lionel Bole**Direção Musical: **Sergio Meckler**Música Original: **Marcelo Lobato**
Marcos Lobato
LauferSom: **Yves Hasselmann**
Gilles Marchési

Mixagem Som: **Michel Lambert**
Studio Chrismiphil Etupes

Consultor de Arte: **Jorge Barrão**

Assistentes Realização: **Yasmina Demoly**
Michel Vieu
Matthew Schofield
Carole Ballochi
Felipe Pimentel de Sá

Assistentes Montagem: **Matthew Schofield**
Yasmina Demoly

Design da Cabine: **João Carlos Araújo**

Realização Cabine: **Chantal Beuzeboc**

Administração Geral: **Nadine Jeanmougin**

Pesquisa Documental: **Andre Weissman**
Lucy Needham

Colaboração: **Hamilda Bastos**

Estagiários Montagem: **Michel Vieu**
Carole Ballochi

Estagiário
Paleta Gráfica: **Jerome Pergolesi**

Equipe de Produção:

Paris: **François Valmiche, Michael Schmetz,**
Olivier Jedy, Patrice Lassue

Tokio: **Isabelle Seigneur, Atsushi Abe, Yoo Kurita,**
Mao Kawaguchi, Tatsuhika Maekawa,
Ayumi Oki, Taku Yamata

Moscou:	Vladimir Khomsky, Boris Nesterov, Sergei Iashenko, Irina Mikiforova, Mikhail Koriakin, Igor Kuhalashvily, Viktor Kuznetsov, Vasily Golubov, Svetlana Efimova, Alesandr Ufanov
New York:	Joel Katz, Nancy Altidor, Isabelle Sigal, Roy, Wilson, Robert Larsen
Dakar:	François Dioh, Yasmine Sidibe, Aminata Diallo, Momar Nbay
Rio de Janeiro:	Julia Valladares, Felipe Sá, Carlos Ferreira, Waldemir Telles Cabeça, Ana Beatriz Galvão, Rodrigo Toledo (as primeiras videocabinas foram realizadas entre 1988 e 1990)
Prêmiações:	<p>2º Prêmio no Fotóica Festival Internacional de Video (São Paulo, Brasil)</p> <p>Prêmio TV Picture na 13ª edição do Video Art Festival de Locarno (Suíça)</p> <p>Grande Prêmio de Melhor Obra de Video Criação Internacional na 8ª Mostra Internacional de Video de Cadiz (Espanha)</p> <p>1º Prêmio no Festival Deutscher Video Kunstpreis de Karlsruhe (Alemanha)</p>
Difusão:	<p>Canal Plus (França)</p> <p>MTV (Brasil)</p> <p>VPRO (Países Baixos)</p> <p>TV Danoise</p> <p>Canal Plus (Espanha)</p> <p>SVT (Suécia)</p> <p>RTSR (Suíça)</p> <p>TV Grec</p>
Versão Hipertexto: edição HTML:	<p>http://www.cicv.fr/ART/PP/parabolic.html</p> <p>Cherise Fong</p>

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, C. J. M. *O que é vídeo*, São Paulo, Brasiliense, Col. Pimeiros Passos, 1985.

ARANTES, Otilia. "Arquitetura simulada", in *O Olhar*, Adauto Novaes (org.), São Paulo, Cia das Letras, 1988.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Metrópole e Abstração*, tese de doutorado, São Paulo, FFLCH, USP, 1993.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1988.

BANHAM, Reyner. 'Paris: o Mundo da Arte e Le Corbusier', in *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina*, São Paulo, Perspectiva, 1975.

BELLOUR, Raymond. "La Question Vidéo", in *Vidéo*, Communications n° 48, Paris, Seuil, 1988.

L'Entre-Images, Paris, La Différence, 1990.

BENJAMIN, Walter. 'Sobre alguns temas em Baudelaire', in *Charles Baudelaire, um lírico no apogeu do capitalismo - Obras Escolhidas III*, São Paulo, Brasiliense, 1989.

"A Obra de Arte na Era da sua reprodutibilidade técnica", in *Obras Escolhidas - Magia e técnica, arte e política*, São Paulo, Brasiliense, 1994.

BODDY, William. "Paper Tiger Television: la télé de guérilla revisitée", in *Vidéo*, Communications n° 48, Paris, Seuil, 1988.

BONGIOVANNI, Pierre. "Sandra Kogut", in *Chimaera 1&2*, Montbéliard, CICV, 1991.

"Parabolic People: Le Manifeste Du Merveilleux", in *Chimaera 11- Monographie Sandra Kogut*, CICV, Montbéliard, 1992.

BRADBURY, Malcom, 'As Cidades Do Modernismo', in *Modernismo, Guia Geral*, São Paulo, Cia das Letras, 1989.

BRISSAC PEIXOTO, Nelson. 'As Imagens De Tv Têm Tempo?', in *Rede Imaginária*, Adauto Novaes (org.), São Paulo, Cia das Letras, 1991.

Paisagens Urbanas, São Paulo, Senac/Marca d'água, 1996.

CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*, São Paulo, Cia das Letras, 1990.

CANEVACCI, Massimo. *A Cidade Polifônica*, São Paulo, Nobel, 1993.

CHEVRIER, Jean-François e David, Catherine, 'Actualite de L'image', in *Passages de L'Image*, CGP, Paris, 1990.

CHIPP, H.B. *Teorias da Arte Moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1988.

DAVIS, Erik. 'Parabolic People', in *Chimaera 11*, Montbéliard, 1992

DUGUET, Anne-Marie. "Dispositifs", in *Vidéo, Communication n° 48*, Paris, Seuil, 1988.

EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*, Rio de Janeiro, Zahar, 1990.

FARGIER, Jean-Paul. "Les effets de mes effets sont mes effets (Intime conviction)", in *Vidéo, Communications n° 48*, Paris, Seuil, 1988.

FERRARA, L. D. *Leitura sem Palavras*, São Paulo, Ática, 1986.

GAUDREAU, A. (org), *"Ce Que Je Vois De Mon Cinè..."* Paris, Klincksieck, 1988.

GUNNING, Tom. "The Cinema of Attractions - Early Film, Its Spectator and The Avant-Garde", in Elsaesser, Thomas (org), *Early Cinema - Space, Frame, Narrative*, BFI Publishing, London, 1992.

JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*, São Paulo, Perspectiva, 1970

KLEE, Paul. *Theorie de l'art moderne*, Paris, DeNoel, 1985.

LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*, Lisboa, Edições 70, 1988.

MACHADO, Arlindo. *A Arte do Video*, São Paulo, Brasiliense, 1988.

_____ *Máquina e Imaginário*, São Paulo, EDUSP, 1993.

_____ "O Video e sua Linguagem", in *Ensaíos sobre a Contemporaneidade*, Books on Disk, Vol. 1, Copyright do autor, 1993.

_____ "Video Art: The Brazilian Adventure", in <http://mitpres.mit.edu/e-journals/Leonardo/isast/spec.projects/machado.html>

_____ "As perspectivas da videoarte no Brasil." in *Guía do Video no Brasil*, São Paulo, Olhar Eletrônico (ed.), 1984.

_____ "As Múltiplas Janelas De Sandra Kogut", in *Chimaera 11, monographie Sandra Kogut*, Montbeliard, 1992

MICHELI, Mario de. "A Lição Cubista", in *As Vanguardas Artísticas do Século XX*, São Paulo, Martins fontes, 1991.

MITCHELL, William. *City of Bits*, www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits/, MIT, 1995.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

PIGNATARI, Décio. *Signagem da Televisão*, São Paulo, Brasiliense, 1984.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*, São Paulo, Perspectiva, 1987.

PRIOLLI, Gabriel. “Enquanto dona Globo não vem”, in *Guia do Vídeo no Brasil*, São Paulo, Olhar Eletrônico (ed.), 1984.

ROWE, Colin e Slutzky, Robert. ‘Transparência: Literal E Fenomenal’, in *Revista Gávea n° 2*, PUC-RJ, Setembro de 1985.

STURKEN, Marita. “Les grandes espérances et la construction d’une histoire”, in *Vidéo, Communications n° 48*, Paris, Seuil, 1988.

SUBIRATS, Eduardo. *Vanguarda, mídia e metrópoles*, São Paulo, Studio Nobel, 1993.

VENTURI, Robert, Izenour, S. e Brown, D.S., *Aprendendo de Las Vegas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

VIRILIO, Paul. *O Espaço Crítico*, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1993.

XAVIER, Ismail. “O Discurso Cinematográfico”, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*, Campinas, UNICAMP, 1992.

ARANTES, Otilia. *O Lugar da Arquitetura Depois dos Modernos*, São Paulo, EDUSP, 1993.

ARGAN, Giulio Carlo. *A Arte Moderna*, São Paulo, Cia das Letras, 1992.

ARISTARCO, Guido. *O Novo Mundo das Imagens Eletrônicas*, Lisboa, Edições 70, 1990.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual*, São Paulo, Pioneira, 1980.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*, Campinas, Papirus, 1994.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*, Campinas, Papirus, 1993.

BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política*, São Paulo, Brasiliense, 1985.

_____ *Obras Escolhidas II - Rua de Mão Única*, São Paulo, Brasiliense, 1987.

_____ *Obras Escolhidas III - Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, São Paulo, Brasiliense, 1989.

CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, São Paulo, Cia das Letras, 1990.

CHOAY, Françoise. *O Urbanismo*, São Paulo, Perspectiva, 1992.

COSTA, Antonio. *Compreender o Cinema*, Rio de Janeiro, Globo, 1987.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*, Campinas, Papirus, 1994.

ELIAS, Eduardo de Oliveira. *A Escritura Urbana*, São Paulo, Perspectiva, 1989.

ECO, Umberto. *Viagem na Irrealidade Cotidiana*, Nova Fronteira, 1984.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. *Olhar Periférico*, São Paulo, EDUSP, 1993.

GUATTARI, Felix. *Caosmose*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.

LEGER, Fernand. *Fonctions de la peinture*, Paris, Denoel, 1965.

MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular*, São paulo Brasiliense, 1984.

METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*, São Paulo, Perspectiva, 1980.

MONDRIAN, Piet. *Plastic Art and Pure Plastic Art*, in The documents of modern art, Robert Motherwell, ed., New York, 1951.

PARENTE, Andre (org). *Imagem Máquina*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.

PIGNATARI, Decio. *Comunicação poética*, São Paulo, Brasiliense, 1987.

PERIÓDICOS

REVISTAS

Chimaera 1&2, Montbéliard, CICV, 1991.

Chimaera 11- Monographie Sandra Kogut. Montbeliard, CICV, 1992.

Espaço & Debates nº 27 - Imagens e representação da cidade, São Paulo, NERU, 1989.

Imagens 1 - 'Cinema hoje.' Campinas, UNICAMP, 1994.

Imagens 3 - 'A imagem sob o signo da tecnologia.' Campinas, UNICAMP, 1994.

Revista da USP nº 16 - 'Palavra-imagem', São Paulo, EDUSP, 1992.

Video Cuadernos V - 'Parabolic Kogut.' Buenos Aires, Nueva Librería, 1993.

JORNAIS

Folha de São Paulo - 13/4/1997. Mais! - 'Entenda a sua época.'

O Estado de São Paulo - 5/11/1995. Caderno 2 Especial - 'Deciframe ou te devoro.'

O Estado de São Paulo - 24/9/1995. Caderno 2 Especial - 'Anos 90, Entre a tradição e a ruptura.'

CATÁLOGOS

Forum BHZ Video, Belo Horizonte, 1994.

Passages de L'Image, Paris, Centre George Pompidou, 1990.

10º Video Brasil - Festival Internacional de Arte Eletrônica, SESC São Paulo, 1994.